

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

**МАТЕРІАЛИ  
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ**

**13 – 14 березня 2014 р.**

**Луганськ**

---

УДК 78.07  
ББК 85.31  
В43

**Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали**  
В43 V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13 – 14 берез. 2014 р.). – Луганськ :  
Вид-во ЛДАКМ, 2014. – 468 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,  
Ю. Є. Ковальова

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
(протокол № 6 від 26 лютого 2014 р.)

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

**Відповідальний за випуск:**

С. П. Турнеєв

© Луганська державна академія  
культури і мистецтв, 2014

---

---

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

**ЗМІСТ**

<i>Авдюшкина Т. И.</i> Воля как основа формирования музыканта-исполнителя.....	<b>9</b>
<i>Асеева Е. В.</i> Пластика игровых движений пианиста.....	<b>15</b>
<i>Багрова В. И.</i> Некоторые аспекты вокальной импровизации в джазе.....	<b>20</b>
<i>Батовська О. М.</i> Жанрові модифікації в сучасній хоровій музиці а cappella.....	<b>23</b>
<i>Білоусова С. В.</i> Твори для домри донецьких композиторів: жанрові та стильові особливості.....	<b>28</b>
<i>Боброва В. А.</i> Музыкальные персонажи в литературном творчестве Э. Т. А. Гофмана.....	<b>32</b>
<i>Бобровицкая В. А.</i> Характеристика и особенности интерпретации клавирного концерта И. С. Баха № 5 фа минор BWV 1056.....	<b>35</b>
<i>Бондаренко Е. Н.</i> Жанровые миксы на основе токкаты: история явления.....	<b>41</b>
<i>Бонь Л. М.</i> Вплив психологічних особливостей студента на музично-виконавську діяльність.....	<b>46</b>
<i>Бурова Н. С.</i> Развитие жанра мюзикла и рок-оперы в Украине.....	<b>51</b>
<i>Быхун С. В.</i> «Серьезный инструмент высокого роста» (к вопросу об исполнительских возможностях тромбона).....	<b>54</b>
<i>Вандюк С. А.</i> Воспитательное значение синтеза искусств в музыкальной эстраде XXI века.....	<b>57</b>
<i>Волкова Н. Ю.</i> Ф. И. Шаляпин и С. И. Мамонтов (по материалам воспоминаний).....	<b>63</b>
<i>Воротынцева Л. А.</i> Эволюция трагического в творчестве Г. Канчели на примере триады Первой, Пятой и Седьмой симфоний.....	<b>66</b>
<i>Гаврюшенко Л. С.</i> К вопросу о преподавании музыкальной литературы в музыкальных учебных заведениях.....	<b>69</b>
<i>Герасименко Л. А.</i> Хоровий стиль Миколи Колесси.....	<b>71</b>
<i>Головина Д. Р.</i> О специфике работы концертмейстера со смешанным хором.....	<b>75</b>
<i>Громова Н. В.</i> Специфика деятельности концертмейстера в работе с вокалистами.....	<b>78</b>
<i>Губанова Л. И.</i> Некоторые аспекты развития навыков аккомпанемента на уроках специализированного фортепиано в музыкальном училище.....	<b>82</b>
<i>Гурська М. Б.</i> Хорватська виконавська смичкова школа.....	<b>87</b>
<i>Даныш А. Д.</i> Некоторые аспекты звукоизвлечения на гитаре.....	<b>90</b>
<i>Діуліна В. М.</i> Подвижництво Миколи Лисенка у формуванні національної музичної виконавської школи.....	<b>94</b>
<i>Дондик О. І.</i> Репертуарна спрямованість концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» у контексті розвитку	<b>97</b>

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

сучасної української хорової музики (кінець 90-х років ХХ століття – початок ХХІ століття).....	
<i>Дугина Т. Е.</i> Новое слово в системе музыкального образования: учебник С. Б. Привалова «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма».....	<b>102</b>
<i>Дяченко Ю. С.</i> Естрадно-джазові стильові моделі у творчості сучасних українських композиторів-баяністів.....	<b>106</b>
<i>Єгорова Н. К.</i> Вивчення особистості студента в процесі інструментально-виконавської підготовки до музично-педагогічної діяльності.....	<b>108</b>
<i>Ененко И. А.</i> Стилевые особенности применения педализации в музыкальных произведениях Л. Бетховена.....	<b>112</b>
<i>Ершова О. Б.</i> Исполнительство как творческий процесс.....	<b>115</b>
<i>Ефремова И. В.</i> Специфика отображения бала в русской камерно-фортепианной музыке XIX в. ....	<b>118</b>
<i>Желтоног А. Н.</i> Формирование интерстиля в японской фортепианной музыке.....	<b>121</b>
<i>Заболотських О. М.</i> Музично-педагогічна естетика Івана Паторжинського.....	<b>124</b>
<i>Змиевская М. М.</i> О творчестве и воспитании музыканта-исполнителя.....	<b>129</b>
<i>Змиевской В. В.</i> Роль и значение оригинального репертуара в современном балалаечном исполнительстве.....	<b>134</b>
<i>Золотарева И. Ф.</i> Создание оркестров домрово-балалаечного типа в Украине в I половине XX столетия.....	<b>139</b>
<i>Йовса Н. П.</i> Исторический аспект становления авангардного джаза.....	<b>142</b>
<i>Йовса С. Н.</i> Основные закономерности полифонической организации фактуры в аспекте тембровой динамики в симфониях Б. Лятошинского....	<b>147</b>
<i>Кащенко Н. С.</i> Особенности интерпретации вокального цикла М. М. Ипполитова-Иванова «Пять японских стихотворений».....	<b>151</b>
<i>Кириченко Е. А.</i> Роль мотивации учебной деятельности и ее формирование у студентов в классе общего фортепиано.....	<b>155</b>
<i>Князева Н. А.</i> Роль личности дирижера во взаимодействии дирижерского и хорового творчества.....	<b>159</b>
<i>Колесник Л. Ф.</i> Підготовка вчителя музики до виконавської інтерпретації творів музичного мистецтва: герменевтичний вимір.....	<b>162</b>
<i>Колеснікова Л. А.</i> Творча особистість та її становлення в освітньому процесі.....	<b>165</b>
<i>Коновалова И. Ю.</i> Опыт личности Ф. Пуленка в контексте духовного ренессанса хоровой музыки XX в. ....	<b>169</b>
<i>Коновалова М. О.</i> До проблеми вивчення хорових духовних творів М. Леонтовича та К. Стеценка в курсі музичної літератури.....	<b>174</b>
<i>Король Л. Д.</i> Формирование пианистического аппарата учеников	<b>179</b>

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

начальних класов.....	
<b>Костогрыз С. А.</b> Первый украинский концерт для балалайки с оркестром Петра Гайдамаки.....	<b>184</b>
<b>Кротько Т. О.</b> Гра хорової партитури на фортепіано (методичний аспект).....	<b>186</b>
<b>Крупко О. С.</b> Работа над формированием музыкального мышления на занятиях общего фортепиано.....	<b>190</b>
<b>Крюкова О. І.</b> Музична аксіологія як змістовна складова художньо-естетичного виховання особистості.....	<b>195</b>
<b>Кузьмина О. С.</b> Музыкальная одаренность, ее раннее выявление и развитие как предпосылка к успешной исполнительской деятельности будущего музыканта.....	<b>200</b>
<b>Лабунець В. М.</b> Роль педагогічних ситуацій та задач в формуванні виконавських умінь та навичок майбутнього вчителя музики в процесі інтеграції інструментальних дисциплін.....	<b>204</b>
<b>Ланіна Т. О.</b> Значення вокальної імпровізації в джазі.....	<b>208</b>
<b>Лебеденко Н. А.</b> Философско-культурологическое обоснование этнической музыки.....	<b>212</b>
<b>Лозенко Е. А.</b> Синестезия в музыке: методологический аспект.....	<b>219</b>
<b>Макишанцева И. М.</b> Возможности и границы использования архетипов в создании имиджа звезд в шоу-бизнесе.....	<b>222</b>
<b>Мальована Г. М.</b> Роль мистецтва у формуванні творчих здібностей студентів.....	<b>225</b>
<b>Манасян Л. А.</b> Влияние психологии на пение.....	<b>229</b>
<b>Михайлова А. О.</b> Донское обрядовое творчество Луганской области в контексте религиозного сознания казаков.....	<b>233</b>
<b>Мокрогуз І. М.</b> Творчість сучасних українських композиторів для бандури кївського типу.....	<b>237</b>
<b>Нестеренко И. Н.</b> Изучение камерно-вокального творчества М. И. Глинки в курсе «Мировая музыкальная литература». Опыт применения инновационных методов организации самостоятельной работы студентов в творческом вузе I – II уровней аккредитации.....	<b>241</b>
<b>Нестеренко Л. М.</b> Вивчення музичних вподобань сучасних студентів у контексті соціології музики.....	<b>248</b>
<b>Оганезова-Григоренко О. В.</b> Специфика освоения вокального навыка у артистов мюзикла.....	<b>251</b>
<b>Оголева С. С.</b> Особенности диапазона народного голоса.....	<b>255</b>
<b>Опарик Л. М.</b> Питання методології дослідження мовленнєвої природи музично-виконавської інтерпретації.....	<b>260</b>
<b>Остапенко Л. В.</b> Церковний спів в Україні: становлення та розвиток.....	<b>265</b>
<b>Павленко О. В., Павленко О. С.</b> Структура і суть поняття «педагогічна культура майбутнього вчителя».....	<b>272</b>

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

<i>Панченко Е. В.</i> Влияние неофольклоризма на принципы инструментального мышления в композиторской практике.....	<b>277</b>
<i>Петренко О. Н., Ярош Д. А.</i> К вопросу типологии выразительных средств в произведениях для голоса и ударных инструментов (на примере вокально-драматического рондо «Интроспекции» О. Таганова).....	<b>279</b>
<i>Петрик В. В.</i> Кобзарювання, мамаювання в українській духовній традиції.....	<b>284</b>
<i>Петрик С. В.</i> Самостійне мислення студента в роботі над твором великої форми (В. А. Моцарт, Концерт № 3, I частина).....	<b>288</b>
<i>Петрова Т. С.</i> Еволюція українського домрового виконавства.....	<b>293</b>
<i>Пиндас Н. В.</i> Інтерпретація українського фольклору в камерній кантаті «Чотири пори року» Леси Дычко (к проблеме синтеза народного и профессионального).....	<b>297</b>
<i>Понявина Л. И.</i> Одесская скрипичная школа и ее основатель П. С. Столярский.....	<b>302</b>
<i>Полещук А. Г.</i> Музыкальный эскиз как жанр.....	<b>306</b>
<i>Пономаренко Т. В.</i> Методологічні аспекти оволодіння студентами основами техніки диригування.....	<b>311</b>
<i>Попова А. Н.</i> Формирование звукового образа фортепиано в творчестве В. Бибика на примере цикла пьес для фортепиано «Музыка для детей» ор. 33.....	<b>316</b>
<i>Простак А. Ю.</i> Ассимиляция европейской оперной традиции и джазовой стилистики на примере Колыбельной Клары из оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина.....	<b>319</b>
<i>Редя В. Я.</i> Спеціальність – музикознавець: професійні горизонти.....	<b>321</b>
<i>Резнік О. С. Г. Т.</i> Стативкін – основоположник нового методичного принципу навчання гри на баяні «від виборного до виборно-готового» та конструктор-винахідник нового дитячого і підліткового виборного й виборно-готового баянного інструментарію.....	<b>324</b>
<i>Решетов А. В.</i> Процесс становления аккордеонного репертуара в музыкальном искусстве XX века.....	<b>328</b>
<i>Римська О. Ю.</i> Формування основних характеристик базової компетентності сучасного педагога-музиканта.....	<b>331</b>
<i>Ружинская Д. А.</i> Постмодернистские концепции оперного театра.....	<b>334</b>
<i>Рум'янцева А. Ю.</i> Інтерпретація як основа фортепіанної виконавської творчості.....	<b>336</b>
<i>Рыкунова Е. Г.</i> Роль оперного театра в современном искусстве.....	<b>341</b>
<i>Рябуха Н. О.</i> Образ звуку в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова.....	<b>344</b>
<i>Рябуха Т. Н.</i> Песня в контексте эстрадного жанра II половины.....	<b>348</b>

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

XX века.....	
<b>Семикін В. Г.</b> Одночастинна фортепіанна соната у творчості українських композиторів: виконавсько-інтерпретаторський аспект.....	<b>352</b>
<b>Серебрянская А. С.</b> Авторедакция как явление композиторского творчества (к вопросу тембрового переинтонирования).....	<b>357</b>
<b>Смирнова И. И.</b> В. В. Борисовский – основоположник альтовой исполнительской школы.....	<b>359</b>
<b>Солёный Ю. И.</b> Обозначения аккордов.....	<b>362</b>
<b>Соловей Л. А.</b> До питання формування інтонаційного самоконтролю майбутнього вчителя музики в процесі вокальної підготовки.....	<b>367</b>
<b>Старюченко Н. А.</b> Безсюжетні балети Джорджа Баланчина на прикладі балету «Дорогоцінності».....	<b>371</b>
<b>Суворова Л. В.</b> Сучасна музична освіта на Заході.....	<b>374</b>
<b>Теребун Д. С.</b> Горизонти джазового виконавства: нові обрії.....	<b>378</b>
<b>Теремова Т. И.</b> Особенности жанра лирической песни на Луганщине.....	<b>381</b>
<b>Терехов С. Ю.</b> Генезис агогики классического типа на примере клавирного творчества Ф. Куперена.....	<b>386</b>
<b>Тилик І. В.</b> Хорове виконавство як мистецько-біоенергетичний феномен: аспект взаємодії диригента, хору та слухачької аудиторії в процесі концертно-сценічної діяльності.....	<b>395</b>
<b>Ткаленко Н. І.</b> Гармонія діатонічних ладів.....	<b>398</b>
<b>Ткачева А. А.</b> Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра С. Турнеева: особенности трактовки жанра.....	<b>401</b>
<b>Турнеев С. П.</b> «От замысла – к его реализации»: композитор о первоисполнении.....	<b>405</b>
<b>Тущенко М. М.</b> О создании национального репертуара в области гитарного искусства в Украине.....	<b>408</b>
<b>Украинец-Колесникова О. П.</b> Проблема образного решения в работе над каноническим текстом в духовных хоровых произведениях.....	<b>411</b>
<b>Харютченко А. Д.</b> Новые структуры и формы в произведениях музыкального авангарда в XX – XXI ст. ....	<b>416</b>
<b>Чмерук О. В.</b> Значення естрадно-виконавської культури дітей молодшого шкільного віку.....	<b>417</b>
<b>Шарабрин Л. А.</b> Работа над сонатами Д. Скарлатти.....	<b>420</b>
<b>Шенгеля Н. А.</b> Современные методики работы над ансамблевым пением.....	<b>426</b>
<b>Шепелєва Н. В.</b> Сутність акомпанементу. Основні виконавські засоби.....	<b>429</b>
<b>Шерстюк Е. В.</b> Некоторые аспекты природных качеств певческого голоса.....	<b>431</b>
<b>Шинкаренко В. В.</b> Дидактичні умови формування етнохудожньої культури молодших школярів засобами музики.....	<b>434</b>
<b>Шишкова А. В.</b> Роль транскрипции в развитии фортепианного.....	<b>439</b>



**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

исполнительства и формировании репертуара.....	
<b>Шовгенюк С. С.</b> Становлення бас-кларнета в оркестровій музиці XIX століття.....	<b>442</b>
<b>Щуров А. В.</b> Ударные инструменты в симфоническом творчестве Й. Гайдна.....	<b>446</b>
<b>Юрченко О. П.</b> Переложение классических произведений для цимбал: опыт интерпретации.....	<b>448</b>
<b>Якимчук О. М.</b> Музичний простір Луганщини першої половини XX ст. у контексті національного музичного мистецтва.....	<b>451</b>
<b>Яресько И. В.</b> Кларнет системы Бёма в западноевропейском исполнительстве.....	<b>454</b>
<b>Відомості про авторів.....</b>	<b>458</b>



**ВОЛЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ  
МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

Воля – это сознательное регулирование человеком своего поведения, выраженное в умении видеть и преодолевать внутренние и внешние препятствия на пути целенаправленных поступков и действий. На личностном уровне воля проявляется в таких свойствах личности, как энергичность, настойчивость и выдержка. Вторичные или высшие волевые качества – это сознательность, целеустремленность. В процессе формирования личности у человека развиваются такие качества, как решительность, смелость, самообладание и уверенность в себе. Существует еще одна группа волевых качеств личности, связанная с моралью, это принципиальность, честность и ответственность.

Основными функциями воли являются побуждение и торможение психических процессов: побуждения к желательным действиям и торможение нежелательных действий.

Теоретически, модель волевого действия такова:

Первая стадия:

- 1) возникновение мотива;
- 2) осознание его;
- 3) «борьба» мотивов, сомнение;
- 4) постановка цели;
- 5) принятие решения.

Вторая стадия:

- 1) выбор средств достижения цели;
- 2) планирование путей реализации (стратегических и тактических).

Третья стадия:

- 1) исполнение на практике;
- 2) необходимая коррекция;
- 3) оценка полученного результата.

На практике волевой процесс являет собой непрерывный слитный поток волевых актов, поступков и действий, где отдельные части

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

взаимопроникают друг в друга. Это происходит подсознательно и интуитивно.

Волевые акты тесно связаны со сферой мотиваций человека, его запросами, потребностями, интересами, устремлениями. Необходимая мотивированность волевых действий рождает активные волевые состояния психики. К ним относятся состояния оптимизма и общей активности, мобилизационной готовности, заинтересованности и решительности. Чем сильнее мотивационные стимулы, чем значительнее цели, тем выше эмоционально-волевой тонус. Но до определенного момента. Когда уровень мотивации, заинтересованности в успехе превышает допустимые нормы, когда субъективные ценности превращаются в сверхценности, - возникают нежелательные психологические последствия. Воля начинает слабеть, не выдерживая тяжести ответственности, возложенной человеком на самого себя. Это значит, что существует определенная мера, необходимая для достижения наилучшего результата.

Волевое действие протекает одновременно в двух плоскостях, в двух смыслах. Один смысл задается реальными побуждениями, а другой – воображаемыми. Если человек волевой, то воображаемый мотив оказывается сильнее. Воображаемый смысл связан с социальными потребностями человека, его представлением о себе, как об общественном существе, уважающим и поддерживающим социальные нормы жизни. Понимание смысла своих действий для себя и других людей зависит от уровня мышления человека, его внимания, памяти, воображения. Поэтому, чем более высокого уровня развития личности достигает человек, тем больше и сильнее будут проявляться волевые качества его характера. У высокоразвитой личности интересы высшего порядка, связанные с духовными запросами, подчиняют себе потребности более низкого порядка.

Одним из наиболее важных моментов волевой деятельности является осознание свободы своих действий и переживание ответственности за принимаемые решения. Одни люди берут на себя ответственность за свои действия, предъявляя претензии к самим себе. Другие при любых обстоятельствах ссылаются на внешние факторы (стечение обстоятельств, судьба и т.д.).

Существует мнение, что волевое усилие, прежде всего, совершается на внутреннем плане, а взаимоотношения с социумом вторичны. Не

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

случайно концепція, согласно которой самодетерминация и саморегулирование рассматриваются в качестве функциональной первоосновы волевой деятельности человека, получила ныне широкое признание в современной психологии. «Рассчитывать на победу во внешнем мире можно, лишь победив самого себя» [3, с.14].

В комплексе художественно-творческих способностей музыканта, воля, как свойство психики человека, является специфической составляющей. Без волевых усилий невозможен ежедневный регулярный труд, поэтапная стратегическая организация в работе и самое сложное – владение собой, своими эмоциями в условиях публичного выступления. С первых шагов в музыке воля помогает сделать привычными ежедневные занятия и строго упорядочить образ жизни. Ничто, даже праздничные дни не дают право на отступление от графика занятий. Привычка работать – результат ежедневных волевых усилий. Доведенная до автоматизма привычка ежедневно заниматься требует меньших волевых усилий. «Постоянство напора – вот что такое воля,- высказывался по этому поводу теоретик музыкально-исполнительного искусства Г.М. Коган,- воля – это неослабевающее усилие, это размеренно ровный ритм деятельности» [4, с.44]. У представителей различных темпераментов рознятся и особенности волевых процессов. Безвольных людей нет, есть люди с разной внушаемостью и зависимостью от эмоционального состояния. «Безвольный человек – это тот, кто в данный момент верит, что он безволен, а «волевой» - тот, кто верит, что он волевой, - разницу определяет развитая или неразвитая способность к самовнушению и укрепленная или подорванная вера в себя» [2, с.113].

В определяющей степени волевые действия человека зависят от его интересов, потребностей и устремлений, т.е. от сферы его мотивации. Чем увлекательнее для человека цель, тем активнее будет его волевой импульс. Усилив мотивацию можно значительно изменить качество результата волевого действия. У учащихся-музыкантов усиление мотивации происходит следующим образом:

- 1) сменой мотива – к примеру, не просто хорошо подготовиться к уроку, а подготовить сольный концерт;
- 2) подключением к действию нового мотива - не просто сыграть упражнение или гамму, а сыграть их на staccato, триолями и т.д.;
- 3) изменением роли человека – сыграть произведение, как его сыграл бы Рахманинов;

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

4) при осознании последствий для себя и близких – к примеру, исполнить экзаменационную программу на «отлично», чтобы сохранить стипендию.

5) при подключении действия в более широкую социальную мотивацию – победить в конкурсе, чтобы поддержать имидж своего учебного заведения, преподавателя;

6) при выполнении действия как средства достижения цели в другой деятельности – например, заниматься спортом для более высокой работоспособности в профессиональной деятельности.

Формированию волевых качеств у учащегося-музыканта может способствовать либо мешать действия педагога. Особенно вредит авторитетный метод преподавания, основанный на установке «делай как я», формирующий исполнителя чужой воли. Творческая личность, особенно интравертированная, в общении с окружающими может быть и пассивной и внешне вялой, но в своем внутреннем духовном бытии – нет. Особенности психики творческого человека являются напряженность мысли, наэлектризованность чувств, растревоженность душевных состояний. Опытные педагоги, поощряя самостоятельные творчески независимые поиски учащихся, запускают процесс активации волевого начала личности и инициативности. Свободное изучение материала и работа над ним стимулируют развитие таких волевых качеств, как независимость в принятии решений, находчивость и новаторство, вкус к преодолению трудностей и формируют у учащегося уверенность в своих силах. Только на этой основе музыкально-педагогический процесс может быть продуктивным.

Очень важным моментом в развитии волевых качеств у учащегося-музыканта является необходимость доводить до логического завершения любимую начатую работу, иначе воля учащегося размягчается и атрофируется. Небрежность, неряшливость и безволие – явления одного порядка. Поэтому основное условие профессионального развития – доводить работу до логического конца, причем делать все «по максимуму». Подтверждением этой мысли звучат слова Герберта фон Караяна: «Требую от себя невероятно много. Без волевого усилия и напряжения в искусстве ничего не достичь» [1, с.19].

Важнейшей задачей преподавателя является воспитание целеустремленности. Необходимо научить видеть ясную перспективную

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

цель профессионального роста как на все годы обучения, так и на каждый отдельный этап. Кроме составления плана развития, необходимы постоянный контроль и коррекция его осуществления. Такая разумная организация поможет учащемуся научиться подчинять себя достижению поставленной цели - соблюдать строгий режим, регулярно активно заниматься, и в результате получать удовлетворение от занятий.

В работе над техникой игровых движений правильно и вовремя поставленная задача поможет настойчиво и упорно преодолевать недостатки мастерства, неукоснительно соблюдать необходимое количество часов, отведенных для занятия. Жизнь зачастую вносит коррективы в наши планы, но житейские трудности и неудачи должны быть преодолены, если есть ясная цель. Поэтому нужно научиться преодолевать негативные моменты (усталость, нежелание, плохое самочувствие), продолжать упорно заниматься, и даже в случае неудачного исполнения, не пасть духом, а мобилизоваться для достижения следующей цели.

Кроме отсутствия навыка мобилизации на выступление существует еще ряд причин, мешающий удачному выступлению:

- не сформирована потребность в выступлении перед слушателями;
- не осознаны цели профессионального обучения;
- программа не достаточно хорошо выучена;
- установка не на профессиональные задачи, а на самооценку личности;
- сформирован рефлекс на обязательное волнение и его отрицательное влияние на исполнение;
- наличие высокой личностной тревожности, т.е. снижение эмоциональной устойчивости.

Все эти сложности преодолимы после соответствующего анализа и переоценки ценностей. Но далеко не все выдерживают нервно-психические перегрузки, стрессы и меняют профессиональные ориентиры, выбирают иной вид деятельности. Те же учащиеся, которые не хотят расставаться с исполнительской деятельностью, могут добиться значительных результатов. Ведь бесстрашных людей не существует. «Страх, как инстинкт самосохранения, работает в нашу пользу, позволяя нам видеть опасность и от нее уходить. Однако плохо, когда он начинает довлеть над нашей психикой и сковывать наши движения» [3, с.13].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Выдающийся психолог нашего времени М.С. Норбеков предлагает для регулировки чувств специальную игру с образными рядами. Суть ее заключается в том, что человек, закрывая глаза и максимально используя воображение, погружается поочередно в переживание таких полярных чувств, как безмятежный покой – горечь потери; покой – веселье; покой – печаль; покой – безысходность; покой – ужас; покой – радость. Все вызываемые в себе ощущения необходимо не просто представлять, а максимально честно и искренне проживать (с соответствующей мимикой, со слезами, смехом и т.д.). «Ежедневно тренируйте эмоции, придерживаясь схемы, но старайтесь выстраивать свои образные ряды. Вам необходимо как следует разработать свой дух, чтобы он обрел гибкость, чтобы маятник вашего самочувствия не застревал в крайних позициях, а всегда приходил в нейтральное состояние» [3, с. 30]. «Тренируйте дух, ведь развивается то, что тренируется» [Там же, с. 13]. В процессе работы с этой игрой тренируется процесс торможения нервного возбуждения, который часто дает сбой у исполнителей со слабым типом нервной системы.

Однако тренировать нужно не только нервную систему. Здоровый образ жизни и умеренные физические тренировки необходимы учащимся-музыкантам/ У занимающегося регулярно бегом повышается самооценка, он делается более уверенным и более общительным, т.е. становится более экстравертированным. Последнее обстоятельство надо считать очень важным для музыкантов, т.к. экстравертированность помогает исполнению музыкальных произведений в присутствии других людей/

Экстремальные ситуации, в которых подчас оказывается исполнитель, выдвигают нелегкие требования к его воле. Сомнение – чуть ли не единственный наш враг. Поэтому иногда лучше переоценить себя, чем недооценивать. Е.В.Образцова считает, что вера в себя, особенно во время публичного выступления, нужна музыканту больше, чем что-либо другое. Выйдя на сцену, нужно мысленно отключиться от переживаний и целиком сконцентрироваться на исполнительских задачах, сохранять ясность мысли, уметь владеть своими чувствами, не поддаваться «пораженческим» мыслям под влиянием ошибок. Интравертированным исполнителям приходится прилагать большее количество волевых усилий во время выступления на сцене, чем исполнителям экстравертам. Прикладывая самые большие волевые усилия для достижения успеха, учащийся активно формирует волю. Эпизодические рефлексорные



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

проявления воли начинают обретать статус индивидуальных качеств, складываясь в устойчивые психические образования. Воля, постоянно тренируясь, углубляется в фундаментальные слои структуры личности человека.

«В исполнительстве прежде всего нужна воля, - полагал В.В. Софроницкий. – Воля – это многого хотеть, хотеть большего, чем дашь сейчас, чем можешь дать. Для меня вся работа – это работа над закалкой воли» [5, с. 106].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Герберт фон Караян «Эликсир жизни – музыка» (Герберт фон Караян о себе) // «Музыкальная жизнь» – 1983 г. - №15 – стр.18-19.
2. Леви В.Л. «Искусство быть собой». – М., 1977. – 208с.
3. Норбеков М.С. «Тренировка тела и духа». – СПб.: Питер, 2004 г. –154с.
4. «Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений» // Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под редакцией Г.М. Цынина. – М.; Издательский центр «Академия», 2003 г. – 361с
5. Софроницкий В.В. «О своей работе» // «Пианисты рассказывают». – М., 1979. – стр.106.

УДК 786.2

*Е. В. Асеева,  
г. Северодонецк*

### ПЛАСТИКА ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ ПИАНИСТА

*Чем яснее то, что надо сделать,  
тем яснее и то, как это делать.*

*Г. Нейгауз*

«Бах писал свои инвенции, чтоб научить играющих певучести. Но... фортепиано не поет» [3, с.150]. И, действительно, наш инструмент не умеет петь. А что же он может? Когда мы последний раз заглядывали внутрь рояля, помогая ученику убрать пюпитр и крышку клавиатуры, позволяя ему играть *pizzicato* и *glissando* от басов до дискантов, нажимать полклавиатуры одновременно, «баловаться» с педалями? Видно, как появляется в глазах любопытство, радость, озорство от возможности подружиться с таким чопорным и большим «недотрогой».

Изучайте природу инструмента, не бойтесь потратить на это драгоценное урочное время и придумайте интересный увлекательный



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

рассказ об этом.

Фортепиано и рука пианиста, кажется, созданы друг для друга. «Устройство нашей руки, с точки зрения ее использования на фортепиано, идеально» [Там же, с.109]. Какой формой руки должен обладать зрелый пианист? Гофман сказал так: «Наилучшая в пианистическом отношении рука – это не красивая, пользующаяся популярностью узкая рука с длинными пальцами. Почти все большие виртуозы обладают... пропорциональными руками. Настоящая пианистическая рука должна быть широкой, чтобы дать каждому пальцу крепкую базу для действия его фаланг, а этой базе – достаточную площадь для развития различных мышечных пучков. Длина пальцев должна быть пропорциональна ширине руки, но я считаю, что именно ширина важнее всего» [2, с.185].

Будут ли такими руки наших начинающих пианистов? Как нет одинаково устроенных рук, так и нет единой, обязательной для всех «постановки руки» и системы двигательных приемов пианистического мастерства. В начале – это элементарные навыки извлечения звука, связной игры, педализации, которые могут меняться на этапах взросления ученика, физического и психического развития [4].

Организация игровых движений начинается с «первых шагов» и продолжается в школе, училище, консерватории, т.е. всю профессиональную жизнь [5]. На каждом новом этапе развития исполнителя появляются более сложные звуковые задачи и художественные цели, возникает потребность в новых движениях, индивидуальной приспособляемости аппарата.

Основная задача в развитии игрового аппарата – это использование природных анатомических двигательных возможностей человека. Так уж сложилось, что играем мы на рояле сидя. И сидеть нужно правильно:

- 1) против середины клавиатуры;
- 2) отрегулировав высоту сидения, не рекомендуется высокая посадка, т.к. в работу больше вовлечены рука и плечо, а не пальцы, и наоборот; предплечья параллельны клавишам;
- 3) расстояние до клавиатуры регулируется длиной рук, близко сидеть нельзя, т.к. локти сталкиваются с корпусом;
- 4) обе ноги соприкасаются с полом (для малышей - скамеечка), а затем с соответствующими педалями;
- 5) положение корпуса – ровная спина, голова, опущенные плечи,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

расслабленная челюсть, свободное дыхание.

На первом этапе очень важен качественный показ педагогом движений и звучаний. По мере взросления ученик будет искать свои индивидуальные особенности пластики. Объясняя строение руки и целесообразность движений, нужно пользоваться грамотной терминологией.

Положение рук на клавиатуре – это высокий мостик, образованный арочным соединением кончиков первого и пятого пальцев через пястные суставы, правильность и естественность которого мы проверяем по формуле Шопена.

В первую очередь, мы учим наши пальцы быть крепкими и выносливыми. Сначала в приемах игры *non legato* и *portato*, делая их то плоскими, то округлыми, ощущая подушечку или кончик пальца, затем учим каждый палец замаху и при игре на «*p*», «жемчужной игре», где нужна четкость при небольшой динамике, и в кантилене для певучего легато, а в определенный момент пальцы становятся колоннами-подпорками, несущими вес всего тела. Каждый палец индивидуален, но должен уметь извлекать звуки равной силы.

Первый палец – третий скрытый сустав его спрятан в запястье, нужно учиться им управлять. Недоразвитость движений этого сустава приводит к затрудненному охвату широких интервалов, арпеджио. Берет первый палец звук боковой частью подушечки. Вообще – надежный, сильный. А первый палец левой руки – виолончелист или валторнист, по меткому замечанию Нейгауза.

Особенность строения четвертого пальца в том, что он связан с третьим и пятым пальцем сухожилиями, и он – самый несостоятельный палец. Но в команде 3, 4, 5 пальцы помогают друг другу.

При укреплении четвертого и пятого пальца кисть и рука свободны, а пальцы разыгрывают трели разным туше с высоко поднятыми пальцами, где сила – результат их падения, и наоборот, меньший подъем пальцев вместе с нажимом. Пятый палец работает кончиком, ритмически точно.

Способность всех пальцев работать самостоятельно зависит от положения первых и пятых пальцев. Пятый палец опирается на мостик и играет боковой частью подушечки. Прямой, погруженный весом руки в клавишу пятый палец становится упругим.

Второй палец – сильный, осевой. Часто другим «указывает», а сам «не делает». Можно наблюдать недостаточную устойчивость 2, 3, 4, 5

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

пальцев в пястно-фаланговых суставах – «продавленные косточки» или неустойчивость 2, 3, 4, 5 пальцев в концевых суставах – проламывание кончиков пальцев.

Пальцы обретают крепость, силу при 4-5-часовой ежедневной работе. Для пианиста форма руки важнее пальцев, т.к. она является основанием и источником силы для пальцев, осуществляет полный контроль за ними, т.к. мышцы, двигающие пальцами, находятся в предплечье.

**Non legato.** Приемы не связной игры, помогающие пальцам и руке окрепнуть.

Игра с клавиши, отдельно, всей рукой. Для приведения предметов в движение необходимо 4 этапа: подготовка – замах – движение – завершение.

Покачивание рукой и волнообразные движения запястья.

Паузы. Можно прерывать звук пальцами, запястьем, предплечьем, всей рукой, комбинацией движений.

Пружинящее запястье.

Правило: чем быстрее игра, тем ближе пальцы; чем громче звуки, тем быстрее нажатие клавиш.

Кистевое **staccato**, похоже на быструю репетицию, т.е. когда пальцы не падают перпендикулярно на клавиши, а скорее делают «стирающее пятно» с клавиатуры движения кончиками и быстро отдергиваются по направлению к ладони. Рука в этом не принимает участия. Напряжение снимается сменой кистевого на пальцевое или от руки, чтоб отдохнули мышцы кисти и восстановились.

«Мягкая посадка». При слишком быстром падении руки на клавишу возникает столкновение с поверхностью клавиши. Чтобы исключить удары и шумы, слегка пружиньте, используя мышцы, подобно рессорам.

Движение предплечьями. Чтобы добиться нужного звука, используя руку от локтя до пальцев, необходимо сохранять небольшую твердость запястья. При игре на фортепиано ведущую роль играют пальцы. Остальная часть игрового аппарата лишь подчиняется потребностям пальцев, которые во время игры всегда сохраняют упругость.

Мышцы, двигающие пальцами, находятся в предплечье, если пальцы чрезмерно напряжены, то нижняя часть руки станет жесткой, если пальцы

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

вялые, то и мышцы предплечья будут вялыми и потеряют контроль за пальцами.

Пальцевое *staccato*. Прыгающие пальцы от мостика (высокие пальцы).

**Legato.** Ротационные движения предплечьем. Игра легато – следующий этап в освоении приемов игры на фортепиано, подобен пению на одном дыхании или игре на одном смычке. Legato с использованием непрерывной ротации – плавный переход от ноты к ноте на одном смычке. Для идеального legato необходимо отпускать первую клавишу с той же скоростью, с какой нажимается вторая. Можно соединить звуки, используя лишь пальцы, но это чуть сложнее, чем отпускать первые клавиши каждой лиги в медленном темпе при помощи поворота предплечья.

**Лиги и фразы.** Лига означает не только связную игру, но и фразировку.

Освобождение четвертого пальца – за счет энергии третьего или пятого пальца при двойной ротации в медленном темпе и непрерывной при быстрой игре.

«Видимое» и «невидимое» - медленная игра требует более широких, т.е. видимых движений, а быстрая игра – невидимая, повороты рук предельно малы.

Подготовка к гаммам – подкладывание и переключивание первого пальца, перенос с позиции на позицию, особенно в быстром темпе.

Сочетание вертикальных, горизонтальных и ротационных движений.

Горизонтальное движения рук и корпуса.

Когда руки перемещаются влево или вправо по клавиатуре, они поддерживаются при помощи больших мышц спины, плеч и предплечий.

Корпус – составляющая игрового аппарата – участвует в горизонтальных движениях. Сравним игровой аппарат с часами (пальцы – секундная стрелка, руки – минутная, корпус – часовая). Пальцы управляют руками, а руки горизонтальным движением корпуса.

**Glissando.** Лучший способ ощутить горизонтальное движение рук и всего корпуса. Звучание первой и последней ноты.

Игра всей рукой в сочетании с ротационным движением предплечья.

Правила «дышащих» движений запястья вверх и вниз при игре гамм и арпеджио на legato исходят из удобства приспособления руки к клавиатурной топографии.

Анатомия исполнения гамм и арпеджио в быстром темпе.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Понятие «трансцендентальной техники».

«Последнее прикосновение» в лигах на две ноты. Понятие длинных линий каждый музыкант объясняет по-своему. В любой музыке существует внутренняя структура, подобно основанию каркаса архитектурного сооружения.

«Одно дело слышать поток музыки, но совершенно другое – передать его при помощи звука, извлекаемого на инструменте. Используя хореографические движения, мы воплощаем наши внутренние музыкальные представления, - в конечном счете одно неотделимо от другого» [1, с. 149].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн С. 20 уроков клавиатурной хореографии. – СПб. : Композитор, 2003. – 152с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. : Музыка, 1982. – 300 с.
4. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М. : Музыка, 1975. – 110 с.
5. Щапов А. Фортепианная педагогика. – М. : Сов. Россия, 1960. – 169 с.

**УДК 784:781.65**

***В. И. Багрова,  
г. Луганск***

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ДЖАЗЕ

Вокальное исполнительство в джазе является одной из важнейших сторон этой музыки. Интерес вызывают как первые исполнители блюзов, так и многие исполнители следующих десятилетий – периода новоорлеанского джаза, эры свинга, би-бопа и современного джаза. Помимо произношения основного музыкального текста, вокалисты-импровизаторы излагают свою мелодико-ритмическую линию с помощью особого приема – скэта.

Скэт – специфический способ джазовой вокальной импровизации, при котором голос используется для имитации музыкального инструмента, а пение не несёт лексической смысловой нагрузки.

Под словом «импровизация» в общем смысле слова многие люди

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

понимают некое неподготовленное ранее действие, которое рождается спонтанно, в данную минуту. В музыкальном искусстве импровизацию воспринимают как «сочинение музыки на ходу». Однако любой импровизатор прекрасно понимает, что импровизация требует большой предварительной работы и тщательной подготовки. Импровизация является результатом накопленного музыкального багажа. Вокальную импровизацию можно условно разделить на два этапа – вокально-интуитивный и «инструментальный».

Существует мнение, что скэт берёт своё начало из музыки Западной Африки, где звуки ударных инструментов заменялись вокализацией. Это отдельные слоги-выкрики, подбадривания других певцов, слоговое пение, фальцетные слоговые ответы-выкрики [1].

На первоначальном этапе созревания вокальной импровизации рядом с чернокожей вокалисткой находились прекрасные подсказчики – инструменталисты. Духовые инструменты в своих аккомпанементных ответах продолжали линию темы, варьируя её и добавляя собственноевольное продолжение мелодии. Это была прекрасная начальная школа для вокалиста, которая так и манила певцов повторить голосом что-то похожее на инструментальные ответы и пропеть известный материал в собственной интерпретации на свой лад без слов.

Однако более вероятно, что скэт получил в своё время популярность среди джазовых певцов США, которые пытались имитировать голосом звуки инструментов джаз-бенда. Это подтверждают ранние звукозаписи блюза и новоорлеанского джаза. Первым записанным примером скэта часто называют композицию *Heebie Jeebies*, записанную Луи Армстронгом в 1926 году. Существует легенда, что эта композиция появилась после того, как у Армстронга упал нотный лист со словами на пол и он неожиданно забыл слова.

В 1940-х годах скэтовую импровизацию значительно усложнил Кэб Кэллоуэй, предоставив ему новое значение – стиля бибоп. Другой известной исполнительницей скэта в 1940-е годы стала Элла Фитцджеральд. Она была окружена блистательными инструменталистами-импровизаторами, и это обстоятельство повлияло на формирование чувства импровизатора у молодой певицы. Элла Фитцджеральд достигает невероятных высот в искусстве импровизации в 1950-1960-е гг. Многие пьесы этого периода, где Элла целиком применяет скэт, можно считать высочайшими образцами: «Атласная кукла», куплеты из песенки «Мэкки-



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

нож», где она вдобавок копирует манеру и голос Л. Армстронга. По этим образцам, скрупулезно изучая и «снимая» импровизации Эллы Фитцджеральд, набираются опыта уже несколько поколений джазовых вокалисток мира [2].

Чуть позже скэт демонстрирует «белая» вокалистка Анита О'Дэй, прекрасно сознающая и чувствующая окружающее её оркестровое звучание. Вокалистка обладала инструментальным мышлением, имела природный талант импровизатора, врожденное чувство свинга и отличное знание манеры, стиля.

В 1960-х годах свинговый певец Ворд Свингл использовал скэт для аранжировок музыки Иоганна Себастьяна Баха, а впоследствии и других композиторов прошлого. В изысканной стилистически безупречной обработке звучали произведения Моцарта, Баха, Генделя, Вивальди. Возглавляемая им группа Swingle singers исполняла классическую музыку в джазовой манере и артикуляции. После выпуска альбома «Jazz Sebastian Bach», этот французский вокальный коллектив получил мировую известность [3].

В 1990-е годы в манере скэт пел Джон Ларкин, которого знают под псевдонимом Скэтмэн Джон. Голосовые приёмы, близкие к скэту использовались на альбомах популярного украинского дуэта «5'nizza».

Первый этап импровизации – это варьирование темы, небольшой уход от основной мелодии за счет введения мелизмов, опеваний определенных нот, а также введения в фактуру индивидуальных вокальных приемов. В основном на этом этапе вокалист действует интуитивно, основываясь на чувствах и эмоциях. И для многих вокалистов такой вид импровизации не представляет больших трудностей. Накапливая опыт, постепенно, за счет слухового отбора вокалист осознанно или неосознанно запоминает наиболее удачные фразы, приемы, мелизмы и эти накопления прочно входят в его память. Попадая в конкретную ситуацию, на сцене или в студии вокалист использует свои наработки, обогащая мелодию.

Второй этап вокальной импровизации требует от певца расширения вокальной мелодики и фразировки. Здесь целесообразно ввести в обиход понятие «инструментальной импровизации», при которой вокалист постепенно начинает вводить в импровизационную лексику фразы, пассажи, обороты, присущие больше инструменталистам. На этом этапе у



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

певця починають появлятися труднощі, які ще більше зростають з постійним ускладненням гармонічної основи, яка лежить в основі сучасного джазу. Особливістю інструментальної імпровізації є обігрування гармонічної послідовності, введення проходять аккордів, альтерацій і т.д. Ці складні види імпровізації вимагають не тільки хорошого гармонічного слуху, вокальних даних і теоретичної підготовки, але і підготовленого слухача, який зможе оцінити таке мистецтво.

Осваювати імпровізацію вокалісту найбільш цілеспрямовано методами, якими користуються інструменталісти. Необхідно заучувати короткі пасажі до автоматизму. Маючи великий запас цих пасажів-заготовок, вокаліст зможе створювати різноманітну мозаїку і якісь-небудь нові поєднання. Таким чином, робота імпровізатора заключається в постійному накопленні імпровізаційних фраз, які є первинним матеріалом для створення імпровізаційної мелодичної лінії.

Для того, щоб навчитися відмінно імпровізувати, вокалісту потрібно багато слухати блискучих імпровізаторів, таких як Боббі Макферрін, Ел Джерро, Луї Армстронг, Елла Фітцджеральд, Гледіс Бентлі, Кіб Келлоуей, Аніта О'Дей, Лео Уотсон, Скотт Мен Джон, а також імпровізації музикантів-інструменталістів. При постійній тренуванні слуху, вокаліст починає щось-то запам'ятовувати, повторювати, а в подальшому зможе знайти і свій власний стиль, манеру і індивідуальний почерк.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барбан Е. Чорна музика, біла свобода / Е. Барбан. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 284 с.
2. Кінус Ю. Джаз / Ю. Кінус. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 2010. – 151 с.
3. Овчинников Е. Історія джазу / Е. Овчинников. – М. : Музика, 1994. – 87 с.

УДК 78.01

*О. М. Батовська,  
м. Харків*

## ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA

Сучасна хорова музика а carPELLa українських композиторів

---

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

представляє собою плідотворну галузь для дослідників і виконавців. На межі тисячоліть у ній особливо ярко проявились тенденції жанрової індивідуалізації творів.

Актуальність поданого матеріалу визначена, з одного боку, розширенням типологічного різноманіття світського хорового жанру а *capella*, що призвело до потреби переосмислення виконавського аспекту, з іншого боку, відсутністю комплексного аналітичного дослідження даної проблеми. Універсальність жанрового діапазону і новаторська трактовка багатовікових традицій хорового мистецтва у музиці В. Губаренка, Т. Кравцова і В. Мужчиля співвідноситься з естетичними і філософськими шуканнями в російській і зарубіжній композиторській творчості рубежу тисячоліть, що свідчить про своєчасність і актуальність нашого дослідження в контексті сучасного музикознавства.

Об'єкт дослідження – форми прояву жанрових модифікацій в сучасній хоровій музиці а *capella*.

Предмет – хоровий цикл «Русские эскизы» В. Губаренка.

У запропонованій доповіді автор спирається, насамперед, на дослідження вчених із загальних проблем теорії жанрів (А. О. Альшванг Т. Попової, В. Цуккермана, А. Сохора, М. Арановського, А. Цукера, О. Соколова, Е. Назайкинського В. Холопової, В. Медушевського, С. Шипа та ін.), та праці, де висвітлюються історико-теоретичні аспекти вивчення хорового жанру (Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, Л. Пархоменко, Ю. Паїсова, Г. Григор'євої, Л.Рязанцевої, І. Гулеско та ін.). При розробці заявленої проблеми нашу увагу привернула концепція Л. П. Казанцевої, яка побудована на понятті жанрового змісту, який «складається із багатьох різнорідних закономірностей, що об'єднуються у систему» [1, с. 90-94.]. У своїх міркуваннях, дослідниця, проводячи паралель між жанровим змістом і музичним змістом, приходять до висновку, що вказані дефініції співпадають. Вона пропонує типологію жанрового змісту за наступними позиціями: звук, засоби музичної виразності, сфера образності, часові та просторові характеристики музичного образу, музична драматургія, тема і ідея твору, особистість композитора як «автора – художника», виконання та сприйняття музики (комунікаційна ситуація). Таким чином, дана концепція, може стати відправним моментом при дослідженні форм прояву жанрових модифікацій в сучасній хоровій музиці а *capella*.

Спираючись на вищенаведений алгоритм аналізу жанрової суті

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

хорового твору, звернемося до творчості відомого харківського композитора В. Губаренка.

Серед талановитої когорти композиторів другої половини ХХ ст., визначною постаттю постає яскравий представник харківської композиторської школи – народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка – Віталій Сергійович Губаренко (1934-2000). Хорова музика В. Губаренка представлена хорами а capella «Тече вода» (вірші Т. Шевченко), «Осень» (вірші О. Пушкіна), «Утес» (вірші М. Лермонтова), і хоровим циклом а capella «Русские эскизы» (1978, на вірші С. Єсеніна). Кожен з названих хорових жанрів відзначений високою художньою цінністю.

З точки зору заявленої у даній доповіді проблематики, дослідницьку увагу привертає твір, який майже не має аналогів в українській хоровій музиці, а саме, — «Русские эскизы».

Вже у самій назві закладено синтетичну природу даного твору. Бо, як відомо, ескіз (франц. *esquisse*), — термін, запозичений з живопису, який відповідно своєму значенню, в образотворчих мистецтвах, означає нарис, загальний нарис, що охоплює основну тему в цілому, але що виключає деталізацію. Подібно до того, як і в живописі, — в музиці ескіз може розглядатися, по-перше, як підготовча робота в створенні художнього твору, по-друге, як щось самостійне. Нас цікавить друга дефініція цього терміну, бо як самостійний музичний твір, ескіз володіє і самостійними чисто-художніми особливостями. Вже за своєю назвою «Русские эскизы», твір доводить самодостатність і завершеність. Його головна тема, — тема Росії (Відчизни для Поета) і оспівування краси її народних звичаїв крізь призму природи. За текстову основу «ескізів» композитором використані три вірші С. Єсеніна: «Разгулялась вьюга»<sup>1</sup>, «Доброе утро», «Тальяночка». Перший хор вирізняється яркою образністю і зображальністю, «звукотисанням» хоровими красками зимової непогоди. Другий хор є ліричним центром. Це невелика замальовка пробудження природи від перших променів сонця. Поетичний текст наповнений метафорами, зокрема образ берізки, яка є уособленням сором'язливої дівчини. У третьому хорі простежується зв'язок з народною піснею, а саме з частушками (чоловічими «прибасками»). Саме цей номер є кульмінацією «ескізів».

---

<sup>1</sup> Вірш «Разгулялась вьюга», за словами О. Димшиця та Л. Хінкулова, належить поету П. Стежину. Див. <http://zinin-miresenina.narod.ru/s.html>.

---

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Отже, структура даного хорового циклу представляє собою три мініатюри, які об'єднані за ознакою сюжетного зв'язку між ними, що виражається у змісті тексту. Принцип ліричного сюжету (ознака російської ментальності), що тяжіє до глибинного і різностороннього відчуття світорозуміння, є підтвердженням нашої думки. Виходячи з цього, даний твір можна об'єднати у хоровий цикл, бо специфіка названого жанру і полягає у ідейній єдності.

Вельми важливим вивчення жанрової природи твору є засоби музичної виразності. Так, наприклад, перший номер «Разгулялась вьюга» демонструє жанрові риси експромту або ескізу. Саме тому він відзначається ритмічною активністю, енергійною і насиченою мелодійною лінією. У другому номері циклу «Доброе утро» композитор вводить музичний комплекс романсової природи: вокальна мелодія у альтової партії супроводжується «інструментальним» акомпанементом, який виконує партія сопрано; для теми характерний ліричний тип висловлювання завдяки неспішному темпу (*adagio*), мелодичної свободи, широкої кантиленності; мелодичний матеріал акомпанементу будується на формульній простоті (м 2) і багатократному повторі ритмічної фігури чверть з точкою та чотири вісімки. Третій номер «Тальяночка», як ми вже вказували, адресує до жанру частушка. Як відомо, назва частушка походить від дієслова «частіть» із значенням «говорити швидко, під лад частих тактів музики»<sup>2</sup>. Назва походить від слова частий — швидкий, такий, що повторюється багато раз. Воно відображає манеру виконання частівки: її співають швидкою говіркою («часто»), причому одна і та ж мелодія повторюється з різними варіаціями. Саме тому, у цьому хори ви бачимо співучо-речитативні інтонації, характерний паралелізм терцій, остинатним ритмом (імітація гри на балалайці або баяні), імпровізація па основі певних ритмічних і мелодійних зворотів, несподівані синкопи, доволі швидкий темп. Також слід зазначити домінуючу роль інструментального компоненту музики частушок, бо саме зв'язок наспіву (у виконанні парубка або дівчини) із супроводом є показником і у функціональному, і в історичному аспектах.

Музичним жанром обумовлені і сфера образності в цілому (вислів

---

<sup>2</sup> Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. — Том ХСV, № 1. Диалектологические материалы, собранные В. И. Тростянским, И. С. Гришкиным и др. / Приготовил к печати и снабдил примечаниями А. А. Шахматов. — Пг., 1916. — С. 22.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

про людину, про навколишній світ). Цю закономірність ми вбачаємо на протязі всього циклу. У першому номері «Разгулялась вьюга», який має риси музичної п'єси (ескізу), ми зустрічаємося з динамічним змалюванням, образом-оповіданням про снігову завірюху. Образна сфера другого номеру є лірико-мрійною картиною пробудження всього живого від сходу сонця. Третій хор загострює естетичні якості народного комічного жанру, у даному разі, — частушки.

У хоровому циклі «запрограмовані» і часові характеристики музичного образу. В першому номері відображається миттєвий настрій, враження людини від негоди, що розігралася. Другий представляє динамічну картину світанку. Третій, — жанрову зарисовку у народному дусі.

Жанр впливає і на музичну драматургію. У даному разі це проявляється наступним чином: у першій частині наявні риси драматургії сонатного allegro, зокрема тісної тематичної взаємодії основних тем; друга частина синтезує ознаки драматургії романсового жанру: монодраматургія з поступовим ціленаправленим розсортуванням; останній номер є своєрідним змаганням: співці співають поперемінно, виходить діалог парубка і дівчини, двох хорів — чоловічого і жіночого, тому драматургія побудована за принципом діалогічності, що є ознакою концертності.

На завершення даного доповіді підкреслимо, що хоровий цикл «Русские эскизы» В. Губаренка є показовим твором у сфері жанрових пошуків сучасних композиторів. На прикладі його аналізу ми продемонстрували численні модифікації як «первинних», так і «вторинних» жанрів. Отже, жанр у композиторській творчості є носієм великого смислового потенціалу в силу своєї здатності до «узагальнення крізь жанр» (А. Альшванг). Об'єм нашої доповіді дозволив використати лише частину зібраних нами матеріалів, тому ми позначили основні віхи семантичної еволюції поняття «жанр» в сучасній хоровій музиці а cappella.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. — Ростов-н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. — С. 90 — 94.

**ТВОРИ ДЛЯ ДОМРИ ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:  
ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Починаючи з середини ХХ століття значно активізувався процес збагачення домрового репертуару. Це сталося завдяки діяльності професійних композиторів, які звернули свою увагу на інструмент доволі молодий, але такий, що стрімко набуває популярності. Вагому частку оригінального репертуару сучасного домриста складають твори донецьких авторів.

Інтерес композиторів Донеччини до написання музики для домри обумовлений декількома факторами:

- беззаперечним визнанням суспільством національної природи інструмента, відчуттям його відповідності духу української культури, своєрідному пробудженню, за словами В. М. Івка, «генетичної пам'яті українського народу»;

- найбагатшими виражальними можливостями домри та її необмеженим технічним потенціалом;

- унікальним поєднанням процесу стрімкої академізації чотириструнної української домри зі збереженням «народної самоідентифікації» інструменту;

- безпосередньою співпрацею композиторів з фундатором донецької домрової школи В. Н. Івко та плеядою його талановитих учнів.

Серед композиторів Донеччини, що пишуть для домри, слід назвати В. Івка, Є. Мілку, О. Рудянського, О. Некрасова, О. Скрипника, В. Стеценка, М. Шука, а також композиторів молодого покоління, таких як Є. Петриченко, А. Нижник, Д. Мілка, А. Ясинський, А. Івко. Репертуар домристів постійно поповнюється новими творами вказаних авторів, але, незважаючи на це, їх творчість в позначеній жанровій сфері досі не стала предметом наукових досліджень. Тому завдання глибокого аналізу численних домрових творів донецьких композиторів, їх ретельного упорядкування, виявлення жанрових та стильових особливостей є досить актуальним і невідкладним.

Домрова творчість донецьких композиторів охоплює широке коло



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

жанрів, форм та стильових тенденцій: масштабні симфонії, концерти, сонати – і невеличкі п'єси, твори для домри соло – і для різних за складом ансамблів (дуети домр, домри та гітари, домри і бандури), опуси, що спираються на фольклорні витoki, – і авангардні за колом виразових засобів композиції. Разом з тим, слід відзначити, що історія розвитку музичної культури Донбасу, у тому разі і композиторської творчості, має свої особливості, зокрема, пов'язані з асиміляцією різних культурно-історичних традицій. Серед визначальних у домровій творчості донецьких авторів необхідно виділити два основні напрями:

- використання фольклору – як прямим цитуванням, так і опосередкованим переломленням його характерних ознак;

- традиційна та сучасна інтерпретація академічних жанрів з урахуванням тембрових та мовних надбань сучасності.

Перший напрямок є органічним для домрової музики, адже домра – інструмент, що прагне зайняти гідне місце серед інших академічних інструментів, разом з цим, не втрачає характеристики «народний інструмент». Однак активність міграційних процесів, що визначала історичний розвиток Донецького краю, за словами О. Тюрикової, «сприяла утворенню у фольклористичному середовищі думки про відсутність на Донеччині регіональної фольклорної стилістики (а, отже, і традиційного фольклору як такого)» [4, с. 5] Мабуть, цим можна пояснити той факт, що практично в усіх випадках використання фольклорного матеріалу у домрових творах донецьких композиторів ми маємо справу зі зразками фольклору, характерного для Західної України.

Необхідно виділити два основні види використання фольклорного матеріалу донецькими композиторами. Перший й найчастіший – пряме цитування теми пісні, танцю або коломийки: «Варіації на лемківську тему», «Щедрівка», «Пісня» для домри і фортепіано (камерного оркестру домр), «Андантино» для двох домр соло В. Івка, «Чотири коломийки» для домри та гітари, «Коломийка» для домри і бандури, «Молодечі жарти» з «Української сюїти» для камерного оркестру домр Є. Мілки, Три п'єси для камерного оркестру Д. Мілки.

Другий вид – створення композиторами оригінальних тем, що стилістично близькі до фольклору. Серед таких – «Гуцульське коло» для домри та фортепіано, триптих «Гуцульські гобелени» для оркестру домр О. Некрасова, «Коло» для оркестру домр Є. Петриченка, П'єси для домри та гітари Д. Мілки. І у першому, і у другому випадках композитори



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

застосовують як традиційні форми висловлювання, так і авангардні засоби художнього вираження.

Вдале поєднання сучасних форм висловлювання з органікою фольклору притаманне творам Є. Мілки. Композитор з неординарним мисленням, Є. Мілка – володар неповторного, яскраво-індивідуального типу мовлення, фундаментом якого можна вважати сміливі рішення у галузі поєднання горизонтальної перспективи різних ладових звукорядів з доволі складною за функціональним визначенням акордиком. **Чотири коломийки для домри та гітари (1996)** безперечно можна вважати одним з найяскравіших творів для домри у доробку композитора і показовим прикладом сучасного методу опрацювання фольклорного матеріалу.

Напрочуд майстерно створює свої теми відповідно народній стилістиці О. Некрасов. Прикладом цьому є надзвичайно популярна серед домристів п'єса **Гуцульське коло (1969)**. Остинатність ритмічних і мелодичних побудов в купі з відверто рондоподібним викладенням тем дуже картинно малює коло танцюючих. Своєрідне метроритмічне вирішення (розмір 7/8, що чергується з 4/4), неординарні звукові ефекти у вигляді стуків по деці, гострий ритмічний нерв, специфічно гуцульські інтонаційні звороти – все це робить твір надзвичайно привабливим для виконавців та здатним справити яскраве враження на слухача.

Другий напрямок домрової творчості донецьких авторів представлений творами академічних жанрів. Вагоме місце серед них посідає концерт. «Следует заметить, что академическая ветвь домрового репертуара начала формироваться с жанра сольного концерта, поскольку «молодой» инструмент нуждался в произведениях, дающих возможность продемонстрировать свою техническую и художественную “самодостаточность” и “универсализм”», – констатує І. Максименко [3, с. 191]. Поряд з традиційним трактуванням класичних жанрових моделей, знаходить місце прагнення композиторів вийти за рамки історично сформованих типів творів. Яскравим прикладом різного роду трансформацій, які зазнав жанр концерту, є творчість В. Івка. В доробку композитора налічується три концерти, Концертино для домри з оркестром, Концерт-симфонія для камерного оркестру «Лик домер». Концертино – твір у трьох частинах, елементи додекафонної техніки сполучаються тут з традиційним формотворенням. Концерт-токата – одночастинний твір, що характеризується жанровою синтетичністю та

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

динамічністю драматургічного розвитку. Поема-концерт «поєднує масштабність симфонічного мислення з концертно-ігровою атмосферою віртуозності, спаяність регламенту сонатної форми зі свободою поемної оповідальності...» [2, с. 23]. Концерт-симфонія для камерного оркестру домр В. Івка демонструє перенесення змагального принципу всередину оркестрової тканини, адже кожен учасник оркестру набуває тут статусу соліста. Притаманне більшості концертів В. Івка тяжіння до взаємодії жанрів є характерною ознакою музики ХХ століття [1], що свідчить про вписаність творчості донецького композитора в магістральну лінію еволюції сучасного мистецтва.

Плодотворною є творчість в концертному жанрі молодих членів Донецької спілки композиторів – Є. Петриченка, А. Нижника, Д. Мілки. Так, концерт **«Вірую» для домри та фортепіано Артема Нижника (2005)**, що є своєрідним філософським роздумом стосовно пошуків духовного ідеалу та досконалості на тлі загального потягу до зовнішніх принад та забуття справжніх цінностей, відмічений незвичним трактуванням концертного жанру: змагання між солістом та оркестром переміщується тут у площину внутрішньої боротьби. Драматургія концерту втілює одвічну самотність людини у світі. А. Нижник за допомогою певних стилістичних засобів втілює власне бачення домри, що гранично віддалене від звучання скрипки з її легкістю мелодичного малюнку. У побудові форми дещо зміщені акценти: експонування матеріалу проходить з елементами розробки, а саме розробка має вигляд епізоду. Відсутність каденції при наявності зони її припустимого розташування пояснюється бажанням автора надати виконавцю свободу індивідуального висловлення. Використання цитати з твору Баха символізує переконаність у перемозі в людській душі прагнення до духовного самовдосконалення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова О. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века / О. Г. Антонова // Музичне мистецтво : Зб. наук. статей. – Донецьк : Юго-Восток, 2005. – Вип. 5. – С. 47–57.
2. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах / В. В. Варнавська, Т. В. Філатова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : Зб. наук. статей. – Київ – Донецьк, 2001. – С. 4–29.
3. Максименко І. М. Эволюция украинского домрового концерта в свете академизации четырёхструнной домры / І. М. Максименко // Музичне мистецтво : Зб. наук. статей. – Донецьк : Юго-Восток, 2005. – Вип. 5. – С. 188–200.
4. Тюрикова О. В. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

культури Донецького краю (культурологічний огляд / О.В. Тюрікова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: Зб. наук. статей. – Київ – Донецьк, 2001. – С. 54-65.

**УДК 82.09:78.01**

***В. А. Боброва,  
г. Луганск***

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕРСОНАЖИ  
В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Э. Т. А. ГОФМАНА**

Э. Т. А. Гофман – персонифицированный синтез искусств: писатель, поэт, композитор, живописец, график, музыкальный драматург, критик, оперный и симфонический дирижер, режиссер, певец, театральный декоратор и художник. И везде – новатор, непревзойденный по силе художественного воображения, художник, предвосхитивший принципы К. Станиславского и В. Мейерхольда, музыкальные опыты К. Вебера, Р. Вагнера, Р. Шумана.

Э. Гофман сформировался, как художник в контексте культуры Австрии и Германии конца XVIII – начала XIX вв. В его творчестве воплотились реальные события и картины, окружавшей его действительности. Гофмановская эстетика позволила ему перенести на новый уровень фантастическо-художественного обобщения, окружавшую художника атмосферу Австрии и Германии и тех людей, которые стали прообразами будущих персонажей.

Музыка всегда занимала ведущее место в творчестве Э. Гофмана. В его литературных сочинениях («Кавалер Глюк», «Крейслериана», «Дон Жуан», «Необыкновенные страдания одного директора театров», «Житейские воззрения кота Мурра», «Письмо Мило, образованной обезьяны, к подруге Пипи в Северную Америку», «Известия о дальнейших судьбах собаки Берганца») представлена целая галерея персонажей-музыкантов. В некоторых из них мы узнаем самого Гофмана-композитора и капельмейстера.

В 1808 г. он пишет новеллу «Кавалер Глюк», с которой начинается музыкально-критическая деятельность, в дальнейшем Гофман станет автором многих статей, посвященных самым разным теоретическим проблемам. В основном статьи печатались в местных газетах («Allgemeine

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

musikalische Zeitung») и журналах.

Это произведение во многом определило путь Гофмана-писателя и именно здесь обозначены основы его художественного метода. Работа была начата, вероятно в Глогау, продолжена в Бамберге. Не случайно писатель дает название новелле «Кавалер Глюк» так как он всегда с восторгом отзывается об операх этого композитора (подтверждением чему являются его рецензии и статьи). Х. Глюк для Э. Гофмана – образ «истинного музыканта». Идея новеллы представляет рациональную линию эстетики Гофмана, который оживляет тень великого композитора с целью показать, что в современном мире нет места для истинного искусства, жизнь талантливого художника превращается в трагедию: «Все это, сударь мой, я написал когда вырвался из царства грез. Но я открыл священное непосвященным, и в мое пылающее сердце впилаась ледяная рука! Оно не разбилось, я уже был обречен скитаться среди непосвященных, как дух, отторгнутый от тела, лишенный образов...» [2, с. 40]. Создавая портрет Х. Глюка, писатель подчеркивает его возвышенность и его особую миссию. Читаем у Гофмана: «Полузакрыв глаза и положив скрещенные руки на стол, слушал он анданте и чуть заметными движением левой ноги отмечал вступление инструментов...передо мной был капельмейстер» [Там же, с. 33].

По мнению И. Бэлзы, каким бы не было отношение к музыкальному творчеству Гофмана, истоки романтического начала основоположником которого он стал, находят свое проявление не только в литературных, но и музыкальных сочинениях. В новелле «Кавалер Глюк» формируется гофмановская «концепция метампсихоза», основанная на фантастгармоничности ощущения и понимания музыки.

В этом литературном сочинении музыка – первооснова и представляет собой некую оперную партитуру. Начинается новелла со звучания увертюры к опере Глюка «Ифигения в Авлиде», далее звучат отрывки из «Ифигении в Тавриде», кульминация знаменуется звучанием труб и литавр оперы «Армида». Писателю удастся создать мистическую картину творения великим Х. Глюком музыки и благодаря чувственности и образности художественного слова Гофмана эта музыка начинает звучать.

Музыкально-поэтическая стилистика новеллы «Дон Жуан» (1812 г.) определяет в целом особенности творческого метода писателя. В отличие от сложившейся традиции интерпретацию образа Дон Жуана, как

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

самовлюбленого аристократа он понимает героя оперы Моцарта, как романтическую натуру – мятежную, стремящуюся к любви.

«Дон Жуан» Э. Гофмана – своеобразная интерпретация великого В. Моцарта, который так восхищал автора. Музыка гения звучит в каждом слове, в каждой строке. Э. Гофман здесь не только литератор, но и композитор, полемизирующий с В. Моцартом, высказывающий ряд важных суждений по поводу знаменитой оперы.

Писатель делает центром драматургии музыку. И. Бэлза пишет: «...вовсе не «сладострастное безумие» бросило донну Анну в объятия Дон Жуана, а именно «волшебство звуков» музыки Моцарта, которая вызвала у дочери командора неведомое ей дотоле чувство всепоглощающей любви, принесшее ей смерть после гибели Дон Жуана» [1, с. 130].

Высокую оценку получила новелла «Дон Жуан» в статье В. Одоевского, который советовал актером, играющим в «Дон Жуане» чаще перечитывать гофмановскую новеллу.

Чувственное содержание «Дон Жуана» Э. Гофмана основывается на синтетическом обобщении литературных и музыкальных образов, что в дальнейшем будет проявляться также в произведениях более позднего периода.

Литературным двойником самого Э. Гофмана стал капельмейстер Иоганнес Крейслер и поэтому «Крейслериана» имеет много биографических фактов. То, что писатель делает главным героем музыканта, определяется общим для всего немецкого романтизма, как самого романтического из всех видов искусств.

«Крейслериана» Э. Гофмана находит свое завершение в романе «Житейские воззрения кота Мурра». В образе Крейслера, которого он наделил своими чертами, характером, судьбой, своими представлениями о жизни и искусстве Э. Гофман выразил свое «Я» со всей полнотой и ясностью. Крейслер проходит весь жизненный путь самого Э. Гофмана, будучи то капельмейстером в придворном театре, то учителем музыки, то дирижером оперы, то просто безработным музыкантом. Терпя неудачи и оставаясь романтиком и идеалистом, капельмейстер Крейслер никогда не изменяет искусству. От добродушного юмора к разрушительному сарказму, от безобидного шаржа до уродливого гротеска – таков диапазон Гофмана-писателя, нещадно обрушившего свою сатиру на современное общество.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В образе мастера А. Лискова Э. Гофман создает портрет своего учителя Х. Подбельского, которому обязан знанием теории музыки и совершенной игрой на клавире, органе.

Музыка и литература стали для Э. Т. А. Гофмана теми двумя плоскостями, в которых воплотились основные взгляды мастера и его талант.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки / И. Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 253 с.
2. Гофман Э. Т. А. Собр. соч. : в 6 т. / Э. Т. А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1991 – . –  
Т. 1. – 1991. – 494 с.

**УДК 786.2:781.68**

***В. А. Бобровицкая,  
г. Луганск***

### **ХАРАКТЕРИСТИКА И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАВИРНОГО КОНЦЕРТА И. С. БАХА № 5 ФА МИНОР BWV 1056**

Исполнители разных поколений обращались к музыке Баха. В наши дни эта музыка остаётся актуальной и вызывает огромный интерес современных интерпретаторов, что доказывает её глубокую жизненность и современность.

**Цель** – проанализировать клавирный концерт И.С.Баха № 5 фа минор BWV1056 и сравнить его звучание в разных интерпретациях; ознакомиться с современными исполнителями, представляющими аутентичное направление, а также с особенностями современного прочтения музыки И.С.Баха пианистами Гленном Гульдом и Давидом Фрайем.

Изучение баховских клавирных сочинений – это, прежде всего, большая аналитическая работа. Для убедительного прочтения баховской музыки нужно знание стилистики, текстологической точности. Умеренность и сдержанность во всём – одни из основных эстетических требований в эпоху Баха. Небольшие агогические оттенки присущи музыке Баха, как и всякой другой, только в сдержанном и тонком проявлении. Всё заложено в рисунке текста, и этим рисунком



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

определялись агогика, артикуляція і динаміка. В манері способів извлечения звуков, характере атаки звука главенствует прозорість, чёткість артикуляції і чисті тембри [1].

«Концертність» – неотъемлемая часть музики барокко, воздействовавшая на все его жанри і види (недаром её иногда называют «эпохой концертующего стиля»). Вплоть до первых десятилетий 18 в. удерживалось употребление термина «концерт» для произведений ансамблевого типа. Клавирные концерты Баха написаны в **старинной концертной форме** («староконцертная форма», «предсонатная форма»), основанной на чередовании ригурнеля (главной темы) і промежуточных построений, называемых интермедиями. Старинная концертная форма применяется в первых частях і часто в финалах всех концертов эпохи барокко [6, с. 31].

В историю музики И.С. Бах вошёл родоначальником клавирного концерта. Всего сохранилось 15 клавирных концертов И.С. Баха: 7 – для одного клавирас оркестром, 3 – для двух, 2 – для трёх, 1 – для четырёх, 2 – тройных (для клавирас, флейты, скрипки). Лишь один написан изначально в расчёте на данный инструмент – оригинальный концерт для клавирас solo – «Итальянский концерт» [1, с. 61].

Время создания клавирных концертов – 30-е годы XVIII в. С 1729 года И.С. Бах возглавлял музыкальное студенческое общество Collegium musicum при Лейпцигском университете, участвуя в его концертах в качестве дирижера і солиста. Именно для этих выступлений і были созданы концерты. Подавляющее большинство клавирных концертов – авторские переработки ранее написанных скрипичных концертов [5, с. 349].

Баховский симфонический оркестр - это большой инструментальный ансамбль того времени, где солирующие облигатные голоса (партии «концертистов» дополняются партиями «рипиенистов») [Там же, с.338].

На примере **концерта № 5 фа минор** можно проследить характерные особенности клавирного концерта в период его зарождения. Партия солиста в нём не так уж сильно выделяется по сравнению с партиями сопровождающих инструментов – I і II скрипок, альтов і continuo. В концерте фа минор нет оркестровой экспозиции – солист вступает одновременно с другими инструменталистами, нет столь резкого, как в концертах последующего времени, разделения на solo і tutti. В tutti



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

клавир продолжает играть наряду с другими инструментами. Однако многие черты классического концерта предвосхищаются в этом сочинении уже довольно отчётливо [1, с. 61].

Концерт № 5 фа минор представляет собой транскрипцию утерянного скрипичного концерта BWV 1056 R. Сейчас нередко исполняется его «обратное» переложение.

**I часть** концерта пронизывает суровая поступь главной темы (ритурнеля) с характерными переключками – «эхо» между солистом и оркестром – великолепного образца баховского тематизма. Импровизационность изложения, свойственная сольной партии – интермедиям, – выразительно оттеняет кульминационные моменты – ритурнели.

**II часть** – Largo – принадлежит к самым потрясающим страницам баховских концертов. Это «лирическое отступление» – «монолог» типа арии. Созданию общего колорита способствует тонкость и прозрачность инструментовки: прекрасная возвышенная мелодия, расцвеченная фигурациями, от начала до конца поручена солисту, сопровождаясь лёгкими аккомпанирующими аккордами струнных. «Вторая часть отдаёт должное солирующему инструменту: пленительная кантилена так удобно ложится под пальцы и так щедро орнаментирована, что трудно представить себе её исполнение на каком-то другом, не клавишном, инструменте» [4].

**III часть** – Presto – снова возвращает к драматическим образам. Основная тема имеет некоторую интонационную близость с ритурнелем I части. Но в финале заметны и танцевальные черты: быстрое моторное движение в трёхдольном размере напоминает танец паспье. **Паспье** (от французского *passé-pied*, «вышагивающая ножка») – старинный французский танец, близкий к менуэту, но исполнявшийся в несколько более живом темпе. Движение и музыкальное сопровождение этих танцев отличаются стремлением к строгой красоте форм, ясности, утонченности, элегантности и изысканности в выражении.

Сегодня исполнители музыки Баха разделились на два лагеря: предпочитающих **аутентичное исполнение** (от греческого «подлинный», «истинный»), т.е. с использованием инструментов и методов эпохи Баха, и исполняющих Баха на современных инструментах. Из аутентистов Концерт №5 Баха исполняли: Кристоф Руссе, Кристина Шорнцхайм, Хёрен Харальд, Карл Рихтер, Зузана Ружичкова, Андреас Штайнер,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Ричард Эггар. Рассмотрим более подробно интерпретацию Кристофа Руссе.

**Кристоф Руссе** – французский клавесинист нового поколения, представитель движения аутентичного исполнительства. Для его ансамбля «Talens lyriques» характерны строгая исполнительская дисциплина, точное музыкальное интонирование, виртуозность. Творческий метод Руссе отличает скрупулёзное внимание к аутентичным стилевым особенностям исполняемой им музыки.

Первую часть концерта Баха № 5 фа минор BWV 1056 Кристофф Руссе играет в подвижном темпе, энергично, с упругим, чётким ритмом, с отточенной артикуляцией. Звук клавесина отчётливый, сильный. Вторую часть Кристоф Руссе романтизирует – в сольной партии проявляется импровизационная манера игры. Мелодия звучит очень свободно, но в пределах темпа. В этом проявляются аутентичные стилевые особенности исполнения – барочная импровизация. Третья часть звучит в очень быстром темпе. Нет особых градаций динамических - всё звучит довольно ярко. Присутствует импровизированная каденция.

К исполнению **концерта И.С.Баха № 5 фа минор** обращались и продолжают обращаться различные пианисты прошлого и современности: Татьяна Николаева, Святослав Рихтер, Андрей Гаврилов, Мария Гринберг, Гленн Гульд, Алисия де Ларроча, Константин Лифшиц, Мюррей Перрайа, Мария Жоао Пиреш, Эдвин Фишер, Анджела Хьюитт, Андраш Шифф, Вассо Девеци, Давид Фрай. Рассмотрим более подробно интерпретации пианистов Гленна Гульда и Давида Фрая.

**Гленн Гульд** является выдающимся интерпретатором музыки Баха. Он произвёл революцию в своё время в баховском исполнительстве. «Гленн Гульд привносит в музыку Баха свежесть, жар души и неисчерпаемую техническую изобретательность» [2]. Пианист избегал золотой середины в интерпретациях, подчёркивал те аспекты, которые освещают данное произведение с совершенно необычной точки зрения, отсюда - неожиданность интерпретаций, восприятие произведения в новом свете. Гленн Гульд оставил совершенно оригинальные шедевры исполнительского мастерства произведений Баха и стал целой эпохой в пианистическом искусстве.

Интерпретацию Гульда характеризует сплав тенденций классических и экспрессионистских. Она замечательна огромным напряжением мысли и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

воли, поразительно рельефна по ритму, фразировке, динамическим соотношениям. Пианист с особенной сосредоточенностью «отрешается» от окружающего, погружается в музыку [3, с. 123].

**Первую часть** концерта Г.Гульд исполняет в очень сдержанном темпе. Обращают внимание особая чёткость туше. Он играет штрихом *non legato*, которое, по его мнению очень существенно для Баха. Его интерпретацию отличает особенная чёткость ритма и пульса, контрастная динамика. Он подчёркивает в своём исполнении суровый, драматический характер первой части.

**Вторая часть** звучит мягко, интонационно - выразительно. Здесь проявляется одно из наибольших достижений пианиста – высокохудожественное воплощение того основополагающего свойства музыки Баха – противоречия между «предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием» [1, с.71].

**Для третьей части** Гульд снова выбирает более медленный темп, нежели мы привыкли традиционно слышать в исполнении других пианистов. Здесь он подчёркивает не танцевальную основу музыки, а драматическую, что сближает по характеру финал с первой частью. Его понимание музыки Баха делают его исполнение глубоко эмоциональным и современным.

**Давид Фрай** – молодой французский пианист из поколения тридцатилетних, чья мировая слава стартовала не так давно. В 2008 году «Граммофон» назвал его «Открытием года». Пианист очень неожиданный и необычный. Давида Фрая наперебой сравнивают с Гленном Гульдом и это для слушателя задаёт некоторую систему координат.

Известный французский режиссёр Бруно Монсенжон, автор фильмов о Гленне Гульде, в 2008 году снял документальный фильм о Давиде Фрае – «Давид Фрай играет концерты И.С.Баха». Выбор Монсенжона говорит сам за себя – он работает только с интересными и перспективными музыкантами.

Давида Фрая роднит с Гульдом особое понимание полифонии, чуткость к самостоятельной выразительности голосов и, главное, любовь именно к баховской музыке, полифоническому складу фактуры. Давид Фрай – эмоциональный и довольно эксцентричный пианист и это является ещё одним сходством с Гленном Гульдом. У Давида Фрая интересная звуковая палитра, но может быть, более жёсткое туше по сравнению с Гульдом.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Первая часть концерта звучит ярко, драматично. Исполнение отличается эмоциональностью и экспрессией. Давид Фрай пользуется педалью в большом объёме. Вторая часть звучит очень выразительно. Пианист играет певучим звуком, штрихом legato. В исполнении третьей части ощущается ритмическая точность, чёткость артикуляции, контрастная динамика - присутствует «эффект эхо».

Удивляет, что такой молодой артист, которого несколько лет назад называли перспективным музыкантом, новичком, открытием, сейчас так ярко заявил о себе, как о баховском пианисте, что предполагает глубину и содержательность исполнительского таланта. В данном исполнении абсолютно органично сочетаются искрамётность Фрая с исполняемой им музыкой И.С. Баха. Он в контексте той культуры, к которой принадлежит баховская музыка.

Таким образом, мы видим, что история создания концерта и знакомство с различными прочтениями данного концерта позволяют нам глубже понять художественную ценность, стилистические особенности баховской музыки, помогает более точно подобрать средства музыкальной выразительности.

Пианист XX в. Гленн Гульд, пианист XXI в. Давид Фрай и клавесинист XXI в. Кристофф Руссе своими интерпретациями доказывают возможность современного прочтения баховской музыки, её глубокую жизненность и актуальность в наши дни. Они стремились в своём исполнении музыки Баха сказать что-то новое.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д.Алексеев. - М.: Музыка, 1988. – 414 с. – (2-е изд.; ч.1).
2. Баззан К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Гленна Гульда / К.Баззан. – М.: Классика – XXI, 2007.- 480 с.
3. Григорьев Л. Современные пианисты: биографические очерки / Л.Григорьев, Я.Платек. - М.: Сов.композитор, 1085. – 472 с.
4. Гульд Гленн. Избранное / Гленн Гульд. - М.: Классика - XXI, 2006.- 240 с. (2-е изд., кн.1)
5. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах / М.С. Друскин. - М.: Музыка, 1982. - 381с.
6. Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха / Ю.Холопов. - М.: Музыка , 1968. - 31с.

## ЖАНРОВЫЕ МИКСТЫ НА ОСНОВЕ ТОККАТЫ: ИСТОРИЯ ЯВЛЕНИЯ

Жанровая теория является одной из наиболее важных проблем в музыкознании. Не смотря на то, что её история отмечена богатством и разнообразием концепций, она и на сегодняшний день остается открытой для изучения. Современное искусство, с его многообразием стилей и тенденций, ставит перед исследователями сложные задачи по осмыслению и систематизации музыкальных явлений.

Научные исследования второй половины XX века отмечены активным интересом пересмотра устоявшихся постулатов жанровой теории и изучением развития жанровой системы. Само определение жанра в каждой концепции претерпевает изменение в связи с поиском главной константы (Б.Эйхенбаум, В.Цуккерман, А.Сохор, Е.Царева, В.Медушевский). Художественная практика конца XX – начала XXI веков показала необходимость пересмотра устоявшихся концепций жанра. Изучению современных тенденций в развитии жанровой системы посвящены работы, М.Арановского, А.Соколова, М.Тараканова, И.Туковой, Ю.Холопова, Т. Чередниченко. М.Арановский приходит к выводу о том, что «бывшие жанровые границы размыты и жанры переходят один в другой» [1, с.36]. Высказывание И. Туковой достаточно категорично – «Художественная практика XX века, особенно его второй половины, разрушила классический жанровый фонд» [7, с.25] – и нацелено на понятие уникальности происходящих в современной жанровой системе процессов. Однако, не все жанры, вовлеченные потоком композиторского творчества и художественной практики в процесс обновления, сталкиваются в наше время **впервые** с «абсолютизированной тенденцией к индивидуализму, дистанцированию от любых традиционных элементов музыкального языка и уклонением от канона» (А.Соколов) [7, с. 21].

Поэтому особый интерес представляет жанр, многовековая история которого связана с уникальным **синтезом** сохранения своего генетического кода, традиционного и легко узнаваемого комплекса параметров с постоянно обновляемыми сопутствующими признаками. Феномен жанра

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

фортепианной токкаты обращен к истории его создания, его уникальной исполнительской природе, обеспечившей жанру многогранную модификацию в соответствии с тенденциями развития композиторского и исполнительского искусства [3].

Токката занимает важное место в истории формирования инструментальных жанров и обрела свою жанровую специфику в связи с проявлением импровизационной исполнительской виртуозности. В отличие от прелюдии и фантазии, основная характеристика которых связана с семантикой предварительной настройки, состояния размышления, духовной возвышенности (с характерной темповой свободой), токката впитала игровые, подчеркнуто двигательные характеристики и формулы. Сущность токкаты проявилась в сочетании торжественности тонуса (вступительные аккорды) и строгости темпа и ритма как основополагающего принципа. Закрепление названия и узнаваемость токката получила благодаря особому комплексу, в котором объединились художественный образ движения, упругость ритма и особый принцип организации фактуры. Токката могла быть как самостоятельным произведением, так и частью малого (двухчастного – токката и фуга) или многочастного цикла, в котором могла выполнять роль вступления (за счет своей фактуры) и, иногда, роль финала (за счет семантики). При этом благодаря токкатному комплексу сформировался индивидуальный тип сквозного «динамического становления» и развития – «форма-процесс» (Б. Асафьев) [2,с.67] по принципу нагнетания к концу. Специфика этой формы заключается в линейности построений, постепенном увеличении используемого диапазона и динамики звучания, фразировки по типу суммирования тактов (1-1-2; 2-2-4), постепенном усложнении фактуры на фоне остинатности ритмической формулы. Столь мощный комплекс и стал символом токкатности, которая может кристаллизоваться в определенную самостоятельную форму или оставаться принципом и, обладая уникальной художественной характеристикой, синтезироваться путем проникновения в иные формы и жанры. Композиторы часто вводят токкатность в другие жанры для создания или усиления напряжения, тревоги, действенности, активности, конфликтности и т.д. Отсутствие единого закрепленного инварианта формы и воплощение образа движения создали богатую почву для многообразия композиторских решений, что, в свою очередь, побуждало при определенной заданности параметров к активной



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

комбинаторике и разнообразию жанровых моделей. Именно эти факторы позволили токкате прекрасно адаптироваться к тенденциям XX века, быть востребованной современными композиторами и исполнителями, вызывать живой интерес у слушательской аудитории.

Особое значение в создании жанровых микстов на основе токкаты принадлежит творчеству украинских композиторов. История украинской токкаты начинается во второй половине XVII века в творчестве Н.Лысенко. Созданная им в 1869 году Токката (из «Украинской сюиты» для фортепиано) представляет собой синтез барочно-классических жанровых традиций (полифоничность письма, орнаментика, террасообразная динамика, неударное понимание инструмента), романтического типа фактуры с чертами концертного пианизма и опорой на национальные традиции: использование народных песенно-танцевальных интонаций и ритмов.

Продолжая традиции Лысенко, украинские современные композиторы находят новые модели синтезирования на основе жанра токкаты. Соединение традиционного токкатного комплекса и характерных для украинских песен и танцев, интонаций и ритмов[5], подражания звучания народных инструментов, образуя микст на уровне европейских и национальных традиций, обнаруживают произведения: А.Кос-Анатольского («Гуцульская токката»), Ю.Щуровского (Токкатина), В.Косенко (Токката), И.Шамо (Токката си минор), В.Филиппенко (Токката), Г.Сасько (Токката). Более индивидуальный и нетрадиционный подход к созданию жанрового микста на уровне синтеза эстетики, философии, а отсюда вытекающих авангардных решений (стилистический коллаж) представляют «Токката» М.Скорика[4] и «Токкатина» В.Сильвестрова. Микст композиторских стилей представляет «Токката» из «Сюиты памяти Равеля» В.Скуратовского.

Жанровый микст на уровне жанра – двойника осуществляют: «Токката-прелюдия» И.Шамо, «Токката-поэма» Ж.Колодуб, «Токката-кампа» Л.Шукайло, «Концерт-токката» И.Щербакова и т.д. Микст полифонических вариаций и токкаты осуществлен в «Токкате» А.Красотова. Примечательно, что именно этот вид синтезирования обязывает выдержать параметры двух жанров и определенный паритет семантики на всем протяжении произведения. «Токката-прелюдия» И. Шамо, содержание которой далеко выходит за рамки «игровой» моторности и сочетает драматичность, картинность изложения, сложность

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

архитектоники (отсутствие повторной, квадратной фразировки), особую внутреннюю мощь, ассоциирующиеся со стихией народного бунта. Использование натурального минора, акцентуации разных долей, напряжение полиритмии, объемно звучащей крупной техники, преимущественно низкого и среднего регистров, подчеркивают эпический размах музыки. Огромный интерес вызывает такое воплощение жанра, которое, при самобытности тематизма и концепции в целом, формирует ассоциативные связи на уровне жанрово-инструментального диалога.

«Токката-поэма» Ж. Колодуб – яркий образец сочетания токкатного комплекса, энергии движения, сквозного динамического развития и свободной романтической формы, которая адресует к традициям листовского пианизма с его виртуозным блеском и открытым пафосно-речитативным тоном. Художественная идея романтической поэмы отражена и особой поэтичностью среднего раздела и героической возвышенностью и мощью коды.

«Токката-кампа» Л. Шукайло - виртуозная, драматичная пьеса, масштаб содержания и средства воплощения (акустическое решение) которой придают фортепианному произведению симфоническое звучание.

Произведение А. Красотова совмещает жанровые принципы токкаты и полифонических вариаций. Это удивительный синтез: виртуозно-моторная пьеса формируется многократным проведением темы с ее постоянными изменениями за счет применения средств полифонической техники. Тема излагается в обращении, уменьшении, ракоходно-инверсионном увеличении, контрапункте основного и инверсионного проведения, в каноническом изложении и других вариантах. Мелодия обрастает кластерами, проходит в разных пластах фактуры, демонстрируя многоликость воплощения.

Токкатный комплекс является базовым для решения столь крупной формы (даже для камерного типа) как жанр концерта. Именно он воплощает художественную идею, тип развития и необходимый стиль пианизма, который реализован в «Концерте-токкате» И. Щербакова, где токката развита до монументального масштаба.

Актуальным для украинских композиторов остается применение токкатности в различных жанрах. Вторая пьеса из цикла «Киевский триптих» Б. Фильц и две пьесы Г. Сасько из цикла «Отзвуки столетий (Древний Киев)» «Бабин торжок» и «Праздник на Всеволодовом холме»

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

являються прикладом сучасної жанрової моделі полістилістики [6], де здійснено микст на рівні втілення історичного часу - архаїки і сучасності. Дійсність токатності з'єднується з національною музикальною архаїкою (народні лади, бурдонні квінти, характерні трихордові і тритонові інтонації [5], танцювальна акцентуація, стилізація звучання народних інструментів) і сучасними прийомами письма (аллеаторика, пуантилізм, сонорика, фонізм [6]).

Таким чином, можна зробити висновок про феномен дуального єдності токкати і токатності як принципу індивідуального і багатогожанрового існування. Токката є унікальною жанровою моделлю, в якій на основі закріпленого токатного комплексу здійснюється синтезування і відбувається на різних рівнях, що і відображає модифікація жанру відповідно до тенденціями часу. Токката залишається відкритим жанром завдяки її виконавській природі, заснованій на імпровізаційній свободі і демонстрації віртуозності, який володіє здатністю модифікації в зв'язі з оновленням художнього змісту, розвитком інструментарію, прийомів гри, типу виконання і трактування звучання фортепіано [3].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановський М. Структура музикального жанру і сучасна ситуація в музиці [Текст] / М. Арановський // Музикальний сучасник: Зб. статей. — М.: Сов. композ., 1987. — Вип. 6. — С. 5—44
2. Асаф'єв Б. Музикальна форма як процес [Текст] // Б. Асаф'єв. — Л.: Музика, 1971. — 376 с.
3. Гаккель Л. Фортепіанна музика ХХ століття [Текст]: Очерки // Л. Гаккель. — Л.: Сов. композ., 1976. — 295 с.
4. Кашкадамова Н. Токкатність в радянській фортепіанній музиці післявоєнного часу і питання її виконавської інтерпретації [Текст]: Автореф. дис. на соискання ученої ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.02 / Н. Кашкадамова. — Тбілісі, 1979. — 28 с.
5. Козаренко В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття [Текст] // Укр. музикознавство. — К., 1998. — Вип. 28. — С. 144—154.
6. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку [Текст]: Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / В. Козаренко. — К., 2001. — 21 с.
7. Тукова І. Теорія жанру і музикальна практика ХХ - початок ХХІ століття [Текст] / І. Тукова // Науковий вісник. — К., 2009. — Вип. 81. — С. 323.

## **ВПЛИВ ПСИХОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СТУДЕНТА НА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ**

Серед проблем, що виникають у процесі формування майбутнього музиканта, особливу актуальність набуває питання підготовки студентів до музично-виконавської діяльності як у стінах навчального закладу (заліки, экзамени, академічні концерти), так і за його межами – на різноманітних концертних виступах. Відомо, що музично-виконавська діяльність – процес складний, що потребує єдності різних факторів – емоційного, фізичного, інтелектуального. У літературі, присвяченій мистецтву музичного виконавства, теоретично обґрунтовано висвітлюються основи формування виконавської майстерності (М.Давидов [3]), досліджуються критерії професійної майстерності (В.Бунін [2], В.Самітов [5], І.Яшкевич [7]), приділяється велика увага питанню емоційного стану виконавця (Г.Нейгауз [4], В.Білоус [1]) та надаються рекомендації щодо подолання естрадного хвилювання (Г.Ципін [6]).

А.Гольденвейзер говорив, що був би вдячний тому, хто навчив би його долати страх перед естрадним виступом. На жаль, узагальнюючих прийомів та методів, які дозволяють музиканту-виконавцю керувати своїм емоційним станом під час виступу на сцені, недостатньо. Поряд з особистим відчуттям тривоги, зниження емоційної стійкості формує у студентів установку на обов'язкове хвилювання перед виступом (у деяких на рівні рефлексу), і внаслідок цього – невдале виконання. Можливі причини невдачі – недостатньо добре вивчена програма, відсутність зацікавленості у виступі перед слухачами, відсутність навичок психічної мобілізації перед виступом та в процесі виконання музичного твору. Студенти часто відзначають, що у них тремтять руки, забувається нотний текст, виникає стан апатії або збудження. Навіть у артистів з високим рівнем майстерності іноді виникають проблеми через психологічну нестабільність. М.Римський-Корсаков часто повторював, що хвилювання під час концертного виконання більше, якщо твір вивчений погано. З цим твердженням не можна не погодитись, тим більше, що це підтверджується у педагогічній практиці. Та є студенти, які досконало вивчили музичний

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

текст, обдумали виконавський план, але виходячи на сцену часто не контролюють свій емоційний стан, і внаслідок цього не розкривають художній задум твору. Немає жодного музиканта-початківця або досвідченого професіонала, який би не хвилювався під час сценічного виступу.

Концертному хвилюванню, самоконтролю сценічного стану приділяється велика увага. Деякі автори розглядають сценічне хвилювання як результат особливостей нервової системи, інші кажуть про те, що особливості того чи іншого сценічного стану можна пояснити не стільки властивостями нервової системи, скільки інтелектуально-творчими якостями індивіду. Також причини виникнення різних проявів сценічного стану пов'язують зі специфікою динамічної структури особистості. Можна виокремити такі особисті якості, які безпосередньо впливають на стан музиканта до виступу, під час нього та після:

- психологічна установка на музично-виконавську діяльність та потреба в ній;
- творчий досвід виконавця та його професійні знання;
- особливості психічних процесів (виконавська увага, воля, слуховий контроль, рівень емоційного збудження та ін.);
- типологічні властивості нервової діяльності, темперамент.

Всі ці сторони взаємопов'язані та взаємозалежні. Сценічний стан музиканта-виконавця формується під впливом особливостей окремо взятої особистості (цілеспрямованість, досвід, психоемоційні процеси, біопсихічні властивості). Психологічна спрямованість на музично-виконавську діяльність мобілізує творчі здібності музиканта до концертного виконавства та з часом повинна стати необхідністю.

Придатність до концертної діяльності є мотивована. Це необхідність процесу виконання, необхідність у спілкуванні зі слухачами, активний вплив на слухача. Найбільш вагомими є потреба займатись виконавством та спілкуватись з публікою. Дуже актуальним і вірним є твердження про те, що чим більше музикант виступає на сцені, чим вагоміше його виконавський досвід, тим менше невдалих виступів у його виконавській діяльності. Різноманітність творчого досвіду, професійних знань дозволяють уникати негативних проявів сценічного хвилювання. І ті причини, що викликають хвилювання у студентів – фізичний дискомфорт, страх забути нотний текст, нездатність сконцентрувати увагу, мобілізувати волю та ін., набагато впевненіше долаються більш досвідченими

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

виконавцями. На жаль, перевага емоційності над інтелектуальністю робить гру гарячковою та сумбурною, а при домінуванні автоматичної функції втрачається змістовність гри. Тільки об'єднане функціонування емоційної, рухової та інтелектуальної сфер може привести до успішного виконання програми.

Однією з причин зривів у студентів під час концертного виконання є проблеми деяких моментів виконавського процесу, який повинен відбуватись автоматично, без участі свідомості. Безумовно, тільки досвідчені виконавці можуть «переконати» себе в тому, що твір надійно вивчений, і ця впевненість дозволяє уникнути негативних проявів хвилювання. А от студентам потрібен чималий досвід, щоб швидко і надійно запам'ятати нотний текст. На сценічне відчуття музиканта впливають всі психічні процеси, які відбуваються під час виконання музичного твору. Особливе значення відіграють воля, увага, слуховий контроль.

Психологи розглядають увагу і волю як особливі якості, які є необхідною умовою для вдалої реалізації тієї чи іншої діяльності. У процесі освіти і виховання увага і воля розвиваються і вдосконалюються, у виконавця формується впевненість у своїх силах. «Впевненість – атрибут волі; воля живить, підтримує відчуття впевненості у собі» [6, с. 151]. Виконавська воля допомагає досягти органічної єдності емоційного і раціонального в творчості.

Важливе значення у психологічній підготовці музиканта до концертного виступу відіграє слуховий контроль. Метод внутрішнього «програвання» твору, самонавіювання потрібного психологічного стану дозволяє виконавцю тренувати здатність зосереджуватись на виконанні художніх завдань під час естрадного хвилювання. Хоча, насправді, не так вже й просто втілити це на практиці. Емоційне хвилювання, пов'язане з художньою інтерпретацією твору, хоч і не має прямого впливу на характер естрадного хвилювання, формує установку на творчість.

Значний вплив на сценічний стан мають якість нервової системи та темперамент виконавця. В музично-виконавській діяльності спостерігається деяка залежність: музиканти з неврівноваженим типом нервової системи (холерики), частіше відчувають концертну «лихоманку». Виконавці з інертним типом нервової системи (флегматики) - частіше перебувають у стані творчої апатії. Найскладніше пересилувати



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

хворобливі форми сценічного хвилювання музикантам зі слабким типом нервової системи (меланхоліки). Хоча, в чистому вигляді ці типи темпераменту рідкісні, існує велика кількість поєднань та впливів одного типу на інший.

У творчій діяльності музиканта вирішення виконавських, творчих завдань змінює психологічний стан людини. Щоб самостійно виявити слабкі сторони своєї творчої індивідуальності і вибрати найоптимальнішу методику психологічної підготовки до концертного виступу, виконавець повинен володіти науковими знаннями в галузі психології. Потрібна особлива технологія професійної музичної освіти, що включає курс по підвищенню компетентності студентів і педагогів в цій галузі. Необхідно знайти найбільш оптимальні шляхи для підготовки майбутнього виконавця до публічних виступів, підвищити теоретичну поінформованість студентів і педагогів, зробити цей процес педагогічно керованим. Від уміння керувати своїм емоційним станом на сцені залежить ефективність виступу, а стабільність і психологічна стійкість стають необхідними якостями творчості музиканта-виконавця. Саме ці якості повинні формуватись у студентів під час навчання.

Результати аналізу психологічних особливостей підкреслюють, що музиканту притаманні тривожність, рефлексія, емоційність, чутлива реакція на різні прояви навколишньої дійсності. Та, на жаль, емоційна саморегуляція ще недостатньо досліджена галузь музичної педагогіки. Дуже складно визначити той момент, коли емоційність стає основним чинником, що руйнує цілісність виконання. Почуття і хвилювання студента-виконавця миттєво впливають на фізичний, емоційний стан, що, в свою чергу, безпосередньо впливає на технічну сторону виконавської діяльності. За певних обставин виникають негативні емоції, що заважають якісному виконанню:

- недостатня професійна готовність в освоєнні програмного матеріалу;
- невміння керувати своїм емоційним станом;
- хвилювання з приводу оцінки;
- усвідомлення реакції організму на дію негативних емоцій (прискорене серцебиття, посилене потовиділення, тремтіння рук, напруженість виконавського апарату).

Щоб досягнути успіхів у подоланні негативних емоцій, потрібно засвоїти найбільш важливі засоби саморегуляції емоційного стану:

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- вправи для дихання, що заспокоюють посилене серцебиття;
- зосередженість уваги на засобах музичної виразності, технічних та художніх завданнях;
- уявне звучання виконуваного музичного твору;
- фізичні вправи для рук, що допоможуть привести в тонус виконавський апарат.

С.С.Фейнберг зазначав: «Для того, щоб навчитись добре грати на роялі, потрібно частіше грати добре і рідше грати погано» [2, с. 26]. Він радив студентам-музикантам довіряти своїй художньо-естетичній ініціативі, поглиблювати особисту індивідуальність.

Сценічні виступи бувають різної форми (заліки, академічні концерти, екзамени та ін.). Та найбільш досконалою формою, як підказує педагогічний досвід, є концерт-лекція, коли сам виконавець бере на себе роль ілюстратора, соліста або коментатора. Дуже позитивно, коли відбувається безпосереднє та невимушене спілкування зі слухачами. Такий різновид виступу разом зі сприятливими психологічними умовами формує «оптимальний концертний стан» [6] виконавця.

Можна підсумувати, що готовність студента до виконавської діяльності залежить від підвищеного емоційного тону, коли виконавець не відчуває внутрішнього дискомфорту під час виконання творів. Відтак, емоційний, фізичний та інтелектуальний рівень розвитку особистості є складовими комплексної проблеми емоційної саморегуляції у музично-виконавській діяльності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец.17.00.03 «Музичне мистецтво» - К., 2005. – 16 с.
2. Бунин В.В. Педагогіка С.Е. Фейнберга. – М.: Музыка, 2000. – 64 с.
3. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). – К.: Музична Україна, 2004. – 240 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. – 310 с.
5. Самітов В.З. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності. – Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. – 272 с.
6. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999. – 192 с.
7. Яшкевич І.А. Питання проф. виховання баяніста. – К.: Муз. Україна, 1979. – 86 с.

### **РАЗВИТИЕ ЖАНРА МЮЗИКЛА И РОК-ОПЕРЫ В УКРАИНЕ**

На сегодняшний день проблема развития жанров мюзикла и рок-оперы очень актуальна. Развитие и популяризация этих жанров в стране проходит медленно и тяжело. Мало кто из деятелей культуры обращается к этим жанрам для постановок того или иного литературного произведения. Да и не многие знают о них вообще. Представления о настоящих мюзиклах у нашего зрителя нет, так как большую популярность в СМИ имеют не мюзиклы, как таковые, а скорее капустники на музыкальный лад. А настоящие постановки остаются в тени, или ставятся на добровольных началах. Также есть проблема недостатка профессиональной подготовки артистов мюзиклов и рок-опер, которые должны владеть в равной мере хорошо актерским мастерством, вокальной техникой и хореографическим мастерством. Учебные заведения, занимающиеся подготовкой таких профессиональных артистов-вокалистов, пока на начальных стадиях развития.

Исследованиями в области педагогики музыкального образования и художественного исполнительства занимались авторы: Дж. Кин, Т. Кливелент, С. Эммонс и С. Сонтаг, Дж. Мур, Дж. Шмидт, А. Эфланд; труды Ф. Александра, У. Веннарда, Х. Гюнтера, А. Кристи, А. Лессака, К. Линклейтер, Т. Кливлента, Дж. Пэйтона были посвящены изучению строения и функционирования голосового аппарата, в частности певческой осанке и балансу тела, а также особенностям певческого резонанса и работе над дыханием; работы по методике обучения вокалу М. Марчези, Ж. Рэби, Дж. Шмидта; оригинальные системы и методы развития голосов Г. Картера, А. Кристи, Х. Носуорзи, С. Риггса, К. Вэра. Следует также отметить основополагающие работы педагогов, посвященные интерпретации музыкальных произведений, сценическому исполнению и преодолению трудностей работы над дикцией: Т. Мура и Э. Бергмана, Д. Диир и Р. Дель Вера, Д. Адамса, К. Адлера, М. Бина, П. Делаттра, Р. Колдвелла, Б. Коффина, Р. Хаммера, С. Нельсона, Р. Эдвина и др.

Цель статьи – определить тенденции развития жанров мюзикла и рок-оперы в Украине.

Мюзикл – это особый сценический жанр, где в неразрывном

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

единстве сливаются драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусство. На современном этапе один из самых сложных и своеобразных жанров. Сформировался в США в начале 20 в. В Украине появился уже в конце 20 в. Это был новый жанр, сочетающий в себе почти все виды сценического искусства [3]. Но на пути развития мюзикла в Украине было немало проблем, замедляющих и даже препятствующих становлению жанра в нашей стране. Это были проблемы технического обеспечения и репетиционных баз, а также проблема подбора профессиональных артистов мюзикла, владеющих как вокальной техникой, так и пластикой и актёрским мастерством.

Однако, несмотря на все препятствия уже в 1991г в Украине появилась первая рок-опера - «Белая ворона», написанная композитором Геннадием Татарченко, и автором либретто Юрием Рыбчинским, постановка была сделана режиссером Сергеем Данченко. Главные роли исполняли: Ольга Сумская, Анатолий Хостикоев, Богдан Бенюк. Более десяти лет спектакль шел с аншлагами. Так же зажили собственной жизнью на эстраде такие шлягеры, как «Белая ворона» в исполнении Валерия Леонтьева, «Виват, король!» в исполнении Тамары Гвердцители, «Пилигримы» в исполнении Александра Малинина [1]. Эта рок-опера является самой известной в Украине на сегодняшний день.

Также одним из самых заметных в Украине стал мюзикл «Экватор», поставленный в 2003г. Музыку написал Александр Злотник, автор либретто – Александр Вратарёв, режиссер-постановщик Виктор Шулаков. Хореография Андрея Еремина, сценография Владимира Михайлова. На главные роли, по задумке создателей, пригласили не раскрученных звёзд, а новых, молодых 18-22- летних артистов, имена которых сегодня известны многим. Это и Тина Кароль (тогда ещё Таня Либерман-Маргарет), Светлана Лобода (Мирана), Василий Лазарович (Александр II) и Василий Бондарчук (Капитан Назимов), Юрий Ковальчук, Денис Барканов (Маклай - разные составы). Генеральным продюсером стал Алан Холли, работавший над легендарным мюзиклом «Кошки». Украинским партнером Алан Холли выбрал продюсерский центр "Арт-проект" под руководством Сергея Герасимова [2].

Осенью 2008 года группой молодых энтузиастов и профессионалов, желающих творить искусство мюзикла в Украине впервые был создан театр мюзикла "Comme il faut".

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Творческую карьеру молодого театра было решено открывать всемирно известным нашумевшим творением Л. Пломондона и Р. Коччианте «Notre Dame de Paris», первая постановка которого в Париже произошла в 1998 году. 12 мая 2009 года в зале ЦТДЮ Соломенского р-на г. Киева была представлена молодёжная благотворительная премьера мюзикла для любителей этого жанра. Постановка совершалась исключительно в целях обучения студентов и ознакомления желающих с прекрасным произведением музыкально-театрального искусства. Вход на представления был свободным. Спектакль был одобрен критиками, а также благодарной публикой, которая в слезах приходила за кулисы по окончании мероприятия.

Следующим проектом театра стала концертная программа "Феерия мюзикла", которая представляет собой калейдоскоп мюзиклов, являющихся абсолютными лидерами своего жанра – «The phantom of the opera», «Romeo et Juliette», «Metro», «Cats» и др. В данный театрализованный концерт собраны хиты из постановок, то есть – лучшее из лучшего. Все мюзиклы представлены фрагментами, несущими не только музыкальную и танцевальную нагрузку, но и смысловую – максимально передавая основную задумку всего мюзикла в паре-тройке номеров.

Коллектив театра мюзикла на данном этапе достигает полусотни человек – как регулярно работающих во всех проектах театра, так и привлекаемых только в отдельные постановки. Артисты, участвующие в постановках, чаще всего студенты и выпускники творческих вузов: музыкальный институт им. Р.Глиэра, консерватории, НАРККиИ, театрального института им. Карпенко-Карого, университета культуры [2]. Однако, это не профессионально подготовленные артисты мюзикла, все они либо певцы, либо танцоры, либо актёры. На сегодняшний день в нашей стране нет отделений в творческих ВУЗах, направленных на подготовку профессиональных исполнителей для жанра мюзикла. К тому же, несмотря на то, что театр мюзикла «Комильфо» сделал несколько блестящих постановок, до настоящего времени этот театр не имеет своего помещения. Для выступлений берутся в аренду различные залы города Киева. К сожалению именно отсутствие профессиональной подготовки артистов этого жанра, а также отсутствие соответствующей материальной репетиционной базы усложняет и препятствует развитию данного музыкального жанра в Украине.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В разные годы появлялись и другие постановки украинских мюзиклов и рок-опер, но они, к сожалению, не приобрели большой популярности.

Нельзя не отметить то, что 2013 году в Луганске состоялась постановка рок-оперы «Распятая юность», целью которой было осветить историю подпольной организации «Молодая Гвардия» — молодых ребят, отдавших свои жизни за Родину [4]. Автор либретто – Владимир Зайцев, автор музыки Юрий Дерский, художественный руководитель – Михаил Голубович и режиссер-постановщик – Анатолий Яворский. Рок-опера ориентирована на подрастающее поколение и призывает молодежь изучать историю родного края, не забывая своих героев [5].

Мюзикл и рок-опера являются одними из самых ярких синтезов искусств, и уже хотя бы по этой причине стоит развивать эти отрасли. Стать участником настоящего мюзикла – это наивысшая оценка возможностей артиста, к чему, по сути, и должно стремиться подрастающее поколение.

### ЛИТЕРАТУРА

1. [Электронный ресурс]/ Юрий Рыбчинский > деятельность. Режим доступа: <http://ribchinskiy.com/ru/biography.html>
2. [Электронный ресурс]/ Мир мюзиклов. Режим доступа: <http://musicalworld.ws/musical.html>
3. [Электронный ресурс]/ Зметки о музыке и не только > Рок-опера. Режим доступа: <http://maxim-abakumov.livejournal.com/1916.html>
4. [Электронный ресурс]/ Lifecity/новости. Режим доступа: <http://lifecity.com.ua/news/2675/>
5. [Электронный ресурс]/ в мире > в Луганске «Молодая гвардия» стала рок-оперой. Режим доступа: <http://korrdon.info/allevnts/39272-v-luganske-molodaya-gvardiya-stala-rok-operoy.html>

**УДК 788.2**

***С. В. Быхун,  
г. Северодонецк***

### **«СЕРЬЕЗНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ВЫСОКОГО РОСТА» (к вопросу об исполнительских возможностях тромбона)**

Тромбон – один из самых старинных медных духовых музыкальных инструментов, который с момента своего возникновения значительных изменений не претерпел. Способы игры на нем и сегодня те же, что и пять

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

веков назад.

Точные данные относительно возникновения тромбона не известны. Согласно общепринятому мнению, тромбон появился в XV веке в качестве басовой разновидности трубы с развитой кулисой и узким раструбом.

Рубеж XV-XVI веков следует считать периодом возникновения тромбона, конструкция которого сохранилась без особых изменений до наших дней. Тромбон со времени своего создания, остается единственным хроматическим медным инструментом, который сохранился в таком виде на протяжении многих веков.

Давая характеристику звучанию тромбона, известный французский композитор Гектор Берлиоз писал: «... тромбон, на мой взгляд, возглавляет тот ряд духовых инструментов, которые я бы отнес к эпическим. Действительно, ему в высшей мере присущи благородство и величие; ему свойственны все серьезные и сильные интонации высокой музыкальной поэзии – от звучания религиозных, торжественных, полных покоя, до нечеловеческих оргийных воплей» [1, с.44]. А в известном итальянском фильме режиссера Ф.Феллини «Репетиция оркестра» тромбон охарактеризован так: это серьезный инструмент высокого роста, разговаривает басом, но выражается культурно, как и следует интеллектуалу. Он отличается серьезностью, в нем есть мужская меланхолия, однако он может быть веселым, шаловливым. Если желаете, в цирке, например, он развлекает малышей. Но когда он заканчивает шутить и начинает высказывать в звучании свою яркую страсть, то людям уже не до смеха, они слушают его затаив дыхание. Это сакральный инструмент ангелов, что играют на тромбонах [3, с.4].

Начиная с XV века, в Западной Европе было распространено использование тромбонов для поддержания хоровых голосов в церковных песнопениях. В те времена семейство тромбонов разделялось на сопрановые, альтовые, теноровые и басовые, соответственно голосам в хоре.

Следуя этой традиции, во времена И.С.Баха в партитурах отсутствовали партии тромбонов, поскольку исполнители играли по вокальным партиям. Постепенно сопрановый тромбон был заменен трубой и со временем совсем исчез. На протяжении второй половины XVIII века семейство тромбонов установилось в количестве трех представителей – альтового, тенорового и басового.

В оркестровой музыкальной литературе классиков и романтиков

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

(XVIII – XX века) альт-тромбону отводилась значительная роль высокого мелодического голоса. В эпоху барокко и венского классицизма появились первые образцы сольного концерта непосредственно для альт-тромбона (И.Альтбрехтсбергер, Г.Вагензейль, Л.Моцарт). Эти оригинальные произведения требуют высокого исполнительского мастерства.

Во многих кантатах И.Баха, ораториях Ф.Генделя, а в последствии у Л.Бетховена, Ф.Шуберта, К.Вебера, Й.Брамса, Р.Вагнера используется трехголосная тромбовая группа во главе с альт-тромбоном. Со временем композиторы почти отказались от использования альтовых тромбонов и только в XX веке в произведениях таких композиторов, как А.Шенберг, А.Берг, Б.Бриттен, альт-тромбон снова приобрел популярность. Теноровый тромбон стал главным в группе тромбонов, а его лидерство сохранилось и по сей день.

Звучание этого инструмента характеризуется необычайной мощностью и полнотой. В тоже время, он может звучать очень мягко с чарующим на «piano» звуком. Поэтому, начиная с произведений В.Моцарта, теноровому тромбону поручается очень ответственные «solo» («Реквием» В.Моцарта, «Траурно-триумфальная симфония» Г.Берлиоза и т.д.).

Последний представитель венской школы Л. Бетховен значительно расширил и завершил становление классического оркестра, закрепив в нем основные группы: струнную, деревянную и медную духовую, где композитор к валторнам и трубам, добавил три тромбона [2].

Дальнейшее развитие тромбона, как технически подвижного инструмента, проявляется в творчестве итальянских композиторов Дж. Верди и Дж. Россини.

Так, например, в увертюрах к операм «Сорока воровка» и «Вильгельм Телль» партии тромбонов, довольно сложные в техническом отношении, предназначались для исполнения на вентильных тромбонах.

Р.Вагнер еще более расширил состав оркестра и ввел в свои партитуры новые инструменты («вагнеровские трубы», басовую тубу и контрабасовый тромбон). Г.Малер - выдающийся мастер оркестровки, в своих симфониях определил ведущую роль медным духовым инструментам. Например, в Шестой (Трагической) симфонии в медную группу он включил восемь валторн, шесть труб, пять тромбонов и тубу.

Многочисленные примеры применения тромбона в оркестре можно найти в музыке русских композиторов XIX века. М.Глинка в своих

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

произведениях удачно вводит «сольные реплики» тромбона («Арагонская хота», «Камаринская»). Особенно удачно применен тромбон в симфонической пьесе «Вальс-фантазия», где впервые в «solo» тромбона Глинка предлагает использовать «вибрато», обозначая это «vibrato assı dolce», то есть «вибрато и очень нежно».

Такие композиторы, как Н.Римский-Корсаков, И.Стравинский, Д.Шостакович, многопланово используют тромбон в своем творчестве.

В конце XVIII в. под влиянием западноевропейской и русской музыкальной культуры зарождается и развивается украинский симфонический жанр.

Роль тромбонов в творчестве композиторов XIX века таких, как Л.Ревуцкий, Б.Лятошинский, довольно скромная. Более часто тромбон начинают использовать такие композиторы, как Л.Колодуб, М.Скорик, Е.Станкевич, В.Сильвестров. В их произведениях медные инструменты и тромбон в частности, приобретают новые выразительные качества.

Следует отметить, что произведения современных композиторов ставят перед исполнителями очень высокие требования. В своих произведениях композиторы широко раскрывают новые тембральные, технические и динамические возможности всех духовых инструментов и в том числе тромбона.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1972. Т. 2, ч. 2. – 527 с.
2. Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні : навч.-метод. посіб. / Г. Марценюк. – К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. – 351с.
3. Сумеркин В. В. Тромбон / В.В. Сумеркин. – СПб. : Изд-во политех. ун-та, 2005. – 206 с.

**УДК 78.01**

*С. А. Вандюк,  
г. Луганск*

### ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЕ XXI ВЕКА

Музыкальное искусство эстрады последней четверти XX – начала XXI века представляет собой огромный пласт в сфере культуры, рассматривается как особое ее явление, характеризующееся некоторыми

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

исследователями как “массовая культура” [4, с. 7]. При этом многие из них указывают на то, что этот пласт в культурной жизни современного общества играет огромную воспитательную роль: “эстрада, эстрадная музыка в какой-то степени подменила собой идеологию и является мощным методом воздействия на молодежь” [Там же, с. 3], и, что самое главное, возникла опасность шумового загрязнения и угроза профанации музыкальных ценностей, так как большое количество музыки сомнительного качества ревностно подхватывается молодежью, особенно подростками, не обладающими способностью отличить подлинное искусство от подделки. Этим и объясняется интерес исследователей к данному жанру искусства в последние десятилетия, при этом большее внимание уделяется именно воспитательной стороне проблемы.

Интенсивное развитие средств массовой информации и телекоммуникационных технологий в современном обществе определяет не только скоростные темпы развития многих социально-экономических и политических систем, но и темпы преобразований, происходящих в культурной жизни. Так, обоснованное в начале XXI века разделение понятий “эстрадное искусство” и “музыкальное искусство эстрады” [Там же, с. 4] с каждым годом становится все более неактуальным вследствие расширения рамок, образующих жанр, и возвращения его в лоно изначально обозначенного природой музыкального творчества синкретизма [3, с. 45]: если еще в начале XX века в жанре музыкальной эстрады легко можно было провести границы между составляющими ее творческими компонентами (различные формы музыкальной эстрады, художественное слово, конферанс, акробатика, цирковые элементы, самодеятельные формы творчества и другие), то на сегодняшний день грани между ними стираются, а музыкальная эстрада как вид временно-пространственного синтеза искусств становится синтетическим видом искусства.

В теории искусствознания синтез искусств – органическое единство, взаимосвязь различных видов искусства в рамках целостного художественного произведения или ансамбля из относительно самостоятельных произведений, при этом подлинный синтез достигается именно тогда, когда элементы различных искусств гармонически согласованы общностью идейного замысла, создают предпосылки для стилистического единства, эстетически организуют материальную и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

духовную среду бытия человека. Данная точка зрения на синтез делает возможным рассмотрение музыкального искусства эстрады, всегда зеркально отражающего общественную жизнь и имеющего ярко выраженную творческую природу (в рамках накопленных знаний в области культурологии, социологии, социальной психологии и музыковедения), а также позволяет определить его воспитательное значение.

Музыкальное искусство эстрады как синтез искусств практически подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств. Исходя из данных качественных характеристик, легко объяснить особую популярность эстрадного искусства.

Эти же характеристики определяют и большие социально-воспитательные возможности музыкального искусства эстрады, делают его весьма актуальным и привлекательным в эпоху всеобщей гуманизации в XXI веке, но и не отрицают той ответственности, которая усиливается в связи с использованием его средств в воспитательных целях.

Если проследить основные вехи истории и теории синтеза, становится очевидно, что особенно “подвижные”, переломные этапы в обществе и истории художественной культуры отмечены активизацией интегративных процессов. Наблюдается определенная закономерность в том, что проблема синтеза искусств обострялась в переходные эпохи, на стыке эпох (средневековье – Возрождение; романтизм – конец XVIII – первая половина XIX в.; модерн – конец XIX – начало XX в.; современный этап – рубеж XX и XXI вв. – качественно новые, еще не изученные и не осмысленные технологии искусства).

Современная мировая культура начинает всё более актуализировать тенденцию и насущную потребность в синтезировании разных видов духовной деятельности человека, в том числе разных видов искусства. Философия и культурология едины в утверждении того, что XXI век, стремясь к гуманитарному ренессансу, должен вернуться к органическому

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

художественному синтезу. По всей вероятности, этот процесс мы имеем возможность наблюдать сегодня в музыкальной эстраде как жанре творческой деятельности человека.

Практически во все эпохи активизации синтеза искусств философы, художники, писатели, ученые, исследователи культуры, педагоги во всех областях творчества отводили ему важную роль в деле совершенствования мира. Этот аспект не теряет своей значимости и в XXI веке. Более того, эта проблема обостряется, приобретает новое напряжение. В связи с необходимостью гуманизации общества возникает и потребность в новом духовном синтезе, в созидании, противостоящем тенденции разрушения, разъединения.

Синтез искусств стал осмысливаться как творческая и теоретическая проблема лишь тогда, когда, с одной стороны, дифференциация некогда целостных больших стилевых систем на виды и жанры, а с другой – разрыв связей искусства с жизненно-практической деятельностью, вызванной целым рядом социально-технических факторов, привели на рубеже XVIII – XIX столетий к явному упадку монументальных форм творчества. И первыми разрабатывать эту проблему стали немецкие романтики, главным образом представители йенской школы, которые считаются признанными родоначальниками теории синтеза искусств в современном понимании этого термина. Именно у йенских романтиков синтез впервые осмыслен как неотъемлемый признак органической “согласованной” культуры. Феномен синтеза занимает романтиков в связи с разрабатывавшимся ими утопическим учением о “всекультуре”, в которой сталкиваются и взаимодействуют такие различные явления, как наука и искусство, искусство и философия, язык и мифология, фольклор и естествознание и так далее. Принцип синтеза здесь становится решающим методологическим аспектом.

Согласно романтической “натурфилософии” в бытии нельзя выделить сферу “живописного”, “музыкального” или “пластического”, так как каждое из искусств потенциального содержится в другом. Язык же искусства в целом может рассматриваться как единая стихия общего художественного мышления. Искусство эстрады, в свою очередь, рассматриваемое нами именно как феномен массовой культуры, таким образом, формирует художественное мышление именно массовой культуры. Ее язык, приобретая общезначимый массовый характер,



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

соответственно, определяется синтетическим единством ее составляющих.

Мечту романтиков о слиянии всех искусств оформляет в законченное учение, теоретически и практически осмысленное, Рихард Вагнер. Она перерастает в основной принцип всего его многогранного творчества. Сам термин “синтез искусств” впервые был употреблен композитором Рихардом Вагнером и до сих пор часто ассоциируется именно с его музыкальными драмами [2, с. 243]. При этом Вагнер поставил проблему синтеза искусства в прямую связь с изначально мифологической природой искусства, возвращаясь к практически первобытному органическому художественному синтезу – синкретике искусства. Такое движение есть развитие по спирали, причем именно в этом месте происходит пересечение двух ветвей в процессе развития элитарной культуры и культуры народного толка, в недрах которой в данный момент и происходит зарождение эстрадного жанра. Есть еще одна особенность: постановки музыкальных драм Вагнера мыслились как массовые действия, сочетающие музыку, слово, жест, движение, цвет, деформацию пространства и доступные для техники того времени спецэффекты. Всё это роднит их с эстрадой, ибо синтетическое сочетание музыки, движения, световых и пространственных эффектов – неотъемлемые атрибутыка любой современной шоу-программы.

Как мы уже отмечали выше, особенно переломные этапы в истории художественной культуры отмечены активизацией интегративных процессов. По мнению Карла Маркса, теория синтеза, порожденная социально острыми, переломными моментами в искусстве и обществе, ставила своей главной задачей устранение тех или иных социально-идеологических противоречий объединенными усилиями всех видов искусства [1, с. 234]. Яркой иллюстрацией тому представляются явления революционной массовой культуры и произведения искусства, создаваемые в данный период (Г. Берлиоза, А. Скрябина, В. Маяковского и других). Теория синтеза выдвигала социально-эстетическую программу, идеологически функциональную и активно входящую в жизнь людей, организуя ее как действие, ритуал, культ или служение красоте. Но учитывать только социально-идеологическую сторону этого вопроса было бы неправильно, потому как проблемы синтеза касаются непосредственно технологий искусства.

Возникший в следующий переломный момент (в преддверии нового века, в предчувствиях тотальных перемен, катастроф, социальных

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

противоречий) модерн как направление развития искусства, явился решающим фактором в развитии теории синтеза. Он выступил реализацией синтеза различных форм искусства, сформировал идею глобальной роли художественного творчества в жизни общества, сформулировал закон постоянного художественного изобретения как основного стимула искусства, что, на наш взгляд, актуально и для современного музыкального искусства эстрады XXI века, движимого в своем развитии не только идейным и духовно-нравственным поиском, но и стремительно развивающимися технологиями.

Анализ современного этапа в развитии современного искусства в целом дает основание предположить констатацию еще одного пересечения ветвей элитарного искусства и искусства массового, рассматриваемого как ответвление искусства народного толка. Но на этот раз данное столкновение (пересечение) в развитии обеспечивает не только взаимообогащение, но и рождение нового синтетического жанра – искусства будущего, обусловленного не только путями развития искусства как социального явления, но и уровнем интеллектуально-технического развития общества.

Таким образом, музыкальное искусство эстрады на современном этапе выступает как синтезированный вид духовной деятельности человека, сочетающий в себе основные принципы синтеза искусств как феномена мировой культуры и принципы синкретизма, изначально предопределяемого природой. Эмоциональное воздействие синтетизма музыкального искусства эстрады определяет то воспитательное значение, которое приобретает этот вид творческой деятельности как для тех, кто творит на эстраде, так и для тех, кому адресован данный творческий продукт, то есть широким слоем современного общества.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ильенков Э.В. Диалектика абстрактного и конкретного в научно-теоретическом мышлении / Э.В. Ильенков. - М. : Сов. композитор, 1960. – 278 с.
2. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель / А. Лиштанберже. - М. : Музыка, 1997. – 318.
3. Нечаева Н.Б. Основания музыкального творчества как феномена культуры / Н.Б. Нечаева. – Томск : Изд. Центр, 2003. – 232.
4. Разлогов К.Э. Феномен массовой культуры / К.Э. Разлогов // Культура – традиции – образование : хрестоматия. - М. : Музыка, 1994. – С. 3 – 10.

**Ф. И. ШАЛЯПИН И С. И. МАМОНТОВ**  
(по материалам воспоминаний)

Важный след в жизни Ф. И. Шаляпина оставил С. И. Мамонтов – крупный промышленник, меценат, основатель Русской частной оперы, переводчик, член Московского общества драматических писателей.

С. И. Мамонтов, активно занимаясь меценатской деятельностью, организовывал спектакли, основал первую в Москве частную оперную труппу на сцене театра Г. Солодовникова. С. И. Мамонтов называл свою оперу именами директоров, поочередно возглавлявший административную часть дела, «Театром Кроткова», «Театром Винтер». С 1899 года она получила наименование «Товарищество русской частной оперы». История Московской Частной оперы делится на три периода: первый – 1885–1887, второй – 1896–1899, третий – 1899–1904. Это был первый частный оперный театр в Москве. В нём объединялись представители различных видов искусств: музыки – композиторы Н. А. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов и В. Калинников. Дирижёры И. А. Труффи, В. Зеленый, А. Бернарди, Е. Эспозито, С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков, М. Ипполитов-Иванов. Певцы-актёры: Ф. Шаляпин, В. Петрова-Званцева, Н. Салина, Н. Забель-Врубель, Е. Цветкова, А. Секар-Рожанский, Н. Шевелев и многие другие. Живописцы: В. Поленов, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, К. Коровин, В. Серов, М. Врубель, С. Малютин.

В Частной опере зародилась школа русской оперной режиссуры, в лице учеников, помощников С. Мамонтова: В. Лосского, П. Оленина, В. Шкафера, П. Мельникова, которые принимали позднее активное участие в реформе оперной сцены начала XX века. «В мамонтовском театре уже складывалась методика воспитания певца-актёра, детально разработанная впоследствии К. С. Станиславским. Здесь впервые были выдвинуты многие важные проблемы музыкально-сценического исполнительства. Именно этим театром, по утверждению Б. Асафьева, было ознаменовано рождение «новой художественной восприимчивости». [1, с. 13, 14].

Репертуар Московской частной оперы состоял из пятидесяти русских

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

опер, тринадцять из которых исполнялись впервые: «Садко», «Моцарт и Сальери», «Вера Шелоба», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный» Н. Римского-Корсакова, «Илья Муромец» В. С. Серовой, «В 1812 году» В. С. Калинникова, «Алая роза» и «Ожерелье» Н. С. Кроткова, «Ася» Ипполитова-Иванова, «Сказание о граде великом Китеже» Василенко, и «Страшная месьть» Кочетова. Десять впервые шли в Москве: «Снегурочка», и «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова, «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Хованщина» Мусоргского, «Орлеанская дева» П. Чайковского, «Кавказский пленник», «Сарацин» и «Мадемуазель Фифи» Ц. Кюи, «Нерон» и «Горюша» А. Рубинштейна. Двадцать семь опер были возобновлены после премьер, не имевших успеха на императорских сценах.

В мае 1896 года Ф. Шаляпин принял приглашение в антрепризу К. С. Винтер в Нижний Новгород на летний сезон в период ярмарки. К. С. Винтер была официальным представителем предприятия, которое фактически возглавлял С. И. Мамонтов. Приступая к репетициям на сцене городского театра с труппой К. Винтер, Ф. И. Шаляпин знакомится с членами антрепризы С. И. Мамонтовым, К. А. Коровиным, И. И. Торнаги и др. Вспоминая о первой встрече с С. И. Мамонтовым, Ф. И. Шаляпин пишет: «У г-жи Винтер устраивались после спектаклей интересные вечера, на которых собиралась вся труппа. Однажды, придя на обед к Винтер, я увидел за столом плотного коренастого человека, с какой-то особенной памяткой, монгольской головою, с живыми глазами, энергичного в движениях» [2, с. 171-172].

После нескольких встреч С. И. Мамонтов предлагает Ф. И. Шаляпину заключить контракт с труппой Винтер. «Однажды Мамонтов гуляя со мною по улицам Нижнего, предложил мне перейти в Москву и остаться в труппе Винтер» [Там же, с.174]. 21 сентября 1896 года в газете «Новости сезона» (№51) появилось сообщение: «Артист императорской оперы в Петербурге г. Шаляпин вступил в состав труппы Солодовниковского театра. Дирекция в лице г-жи Винтер платит неустойку за г. Шаляпина». Это время стало началом контракта с Частной русской оперой, который продлился до 21 сентября 1899 года.

22 сентября 1896 г. Ф. И. Шаляпин выступает с труппой Винтер в опере «Жизнь за царя», с огромным успехом исполняет партию Сусанина. После, Ф. И. Шаляпин исполняет партии Мефистофеля в опере «Фауст»,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Мельника в опере «Русалка», Лотарио – «Миньон», старца – «Самсон и Далила», Гудала – «Демон». 31 октября на премьере оперы «Рогнеда»

А. Серова, Шаляпин впервые участвует в роли Странника, 5 ноября на премьере оперы «Лакме» Делиба он впервые в роли Нилаканты, 15 ноября на премьере оперы «Князь Игорь» – Владимира Галицкого. Шаляпин поёт партии Владимира Красное Солнышко, Галицкого. Впервые в театре Мамонтова Шаляпин выступает в роли Ивана Грозного, Князя Вязьминского, Досифея, Варяжского гостя, Головы, Бориса Годунова, Варлаама, Илья Муромца.

С. И. Мамонтов проявляет явную благосклонность к Ф. И. Шаляпину. «Феденька, вы можете делать в этом театре всё, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу!» [Там же, с.178]. В театре С. И. Мамонтов не пропускал ни одной репетиции, на которых особое внимание он уделял Ф. И. Шаляпину. «Он назначил Шаляпину опытного концертмейстера и посоветовал ему начинать свой трудовой день исполнением упражнений. Он показывал на примере, как надо спеть то или другое место партии, как надо ставить звук на верхних нотах, дышать и т.д. Он требовал от Шаляпина всегда выразительной дикции и осмысленной фразировки» [3, с.113].

Под тщательным руководством С. И. Мамонтова Ф. И. Шаляпин подготовил лучшие партии из своего репертуара: Ивана Сусанина, Мельника, Мефистофеля, Ивана Грозного и др., которые прославили его как выдающегося певца России. Племянник С. И. Мамонтова, Платон Николаевич Мамонтов, вспоминает о работе С. И. Мамонтова с Ф. И. Шаляпиным: «Мне памятли занятия Саввы Ивановича с Шаляпиным. Надо было видеть, как Шаляпин жадно следил за каждым словом, за каждым жестом, движением лица режиссёра, впитывая все указания – короткие, яркие и, как всегда, чрезвычайно доходчивые» [3, с.114].

Не раз С. И. Мамонтов помогал Ф. И. Шаляпину в создании правдивого образа героя той или иной оперы. «А ну-ка, – сказал Мамонтов, – начните-ка ещё раз сначала. Произношу фразу – «войти аль нет?». Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом, замечает: – Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет. Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение» [4, с.248].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Высказываясь о театре С. И. Мамонтова, Ф. И. Шаляпин написал в книге «Маска и душа»: «У Мамонтова я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры, моего темперамента. Но самым большим благодеянием для меня было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволить себе смелые художественные опыты. В этот плодотворный московский период работа над каждой ролью приносила мне какое-нибудь неожиданное поучение, какой-нибудь новый урок или же укрепляла меня в каком-нибудь уже ранее сложившемся убеждении, полезном для моего искусства» [Там же, с. 246, 248].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В. П. Россихина, Ред. и вступ. статья И. Ф. Кунина. – М.: Музыка, 1985. – 238 с.
2. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – К. : Муз. Україна, 1987. – 328 с.
3. Грошева Е. А. Фёдор Иванович Шаляпин: Том 2, Воспоминания о Ф. И. Шаляпине / Ред.-сост. и автор комментария Е. А. Грошева. – М.: Искусство, 1977. – 600 с.
4. Грошева Е. А. Фёдор Иванович Шаляпин : Том 1, Литературное наследство Письма/ Ред.-сост. Е. А. Грошева. – М.: Искусство, 1976. – 760 с.

УДК 78.082.1

*Л. А. Воротынцева,  
г. Луганск*

### ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Г. КАНЧЕЛИ НА ПРИМЕРЕ ТРИАДЫ ПЕРВОЙ, ПЯТОЙ И СЕДЬМОЙ СИМФОНИЙ

В симфоническом творчестве грузинского мастера, представленного семью симфониями, где Первая согласно определению автора, является Прологом, Пятая — второй ступенью рассматриваемого аспекта, а последняя Эпилогом, образуется микроцикл с динамикой трагического.

Первая симфония это целая жизнь, где музыка становится вневременной категорией. Она рассматривает вечную проблему самоопределения личности в мире с точки зрения дилеммы «действие — созерцание». Форма Пролога основана на постоянно раздвигаемых, размыкаемых, будто впаянных друг в друга, эпизодах, что в дальнейшем станет традиционным

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

для композиционного образования симфонической музыки грузинского мастера. Здесь он избирает двухчастный цикл *Allegro* — *Largo*, где каждая из частей подобна цепи больших и малых строф, образно контрастных и сопрягаемых по принципу монтажа в сочетании с вариантным проращиванием. Образная сфера произведения — трагическое восприятие мира, проникнутое духом внутренней раздвоенности. Начальная тема-тезис представляет собой подчеркнуто жёсткий, быстрый даже гротескный марш, исполненный какой-то мрачной решимости. В басах второй темы — «маниакальное» остинато, вызывающих аллюзию с военными эпизодами музыки Д. Шостаковича. На этих двух темах и основывается всё дальнейшее развитие I части симфонии, а в *Largo* они выступают в роли режиссёров, направляющих становление субъективных образов.

Незримый мост в виде рождающихся из небытия кластерных звучаний челесты и фортепиано, перебрасывается к *Largo*. Нежная мелодия струнных трансформируется в стройный хорал трёх флейт, близкий к свадебному грузинскому хоралу «Шен хер венахи», появляющийся во II части. Лирическое начало несёт в себе и хрупкий вальс духовых, возникающий в ц. 28, с которого начинается обратный отсчёт времени. Отныне агрессия не покидает авансцену. Возвращается гротескный марш экспозиции в двукратном увеличении, а в ц. 32 его победно и непреложно излагает весь оркестр.

*Largo* переводит нас в новое образное измерение, в расширившийся круг покоя. Тихая, подчеркнуто медлительная музыка наделена способностью замедлять время, изменять само его ощущение. Парящая заоблачная хрупкая мелодия скрипок и вторая хоральная тема, интонационно родственны тематизму *Allegro con fuoco*. Лирическое созерцание словно обретает опору, что позволяет ему противостоять натиску видений и предчувствий. Кульминация всего цикла представляет собой гимн, сливающийся образные полюса воедино и воспринимающийся как попытка вырвать из оков мрака свет. Вывод симфонии неоднозначен. Трагическое выступает здесь пока ещё в достаточно завуалированном виде и представляет собой скорее субъективное его восприятие.

Пятая симфония имеет сходную композицию, с той разницей, что здесь чётко прослеживаются три раздела. Лирическая сфера разделена на три полюса: лейттема клавесина, навеянная музыкой барокко, напевная до боли щемящая мелодия в тёплом тембре дерева на *ppp*, и глубоко человеческий вальс -- что-то светлое, но навсегда утраченное. Здесь уже нет сопо-

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ставлення добра и зла, созерцания и агрессии. Зло активизируется и подобно катастрофе, сметающей всё на своём пути. Завершающий «уход в тишину» подобен висящему в воздухе вопросу, созвучному высказыванию современного музыковеда Н. Зейфас: «Из незапамятного эпического прошлого музыка выводит нас в очень непростой современный мир, где мы сами должны найти своё место».

И, наконец, в Седьмой симфонии наблюдается переакцентировка в столкновении полярных явлений и трагическое начало, набравшее силу в Пятой симфонии, выходит на первый план. Это страшная разрушающая сила, истребляющая всё живое на своём пути уже открыто. Словно неотвратимый роковой возглас в звуковое пространство врывается на *fff* вступительный аккорд, продолжающий его призывный мотив четырёх валторн в высоком кричащем регистре, обнажающий контуры *f-moll*, вызывает ощущение неизбежности, крушения материи. Это подтверждает провал в стихию диссонантности с появлением кластеров (т. 7) и ужасающих трелей (т. 15). Конденсатором грозной энергии первого раздела становится основанная на хроматическом восхождении тема четырёх труб. Поднимающаяся волна не имеет спада. Внезапно прерываясь пятисекундной паузой, она создаёт впечатление конца света. Возникший словно из небытия одинокий унисон фортепиано и флейты, вызывающий к жизни скорбное звучание гобоя, тут же безжалостно разрушается зловещим кадансом.

В процессе развития этого музыкального действия, постоянно сталкиваясь и разрушая светлые лирические образы, зло набирает силу, что ощущается в жутких тирратах *con sforzo* в ц.4, 5, в похоронном марше в ц.13. Трансформировавшийся из темы близкой к грузинскому фольклору в ц.12, напоминающий о думах и чаяниях народа, он звучит как их погребение (ц.13). Это не единственный пример преобразования тематизма в крайнюю противоположность своему инварианту. Так, в ц.22, обозначенная точками вальсовая тема (ц.7, т.65-68) у арфы и фортепиано оборачивается угрожающими ударами *tutti*, готовя раздел *Barbaro* в ц.23. Его характер, обозначенный Г. Канчели как варварский, формируется несколькими тематическими элементами. В данном хаосе даже сопровождение к лирической теме «шарманки» из ц.17, звучит как исступлённый перезвон. Это своего рода набат, призывающий предотвратить катастрофу, но его буквально «растаптывают» зловещие туттийные аккорды, прозвучавшей ранее темы с очертаниями вальса. Мелькает ужасная догадка: злая сила полностью вышла из-под

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

контроля и сейчас накрывает собой всё живое.

В генеральной кульминации симфонии в стремительный поток музыкального развития вовлекается промелькнувшая у спинета и арфы цитата из d-moll-й инвенции И.С.Баха. В него вливаются обрывки всех однажды возникнувших тем, трансформировавшихся «оборотней», навязчивые идеи и выведенные из них страстные возбуждённые реплики.

Лирическая сфера у Г. Канчели, представленная темой шарманки «родом из детства», нежным хрупким вальсом, который преобразуется в своеобразный менуэт потрясает ностальгией по ушедшей красоте, раскрывается разными векторами. В ц.17 на авансцену выходит тема «родом из детства». Обращение к бытовым жанрам грузинского танца, вальса. Менуэта, колыбельной позволяет композитору не потерять жизненные реалии. Вера в добро уводит в Эпilogue от ощущения полной катастрофы и безысходности. Растворение звучности в конце с секундовыми интонациями плача — философский монолог на развалинах погубленного мира.

Из вышесказанного следует сделать вывод, что рассматриваемая триада симфоний с эволюцией трагического оставляет ощущение полного катарсиса и веры в рождение новой жизни на что указывает Н.Станкевич: «Бедный, больной, несчастный век! Но в его ранах столько прекрасного, столько человеческого, что невольно верится в скорое исцеление мира...».

УДК 378.147:78.01

*Л. С. Гаврюшенко,  
г. Луганск*

### **К ВОПРОСУ О ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ**

Одна из основных задач музыкальных вузов – обеспечение среднего звена музыкального образования высококвалифицированными педагогами, имеющими профессиональную подготовку, освоившими передовые методы педагогической работы. Выпускник историко-теоретического факультета может быть и музыковедом, и лектором-пропагандистом, и музыкальным редактором на радио и телевидении, но чаще он становится преподавателем. Однако в какой области ни будет трудиться музыкант-теоретик, он должен чётко представлять, что на него возлагаются

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

огромные задачи по пропаганде высокого искусства, воспитанию художественного вкуса, учить находить красоту в любых её проявлениях, воспитывать активный и сознательный подход к явлениям музыкальной культуры. Благодаря различным техническим средствам записи и воспроизведения музыка получила широкое распространение, и слушатель должен быть подготовлен к её восприятию. Засилье развлекательной музыки не должно заслонить интерес к искусству значительного содержания. Главное назначение большого искусства в том, чтобы развивать и удовлетворять духовные запросы человека, которые у него тем разностороннее, чем выше его культура, чем больше он знает и понимает искусство. Понимая значение музыки, планы самых разных учебных заведений включают музыкальные предметы; изучение музыкальной литературы обязательно во всех музыкальных учебных заведениях разного уровня, в театральных, художественных, культурно-просветительных и других учебных заведениях. Обучение в вузе должно помочь осознанию содержания будущей профессии. Ведь работая в музыкальном колледже, молодой педагог сам будет воспитывать будущих преподавателей ДМШ, музыкальных студий и т. д. и в свою очередь должен будет у своих подопечных формировать чувство ответственности за дальнейшее развитие культуры.

Музыка обладает огромной силой воздействия на человека, но эти слова останутся просто словами, если музыка не всколыхнёт душу слушателя, не вызовет глубоких переживаний. Многие музыканты, педагоги, композиторы искали ответ на вопрос как разжечь интерес и эмоциональную отзывчивость на музыку и пришли к выводу, что нужно пробудить к ней такой интерес, чтобы учащиеся страстно захотели познать её, научить их слышать музыку, опираясь на саму музыку и размышлять о ней. «Не умеющий слышать музыку никогда не научится по-настоящему исполнять её, а все историко-теоретические знания останутся при этом пустыми, формальными фактами, не приближающими к пониманию подлинного музыкального искусства», - пишет Д. Кабалевский в своей программе по музыке. Этот вопрос является ключевым разделом курса методики преподавания музыкальной литературы – изучение музыкальных произведений, их анализ, выявление идейно-художественного замысла композитора, раскрытие содержания – основа урока музыкальной литературы как в музыкальной школе, так и в музыкальном колледже. К

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

успеху в решении этой сложной задачи приведут знания особенностей восприятия музыки, свойств слухового внимания, организации внимания перед прослушиванием и в процессе музыкального восприятия. Преподавателю необходимо найти увлекательный материал об изучаемом произведении в рассказах о музыке, монографиях, художественной литературе, мемуарах, смежных видах искусства, кино и т. д. «Когда я... прибегаю к метафорам, аллегориям, цитирую стихи, - пишет Г. Нейгауз, - то я только пытаюсь создать почву для восприятия музыки» (Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»).... Психологи установили, что учащихся привлекают те виды работы, которые требуют умственного напряжения и активности мысли. Вызвать и сохранить на протяжении урока музлитературы учебную активность учащихся сложнее, чем на занятиях по другим предметам, поэтому путь к активному восприятию - в насыщении методов обучения практическими упражнениями, самостоятельными действиями учащихся, в создании проблемных ситуаций. Слушание музыки должно проходить в атмосфере увлеченности музыкой, которую может создать только педагог, который проявляет восхищение, удивление, удовольствие во время прослушивания и анализа музыкального произведения.

«Какие бы методы ни были найдены, завоевать достойное место музыки в воспитании и образовании могут только сами педагоги, если выработают в себе в достаточной мере чуткое сознание того, что музыке трудно научить путём формальных уроков...Надо стремиться вызвать к ней интерес путём организации наблюдения», - писал Б. Асафьев [1, с. 47].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 151 с.

**УДК 78.087.68**

*Л. А. Герасименко,  
м. Ялта*

## ХОРОВИЙ СТИЛЬ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Остання чверть ХХ століття в Україні означена тенденцією відродження національної культури. Традицію української *хорової* музичної культури у ХХ – ХХІ століттях представлено творчістю

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, М. Колесси, Є. Козака, Г. Майбороди, І. Шамо, В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенка, М. Скорика, В. Сильвестрова та ін. Серед корифеїв української хорової культури вирізняється постать **Миколи Філаретовича Колесси** (1903 - 2006) – композитора, музикознавця і диригента, культуртрегера, автора численних хорових та інструментальних творів, означених яскраво виявленим національним колоритом. Хорова творчість композитора, разом із симфонічною та камерно–інструментальною, відображає основні риси стилю композитора.

**Мета** доповіді – виявити риси хорового стилю М. Колесси. *Об'єктом* дослідження є хорова спадщина 1980-х років митця (пізній період творчості), а *предметом* – стильові константи обраних творів як прикладів пізнього періоду творчості митця.

*Матеріалом* слугують два оригінальні твори для мішаного хору *a cappella*: «Думи мої» на вірші Т. Шевченка (1983) та «Кам'яний сон» на вірші Ліни Костенко (1985), що наділені спільними рисами прояву композиторського мислення М. Колесси.

Категорія стилю, яка нерозривно пов'язана із *музичним мисленням*, інтерпретується як цілісна ієрархічна система, що включає ряд підсистем. Це дозволяє розглядати категорію стилю диференційовано: на рівні певної історико-культурної епохи або напряду, на національному або індивідуальному рівнях тощо. Музичний твір неunikнено несе в собі відбиток *музичного мислення* композитора як мислення музично-образними уявленнями. Поза стилем жоден музичний твір не може існувати незалежно від його художньої цінності. Музичне мислення тісно пов'язане із світоглядом митця, увиразнюючи тим самим його *індивідуальний стиль*, нами трактується як система засобів музичної виразності (рівень музичного мовлення), тип музичного мислення та образного змісту, які в цілому обумовлюють самотність індивідуального композиторського стилю як персоніфікації «інтонованого світоспоглядання» (за В. Медушевським) [1, с. 16].

У вітчизняній музичній науці на сьогодні не існує усталеного, сформованого дослідницького погляду на індивідуальний композиторський стиль М. Колесси, що сформувався на ґрунті мозаїчно-розмаїтої галицької музичної культури початку ХХ століття, представленої феноменом композиторської школи Галичини. Дана школа формує



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

неповторний тип національного музичного мистецтва з власними стильовими традиціями. М. Колесса є представником *галицької* композиторської школи, з одного боку, а з іншого – творчість митця вирізняється «європейськими» творчими орієнтирами як представника *віденсько-празької* школи.

Традиції галицької композиторської школи початку ХХ століття і її невід’ємної складової – віденсько-празької школи, стали тими передумовами, що безпосередньо вплинули на формування індивідуального композиторського стилю М. Колесси.

У творчості М. Колесси спостерігається розвиток та взаємообумовленість двох стильових домінант: загальноєвропейської та національно-своєрідної, – органічно поєднаних із стильовими ознаками модерну. У цілому можна відзначити тенденцію до інтелектуалізації композиторського письма, з одного боку, а з іншого – тенденцію, що полягає у лаконічності, лінеаризмі мислення.

Хорова творчість М. Колесси як домінуюча складова всієї композиторської спадщини виявляє багатомірні зв’язки митця з національною культурною традицією, у сукупності всіх її складових (етнографічних, літературних, музичних). Хорова традиція є тим найдавнішим та найбагатшим пластом музичної культури України, що протягом багатьох століть є вираженням національної ментальності. На думку дослідників, саме хорова культура, що походить з народнопісенної традиції, є провідною серед інших музично-виконавських сфер як основа національної музичної культури (О. Бенч-Шокало).

Музична мова хорових творів М. Колесси відбиває творчі пошуки композитора, його наполегливу працю над кристалізацією індивідуального композиторського стилю. Митець добре знає можливості хору і з особливою любов’ю відноситься до жанру хору *a cappella*, про що свідчить цілий ряд високохудожніх творів, присвячених картинам минулого і світлій сучасності рідного краю [3, с. 74].

Хорові твори розташовані «на вісі» композиторського шляху М. Колесси в різних пропорціях з іншими жанрами. Згідно науковій концепції Н. Савицької, твори пізнього періоду кожного композитора є вершинним втіленням його композиторського стилю, квінтесенцією цього стилю [2, с. 22]. Дослідниця у своїх працях зазначає, що знакові творіння М. Колесси народжуються в благословенну пору «золотої осені» – як результат накопиченої за усе життя креативної енергії. Ці теоретичні

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

положення екстрапольовані на конкретні музичні приклади (обрані хорові твори М. Колесси 1980-х років) з метою визначення їх стильових констант як прояву **національного хорового** стилю.

**Висновки.** Здійснений аналіз оригінальних хорових творів *a cappella* пізнього періоду творчості дозволяє встановити між ними риси спорідненості, які є проявом **індивідуального композиторського стилю** М. Колесси. На рівні організації елементів *музичного мовлення* відзначаємо такі стильові константи, як:

- використання традиційних принципів формоутворення (опора на строфічність, тричастинність);
- поєднання класичних та національних принципів у ладо-гармонічній мові (багата палітра тональностей, гармонічний розвиток за принципами співставлення та модуляцій, альтеровані акорди, оперування затриманнями; використання думного ладу);
- народно-пісенна природа мелосу (використання поспівок, поступенного руху та широких ходів з заповненням);
- взаємодія поліфонічного та гомофонно-гармонічного складу; опора на лінеарність голосоведення;
- багатство метроритмічних особливостей (рівномірна пульсація, використання пунктирного, синкопованого ритму, часті агогічні зміни).

Загалом аналізовані твори споріднені принципом «узагальнення через жанр»: обидва твори належать до типу монологу-роздуму. Жанровий вибір підтверджує значущість ролі хорової музики для М. Колесси, яка виконувала функцію *motto* протягом усієї життєтворчості митця.

Отже, проаналізовані хорові твори пізнього періоду творчості М. Колесси означені спорідненістю *музичного мовлення* (як втілення *стилю і*, ширше – *мислення* композитора) та спільним філософським звучанням – зверненням до вічних тем Буття людини – і увиразнюють у цілому композиторський стиль Майстра як *інтоноване світоспоглядання*, згідно визначенню стилю В. Медушевського.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В.Медушевский // Музыкальный современник : сб.статей. – М. : Сов.композитор, 1984. – Вып.5. – С.5-17.
2. Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси в мистецькому просторі Львова / Н. Савицька // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. – ХНУМ ім. І.П. Котляревського. – Х., 2009. – Вип. 24. : Постать

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

митця у художньому просторі міста. – С. 163-173.

3. Сотничук О. Хорова творчість Миколи Колесси / О. Сотничук // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : збірка статей. – Л., 1996. – С. 57–75.

УДК 781.66:78.087.684

*Д. Р. Головина,  
г. Северодонецк*

### О СПЕЦИФИКЕ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА СО СМЕШАННЫМ ХОРОМ

*Пианист-концертмейстер  
является соавтором и другом  
солиста и коллектива, его  
вдохновителем, помощником и  
художественным руководителем.*

*О. В. Оссовский*

Работая долгое время концертмейстером на отделе хорового дирижирования в классе по специальности и концертмейстером смешанного хора, хочется поделиться некоторыми наработками в специфике работы с хоровым коллективом.

Понятие «концертмейстер» многозначно. Как правило, первое, что приходит в голову и с чем ассоциируется данное понятие, - это пианист, аккомпанирующий солисту исполнителю. Однако без концертмейстера нельзя представить выступление хора, а его помощь в подготовке к выступлению просто неоценима.

Концертмейстер хора – пианист, аккомпанирующий хоровому коллективу на репетициях и концертах, осуществляющихся под руководством дирижера, а также, при необходимости, помогающий солистам и группам хора разучивать партии в процессе работы над репертуаром. Это музыкант, обладающий знанием исполнительских особенностей хоровой музыки, хорового репертуара, наличием исполнительской культуры и эстетического вкуса.

Среди концертмейстерских специализаций деятельность концертмейстера хора является наиболее трудоемкой и специализированной. Он должен чётко знать звучание различных групп хора, их особенности и, демонстрируя их партии в звучании, приближаться

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

к ним. Работа концертмейстера с хоровым коллективом значительно отличается от занятий с вокалистами, солистами-инструменталистами и имеет свои специфические особенности [2].

Одним из главных факторов, отличающих концертмейстера хора от пианистов, аккомпанирующих солистам, является тот, что ему необходимо постоянно следить за жестами дирижера во время исполнения, мануальный язык которого концертмейстер должен понимать как свой собственный. Очень помогает, если концертмейстер дополнительно работает в хоровом классе и ознакомлен с основными приемами дирижирования, дирижерскими сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звука», а также знает, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Концертмейстер должен владеть навыками игры различных распевок, уметь транспонировать.

На занятиях хора (на этапах разучивания репертуара) концертмейстеру иногда по просьбе дирижера необходимо демонстрировать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения с листа, умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении [1]. Благодаря владению данными навыками, концертмейстер добивается выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. Концертмейстер выступает непосредственно в роли ансамблиста-аккомпаниатора и является соратником и помощником дирижера в создании музыкального образа, следуя его жесту во время исполнения и составляя единый ансамбль с хором.

Особое место в работе с хором занимает работа над произведениями а саррелла. Нотный текст произведений для хора а саррелла не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения. Концертмейстер должен знать особенности записи хоровой партитуры и владеть основными навыками чтения хоровых партитур и при этом добиваться ровного и полного звучания всех голосов.

Также в репертуаре хоровых коллективов часто встречается нотный текст произведений в сопровождении клавирных переложений оркестра, например хоровые сцены из опер. Это довольно сложно, так как фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

вместе с тем, отвечать фортепианной специфике. Соответственно, пианист настраивает себя на символическое ансамблевое взаимодействие хор - оркестр через тембровые возможности фортепиано.

Одной из трудностей, с которой сталкиваются начинающие концертмейстеры хора, это умение одновременно следить за нотным текстом и жестом дирижёра. Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферийное зрение, но наряду с этим во время исполнения произведений часто встречаются моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера. Очень часто жесты дирижера бывают почти незаметными, особенно в момент рождения звука на *piano* [2]. В этих случаях «точка» у дирижера бывает почти не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем не «считает», он управляет звуком, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук. Особенно сложно работать с начинающими дирижёрами, например студентами. Концертмейстеру приходится сосредотачивать всё своё внимание для того, чтобы с дирижером и хором составить слаженный ансамбль.

В классной работе при чтении с листа, концертмейстер может облегчать трудные эпизоды, чтобы не останавливать движение музыки. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстер должен создать полноценную звучность аккомпанемента, стремясь по возможности к воспроизведению оркестровой масштабности рояля. Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров [3].

Концертмейстеру необходимо знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений, накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей.

Большую роль в процессе обучения студентов играет концертная и просветительская деятельность хорового коллектива. На концертном выступлении перед концертмейстером встает ряд дополнительных задач. Умение быстро и правильно реагировать в нестандартных ситуациях – одно из необходимых качеств концертмейстера хорового класса.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Приобретению и развитию этих качеств способствуют частые концертные выступления с коллективом.

Исходя из вышесказанного, хотелось бы отметить необходимые знания и навыки, которыми должен обладать концертмейстер хора:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- умение играть многоголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- владение навыками игры в ансамбле;
- знание основ постановки голоса (дыхание, артикуляция, нюансировка);
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанемента;
- наличие таких качеств - ансамблевое внимание, быстрота реакции, мобильность.

Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая, как правило, не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остаётся в тени, его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Труд концертмейстера по своему предназначению сродни труду педагога.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч . посібник . – Вид. 2-ге, перероб. й доп. – Л. : СПОЛОМ, 2007. – 216 с.
2. Смирнов М.А. О работе концертмейстера. – М. : Музыка, 1986. – 153 с.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М. : Музыка, 1996. – 204 с.

**УДК 78.071.1:784**

***Н. В. Громова,  
г. Луганск***

### **СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В РАБОТЕ С ВОКАЛИСТАМИ**

Мастерство концертмейстера вокального класса глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

досконального знакомства с различными певческими голосами.

Специфика игры концертмейстера состоит в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. «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» [3, с 56].

Концертмейстер должен обладать рядом положительных **психологических качеств**. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил. Шендерович Е.М. в книге «В концертмейстерском классе» 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.

Мобильность, быстрота и активность реакции, находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст, не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово.

Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания.

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

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения» [2, с. 92-93].

Следующий этап в творческой работе концертмейстера – 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.

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.

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

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

быть источником вдохновения для певца.

Концертмейстер – это, действительно, призвание, а труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Право на такую роль может иметь далеко не каждый пианист – 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. Вицинский А. Процесс работы над музыкальным произведением. Психологический анализ. – М. : Классика – XXI, 2008. – 96с.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. - М. : Академия, 2002.- 192 с.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М. : Музыка, 1996. – 106 с.

**УДК 781.66**

*Л. И. Губанова,  
г. Северодонецк*

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ АККОМПАНеМЕНТА НА УРОКАХ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ

Предмет специализированного фортепиано в музыкальных училищах является составной частью профессиональной подготовки молодого специалиста.

Опыт работы показывает, что одним из важных компонентов обучения игре на фортепиано является овладение навыками аккомпанемента.

Основной целью изучения аккомпанемента является подготовка студента для самостоятельного и творческого ознакомления с нотой литературой, для аккомпанирования по нотам или по слуху любому из возможных солистов (вокалисту, инструменталисту, хору, себе...). Навыки аккомпанирования нужны практически любому музыканту,

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

соприкасающомуся с воспроизведением мелодии разного рода.

Аккомпанемент (от французского дословно – сопровождать) – музыкальное сопровождение сольной партии. Может быть инструментальным и вокальным. Встречается в любом гомофонном сочинении. К аккомпанеентам условно относят и сопровождение песни, танца, шествия. Аккомпанемент появился в конце XVI в. в виде генерал-баса, обеспечивающего солирующую мелодию поддержкой баса и дополняющих гармонию подчинённых голосов, которые импровизировались по партиям цифрованного баса. С 60-х годов XVIIIв. такой аккомпанемент стал вытесняться аккомпанементом, который полностью выписывали композиторы. Он назывался «облигатным», т.е. обязательным, не допускающим каких-либо импровизационных разночтений.

Однако значение понятия «аккомпанемент», безусловно, не должно ограничиваться узким смыслом слова «сопровождение», поскольку аккомпанемент, как творческий процесс – это не только фактор совместного исполнительства, это художественный союз индивидуальностей, созданный в трактовке авторского замысла. Порой, партия аккомпанеента может перерасти функцию сопровождения и превратиться качественно в нечто новое, равноправное с партией солиста. Примерами могут служить произведения П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, Г.Свиридова и других. Но при этом партия аккомпанеента должна оставаться гармонической и ритмической опорой для соло [2].

Процесс овладения техникой аккомпанеента, навыками чтения с листа, транспонирования и умение проникнуть в суть художественного замысла произведения и верно воплотить образ, заложенный в нём, находятся в тесной связи с работой в классе специализированного фортепиано и такими теоретическими дисциплинами, как сольфеджио, теория, музыкальная литература. Настоящий аккомпаниатор должен обладать высокой степенью музыкальной культуры, ощущать авторскую индивидуальность, характер исполняемого произведения. Без усвоения таких понятий, как стиль, жанр, форма, музыкальный образ, исполнительская интерпретация, невозможно развитие творческих навыков.

Основные этапы работы над аккомпанементом:

1. Общее знакомство с произведением.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

### 2. Изучение партии солиста.

Точное знание сольной партии – необходимое условия для профессионального исполнения аккомпаниатором произведения в ансамбле с солистом. Необходимо определить характер музыки, интонационный строй мелодии, местонахождение кульминации, динамический план, в вокальном жанре знакомство с текстом. Партию вокалиста, инструменталиста нужно не только знать, но суметь сыграть её, выразительно передать все точности настроения. Вместе с тем, аккомпаниатор приобретает навыки работы с вокалистами, учитывая специфику вокальной техники: брать в определённых местах дыхание, допевать и дослушивать фразы до конца, выдерживать ферматы, паузы, уметь предугадывать пение вокалиста, поддерживать необходимый звуковой баланс, соотносить характер, темп, кульминации в аккомпанементе [2].

### 3. Детальная работа над фортепианным сопровождением.

Необходимо определить вид фактуры, её насыщенность, возможные технические трудности, аппликатурные проблемы, изучить линию баса, внимательно её прослушать, проанализировать её мелодическое строение. Особое значение – гармонический пласт. Прослушиваем ладовую окраску, гармонические изменения, обращаем внимание на роль доминантовой гармонии. Часто в верхних звуках аккордов бывает «спрятан» скрытый подголосок – это еще один штрих к художественному образу произведения.

4. Следующий этап – соединение линии баса (фундамент всего произведения) с партией солиста, то есть работа над трёхстрочной партитурой. Полезно поиграть строчку солиста и басовую партию фортепиано, расширяя, таким образом, привычный угол зрения.

Выстраивая обе эти линии, следует обратить внимание на то, что в некоторых местах бас идёт по главным ступеням, или вторым голосом, украшает, поддерживает основную мелодию. Соединив гармонический пласт с мелодией, студент слышит, насколько обогащается мелодия, как гармоническая окраска помогает подчеркнуть кульминационные моменты в произведении.

### 5. Последний этап – исполнение с солистом.

Постепенно выстраивается звуковой баланс, оговаривается темп, в котором студент успевает выполнять необходимые цезуры, паузы,



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

акценты, динамические оттенки и т.д.

Особого внимания требует вступление и заключение произведения. Вступление к произведению имеет огромное значение. И задача аккомпаниатора подготовить внимание солиста и слушателей к точному восприятию характера произведения, образному содержанию, дать необходимый эмоциональный импульс. Заключение – это послесловие, исполняется без особого напряжения, на оттенок тише.

Аккомпанемент предполагает совместное музицирование: воспитание чувства партнёрства, сопереживания и ответственности, овладение необходимыми теоретическими и общекультурными знаниями, формирование практических умений и навыков аккомпанирования, воспитания художественного вкуса, чувства стиля. Ознакомление студента с огромным количеством разножанрового учебного материала, расширит возможности концертных выступлений в школе, дома, в кругу друзей [1].

Важно знать о специфике музыкальных инструментов, которым приходится аккомпанировать. Это сведения о тембре, диапазоне, настройке, звуковых возможностях инструмента

### а) Струнно-щипковые и струнно-смычковые инструменты

- на домре играют медиатором, и звук будет звонче, ярче, сочнее;

- на балалайке струны касаются пальцем и звук глуше, мягче;

- на скрипке звук яркий, светлый;

- на виолончели звук глубокий и более приглушенный чем у

скрипки

- на контрабасе звук еще глуше;

### б) Духовые инструменты

- флейта, кларнет, труба – являются наиболее яркими,

- гобой, валторна – звук приглушённый. Следовательно, рояль

должен искать свою краску для аккомпанемента.

в) Работа над аккомпанементом к вокальным произведениям имеет свои особенности т.к. содержание вокального произведения раскрывается не только через музыкальные, но и через поэтические образы, через соединение звука и слова. Человеческий голос является самым тонким и гибким из всех музыкальных инструментов, следовательно, аккомпанемент должен быть тонким, гибким и бережным.

Голос – живой организм, который дышит. С вокалистом часто труднее найти звуковой баланс, т.к. звуковой поток от певца идёт в зал в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

сторону от рояля. Звук голоса пианист должен слышать сквозь звучание рояля. Конечно, большую роль играет тембр голоса, которому рояль аккомпанирует: сопрано звучит ярче меццо-сопрано, тенор ярче баса. Но правило одно – голос должен звучать «сквозь» рояль, то есть ярче, а не наоборот. Надо ясно и звучно играть басы. Басов никогда не бывает много, их чаще бывает мало. Бас – основа гармонии и ритмической пульсации; звучные, полные басы – хорошая поддержка певцу.

Звуковой баланс. Принято считать, что аккомпанемент всегда обязан звучать тише партии солиста. Конечно, плохо, когда сопровождение перекрывает солирующий голос акустически, но оно не должно быть и «бледной тенью» даже в самых «простых» аккомпанементах, как у А.Варламова, А.Гурилева, М.Глинки, А.Даргомыжского. Динамика звучания соответствует художественным намерениям солиста, звуковым возможностям фортепиано, воображению аккомпанирующего. Так, аккомпанируя домре, альту, флейте, фаготу, контрабасу, гобою, надо играть сдерживая звучность, но при этом желательно, чтобы партия фортепиано звучала глубоко, разнообразно по оттенкам, отчетливо.

Полнозвучнее можно аккомпанировать скрипке, виолончели, кларнету, трубе, тромбону, сильным вокальным голосам. Практически – и по указаниям композиторов – звуковые градации аккомпанементов могут простираться от *pp* до *ff*, однако даже в самых «громкоголосных» моментах не следует перекрывать голос солиста [4].

Для студентов отдела теории музыки курс фортепиано – единственная исполнительская дисциплина. Изучение фортепиано должно быть направлено на максимальное развитие пианистического мастерства, что включает в себя глубокое усвоение фактурных особенностей и стилистических закономерностей фортепианной музыки различных эпох, национальных школ и направлений, постижение образной связи между аккомпанементом и словесным текстом вокальных произведений, понимание принципа постоянной взаимной координации при игре в ансамбле, овладении приёмами исполнения на фортепиано симфонических, оперных, кантатно-ораториальных сочинений. Будущие теоретики, музыковеды должны свободно ориентироваться в безбрежном море музыки, уметь проиллюстрировать любую лекцию, ярко и оригинально исполнить произведения.

В работе с будущими дирижерами профессиональных и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

самодеятельных хоров, вокальных ансамблей, на первый план выдвигается изучение аккомпанементов к народным песням, хорам, оперным произведениям и т.д. [3].

Итак, что же должен уметь студент, осваивающий искусство аккомпанемента? Прежде всего, он должен стать исполнителем – музыкантом, хорошо владеющим навыками игры на фортепиано, быть органичным, чутким в ансамбле с солистом. Уметь раскрыть художественный образ произведения на основе точного прочтения нотного текста и собственного исполнительского опыта.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Классика – XXL, 2007. – 192 с.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. – М. : Академия, 2002. – 192 с.
3. Ныркова В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей. – М. : Музыка, 1988. – 48 с.
4. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: размышления педагога – М. : Музыка, 1996. – 206 с.

**УДК 791.43.049.1.067**

*М. Б. Гурська,  
м. Загреб, Хорватія*

### ХОРВАТСЬКА ВИКОНАВСЬКА СМІЧКОВА ШКОЛА

Поняття «смічкова школа виконавства» включає вагоме число виконавців на різноманітних смічкових інструментах, таких як скрипка, альт, віолончель та інших. Всіх виконавців конкретної школи об'єднує спільний погляд на питання інтерпретації, стилю, технічні проблеми та спосіб виконавства. Незважаючи на порівняно малу територію та численність населення Хорватії, смічкова школа цієї держави успішно існує уже багато століть під назвою „Хорватська скрипкова школа“. Засновником її являється Вацлав Гумл, тому часто назву „Хорватська скрипкова школа“ замінює назва „Школа Вацлава Гумла“. Об'єднуючи в собі послідовників першого, другого та третього поколінь учнів Вацлава Гумла, в столиці Хорватії ця школа існує під назвою „Загребська скрипкова школа“.

У XVIII Хорватія вже мала талановитих скрипалів, які були визнані віртуозами світового рівня. Мова йде про Івана Ярновича (Giovanni Mane

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Giornovichi) і Степана Н. Спадіну (Stefano N. detto Spadina gentiluomo Dalmatino).

Видатні скрипалі свого часу Іван Ярнович та Степан Спадіна здобули світову славу завдяки виконавській та композиторській творчості. Концертуючи в Парижі, Берліні, Петербурзі та Лондоні, Іван Ярнович активно займався педагогічною діяльністю.

Викладання гри на скрипці в системі шкільної освіти вперше застосовується в XIX столітті, коли була заснована Музична школа Хорватського музичного товариства (HGZ). Першим вчителем скрипки при HGZ був успішний педагог, скрипаль, диригент та композитор Антун Кіршофер. Послідовниками талановитого скрипаля являються видатні виконавці та педагоги свого часу Антун Шварц, Людмила Вейзер, Г'юро Ейзенгут, Франьо Крежма та знаменитий Йозеф Карбулка, який пізніше став викладачем Петра Столярського. Як відомо, винятково успішним учнем Столярського являється всесвітньо знаменитий скрипаль Давид Ойстрах.

На початку XX століття вчителем скрипки в Музичній школі при HGZ став Вацлав Гумл [1, с. 10]. Надзвичайно відданий своєму покликанню, молодий педагог-скрипаль залишиться в Загребі до кінця свого життя. Завдяки своєму високому професіоналізму Вацлав Гумл став засновником Загребської скрипкової школи, виховавши в період своєї видатної педагогічної діяльності багато талановитих скрипалів.

Вацлав Гумл народився у 1880 році (Чехословаччина). Як один з найталановитіших учнів видатного педагога-скрипаля світового рівня Отакара Шевчика, Вацлав Гумл мав змогу розвивати свої музичні здібності у чудовому товаристві своїх колег-скрипалів як другий скрипаль в Квартеті празької консерваторії.

У період навчання в консерваторії Гумл активно займається концертною діяльністю, що дає можливість молодому музикантові після закінчення навчання зайняти місце першої скрипки в оркестрі Львівської філармонії та концертувати в Польщі та Росії.

З початку XX століття до кінця свого життя (помер 6 січня 1953 року) Вацлав Гумл займається педагогічною діяльністю в місті Загреб (Хорватія). В 1903 році став вчителем скрипки в Музичній школі Хорватського музичного товариства, а з 1922 року являється професором скрипки в Музичній академії.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Великий вплив на формування професійних принципів та скрипкової системи викладання Вацлава Гумла мав його наставник, професор Отакар Шевчик.

Усім знайома його „Школа скрипкової техніки“ (4 збірника, ор.1), „Сорок смичкових варіацій“ ор.3, „Зміна позиції“ ор.8, „Смичкова техніка“ ор.2, і т.д.

Хоча великою мірою професійна діяльність Вацлава Гумла наслідує традиції професора Отакара Шевчика, в його діяльності відчувається також вплив великого скрипаля і педагога Леопольда Ауера, а пізніше Карла Флеша.

Вацлав Гумл створив власну систему викладання гри на струнно-смичкових інструментах, тому цілком справедливо вважається засновником Загребської скрипкової школи. Опираючись на знання та досвід своїх попередників, Гумл розвинув ефективніші принципи методики викладання, що в значній мірі посприяло успішності загребських струнників в цілому світі [1, с.15]. У Загребі асимілювались та синтезувались елементи багатьох напрямків різних скрипкових шкіл. Завдяки постійному професійному контакту з педагогами-скрипалями світового рівня цей процес триває і сьогодні.

З великою дозою вірогідності можна говорити про те, що успіх Загребської скрипкової школи являється результатом симбіозу двох вирішальних структурних елементів. З однієї сторони – педагогічна майстерність, працелюбність та дисциплінованість, а з іншої – велика кількість талановитих та зацікавлених учнів, бажаючих посягнути значних успіхів.

У Загребській скрипковій школі поряд з вирішуванням проблем сольного виконання велике значення надається вирішуванню камерної інтерпретативної проблематики, тому поряд з вагомими успіхами солістів Загребської скрипкової школи слід згадати також міжнародно визнані успіхи камерних складів.

Загребський квартет, заснований Гумлом в 1919 році, концертував практично в усіх країнах світу. Існує велика кількість різноманітних записів цього ансамблю. Ансамбль має безліч нагород та позитивних відгуків критики.

Загребський камерний оркестр був заснований в 1937 році віолончелістом Рудольфом Матцом. Майже всі члени цього колективу були учнями Вацлава Гумла, який приділяв значну увагу вивченню

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

оркестрових партій та роботі з оркестром. Загребський камерний оркестр функціонував до 1941 року.

Багатьох членів оркестру було запрошено в інший колектив, який в 1954 році заснував знаменитий віолончеліст Антоніо Янігро. Йдеться про камерний ансамбль під назвою „Загребські солісти“. Дуже швидко молодий колектив знайшов своє місце серед найбільш вагомих світових камерних колективів. Завдяки виразній самоорганізованості, „Загребські солісти“ займають особливе місце серед світових культурних цінностей. Чудова репутація колективу підтримується сьогодні численними світовими турне, виступами на фестивалях та захопленими відгуками преси.

Наслідуючи традиції „Загребських солістів“, сформувалось багато подібних колективів в культурних середовищах Хорватії та сусідніх країн: „Collegium musicum“ і „Luka Sorkočević“ в Дубровнику, „Ivan Lukačić“ в Спліті, „Ivan Zajc“ в Рієці, „Franjo Krežma“ в Осєку, „Pro musica“ і „Dušan Skovran“ в Београді, „Slovenski solisti“ в Любляні, „I Solisti Veneti“ в Італії.

Завдяки високій професійності педагогів-скрипалів на чолі з Вацлавом Гумлом Загребська скрипкова школа виховала багато поколінь видатних митців, які в якості солістів, камерних та оркестрових музикантів збагачують світове музичне мистецтво своїм талантом, високою майстерністю та відданістюлюбимій справі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Zlatko Stahuljak: Zagrebačka violinistička škola, Zagreb, 2009.

**УДК 78.07:787.61**

*А. Д. Даньш,  
г. Северодонецк*

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ГИТАРЕ

Вопросам технологии игры на классической шестиструнной гитаре посвящено немало страниц в работах музыкантов и педагогов-гитаристов. Эти темы рассматриваются еще в первых табулатурных пособиях для игры на гитаре, вышедших в XVII и в XVIII веках прежде всего в Испании, та же проблема освещается в «Школах игры на шестиструнной гитаре»,

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

написаних, наприклад, Ф.Сором, М.Джуліані – в ХІХ столітті.

Сучасні автори, опираючись на виконавський і педагогічний досвід відомих гітаристів минулого і наших днів, шукають нові шляхи вирішення проблем виконавства на гітарі. Такі «Школи гри на шестиструнній гітарі» Е.Пухоля, М.Каркассі, П.Агафонова, А.Іванова-Крамського, «Гітара і гітаристи» Б.Вольмана, «Класическа шестиструнна гітара» Е.Д.Ларичева, «Мистецтво гри на класическій шестиструнній гітарі» Н.Кірьянова, самоучитель «Гітара для всіх» Катанського В.М. і інші.

В обширних виданнях подібного роду ми відзначаємо пошуки найбільш точних, найбільш продуктивних шляхів вирішення цих або інших технічних завдань, в них віддається багато уваги необхідним положенням з класическої, «так званої вищої Школи гри» [2, с.12], стосуючись виконавства на гітарі. Це, перш за все: посадка гітариста; окремо розглядаються роль і положення, а також постановка лівої і правої руки; напрям руху пальців; нігті в прийомах звуковиділення. Тим не менше, сучасне виконавство на гітарі висуває нові вимоги, уточнення здавалося б відомих технічних питань, чому ми і присвячуємо цю роботу.

Порядку з іншими необхідними умовами якісного мистецтвенного виконання, проблема звуковиділення, незважаючи на «почтенний» вік гітарної музики, стоїть по-ранішньому гостро. М.Каркассі в розділі «Виділення звуку» своєї «Школи» вказує механіку його виділення. Ще більш детально про ці прийоми зупиняється Е.Пухоль. А.Іванов-Крамський викладає основні (2) способи виділення звуків на гітарі. І тільки у Е.Ларичева ми знаходимо главу «Мистецтвенно-виконавські можливості гітари» - строки, пов'язані з мистецтвенною стороною звуковиділення. Але, на жаль, це не практичні вказівки, а думка Агуадо.

Виходячи з вивченої гітарної літератури і власного педагогічного досвіду, який, говорячи словами видатного гітариста ХІХ століття Матео Каркассі, «наповнив корисними спостереженнями» [1, с.2], а також враховуючи всі складові виразного звучання, ми хочемо зупинитися на наступних питаннях:

- роль нігтьового звуковиділення і нейлонових струн в розвитку сучасного гітарного виконавства;
- свідомий контроль над інструментом і над звуком;

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- трактовка поняття постановки (и целесообразность);
- щипок как один из основных способов звукоизвлечения на гитаре, основные фазы щипка;
- технология достижения необходимого качества звука -
  - значение направления оттягивания струны;
  - движение пальца при игре;
  - угол атаки струны;
  - точка защипывания струны.

Известно, что постоянная эволюция музыки связана с прогрессом исполнительской техники, и каждой эпохе соответствует определенный уровень ее развития. Конечно, как заметил Э.Пухоль, «чтобы стать хорошим гитаристом, необходимо прежде всего быть хорошим музыкантом» [3, с.7]. Обучение гитариста игре на современной классической гитаре в учебном заведении предусматривает освоение и использование в концертной и педагогической практики всех средств музыкальной выразительности и, прежде всего, техники ногтевого звукоизвлечения.

Ногтевое звукоизвлечение на классической гитаре явилось значительным шагом вперёд на пути развития современной гитарной исполнительской школы. Тому факту, что международное гитарное искусство вышло на более высокий исполнительский уровень, в немалой степени способствовали использование нейлоновых струн и применение ногтевого звукоизвлечения на классической гитаре. Эти факторы коренным образом повлияли также и на развитие инструмента, так как конструкция и применяемые материалы на современной классической гитаре ориентированы на использование нейлоновых струн и ногтевого звукоизвлечения, которое зарекомендовало себя как наиболее прогрессивное. Однако освоение ногтевого звукоизвлечения требует большого труда и кропотливости по сравнению с безногтевым звукоизвлечением мякотью пальца.

Основой гитарного мастерства несомненно является контроль над инструментом и над звуком. Гитара довольно непредсказуемый инструмент и иногда бывает сложно сыграть даже одну ноту без ошибки и, соответственно, главная наша цель - достижение контроля. Нужно большое внимание уделять качеству звукоизвлечения, артикуляции, вибрато, динамической шкале, уметь избавляться от лишних призвуков,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

лишних нот, скрипения струн, то есть речь идёт о всех составляющих экспрессивной и чистой игры. Так вот, если у вас есть контроль, то ваша техника будет расти, а все идеи будут свободно выходить наружу и ваши руки не станут препятствием для достижения цели. Таким образом, главная наша цель - достижение контроля.

Залогом технического развития гитариста является, безусловно, и постановка. Рассматривая постановку в ее исходном моменте нужно избегать статической трактовки этого понятия. Вопрос целесообразности постановки может рассматриваться лишь в непосредственной связи с теми движениями, ради которых эта постановка создаётся и свободу которых она обеспечивает. Основой свободных движений является удобное ненапряженное положение всего корпуса, свободное состояние мышц: естественное положение плечевого пояса содействует достижению техники правой и левой руки.

Одним из основных способов звукоизвлечения на гитаре является щипок. Если рассматривать процесс защипывания струны поэтапно, то можно увидеть, что он состоит из различных элементов. Технически правильное исполнение щипка заключается в объединении всех его элементов в одно быстрое и точное движение. Для большей точности движений требуется концентрация внимания музыканта на ногте во всех фазах звукоизвлечения.

Звукоизвлечение – сложная, но очень важная вещь. Как получить хороший и красивый звук? Сразу можно сказать, что не существует какого-либо определённого, совершенного звука.

Классическая гитара с нейлоновыми струнами имеет очень широкий спектр различных тембров, и мы должны научиться пользоваться ими для достижения наилучших результатов. Мы должны играть ярко или, наоборот, тускло в зависимости от настроения музыки. А ведь «в музыке, - писал А.Серов, - может выражаться вся жизнь человека в той степени, как она «волнует» душу чувством печали, скорби и чувством отрады, со всеми бесконечными оттенками этих двух чувств» [4, с.121].

Прежде всего, необходимо знать о механике, о том, как непосредственно работает струна и как должен двигаться палец при игре: правильное направление, в которое вы оттягиваете струну – это угол атаки.

Изменение окраски тембра в сторону низких или высоких гармоник, а также разница в яркости и громкости звука достигается при ногтевом звукоизвлечении путем поворота ногтя на определенный угол по

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

отношению к струне и перемещением точки защипывания струны.

Направление, в которое вы оттягиваете струну, является одной из главных составляющих тембра. При исполнении аккордов не нужно отбрасывать пальцы от струн – этим самым вы теряете ощущение, где находятся новые струны. Не убирайте пальцы от струн, всегда чувствуйте где они находятся.

Для получения тех или иных звуков гитарист должен уметь использовать различные углы поворота ногтя к струне во время звукоизвлечения, а также уметь использовать строго перпендикулярный к струне вектор защипывания.

И последнее, что хотелось бы сказать в заключение этой темы: у вас может быть хорошее звукоизвлечение, отличная техника, но если ваши ногти будут в плохом состоянии – это все не будет работать.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М. : Кифара, 2002. – 148 с.
2. Катанский А.В., Катанский В.М. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М. : Изд. В. Катанский, 2002. – 160с.
3. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М. : Сов. композитор, 1983. – 186с.
4. Серов А.Н. Избранные статьи. – М. : Л. , Музгиз. 1957, т.2. – 733с.

**УДК 78.071.2**

***В. М. Діуліна,  
м. Старобільськ***

### **ПОДВИЖНИЦТВО МИКОЛИ ЛИСЕНКА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ**

Микола Віталійович Лисенко – засновник національної музично-творчої школи, основоположник української класичної музики. Значення його для української музичної культури неоціненне. Своєю творчістю він вперше спробував підсумувати величезний період розвитку вітчизняної музики на підвалинах глибокого і всебічного вивчення народного життя і народної творчості [7, с. 108].

На мою думку, цьому сприяли передові погляди на розвиток суспільства його освіченої родини, у середовищі якої народилася у серці

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ще малого Миколи негасима любов до рідної пісні, мови, мистецтва. Музика заповнювала все його життя. Але йому хотілося більших і ґрунтовніших знань, хотілось вдосконалювати виконавську майстерність.

Так з 1867 по 1869 рр. він навчається у Лейпцігській консерваторії, а з 1874 по 1876 рік – у Петербурзі, у класі блискучого майстра оркестру М. Римського-Корсакова. Повернувшись до Києва, Микола Віталійович, з властивими йому енергією і запалом, поринає у творчість, не забуваючи при тому педагогічну, виконавську та музично-громадську діяльність [1, с. 49].

Починаючи з 1869 року, Микола Віталійович продовжував невтомно виступати у концертних програмах.

У 1904 році М. Лисенко відкриває першу в Україні національно-музичну драматичну школу (з 1913 року – ім. М. В. Лисенка), яка працювала у програмному режимі вищих мистецьких навчальних закладів.

Серед величезної творчої спадщини композитора, основне місце посідають опери: «Різдвяна ніч» (1873 р.), «Утоплена» (1883 р.), «Тарас Бульба» (1890 р.), «Наталка-Полтавка» (1889 р.), «Енеїда» (1910 р.), «Ноктюрн» (1912 р.), дитячі опери «Коза-дереза» (1888 р.), «Пан Коцький» (1891 р.), «Зима й весна» (1892 р.) [4, с. 96].

Завдяки творчій спадщині, формуються риси музичної національної школи Миколи Лисенка як вокальної, так й інструментальної.

Збагачуючись і озброюючись ідеями й художньо-естетичними критеріями свого часу, вивершуючи знання народного життя, переймаючись болями і радощами народу, усвідомлюючи устремління його на основі неосяжних багатств музичного фольклору, М. Лисенко закладає міцну основу для нової в історії світової музики української професійної музичної школи [5, с. 321].

Його подвижництво й мудрість полягали в тому, що невтомно пропагуючи кращі досягнення великих композиторів, він готував благодатну основу для майбутніх конкретних і практичних справ, розраховуючи врешті, не стільки на схвальну оцінку, скільки на дієву підтримку й допомогу з боку народу саме усвідомленням важливості цієї справи [3, с. 122].

М.Лисенко сформував і збагатив майже всі існуючі в українській музичній творчості жанри. Своїми теоретичним працями в галузі музичного фольклору, він значно розвинув вітчизняну науку про народну

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музичну творчість. Педагогічною діяльністю Микола Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні.

Безпосередніми продовжувачами кращих творчих традицій М.Лисенка в українській музичній культурі стали К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович [7, с. 89-91].

Безцінною спадщиною великого композитора стали обробки фольклорно-пісенних зразків усної народної творчості. На мене, як насамперед, викладача струнно-щипкових інструментів, улюбленим взірцем виконавської інтерпретації Лисенка для дуету домр у супроводі фортепіано, є п'єси: «Дощик», «Сонце низенько», а також «Баркарола», «Гавот», «Елегія».

Музиці М. Лисенка притаманна органічна єдність змісту і форми, глибока ідейність, реалізм, висока композиторська майстерність [2, с. 121].

Невтомний організатор, закоханий у свою справу сподвижник, талановитий художник, палкий і активний пропагандист української музичної культури, М. Лисенко завжди і всюди ставив собі за мету, визначав як найважливіше завдання – відкривати громадськості невичерпні художні скарби українського народу.

Смерть Лисенка була непоправною втратою для української музичної культури [6, с. 69].

Але послідовники Миколи Віталійовича Лисенка продовжують його справу, яка змінюється з часом, вбираючи в себе нові елементи сучасної історії [3, с. 121].

Отже, величезний пласт народної музики, ряд поодиноких талановитих музичних творів різних жанрів сприймаються тепер зовсім інакше, по-новому, знайшовши логічне й справедливе обрамлення титанічною діяльністю М. В. Лисенка, який встановив чітке й однозначне визначення цьому феномену – українська музична культура, яка є складовою національної музичної школи України як історії її минулого, так і сучасності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Авратинер В. А. Обучение и воспитание музыканта-педагога. - М. : Либер, 1981. - 135 с.
2. Дзюбак В. М. Музикант-виконавець на естраді // Вісник ЛДПУ. Педагогічні науки. – 2002. – № 6 (50). – С. 121-124.
3. Лисенко М. Т. Школа гри на чотириструнній домрі. - К. : Муз. Україна, 1967. - 157 с.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

4. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырехструнной домре. - К. : Муз. Україна, 1989. - 151 с.
5. Поташняк Б. К. Театр, режисер, актер. - М. : Сов. искусство, 1975. - 402 с.
6. Суслов Т. Д. О подготовке учителя к музыкально-педагогической деятельности. -М. : Слово, 1981. - 128 с.
7. Хозяинов Г. И. Педагогическое мастерство преподавателя. - М. : Высш. шк., 1988. - 275 с.

УДК 78.087.684(477)''199/20''

*О. І. Дондик,  
м. Київ*

### **РЕПЕРТУАРНА СПРЯМОВАНІСТЬ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ХРЕЩАТИК» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ (КІНЕЦЬ 90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)**

Висвітлення культурно-історичних аспектів, пов'язаних з обставинами створення українських хорових колективів, які виникли на початку 90-х років ХХ ст. на хвилі пробудження національної самосвідомості, є одним з актуальних напрямків дослідження сучасного хорового мистецтва. Це обумовлено тим, що до цього часу не існує чіткої концепції щодо розуміння суспільних і мистецьких передумов, які детермінували розвиток української, зокрема хорової, культури на зламі радянської та пострадянської суспільних парадигм.

Розпад Радянського Союзу та проголошення Незалежної України дали могутній поштовх для розвитку усього національного, це стосується усіх галузей мистецтва: музики, живопису, театру. Політична підтримка та розвиток національної свідомості надихнув багатьох митців на створення різних творчих колективів, зокрема в Києві було створено понад 15 колективів різних напрямків. Багато з них спочатку мали аматорський статус, та завдяки наполегливості засновників, високому професійному рівню, змогли за короткий проміжок часу довести необхідність свого існування та завдяки безпосередній підтримці влади отримати державну дотацію та статус професійних колективів [3]. Так у 1991 році було засновано Київський драматичний театр «Браво», у 1994 році –

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Національний театр театрального мистецтва ім. Л.Курбаса та інші.

В цей час в хоровому мистецтві також відбуваються певні зрушення. На відміну від усталеного формату хорового жанру, що укорінився в епоху тоталітарного режиму, а саме монументального великого хору, який прославляв адміністративну систему, прийшов оновлений формат хору – новітній «камерний хор», який за своїм складом і формою відповідав вимогам і потребам цього періоду. У 1990 році було створено камерний хор «Київ», у 1992 році Ансамбль солістів «Благовість», у 1994 році Академічний камерний хор «Хрещатик». Невеликий склад (близько 20 артистів) робив такі колективи надзвичайно мобільними і гнучкими. Також невелика кількість виконавців давала змогу робити такі хори фінансово дуже вигідними для гастрольної діяльності, особливо закордонних гастролей: це насамперед мало перевагу щодо вигідного формування витрат і прибутків закордонним імпресарію, що в свою чергу було вигідно і хоровим колективам. За короткі проміжки часу якісно і швидко робилися складні концертні програми, прийшло нове розуміння специфіки камерного хорового виконавства.

Академічний камерний хор «Хрещатик», що був заснований у 1994 році видатним українським диригентом, заслуженим діячем мистецтв України - Ларисою Бухонською, зайняв достойне місце у лаві провідних хорових колективів України. З 2007 року хором керує молодий талановитий диригент, заслужений артист України – Павло Струць. Творче кредо колективу – виконання сучасних творів українських композиторів. Саме співпраця з сучасними композиторами сформувала репертуарну політику колективу. Хор був першим виконавцем та дав «путівку в життя» творам Лесі Дичко, Євгена Станковича, Богдани Фільц, Олександра Яковчука, Юрія Іщенко, Володимира Рунчака та багатьох інших композиторам України.

Період 90-х років ХХ століття був і періодом відродження шедеврів українського бароко, духовної музики, що надовго була викреслена з музичного простору часу. Видатними музикознавцями та науковцями, такими як Н.Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, Л. Кияновська, М. Юрченко та ін. було проведено величезну дослідницьку роботу у пошуку, реставрації та відновленні архівних сакральних церковних піснеспівів, різноманітних партесних творів [3]. В цей час провідні хорові колективи змагалися за право бути першими у виконанні цих «нових»

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

віднайдених хорових партитур. Так хором «Хрещатик» 5 жовтня 1995 року було виконано твір С. Пекалицького «Херувимська». Цей концерт відбувся в приміщенні Будинку вчених. У квітні 1997 року у Володимирському соборі вперше було виконано духовний кант невідомого автора «Господи, оружиє хрест Твій».

Духовний ренесанс спонукав до творчості багатьох вітчизняних митців. Майже всі композитори почали звертатися до написання музики на духовні тексти. З'явилися нові Літургії, Духовні хорові концерти, Псалми, Канти [2, с. 138]. Хор «Хрещатик» став колицкою, а інколи і творчою майстернею для багатьох сучасних молодих композиторів.

Отже, окреслимо параметри, що характеризують співвідношення між концертною діяльністю колективу та мистецькими запитами часу. Насамперед, слід відзначити високий ступінь відповідності основного творчого вектору хору тим засадам, котрі сформувалися в процесі розвитку української хорової культури на середину 90-х – початок 2000-років. Це, зокрема, простежується в площині двох основних тенденцій. Перша з них спрямована на відродження музичної спадщини минулого. З огляду на це, показовим є періодичне звернення колективу до шедеврів західноєвропейської та вітчизняної класики, до видатних здобутків попередніх епох, які не лише не втрачають з плином століть своєї мистецької вартості, а й навпаки – наповнюються новим художнім змістом, відповідним актуальним потребам [1, с. 335]. Зокрема гортаючи сторінки хронологічно-концертних журналів колективу за 2004 – 2013 роки натрапляємо на концерти, в яких поряд з творами сучасних композиторів з успіхом виконувалися твори А. Лотті («Crucifixus 28.10.2004 р.), Ф. Мендельсона-Бартольдї (Симфонія-кантата № 2 «Хвалебна пісня» 18.01.2008 р.) і т.д.

Інша тенденція полягає в популяризації оригінальних творчих досягнень українських композиторів різних генерацій, починаючи з визнаних корифеїв і завершуючи зовсім молодими авторами, котрі лише розпочинають свій творчий шлях у мистецтві. Ця тенденція наочно простежується при детальному аналізі концертних програм колективу, котрі різнобічно репрезентують виконавську діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик» за період з 1994 року і по теперішній час. В зв'язку з цим, показово, що хор є постійним учасником більшості хорових фестивалів та визначних концертних заходів, котрі різнобічно

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

репрезентують різні жанрово-стильові напрямки сучасної професійної хорової музики як в Україні так і поза її межами.

Від початку створення колектив є неодмінним учасником щорічних українських та міжнародних концертних заходів в рамках фестивалів «Музичні прем'єри сезону», «Золотоверхий Київ» та «Київ-Музик-фест», на яких виконує твори різних, переважно українських композиторів. Як засвідчує аналіз концертних журналів колективу за 2002 – 2011 р., специфіка репертуарного алгоритму фестивальних програм детермінується здебільшого за двома принципами: за функціональною спрямованістю (як, наприклад, у випадку з фестивалем «Музичні прем'єри сезону») та тематично-драматургічною єдністю («Золотоверхий Київ» та «Київ-Музик-фест»).

Кожна з концертних програм відображає виважений репертуарний підхід художнього керівника й диригента-хормейстера до структури викладу різних жанрово-стильових напрямків. Так, наприклад, виконання старовинних церковних розспівів вдало відтінюється творами іншої історичної епохи. Натомість твори сучасних українських композиторів виконуються з урахуванням їх стильової різноманітності та ступеня сюжетно-тематичної спорідненості (відповідності). Як наслідок, репертуарна спрямованість одних концертів засвідчує прагнення до стильової та музично-драматургічної єдності, Інших – навпаки до підкреслення стильового контрасту, виявлення прихованої конфліктності.

Окремої уваги заслуговує діяльність колективу, пов'язана з проведенням різноманітних авторських концертів, тематичних творчих вечорів тощо. Зокрема, пам'ятною подією став творчий вечір О. Яковчука 16.12.2010, на якому прозвучали твори на слова Т. Шевченка: «Тече вода в синє море», «Які любі оселі Твої, Господи Саваофе», «Ой у неділеньку рано». Значний резонанс також в викликав виступ хору «Хрещатик» на ювілейному творчому вечорі В. Степурка в Будинку звукозапису 22.12.2010, де прозвучало чимало різножанрових творів митця, зокрема «Дош», «Benedictus» та ін.

Вагомим здобутком поточного творчого сезону слід вважати концерти хору в рамках Міжнародного фестивалю «Київ Музик-фест». Перший з концертів відбувся 27.09.2013 р. (Михайлівський Золотоверхий собор). Було виконано ряд світових прем'єр, зокрема твір М. Шука «Херувимська», В. Павенського «Благослови, душе моя, Господа» та

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

багато інших духовних творів сучасних українських композиторів. Другий концерт, спрямований на популяризацію світської музики, проходив в Малому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського (02.10.2013 р.). В концертній програмі прозвучало чимало оригінальних композицій і серед них твори Л. Донник «Мова наш небесний оберіг», В. Теличка «Убили Лепііка» та ін.

Одним з важливих аспектів діяльності хору є співпраця зі студентами-композиторами Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Це експериментальний проект, в якому хор здійснює функцію живого інструменту, відтворюючи творчі задуми й художні ідеї молодих митців.

Підсумовуючи викладені спостереження, маємо підстави стверджувати, що репертуарна спрямованість концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик», що окреслена в хронологічних межах кінця 90-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст., позиціонує його в значенні одного з найактивніших форматорів сучасної української хорової культури. У вказаному контексті, цей творчий колектив постає, з одного боку, ретранслятором мистецького досвіду попередніх поколінь, а з іншого – новаторською мистецькою лабораторією, в якій послідовно апробовуються актуальні творчі досягнення українських композиторів різних генерацій, репрезентовані в мистецькому діапазоні різнобічних жанрово-стильових напрямків.

З огляду на це, красномовним видається той факт, що за весь період свого існування, починаючи від часу створення до сьогодні, хором «Хрещатик» було здійснено близько тисячі світових прем'єр.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство/ Ред. И. Тукова.- К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
2. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. //Українське музикознавство: Наук.-метод. зб./Упор. І. А. Котляревського. - Вип. 30 – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. - С. 138- 150.
3. Лащенко А.П. З історії київської хорової школи. – К.: Муз.Україна, 2007.– 197с.; іл.

**НОВОЕ СЛОВО В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:  
УЧЕБНИК С. Б. ПРИВАЛОВА  
«ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА.  
КОНЕЦ XIX ВЕКА – XX ВЕК. ЭПОХА МОДЕРНИЗМА»**

Не секрет, что объём знаний современных учащихся с каждым годом снижается, несмотря на стремительно возрастающий объём информации. Это происходит во многом из-за отсутствия в системе образования новых, свежих идей. Роль личностного фактора в системе нашего музыкального образования по-прежнему огромна, и никакие современные технологии не могут заменить талант преподавателя. Приятно отметить, что среди учебников музыкальной литературы, в том числе для ДМШ и колледжей, сегодня появляются увлекательные, неординарные издания, подготовленные талантливыми педагогами. Подобные издания лишней раз подтверждают, что заинтересованное отношение к своему делу способно существенно обновить программный «регламент» и подарить учащимся возможность общения с музыкой через живое слово, через доверительный стиль изложения, не навязывающий скучные максимы, а предлагающий сделать самостоятельный выбор в пользу тех или иных художественных явлений. Один из таких учебников – «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма» С. Б. Привалова.

С. Б. Привалов – известный в Петербурге музыковед и композитор, заслуженный работник культуры России, завуч одной из старейших музыкальных школ города – школы для детей и взрослых имени Н. А. Римского-Корсакова. Выпускник Северодонецкого музыкального училища имени С. С. Прокофьева и Киевской государственной консерватории имени П. И Чайковского, Сергей Брониславович много лет поддерживает тесные дружеские и творческие связи с Украиной. Наш талантливый земляк является автором целого ряда оригинальных учебников: «Сольфеджио на материале музыкальной литературы. Учебное пособие для ДМШ», «Русская музыкальная литература. Музыка XI – начала XX века», «Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма», «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века –



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

XX век. Эпоха модернизма» [1 – 4]. Все названные работы пользуются спросом как у музыкантов-профессионалов, так и в широких кругах любителей музыки. При этом они не только не содержат традиционных для подобного рода литературы «упрощений» и «купюр», но и, наоборот, доходчиво и ярко характеризуют весьма сложные музыкальные события разных эпох и стилей.

Учебник сольфеджио выстроен как рабочая тетрадь, где репрезентированы самые разнообразные формы запоминания и узнавания музыкальной классики (от Баха до Дунаевского). Учебник зарубежной музыкальной литературы, посвященный эпохе романтизма, акцентирует внимание на том, что обычно остается вне поля зрения большинства школьных программ и учебников: в нем освещаются жизнь и творчество Верди, Россини, Вагнера, Бизе, Беллини, Доницетти, дается обзор истории развития итальянской и немецкой оперы, романтической симфонии, романтизма как художественного направления в музыке. Яркие и лаконичные портреты композиторов в учебнике русской музыкальной литературы свидетельствуют о глубокой изученности значительного объема музыкально-теоретических и исторических работ, в том числе и новейших фактов, ранее умалчивавшихся в советских изданиях.

Последнее из изданных учебных пособий С. Б. Привалова – «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма» – редкая на сегодняшний день попытка познакомить учащихся музыкальных школ и училищ с огромным пластом музыкальной культуры от позднего романтизма до постмодернизма. Очередной учебник С. Б. Привалова в очередной раз демонстрирует яркий, доходчивый, нестандартный стиль мышления и, безусловно, является наиболее существенным вкладом автора в современную методическую литературу.

Несмотря на жанр учебника, в книге Привалова содержится множество положений, позволяющих отнести данную работу к числу научно-исследовательских. Огромное количество фактов, вводимых автором, и их концептуальное сплетение впечатляет – пожалуй, ни одно из существующих учебных пособий по музыкальной литературе для ДМШ и для колледжей не способно встать в ряд по объёму охватываемых стилей и направлений.

Доступность изложения учебника Привалова сочетается с высоким профессионализмом исторических и аналитических обобщений, при этом автор тонко ощущает и никогда не переходит грань между своим

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

«демократичним» стилем і суголубо научним.

Особий інтерес учасників повинні викликати іронічні або серйозні вставки між главами, подані під рубрикою «Внеклассное чтение». «Внеклассное» тут – не второстепенне, а, мабуть, саме цікаве. Наприклад, «Краткая история музыки по Дебюсси» містить величезну підбірку висловів композитора про своїх «колегах по цеху», а «Игра с ангелами» – по суті яскравий творчий портрет Олів'є Мессіана.

В числі неоспоримих достоїнств підручника:

**1. Систематичність в викладі матеріалу.** Вибраний *стилевої метод* періодизації музики ХХ століття цілком себе виправдовує (там, де стилеве єдинство розпадається, автор вибирає інші способи викладу (переважно музично-історическі огляди)).

**2. Детальність** історических і загальнохудожественних контекстів, в які занурені пов'язані з ними музичні явища. Широке асоціативне коло говорить про глибоке розуміння автором багатьох художественно-образотворчих, архітектурних, літературних, театральних стилів.

**3. Музично-історический тип** біографічних есе про композиторів, всередині яких розміщені багаточисленні посилання на конкретні твори, які містять невеликі аналітичні есе. Такий «вбудований» тип музичних портретів композиторів найбільш оптимальний для сучасних учасників всіх музичних спеціальностей, включаючи музикознавців.

**4. Убедительная власна трактування** термінів і положень, пов'язаних з музикою ХХ століття. Дуже правильно розширення поняття «модернізм» і розуміння післявоєнного авангарду як його пізнього етапу. Таким чином, під знаком модернізму розвивалася культура всього минулого століття (уже наметився історическа дистанція дозволяє чітче побачити як внутрішні супереччя авангарду, так і його зв'язок з естетическими імпульсами початку століття). В світлі запропонованої С. Б. Приваловим концепції модернізму логічним представляється і співвідношення авангарду як пізнього модернізму з власне «постмодернізмом».

**5. Вперше** на рівні шкільно-училищного підручника **піддається аналізу розшарування академічної музики і «низової культури»** –

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

проблема, чрезвычайно актуальная и вызывающая живой интерес учащихся. В связи с этим бесспорное достоинство учебника – глава «Кроссовер», содержащая биографические портреты не только «традиционного» Дж. Гершвина, но и популярного в сегодняшнем концертном репертуаре А. Пьяцоллы (русскоязычная музыковедческая литература о котором практически отсутствует).

**6. Чрезвычайная ёмкость главы «Авангардизм»**, по нашему мнению, впервые в учебной литературе восстанавливает баланс в сложившихся музыкально-исторических обобщениях музыки XX века. С. Б. Привалову удаётся избежать традиционной для многих учебников «каденции» в доавангардных стилях или создания абстрактного «перечня» авангардистских достижений. Изложение этой главы, знакомящей с довольно-таки элитарным творчеством Э. Вареза, П. Булеза, Д. Кейджа и К. Штокхаузена, по-прежнему интересно, увлекательно, живо – она читается с не меньшим удовольствием, нежели очерки о музыке, более или менее знакомой учащимся.

Основываясь на собственном многолетнем опыте работы в средних и высших музыкальных учебных заведениях Украины, в заключение подчеркнем, что учебники С. Б. Привалова вызывают неподдельный интерес не только у предназначенного, но и у вузовского контингента учащихся. Думается, и учебник «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма» будет востребован в нашей стране на разных образовательных уровнях.

### ЛИТЕРАТУРА

1. С. Б. Привалов. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма.– Учебник для старших классов ДМШ, колледжей и лицеев.– Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – 246 с.
2. С. Б. Привалов. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма.– Учебник для старших классов ДМШ, колледжей и лицеев. – СПб: Композитор, 2010. – 536 с.
3. С. Б. Привалов. Сольфеджио на материале музыкальной литературы.– Учебное пособие для ДМШ.– СПб: Композитор, 2002. – 37 с.
4. С. Б. Привалов. Русская музыкальная литература. Музыка XI – начала XX века.– Учебник для старших классов ДМШ, колледжей и лицеев. – СПб: Композитор, 2005. – 390 с.

## ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-БАЯНІСТІВ

Процес бурхливого розвитку естрадно-джазового виконавства в сучасному баянному мистецтві, розвиток нових стильових течій в творчості вітчизняних композиторів-баяністів зумовив актуальність теми дослідження. Предметом статті слугують твори естрадно-джазових напрямів в українському баянному мистецтві другої половини ХХ століття, зокрема на прикладі творів В.Подгорного, В.Власова, В.Зубицького зробити певні висновки в процесі еволюції даної стилістики.

Сучасний етап розвитку баянного мистецтва характеризується активним зростанням академічного статусу інструмента. Відбувається значне поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів, з'являються перші професійні оригінальні естрадно-джазові твори, в музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка, акордеонно-баянне мистецтво досягає високого художнього еталону на міжнародному рівні [1].

Творчість українських композиторів-баяністів сучасності додає академічному життю баяна нове дихання. Велика увага композиторів до естрадних та джазових стильових моделей пов'язана з розвитком світового джазового руху та значною увагою серед виконавців та слухачів.

Вагомий внесок в репертуарний здобуток сучасного баянного мистецтва зробив харківський композитор і баяніст Володимир Подгорний. Одним із знакових творів композитора є «Ретро-фантазія» для баяна соло. По суті, «Ретро-фантазія» є своєрідною стилізацією естрадно-джазового музикування, побудованому на відомих музичних темах минулих років [2]. Автор ніби дає нове життя популярним радянським пісням.

Широке використання музично-виражальних засобів баяна, поліфонізація фактури вигідно вирізняють Володимира Подгорного з ряду інших композиторів-баяністів. Обробки популярних радянських пісень В.Подгорного сповнені виразністю мелодичного розвитку, імпульсивністю метру, наявністю колоритнішої складної септ- та нонакордової гармонії у

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

загальній поліфонічності письма, де кожен голос «живе своїм власним життям». Слід зазначити, що за виключенням кількох епізодів, твір створений для баяна з готовими акордами, проте це не заважає композитору майстерно використовувати максимальні техніко-виражальні можливості інструмента. Поєднання кількох готових акордів в партії лівої руки надає можливість композитору значно збагатити гармонійну мову твору.

Іншим опусом, на який слід звернути увагу є «Эстрадно-джазовые композиции» Віктора Власова.

Проаналізувавши твори цього альбому, можна провести між ними певну аналогію. Твори мають чітку гармонійну та формотворчу сітку (ніби гармонійний квадрат в джазовій музиці). Слід відмітити стилізацію цих творів. В.Власов спрямовує свій композиторський напрямок до імітації джаз-бенду. Типовим є численні перегукування між «солістом» та «бендом», імпровізації солістів. Для імітації ударних інструментів композитор використовує найрізноманітніші сонористичні ефекти:

1. Удари лівою рукою по клавіатурі;
2. Удари правою рукою по решітці;
3. Удари розведеними в різні сторони 1-м та 5-м пальцями по решітці;
4. Клацання пальцем по перемикачу регістра;
5. Удар п'ятою правої ноги по підлозі.

Також доволі часто можна зустріти нетемпероване гліссандо, специфічний баянний звуко-зображальний прийом, як імітація «під'їздів» саксофона чи кларнета.

Композиторське надбання В.Власова має велику вагу в розвитку сучасного естрадно-джазового напрямку в баянних творах українських композиторів. Базуючись на стилізації джаз-бенду В.Власов вивів свій власний стиль письма творів даного напрямку. Його творам притаманні риси типового джазового музикування: імпровізації, чіткий гармонічний квадрат, ритмічні сполуки, які підкреслюють свінгування тем.

Композиторська творчість В.Зубицького особлива своїм поєднанням фольклору та сучасних академічних напрямків музичного мистецтва. Естрадно-джазові твори стають пріоритетними для композитора. До таких слід віднести: «Концертна партита в стилі джазової імпровізації №1», «Концертна партита в стилі джазової імпровізації №2», «Скрипаль який грає і танцює», «Ті amo, Pesaro», «Джаз-скерцо», та інші.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В.Зубицький ще більше ускладнює гармонічну мову, шляхом поєднання готових акордів в партії лівої руки з додатком невивантажених звуків в партії правої руки [3].

Кілька творів В.Зубицького, так само як і у В.Подгорного, створені на запозичені теми інших композиторів: «Скрипаль який грає та танцює», «Від Франчеллі до Гал'яно», джаз стандарт Л.Франчеллі «After you've going», що свідчить про дещо схожий композиторський підхід. Проте слід зауважити, що В.Зубицький виражає свою композиторську особистість своїми власними засобами.

Іншим показником новації В.Зубицького є ускладнення ритмів, використання синкоп та легке зміщення акцентів надає творам суто джазових рис. Автор використовує широкий спектр сонористичних ефектів: клацання пальців, удари правою рукою по грифу інструмента в період звучання та інші. Проте головною є саме джазова мова творів .

Володимир Зубицький використав цікавий стилістичний принцип – наблизив баянне виконавське мистецтво до «класичного» джазового музикування, увібрав в себе риси найкращих зразків джазових творів та втілив їх на рідному інструменті.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. В. Булда. – Х., 2007. – 19 с.
2. Подгорный В.Я. Ретро-фантазия (Ретро-сюита) : ноты / В.Я.Подгорный // Репертуарный сборник для учебных заведений искусств и культуры. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 36 с.
3. Зубицький В. Ti amo, Pesaro : ноты / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://files.goldaccordion.com/noti/Z/Zubitsky\\_Vladimir/Ti\\_amo\\_Pesaro.pdf](http://files.goldaccordion.com/noti/Z/Zubitsky_Vladimir/Ti_amo_Pesaro.pdf)

УДК 785:371.32

*Н. К. Єгорова,  
м. Дніпропетровськ*

### ВИВЧЕННЯ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ДО МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Найбільш важливим моментом у вивченні особистості студента є

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

характеристика, яку складає викладач на основі спостережень і аналізу діяльності студента як суб'єкта навчального процесу. На чому зосереджуємо увагу, визначаючи характеристику музично обдарованих студентів? По-перше, на прихильності до творчої діяльності, наявності інтересу до музичних занять, бажання слухати, виконувати музику та *працездатності* в музичному навчанні. Для музично обдарованих студентів творча діяльність несе велику радість, спонукає інтерес до занять, а музикування стає наповненим та продуктивним. По-друге, треба звернути увагу на спрямованість особистості, що впливає на життєву позицію студента [1, с. 400]. Поведінка людини детермінована численними мотивами, але саме спрямованість обумовлює діяльність особистості, визначає провідні мотиви, якими для музично обдарованих студентів стають набуття професійної музичної досконалості, успішна творча кар'єра, що спонукає підготовку до музичних конкурсів майстерності, концертних виступів.

Природа людини утворена так, що вона може досягнути власної досконалості тільки працюючи для удосконалення людей, які оточують її [Там само, с. 167]. Саме усвідомлення можливості своєю музично-естетичною діяльністю приносити задоволення та духовне збагачення іншим – слухачам, дитячій аудиторії, – виявлятиме професійну спрямованість та життєву позицію студента. Вироблення такої спрямованості потребує наполегливості як самого студента, так і зусиль педагогів, життєва позиція яких стає стимулом і прикладом для студента, надихає музично обдаровану особистість на досягнення успіхів в навчанні.

Зазначимо, що обдарованість буває різною. Так, *творча* обдарованість й *інтелектуальна* обдарованість - це різні види обдарованості, які проявляються у певних особливостях протікання психічних процесів [2, с. 87].

Пізнавальний процес для *творчої* людини представляє інтерес як процес пізнання, а результат не має значення. Навпаки, для особистості з *інтелектуальним* потенціалом цінність пізнавальної діяльності пов'язується з певними результатами. Життя творчої особистості не таке просте, вона живе особливим життям, не зовсім спокійним у порівнянні з впевненим інтелектуалом. І часто кількість досягнень у творчої людини виглядає значно меншою, ніж у інтелектуальної особистості, результати діяльності якої можна зафіксувати більш реально (що інколи важко однозначно визначити в творчій мистецькій діяльності).

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Викладачеві слід враховувати індивідуально-психологічні відмінності, що свідчать про тип спрямованості особистості – переважно на власний внутрішній світ або назовні – відомі як інтровертний та екстравертний типи особистості. Інтроверти обернені до себе - відповідальні, бачать причини перемог та поразок в особливостях своєї поведінки. Екстраверти покладають відповідальність за те, що відбувається з ними, на інших людей.

Спостерігаючи за розвитком студентів, можна виокремити **два типи** індивідуальностей, які різняться у *способах досягнення успіхів*.

Якщо прослідкувати за розвитком особистості першого типу, то звертає на себе увагу той факт, що на початковому етапі навчання студент виявляє середні здібності, але для нього характерні *працездатність, організованість, чітке виконання домашнього завдання*, що сприяє успішним результатам.

Другий тип студентів, які мають *незаурядні здібності*, зацікавлені самим процесом надбання знань, мають задоволення від цього, але по характеру ці студенти неорганізовані. Завдяки обдарованості, яскравим *здібностям* вони не тільки виявляють великий інтерес до навчання, але й долають недоліки характеру.

У першого типу студентів все йде від рис характеру, від почуття відповідальності, організованості та *працездатності*, що дозволяє розвинути здібності, набути вмінь, досягти успішності.

Проблема вивчення *структури музичних здібностей* одна зі складних, тому що природа самої музики багаторівнева [3, с. 80 – 81]. В останні роки в наукових розробках з музичної психології виявляються тенденції розширення сфери визначення музичних здібностей особистості, які окреслюються як загальні музичні здібності і спеціальні музичні здібності.

До загальних музичних здібностей входять музичний слух, музична пам'ять, почуття ритму, ладове почуття, музикальність та ін. [Там само, с. 349 – 351].

Б.М. Теплов звертає увагу на два компонента музичного слуху: перцептивний пов'язаний зі сприйманням мелодичного руху (і з ладовим почуттям), репродуктивний компонент виявляє здібність до слухових уявлень мелодії [Там само, с. 351 – 352].

Головний показник *музикальності* студента, за Б.М. Тепловим, є емоційна чутливість, яка позначається на загальних музичних здібностях,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

пов'язаних зі сприйманням та відтворенням звуковисотного та ритмічного руху в музиці [Там само, с. 357 – 358].

До спеціальних музичних здібностей включаються технічні здібності, схильність до *вираження* у виконанні емоційної природи музики, артистичність. Наявність зазначених здібностей студента викладач спрямовує на розвиток досконалості у виконанні, а саме: художніх якостей – проникливості, змістовності, емоційності; технічних якостей – віртуозності, точності гри; естетичних якостей – інтонаційної виразності, багатобарвності звучання інструмента.

Характеристика музичної обдарованості студента включає, крім спеціальних музичних здібностей, ступінь розвиненості уявлень, художньої інтуїції, наявність асоціативного, художнього мислення, стійкість творчої уваги, вольові та інші властивості особистості [Там само, с. 49 – 58].

Треба звернути увагу на естетичні схильності і психологічні особливості студента, необхідні для виконавської діяльності на музичному інструменті, для професійної роботи учителя музики з дитячою аудиторією. Велике значення у вивченні особистості студента приділяємо інтелекту, ступеню розвитку ерудиції, музичної пам'яті, емоційної сфери, фантазії.

Викладачам рекомендується поряд із діагностуванням здібностей студента враховувати індивідуальні риси його характеру, що сприятиме оптимальному розвитку здібностей і розкриттю творчих можливостей вихованців [1, с. 111]. Особливо це стосується обдарованих студентів, у яких треба не тільки помітити яскраву індивідуальність, а ще й знівелювати певні негативні риси характеру, вади поведінки. З біографічних відомостей видатних музикантів постають факти про те, що більшість з них були важкими учнями в дитинстві, важкими підлітками, успішності навчання яких сприяла педагогічна майстерність, гуманне ставлення і підтримка з боку викладача.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Психологія / Ю.Л. Трофімов, В.В. Рибалка, П.А. Гончарук та ін. – К. : Либідь, 1999. – 558 с.
2. Психология одаренности детей и подростков / под ред. Н.С.Лейтеса. – М. : Академия, 1996. – 416 с.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей : хрестоматия музыки и музыкальных способностей / сост., ред. А.Е. Тарас. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2005.– С. 16-360.

## СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ПЕДАЛИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. БЕТХОВЕНА

Для того, чтобы осознать проблему педализации в музыкальных сочинениях Л.Бетховена, музыканту нужно знать об особенностях рояля того времени, ведь тогда исполнители брали педаль более скупое, чем на современном рояле. Демпферный механизм на бетховенском инструменте действовал быстрее, чем на современном, а звуки, благодаря более тонким струнам, отличались богатством обертонов, звонкостью и различием красок разных регистров. Бас – полный, сильный и звучный; средний регистр – звонкий; высокие ноты дисканта жестковатые, а иногда и «деревянные», но это регистровое разнообразие (на современных роялях от него отказались, чтобы выровнять звучность различных участков диапазона и добиться большей силы звука) позволяет объяснить, чем вызваны различные тенденции в использовании педали на старых и новых инструментах [1, с.219].

Следует отметить, что на бродвудовском рояле Л.Бетховена, а также и на других инструментах можно было отдельно поднимать демпферы как правой, так и левой половины фортепиано.

Р.Гардинг в замечании из английского издания «Фортепианной школы» К.Черни говорит о том, что в особо тонких и нежных местах можно было бы выдерживать правую педаль на протяжении многих диссонирующих аккордов. Этим достигается мягкое колеблющееся звучание, напоминающее звуки эоловой арфы или доносящейся издали музыки. Одновременно можно использовать педаль *una corda*. Однако, по мнению Р.Гардинг, К.Черни не является изобретателем такой манеры игры.

Ф.Калькбрэннер рекомендовал пользоваться демпферной педалью в двух случаях: либо для связывания гармоний, либо для увеличения силы звука, хотя и не отрицал применение педали при исполнении арпеджио и высоких звуков во избежание сухости.

С середины XIX века возрастает сила фортепианного звука, но вместе с тем обедняется обертоновый спектр и красочность звучания.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Педадь во времена Л.Бетховена и его современников использовали как регистр, особенно, если иметь в виду модератор и левую педадь. Значение регистровки возрастает, если учесть звуковые регистры музыкального инструмента того времени.

Г.Грундман и П.Мис считали: если учащиеся берут педали больше, чем следует из обозначений композитора, то тем самым перечеркивают его намерение добиться особого звучания в определенных местах. Звучность нивелируется, а это противоречит пониманию педали как своего рода регистра.

Если говорить о главной функции правой педали – усилении силы звука, то у Л.Бетховена педадь с этой целью встречается редко. В большинстве случаев, когда автор предписывает брать педадь в громких (f) и очень громких (ff) эпизодах, имеется в виду не только усиление звучности, но и контраст с соседними разделами: педадь способствует созданию контраста, выполняя роль регистра.

Композитор применяет связующую педадь в тех случаях, когда необходимо связать конец одного раздела с началом нового; гармоническую педадь, которая должна объединять звуки аккордов широкого диапазона и ломаных аккордов. Часто в музыкальных произведениях Л.Бетховена педадь выполняет функцию продления звучания басовых или других звуков, когда их невозможно удержать пальцами. Что же касается исполнения длинных арпеджио, часто охватывающих всю клавиатуру, то композитор использовал арпеджио-педадь во все периоды своего творчества.

В одной из неопубликованных работ Института музыкального воспитания при Государственной высшей музыкальной школе в Кельне Р.Тамборини анализирует литературу о «Лунной сонате» Л.Бетховена. Поражает то, что мало внимания в литературе о композиторе уделяется своеобразному педадьному указанию в первой части этой сонаты. Название сонаты взято, по-видимому, из ее описания в новелле Людвиг Рельштаба «Теодор» (1823), где говорится: «Гладь озера освещена мерцающим сиянием луны; волна глухо ударяет о темный берег; покрытые лесом мрачные горы отделяют от мира это священное место; лебеди, подобно духам, проплывают с шелестящим плеском, и со стороны руин раздаются таинственные звуки эоловой арфы, жалобно поющей о страстной и неразделенной любви». В этой эстетической фантазии нас привлекают выражение «мерцающее сияние», «шелестящий плеск»,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

«эоловая арфа», эффект которых можно достичь расплывчатой звучностью, которая создается благодаря поднятым демпферам, поскольку звучность бетховенского рояля при поднятых демпферах более светлая и богатая обертонами, чем темная и громкая звучность современного фортепиано [1, с.245-246].

Приемы подъема демпферов при смене гармоний, слитное звучание разных гармоний говорят о применении звуко-красочной педали в произведениях Л.Бетховена.

Таким образом, в музыкальных сочинениях Л.Бетховена, музыкантами используется подъем демпферов для достижения звуковых эффектов. При этом ни forte-педаль, усиливающая громкость звучания, ни связующая педаль не стоят на первом плане; контрастная педаль, арпеджио-педаль, педаль, задерживающая звуки, мотивно обусловленная педаль – вот важнейшие для него функции педали. При этом композитор проставлял лишь те педальные обозначения, которые представлялись ему важными.

О необходимости отталкиваться от авторских обозначений педализации при исполнении произведений Л.Бетховена пишет и Н.Кашкадамова. Всегда, где их можно исполнить на фортепиано, нужно обязательно сделать. В более трудных эпизодах желательно, опираясь на исторические знания, вывести из обозначений понятие о том, какое звучание стремился достичь автор [2, с.280].

С большим вниманием относился к авторским указаниям педали А.Шнабель. Исполнитель подразделял их на две категории: «музыкальная педаль» и «инструментальная педаль». Под «музыкальной» А.Шнабель понимал такую педаль, которая непосредственно относится к структуре сочинения, выявляет мотивное строение, определяет внутренний смысл, характер звучания целых разделов. Именно к этой категории относится большинство педальных указаний Л.Бетховена. «Инструментальные» указания педали содержат лишь пожелание композитора, предложение им определенной звуковой краски [3, с.71-72].

Педальные указания Шнабеля тесно связаны со звуком, динамикой. Во многих случаях непосредственно поддерживались акценты. Основная функция ее при этом – конструктивная, помогающая выявить кульминационные точки.

В XX веке Артур Шнабель был первым пианистом, сумевшим



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

доказать глубокий внутренний смысл бетховенской педализации. Он характеризовал ее как неожиданную, фантастическую и смелую [Там же, с.76].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Грундман Г., Мис П. Как Бетховен пользовался педалью? //Музыкальное исполнительство. Вып.6. – М.: Музыка, 1970. – С.217-271.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник /Н.Б.Кашкадамова. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. – 300с.
3. Смирнова М. Артур Шнабель /М.В.Смирнова. – Л.: Музыка, 1979. – 96с.

**УДК 78.071.2**

***О. Б. Ершова,  
г. Луганск***

### ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Музыка – искусство исполнительское, вне исполнения оно не может существовать. На ранних этапах развития музыки эту функцию исполнения осуществлял сам композитор. Позднее исполнительское искусство выделилось в самостоятельный вид деятельности. Музыкант исполнитель является посредником между композитором и слушателем. Через исполнительство, носящее ярко выраженный творческий характер, музыкант воплощает замысел композитора, делая его доступным аудитории слушателей. Таким образом, музыкально-исполнительское искусство публично по своей природе. Успех выступления зависит не только от мастерства исполнителя и готовности произведения, он определяется способностью музыканта творить в условиях публичности. Перед концертом музыканта охватывает чувство волнения, неуверенности и страха. Это испытывают многие музыканты. Однако сценическое волнение способно породить не только отрицательные эмоции. В нем же источник величайших взлетов творческого вдохновения. Сильный страх парализует творчество, отсутствие всякого волнения может привести к безразличному исполнению. Наиболее благотворно контролируемое волнение. Именно оно чаще всего рождает то сценическое вдохновение, которое способно покорить сердца слушателей.

Труднее всего на свете играть просто и естественно. Только если у исполнителя есть ясное художественное намерение, если музыка звучит у

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

него внутри, он сумеет использовать и свои технические ресурсы, и, по возможности, преодолеть несовершенства инструмента, и главное – увлечь слушателя. «Работа концертирующего музыканта сделала из меня почти психолога», - рассказывал Я.И. Зак. Важно как исполнитель анализирует своё выступление после концерта. Г.Г. Нейгауз пишет: «...я очень легко устанавливал причинную связь между качеством концерта и предшествовавшим ему образом жизни и стилем работы» [1, с. 230]. Такие необходимые творческому человеку качества, как энергия, активность, выносливость в труде и т. д., пробуждаются у него лишь при наличии определенных целей. Цели могут быть различны. У одного – чего-то достигнуть, заполучить, приобрести; или кем-то стать, занять место, должность. У другого – сделать, открыть, свершить, осуществить. Третьему не столь важно и это, ему интересен сам творческий процесс как самоцель, как возможность высказаться.

Творчество предъявляет особые требования к тем, кто им занимается. Накладывает особые морально - нравственные обязательства. Занимаясь творчеством, человек выявляет лучшее в себе, вызывает к жизни наиболее чистые и возвышенные свойства своей натуры, - таков один из важнейших законов психологии творчества. Личность художника во все времена определяла наиболее важное в его искусстве. Чем лучше художник попадает в творческую цель, тем отчетливее проявляется его творческая индивидуальность. Необходимый и явный признак развитой личности – потребность в самоанализе. Самопознание и самонаблюдение важны для всех, но особенно для людей творческих профессий. Общение с самим собой протекает по-разному – в зависимости от человека, его нервно - психического склада, возраста, обстоятельств и т. д.

Становление творческой личности находится в непосредственной связи с тем, что на языке психологов обозначается понятием «мотивация». Что движет человеком, каковы побудительные силы его поступков? Человека характеризуют прежде всего мотивы его действий. Роль и значение мотивов чаще всего не осознаются человеком. Люди привыкли объяснять свои действия из своего мышления, вместо того, чтобы объяснять их из своих потребностей [2, с. 57-58]. Человеком движут не один-два мотива. Мотивационная сфера представляет собой сложное образование. Тут сосуществуют в тесном и нерасторжимом единстве, в непрерывныхвзаимопереходах и взаимопроникновениях самые различные

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

стремления, побуждения. Это едва ли не самое потаенное в человеке. Следует обратить внимание на то, какие мотивы для человека являются наиболее устойчивыми среди прочих – самыми доминирующими над остальными. Они очерчивают контуры психологического облика личности. То, что особенно значимо для человека и определяет подлинный стержень личности [Там же, с. 59].

Психологическая особенность, присущая большинству творческих людей, - непосредственность и свежесть мироощущения, обаятельная детскость во взгляде на мир. Игра – это радостное творчество, и в то же время, безусловно, стрессовая ситуация. Стресс творчества – это счастливый стресс, он дает художнику сознание, что сейчас пик его существования, что сейчас смысл его существования реализуется, что он сейчас живет. Предвкушая реализацию своего творческого замысла, художник вибрирует радостью. Это и есть положительный стресс, это и есть притягательность творчества.

Музыкальное исполнительство – такой творческий процесс, в котором сочетается напряженный интеллектуальный, психический труд с огромной детской радостью и довольствием жизнью. Каждый индивидуальный исполнитель по-разному приходит к этому. Становится на пути к цели сосредоточенность на самом себе. Человек боится потерять чувство удовлетворенности, приобретенное за время технической работы над произведением и вообще над своим профессионализмом, который, зарабатывается годами. Непосредственность ребенка вырастает из его неосознанности, отсутствия «взрослой» информации. Дитя не судит о ситуации и не рассматривает инструмент как орудие своего успеха. Непосредственность взрослого человека должна отыскать себя. Многие исполнители проходят трудный путь сомнений. Мудрость являет себя в способности к новой непосредственности, и исполнитель, ее достигший, становится проводником высших идей. Врагом непосредственности является само физическое тело исполнителя. В корне проблемы лежит страх, поэтому тело способно использовать лишь малую долю своего потенциала. Исполнитель, стремящийся восстановить непосредственность, должен тщательно изучать механизмы своего тела. Первый закон телесной механики выражается словом «экономия», что значит, что каждое действие следует научиться выполнять с минимально необходимым напряжением мышц. Если исполнитель сумеет раскрепоститься и почувствовать инструмент как часть себя самого, то он будет щедро вознагражден.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Гармоничное соотношение напряжения и расслабленности необходимо исполнителю в его игре. Необходимо состояние, при котором кажется, что инструмент играет сам. «Парадокс сверхзначимости» психологи объясняют так: чем большее значение человек чему-либо придаёт, тем труднее ему это сделать. Человек сам стоит на пути у собственного творчества, и подлинное искусство начинается, когда художник оставляет внутреннюю борьбу. Музыкант должен научиться быть ничем – пассивным проводником высшей силы. Этот принцип спонтанности делает исполнение именно игрой – легкой и радостной. Тогда «правит бал» Творчество.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Коган. - М. : Музыка, 1967. – 309 с.
2. Цыпин Г. Музыкант и его работа / Г. Цыпин. - М. : Сов. композитор, 1988. – 383 с.

**УДК 785.7:793.38**

***И. В. Ефремова,  
г. Луганск***

### **СПЕЦИФИКА ОТОБРАЖЕНИЯ БАЛА В РУССКОЙ КАМЕРНО-ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XIX В.**

На протяжении XVIII –XIX столетий в России одной из важных форм социальных практик и репрезентации личности являлся бал, ставший своеобразным культурным символом данной эпохи. Непосредственное овладение русским обществом культурой бала происходило в процессе так называемой «бальной практики», представляющей собой исторически обусловленную разновидность социокультурной деятельности, связанную не только с обиходной музыкальной культурой, но и с процессом её «сублимации» в художественном творчестве.

В данной работе «вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную освещается на примере рассмотрения воссоздания бальной темы в русской камерной фортепианной музыке XIX века, связанного, прежде всего, с преломлением в ней танцевального начала.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Воплощение темы бала в фортепианных произведениях русских композиторов обозначенного столетия берёт начало с многочисленных клавирных переложений, а также собственно клавирных танцев (менуэтов, полонезов, контрдансов, кадрили) О. Козловского, созданных с целью демократизации и популяризации бальной практики. Вслед за О. Козловским многие русские композиторы романтической эпохи создают фортепианные пьесы, в которых бал, как правило, предстает в виде отдельных фрагментов, запечатлевающих исполнение какого-либо одного танца – котильона, вальса, мазурки, польки, экоссеца и др. Возможно, это было связано с особой любовью к устоявшейся в дворянской среде традиции исполнения танцевальной музыки на фортепиано. Поводом к подобной практике могли послужить воспоминания непосредственных участников домашних любительских вечеров о пребывании на балу.

Сочинения данного рода служили для одних композиторов своеобразной творческой лабораторией на стадии их профессионального становления, для других – воплощением уже сформировавшегося зрелого стиля. Подобные произведения представлены в наследии подавляющего большинства авторов романтического столетия. Среди композиторов, для которых обращение в своём фортепианном творчестве к бальным танцам было постоянным, а жанровый спектр последних весьма широким, можно выделить имена А. Алябьева, А. Гурилёва, М. Глинки, А. Рубинштейна, М. Балакирева и П. Чайковского.

Автором настоящего исследования предлагается следующая иерархия танцевальных жанров, к которым обращались русские композиторы XIX в. в камерных фортепианных произведениях, свидетельствующая о той или иной степени популярности различных бальных танцев на протяжении романтического столетия. В соответствии с разработанной иерархией каждый бальный танец занимает в ней точно определённое место: 1 - вальс; 2 - мазурка; 3 – полонез и полька; 4 - кадрили; 5 - контрданс, котильон, галоп и экоссец.

Составленный иерархический перечень фактически выявляет различную степень популярности в XIX в. указанных танцев, исполняемых на балах. Наиболее распространёнными, вызывающими к себе большой интерес, являлись вальс и мазурка. Причём, если интерес к вальсу был стабильным от начала романтического столетия до его окончания, то увлечение мазуркой к последней четверти XIX в. несколько ослабевает.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Ситуация, аналогичная мазурке, наблюдается и с полонезом. Появившаяся на русском бальном пространстве в первой трети эпохи романтизма полька, напротив, длительное время (вплоть, до последней четверти XIX в.) удерживает свою популярность, пик которой приходится на 40-е-50-е гг. Мода на контрданс, включающий в себя различные танцы, в том числе кадрили и экосез, длится всю первую половину XIX в., а, начиная с его второй половины, постепенно проходит. Последними в иерархическом списке значатся котильон и галоп, традиционно завершающие бальные вечера. Несмотря на продолжение их «жизни» в рамках бала практически до момента исчезновения этого явления из социокультурного пространства России в XX в., в фортепианных произведениях русских композиторов романтической эпохи котильон и галоп заняли весьма скромное место, количественно несопоставимое с другими вышеперечисленными танцевальными жанрами.

Иерархия национальных характерных, а также старинных танцев, исполнявшихся, прежде всего, на костюмированных балах и балах-маскарадах, может быть представлена следующим списком: 1 - тарантелла; 2 - менуэт; 3 – камаринская; 4 – гавот.

Исходя из предложенного перечня, можно сказать, что наличие подобных танцев в творческом наследии русских композиторов является единичным, исключительным, что свидетельствует о достаточно редком исполнении их не только на традиционных, но, вероятно, и на костюмированных, а также на маскарадных балах. Образцы национальных танцев встречаются в творчестве М. Глинки, А. Рубинштейна, А. Бородина, М. Балакирева, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, С. Рахманинова. Композитором же, которого характерные и старинные танцы привлекали в равной степени с общепринятыми в бальной практике танцами является А. Рубинштейн, наиболее полно воплотивший обозначенные танцевальные жанры в ряде своих сочинений.

Многие из рассматриваемых камерных фортепианных сочинений имеют авторские посвящения, что составляет одну из важных тенденций музыкальной культуры XIX в. Иногда при создании отдельных танцевальных пьес к их названию автор добавляет женское имя, конкретизируя его владелицу посредством посвящения. Так, известный «Ната-вальс» П. Чайковского посвящён Наташе Плесской – подруге Александры Ильиничны Давыдовой, сестры композитора. В других



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

случаях, как, например, в ряде полек А. Рубинштейна («Эвфимия-полька», «Мария-полька», а также в цикле «Четыре польки», состоящего из «Амалии-польки», «Генриетты-польки», «Флоры-польки» и «Натальи-польки») композитор создаёт достаточно яркие женские образы-портреты молодых девушек. Уместно отметить, что тенденция детализации названий бальных танцев вполне вписывается в содержание атмосферы бала в целом.

Танцы-настроения, танцы-экспромты, танцы-портреты конкретизируют и расширяют образную сферу как бального вечера, так и воспоминаний о нём, подчеркивая одну из особенностей бала – романтической увлечённости женщиной. Таким образом, стихия бальной танцевальности представлена в камерной фортепианной музыке XIX в. достаточно широко и многообразно. Воссоздание же целостной картины бального действия в рамках камерного жанра невозможно.

УДК 78: 071: 786. 2

*А. Н. Желтоног,  
г. Окаяма, Япония*

### ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРСТИЛЯ В ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

Расширение информативного поля о стилевом своеобразии японской фортепианной музыки, сформировавшейся за последние 150 лет, значительно пополнит представления о «японском чуде», которое реализовывалось не только в экономике, но и в музыкальном искусстве. Актуализация научного интереса к музыкальному искусству Японии обусловлена рядом причин, в том числе, и культурологических, которые можно дифференцировать в соответствии с тенденциями всеобщей глобализации, преодолением в конце XIX ст. японской изоляции, длившейся около трехсот лет, возможностью выстраивания хронологии традиционной японской музыки как одного из компонентов восточной музыкальной культуры, определением специфики данного типа музыкального мышления, его эволюции и отражения в музыкальной теории, эстетике и философии и др.

Одной из центральных проблем специфики стиля японской музыки является факт сосуществования в рамках одной культуры двух типов

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музыкального профессионализма – устного (традиционного) и письменного (композиторского). В статье российского японоведа М. Есиповой, наряду с описанием заимствований японской музыкой явлений из разных дальневосточных европейских стран и их освоения (с IV в. до наших дней), отмечено, что в современной музыкальной культуре Японии, помимо «уникальных явлений» на фоне этнотрадиций, сформировался пласт *музыкальной культуры европейского типа* (композиторская музыка и исполнительство, разновидности коммерческой и эстрадной музыки, различные музыкальные институты) и др. [3, с. 156-160].

Характеризуя стилевой синтез японской фортепианной музыки, отметим, что процесс развертывания «пласта» композиторского и исполнительского творчества происходил в соответствии с *тремя* историческими этапами, синхронизируемыми с развитием в стране музыкальной культуры европейского типа:

- *первый* этап – начальный, обозначает проникновение в традиционную этнокультуру Японии западной музыки и клавишных инструментов – фортепиано – с 1549 г. – до конца эпохи Эдо (1603-1868 гг.);

- *второй этап* – глобально отразившийся на системе музыкального образования – с наступления эпохи Мэйдзи (1878-1912 гг.), эпоха Тайсё (1912 - 1926), перв. пол. эпохи Сёва (1926 - 1989) – до середины XX века;

- *третий* этап – современный, послевоенный, характеризующий творческий диалог и интеграцию восточных и западных компонентов в сфере фортепианной музыки – со втор. пол. XX – до нач. XXI вв. (втор. пол. эпохи Сёва, эпоха Хэйсэй, с 1989 г. до настоящего времени).

В начальном периоде становление собственно японского музыкального стиля осуществляется в рамках взаимодействия с культурными традициями близлежащих азиатских стран, находившихся под влиянием буддизма, синтоизма и конфуцианства. Влияние западноевропейской музыки на этномузыку юго-восточной азиатской цивилизации началось уже с середины XVI века: у Японии были торгово-экономические отношения с несколькими европейскими странами, в первую очередь с Португалией и Испанией, посредством чего западная классическая музыка проникала на острова [4].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Наступление эпохи Мэйдзи (1878-1912 гг.) и ликвидация 250-летней изоляции стимулировало развитие коммуникативных процессов во всех сферах деятельности: искусство островного государства динамично взаимодействует с лидерскими направлениями европейской музыкальной культуры. В сфере музыкального образования, композиторской и исполнительской практики рекомендуется заимствование западных образцов, сочинения музыки «из восточных и западных элементов» [4], что приводит к формированию стиля синтезирующего типа.

В этот период на передний план выдвигается творчество Ямада Косаку (1886-1965), «японского Глинки», который стал основоположником национальной композиторской школы [2]. Талантливый, энциклопедически образованный композитор и пианист гастролировал за океаном (концерты в Карнеги-холл), в СССР, во многих городах Европы: он постоянно исполнял произведения русских авторов (особенно боготворил А. Скрябина). В фортепианных сочинениях Ямада Косаку демонстрировал эффектный виртуозный пианизм листовского типа, что обусловило их популярность в исполнительской практике. Наряду с полистилистическими заимствованиями (Шуман, Шопен, Лист, Скрябин, Рахманинов) в произведениях композитора проявляются чисто японские традиционные черты: пентатоничность оборотов, закругленность, плавность очертаний мелодической линии, придающие наследию композитора узнаваемый национальный облик.

Творчество композиторов последующего поколения – втор. пол. XX ст. – Такэмицу Тору, Маюдзуми Тосиро, Мацудайра Ёрицунэ, Миёси Асиро и др. проходило в контексте интенсивного интерстилевого взаимодействия с европейской музыкой, а в конце столетия – и со славянской. По мнению Л. Акопяна, послевоенный этап развития «не только отражает особенности традиционного пантеистического мировосприятия японцев, но и обнаруживает черты общности с идеями европейского авангарда о сущности звука и тишины, о природе музыкального времени как категории статичной, многомерной и фрагментарной» [1, с. 221]. В фортепианном творчестве представителей японской композиторской школы продолжались фольклорные искания, сочетаемые с освоением авангардистских композиторских техник (серийности, алеаторики, сонористики, конкретной музыки, пуантилизма). В разнообразной фортепианной музыке одного из выдающихся композиторов XX в. Такэмицу Тору этническое начало проявлялось в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

звукотрапляння народними інструментами, використанні пентатонічних ладів, особливих ритмічних і мелодических фігур. Метод прямого цитування поступає місце технікам створення загального національного колориту, народного «духа» (японського, філіппінського, російського, афроамериканського і др.).

В фортепіанному творчестві Такэміцу Тору етнічне початок проявлялось в звукотраплянні народними інструментами, використанні пентатонічних ладів, особливих ритмічних і мелодических фігур. Фортепіанні твори зрілого періоду демонструють формування універсальності стилю композитора – вміння використовувати мову світової музичальної культури.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Акоюн Л. О. Памяти Тору Такэміцу / Л. О. Акоюн // Муз. академія. – 1997. – №3. – С. 221 – 223.
2. Дубровська М. Формування японської композиторської школи і творча діяльність Ямады Косаку / М. Дубровська : дис. д-ра іск. – Новосибірськ : Новосиб. гос. консерваторія (академія) ім. М.І. Глінки, 2005. – 616 с.
3. Есіпова, М. Музика Японії в історических взаємодіях / М. Есіпова // Муз. академія. – 2001. – № 2. – С. 156-165.
4. Bailey W. B. Japanese piano compositions of the last hundred years: a history of piano music in Japan and a complete list of Japanese piano compositions / W. B. Bailey, J. U. Garrett: Thesis/dissertation: Manuscript Archival Material. Publisher: Rice University. – 2001.

**УДК 78.01**

***О. М. Заболотських,  
м. Луганськ***

## МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ЕСТЕТИКА ІВАНА ПАТОРЖИНСЬКОГО

В історії української музичної культури І. Паторжинський увійшов не лише як артист-виконавець, музично-громадський діяч, але й талановитий педагог, який розпочав свою музичну педагогічну діяльність у Київській консерваторії. Актуальність запропонованого дослідження полягає у потребі детального аналізу його педагогічної майстерності, цієї важливої діяльності непересічного митця, оскільки його окремі здобутки мали величезний вплив на формування української професійної вокальної школи, які в українському музикознавстві досі не були висвітлені.

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Метою статті є аналіз музичної педагогічної діяльності митця із зазначенням його ролі для української музичної культури.

Стан вивчення обраного ракурсу дослідження є недостатнім. Слід сказати, що даний аспект його діяльності не знайшов достатнього висвітлення у музикознавстві, що привертає особливу увагу автора статті.

Особистість музиканта самобутня і багатогранна. Іван Сергійович завжди прагнув об'єднати ідейно-художнє виховання співака з розвитком його вокальної техніки. У своїй повсякденній роботі він постійно і послідовно висловлювався проти штучної розрізненості цього процесу. Як актор Паторжинський завжди йшов від щирості і конкретності почуттів, від внутрішньої правди. Цьому принципу він був вірний і у вихованні молодих співаків.

За словами відомої співачки та педагога Ірми Яунзем: «його голос, красивий, гнучкий, звучний і водночас м'який, якимось завжди нерозривно зливався зі сценічними образами, приймаючи їх інтонації, їх особливості вираження» [2, с. 73].

Педагогічна естетика Івана Сергійовича спиралася не на якусь суворо-урочисту дисципліну в класі. Тут панувала атмосфера свободи, повної розкнутості як педагога, так і студентів.

Серед учнів І. С. Паторжинського визнані виконавці, які відомі не тільки в Україні, але і в Європі, Росії, Америці – Д. Гнатюк, О. Кікоть, З. Зинюк, Є. Червонюк, Р. Білицький, Г. Гринер, В. Лутченко, М. Кречко, В. Гончаренко, В. Матвеев, В. Герасимчук, В. Михайлович, В. Завгородній, О. Левицький, А. Ріхтер та ін.

Педагогічна школа І. С. Паторжинського стала фундаментом у підготовці молодих українських вокалістів.

Значний розвиток української вокальної школи розпочався наприкінці XIX століття, коли на оперній і концертній сценах засяяли голоси талановитих українських співаків. Необхідно зауважити, що українська вокальна школа безпосередньо пов'язана з європейською та російською, тому що багато вокалістів свого часу навчалися майстерності співу в Італії, Франції, Росії.

У 1913 р. в Україні відкрито перші консерваторії – у Києві та Одесі. Саме ці навчальні заклади і стали основою у створенні композиторських і виконавських шкіл України.

З метою привернути видатних співаків для підготовки молодого покоління музикантів у київську консерваторію запрошують на роботу

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, К. Данькевича, З. Мінковського, М. Вілінського, О. Робскі, Ю. Кипоренко-Доманського, А. Штогаренко. З Київською консерваторією Іван Сергійович був пов'язаний до останніх днів.

Проаналізуємо основні моменти вокальної педагогіки Івана Сергійовича Паторжинського. Саме йому належить ідея створення методу комплексного виховання співака, суть якого полягала в тому, щоб з самого початку виховувати майбутнього професіонала не тільки на технічних вправах, але і на зразках високої класики.

З першої хвилини знайомства, коли в класі з'являлися нові студенти, педагог намагався вивчити особистість кожного з них, щоб визначити шлях їх розвитку.

Іван Сергійович вважав, що кожен музикант – це ерудована і інтелектуальна особистість, тому стежив, щоб студенти відвідували музично-теоретичні дисципліни, читали, відвідували концерти та оперні вистави.

Головною для Паторжинського, як педагога, була мета – виховати думаючого вокаліста. Протягом усього навчання в класі вокалу він вчив студентів звертатися усвідомлено до кожної вправи, виконуваного твору. Співак розвивав у студентів самостійність мислення і самоконтроль.

«Розспівування і технічні вправи в класі Паторжинського ніколи не носили характер чисто механічного тренажера голосових зв'язок. Іван Сергійович люто повставав проти безглузлого «звуківипускання», – згадує його колега Л. Колодуб [1, с. 131].

Значну увагу педагог надавав розвитку у студентів правильного сприйняття розуміння музики. На заняттях завжди був присутній весь клас, щоб молоді виконавці могли критично сприймати спів один одного. На уроці Іван Сергійович робив кожному зауваження і не допускав їх повторення іншими студентами.

Паторжинський – педагог дуже дбайливо ставився до голосу кожного студента і висловлював думку, що майбутній успіх вокаліста залежить саме від того, як буде визначений голос вихованця та які методичні прийоми використовуються для його розвитку. Під час ще тільки перших занять Паторжинський намагався знайти хоча б одну ноту, яка добре звучить в голосі студента, акцентуючи його увагу на цьому моменті і просив зберегти дане звучання протягом усього фрагмента.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Самовідчуття і самоконтроль повинні були стати основою формування правильного співу.

Індивідуальність фізіології голосового апарату студентів стала предметом вивчення для Івана Сергійовича, тому що внутрішні причини сформованих неправильних навичок бачив у зневажливому ставленні до голосу і форсуванні звуку. Кожен починався з виспівування, але при цьому Іван Сергійович підбирав індивідуально вправи для кожного учня. Методика педагога припускала насамперед свободу голосового апарату і всього організму в цілому.

Його методика була орієнтована і на роботу над дикцією співака. Знаменита співачка і педагог Поліна Віардо під час занять з учнями прагнула розвивати у них артикуляцію губного апарату і мови, м'язів обличчя, чого досягав у своїй методиці і Паторжинський, працюючи над ясною вимовою приголосних звуків, формуючи артикуляційний апарат і розвиваючи мускулатуру всього обличчя. Для вдосконалення цих навичок їм відбиралися спеціальні вправи. Розвиток м'язів мускулатури губ та обличчя за твердженням Івана Сергійовича сприяло формуванню високої вокальної позиції, красивого звуку.

Іван Сергійович докладав багато зусиль з метою розширити діапазон звучання голосу студента. І якщо на початку навчання в основному використовувався середній регістр, то далі велася робота з розширення діапазону до верхнього і нижнього регістрів. Саме формування нижніх нот займало в методиці І. Паторжинського важливе місце. «У цій вправі, як і потім в роботі над усім твором, Іван Сергійович приділяв велику увагу формуванню нижніх нот. Коли учень підходив до нижнього регістру, педагог рекомендував абсолютно зняти всякий натиск і спокійно «сказати» слова. Спів у нижньому регістрі Іван Сергійович зіставляв з розмовною мовою» [1, с. 236 ].

Особливим був і підхід педагога до вибору репертуару, який студенти виконували в класі, включаючи з I курсу не тільки вправи, але й складні високо художні твори музичної класики. Але, колеги не завжди з розумінням ставилися до його методики і вважали, що репертуар повинен відповідати тим технічним труднощам, з якими студент вже може впоратися. І. Паторжинський відстоював свою точку зору, результативність якої доведена успіхами його учнів.

Маючи величезний сценічний досвід і проявивши яскравий артистичний талант, Іван Сергійович виділяв як провідний принцип

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

методики навчання – розвиток емоційності та артистичності у студентів, заснованих на усвідомленому розумінні змісту художніх образів.

Вихованці Паторжинського, завдяки педагогу, накопичували великий сценічний репертуар, що потім дозволив їм без всяких перешкод вийти на оперну сцену.

З класу Івана Паторжинського вийшли і успішно продовжили сценічну кар'єру – Народний артист СРСР Є. Червонюк – соліст Харківського оперного театру; Народний артист РРФСР О. Левицький – соліст Новосибірського оперного театру; Заслужений артист БРСР В. Гончаренко – соліст Мінського оперного театру; Заслужений артист РРФСР Г. Гринер – соліст московського театру оперети; Народний артист України М. Кречко – художній керівник капели «Думка».

Традиції вокальної школи продовжили і продовжують жити сьогодні. У 1997 р. у м. Луганську було організовано та проведено I Міжнародний конкурс оперної, камерної вокальної музики імені І. С. Паторжинського, який занесений до реєстру ЮНЕСКО.

Конкурс проводився з ініціативи Народного артиста України В. Самарцева. Заслуговує на увагу склад журі, до якого увійшли видатні вокалісти України, Росії та Югославії: народний артист СРСР, народний артист України Д. Гнатюк (голова журі); народний артист України, академік А. Авдієвський, народна артистка України, професор Є. Мірошніченко; професор Г. Паторжинський; народна артистка України Є. Романенко; народний артист України І. Пономаренко; народний артист Росії Б. Штоколов; народний артист України А. Бойко; народний артист України В. Самарцев; народний артист України Г. Дранов; Броніслав Ятич. Як ми бачимо, високий професійний рівень журі визначив багато в чому вимоги до виконавської майстерності конкурсантів.

Основна мета конкурсу ім. І. Паторжинського – сприяти вдосконаленню рівня вокальної культури молодих виконавців і надати можливість талановитим вокалістам розвиватися далі. Актуальність цієї події полягала і в тому, щоб привернути увагу громадськості до талановитих молодих музикантів і підняти статус вокального мистецтва в цілому. Дійсно конкурс став для міста і всієї України знаковою культурною подією, яка висвітлювалася в пресі і в ЗМІ. Для багатьох конкурс став першим кроком до визнання та успіху.

Складно визначити наскільки значущим для української вокальної

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

культури стала педагогічна спадщина Паторжинського. Правомірно стверджувати, що митець є творцем власної методики викладання, результати якої підтверджені майстерністю і професійним рівнем його учнів.

Автор даної роботи висловлює думку про те, що досвід і особисті записи педагога з питань вокальної методики повинні бути узагальнені і видані окремою монографією. Теоретичне обґрунтування педагогічної системи І. Паторжинського може стати новим аспектом у підготовці майбутніх виконавців-вокалістів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Грошева Е. Паторжинский / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1976. – 263 с.
2. Яунзем И. Памяти друга. К 70-летию со дня рождения И. С. Паторжинского / И. Яунзем // Сов. музыка. – 1966. – № 4. – С. 71 – 77.

**УДК 378.147:78.071.2**

*М. М. Змиевская,  
г. Луганск*

### О ТВОРЧЕСТВЕ И ВОСПИТАНИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

При обучении студента музыкальному исполнительству, необходимо развивать творческие задатки, которые заложены природой в каждом человеке.

Знание лишь тогда становится полноценными, когда они приобретаются не только усилиями памяти, но и развитием творческого мышления, являющегося важнейшим условием профессиональной подготовки музыкантов.

Любой вид искусства – это всегда творчество. Под творчеством понимается деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее [5, с. 67].

А музыкальное искусство невозможно без творчества во всех его видах – сочинение музыки, её исполнения и слушания. И поскольку музыка реализуется в живом звучании – это есть творческий процесс; и не в меньшей степени творчество, нежели композиторское творчество. Любой музыкант-исполнитель выполняет важнейшую функцию посредника между композитором и слушателем, воплощая в реальном звучании

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

художественные намерения композитора. Вместе с тем понятно и другое: передать хрестоматийно то, что задумано композитором, невозможно. В любом случае исполнитель вносит в этот замысел своё субъективное понимание. И конечно же исполнитель должен максимально полно отразить задуманное композитором, ведь здесь речь идёт о композиторском стиле того или иного периода творчества, стиля эпохи, идейно-содержательной, драматической стороне произведения. И этому способствует профессиональная грамотность музыканта-исполнителя, внимательное отношение к нотному тексту, в какой-то степени исследовательский подход к разучиваемым произведениям. При этом степень убедительности, «жизнеспособности» художественной интерпретации музыкального произведения зависит от творческого репродуктивного мышления музыканта-исполнителя, зрелости его профессиональных и личностных качеств.

Вопросом развития творчества было уделено много внимания выдающимися деятелями музыкального искусства, в частности М.М. Берляничик дал яркую оценку различным исполнительским кредо. Он определял четыре уровня качества исполнительства интонирования на скрипке: первый состоит «в воспроизведении мелодии лишь по нормам музыкальной и инструментально-технической грамотности. На выше лежащем уровне стремление объективно передать замысел автора. Третий – творческое самовыражение... Высший – когда творческое переосмысление интонационной драматургии мелодии, требующее особого совершенства её инструментально-звукового воплощения, всецело направленно на осуществление воспитательной функции исполнительства» [2, с. 14]. Другим выводом, вытекающим из мысли М.М. Берляничика, является сотворческая функция исполнителя, обогащающая содержание произведения, задуманное композитором, именно оно позволяет исполнителю подняться на третий и четвёртый уровни, наиболее ценные в исполнительском искусстве.

О механизме «сотворчества» в своих работах С.Х. Раппопорт убедительно объясняет, что художественное творчество, в отличие от научного, призвано не только объективно раскрывать суть явления окружающего мира, а затрагивать всю глубину душевного, эмоционального отношения человека к реалиям окружающей жизни. Художественный образ, составляющий содержание звучащего

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музыкального произведения, детерминируется, упрощённо говоря, двумя компонентами: отражательной частью, выраженной в основном художественным замыслом композитора, и проектировочной частью, определяющейся индивидуальным почерком художественного мышления каждого исполнителя [4, с. 42-45]. То есть отражательная часть – это то содержание музыкального произведения, которое исполнителю необходимо постигнуть, т.е. познать и оценить композиторский замысел, определить ракурс его эмоционального воздействия на слушателя и т.д., а проектировочная – результат осмысления композиторского замысла, пропущенный сквозь призму личностных художественных установок. Поэтому каждый музыкант-исполнитель обладает неповторимым сочетанием способностей и мастерства, субъективными чертами характера представляет своё собственное видение художественно-образного содержания музыки, т.е. индивидуального своеобразия прочтения музыкального произведения. И если каждый исполнитель, будь это учащийся или студент, должен находить своё восприятие художественной идеи, своё понимание музыкального произведения, то это диктует необходимость воспитания художественного мышления, способного находить адекватные творческие решения.

Художественное творчество – это прежде всего большой, напряжённый, кропотливый труд.

Творческому акту предшествует длительное накопление соответствующего опыта, знаний, навыков. Роль педагога музыканта проявляется в умении выявить и развить индивидуальные способности каждого студента, направить его на тот путь, на котором он получит наивысшее творческое удовлетворение.

Одно из направлений развития теории музыкальных способностей проявляется в пристальном внимании к общим умственным способностям как компонентам специальных: к их взаимосвязи и даже преобразованию в условиях специфической деятельности специальные музыкальные способности.

Другое направление связано с обращением к эмоциональной сфере музыкального сознания, с выявлением её роли в структуре музыкальной одарённости и в музыкальном развитии человека в целом [3, с.48].

В развитии творческих способностей Л.А. Баренбойм в своих работах определяет ряд задач:

1. Необходимо привить ученику общую культуру, развить

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

наблюдательность, воспитать общественное сознание, этичность, то есть - формирование человека («понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь, оцениваю»);

2. Ввести ученика в мир музыки, открыть ему её эстетическую и познавательную ценность, привить музыкальную культуру, воспитать слух, речь идёт следовательно о формировании музыканта («слышу», «чувствую», «понимаю»);

3. Педагог должен руководить воспитанием исполнительского мастерства, обучить умению высказываться средствами своего инструмента, иными словами – позаботиться о формировании музыканта исполнителя («могу и умею воплощать»);

4. Педагог должен воспитать специфические исполнительские качества: способность «воспламеняться», проникаясь музыкой; волю к воплощению музыки, к общению со слушателем и к воздействию на слушателя.

Всё это можно назвать формированием исполнителя («загораюсь», «хочу воплотить», «хочу передать другим и хочу воздействовать на других»). Каждая из этих задач лишь условно может быть вычленена из целостного процесса воспитания и обучения музыканта исполнителя [1, с.32].

Развитие музыкальных способностей связано со специфическими условиями деятельности, в частности – исполнительской. Изучение и подготовка к публичному исполнению музыкальных произведений под руководством педагога – это лишь один из механизмов профессионального развития студентов. Причём в этом случае формирование комплекса профессиональных навыков музыканта-исполнителя, в том числе и его творческое развитие происходит параллельно работе над произведениями, не выделяясь в особую задачу.

Основной задачей обучения в классе специальности должно быть не только прохождение определённого количества произведения, но и воспитание умений и навыков профессиональной и творческой работы над ними, формирование творческой личности музыканта с соответствующим мышлением, знаниями, умеющего самостоятельно разучивать и исполнять произведения разных стилей, жанров, технической сложности.

Поэтому важнейшей задачей педагога становится такое воздействие на ученика, которое обеспечивает его творческое развитие, а для этого



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

необходимы условия развития творческих способностей:

1. Организация учебного процесса по принципу комплексности: единство теории и практики, функционирование межпредметных связей, воспитание творческого начала в работе (творческое мышление, желание творить), игра по слуху и транспонирование; импровизация, анализ содержания музыки; сочинение (продолжение прерванной мелодии, сочинение ответа на заданный музыкальный вопрос, сочинение мелодии на заданный текст или название, а также название или рассказ к услышанной музыке, чтение нот с листа, коллективное музицирование).

2. Воспитание художественного вкуса, который непосредственно влияет на создание художественного образа, развитие интеллекта, общей культуры, воспитание умений и навыков профессиональной творческой работы над произведениями.

Создание комфортной психолого-эмоциональной атмосферы на занятиях, основанной на педагогике сотрудничества, взаимопонимания дифференцированного подхода к личности студента, необходимость вовлечения творческих задатков повседневную исполнительскую деятельность студента.

3. Организация самостоятельной работы студента при постоянном вовлечении художественного мышления, которая позволяет студенту систематически расширять свои образно-эмоциональные представления и воплощать уже познанные элементы художественного мышления.

Сначала от навыков самостоятельного постижения композиторского стиля, характера, содержания произведения, профессионально проделывать работу над интонированием, звукоизвлечением, выстраивании динамики, формы, аппликатурные приёмы, выявление звуковых градаций в различных штриховых вариантах и тембральных соотношений. В последствии важным фактором становится яркость и убедительность, оригинальность интерпретации произведений.

4. Привлечение студентов культурным и духовным ценностям в процессе участия в творческих коллективах, концертах, конкурсах, фестивалях, а также чтение спец литературы, посещение концертов, слушание записей и т.д.

Творческая деятельность студента способствует активному формированию областей эстетических потребностей, глубине и прочности усвоения знаний, качества формируемых умений и навыков, стимулирует развитие индивидуальных способностей.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Самая главная задача педагога состоит в том, чтобы, пользуясь правом влиять на ученика, помочь ему развиваться так, как ему свойственно по его собственной природе, оберегая и поддерживая его.

Только хорошо организованная деятельность, направленная на воспитание творческой самостоятельности музыкантов-исполнителей, может повысить эффективность творческого развития студентов-профессионалов и увеличить число грамотных, полноценно подготовленных профессиональной деятельности музыкантов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства/ Л.А. Баренбойм. - М.,-Л.: Музыка, 2000. – 236с.
2. Берлянчик М.М. Автореферат/ М.М.Берлянчик.- Л.: Изд-во Ленинградской консерватории, 1983. - 19с.
3. Каузова А. Психолого-педагогические основы развития музыкальных способностей/ А. Каузова // Теория и методика обучения игре на фортепиано / [под общ. Ред. А. Каузовой, А. Николаевой]. – М.: Владос, 2001. – С. 38 – 64.
4. Раппопорт С. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства/ С. Раппопорт. - М.: Советский художник, 1978. 237с.
5. Философский энциклопедический словарь. - М. 1983.

**УДК 787.8**

***В. В. Змиевской,  
г. Луганск***

### **РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В СОВРЕМЕННОМ БАЛАЛАЕЧНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

Для любого музыканта репертуар является важнейшей категорией его профессиональной деятельности. Музыкальный инструмент для исполнителя – это не предмет, который он, музицируя, держит в руках; не то, из чего извлекает звуки – это лишь средство. Цель же любого музыканта в том, чтобы с помощью своего инструмента донести до слушателя то, что именно он исполняет. Можно сказать, что проблема репертуара является доминантной в творчестве любого музыканта, так как репертуар является тем инструментом, с помощью которого происходит коммуникация между исполнителем и слушателем. И от того, насколько оригинально, качественно, понятной и профессиональной будет эта музыка, тем быстрее наш инструмент будет развиваться; тем быстрее и

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

основательнее балалайка закрепится в одном ряду с общепризнанными академическими инструментами. Следовательно – репертуар, в его объеме и качестве, является определяющим фактором в том, относится данный инструмент к рангу академических или нет.

Конечно, нельзя не упомянуть и о том, что помимо репертуара характеризуют музыканта как личность, и что позволяет ему внести достойную лепту в развитие своей профессии – это его исполнительский, профессиональный уровень, его способность интересно и грамотно исполнить музыкальное произведение. За последние 10-15 лет уровень исполнительства на балалайке значительно продвинулся в перед. Появились десятки талантливых молодых музыкантов, лауреатов различных конкурсов, чей высокий исполнительский уровень, безусловно, свидетельствует об эволюции данного инструмента. Но, становясь хорошими профессионалами, многие из них чувствуют невостребованность своего таланта; им просто нечего предложить публике, кроме давным-давно выученного «золотого» репертуара.

В настоящий момент мы находимся перед распутием. Перед нами две дороги: ступив на первую, мы, поразив в свое время старое поколение «академистов» исполнением переложений для балалайки классических произведений, по прежнему будем поражать уже современное культурное общество новыми переложениями популярной классики. Вторая же дорога окажется более тернистой, ибо создание нового репертуара, общение и работа с композиторами, редакция, продвижение и издание новой музыки – усилие, не сопоставимые с привычной творческой деятельностью.

Замечательный ленинградский музыкант, балалаечник и композитор А.Б. Шалов, выбравший именно вторую дорогу, в свое время совершил новый качественный рывок (после В.В. Андреева и Б.С. Трояновского) в сторону осмысления и адаптации народного мелоса. Он создал «золотой фонд» обработок народных песен, которые были и будут актуальны всегда [5, с.7]. Что касается нового уровня осмысления народного песенного фольклора, то здесь мне более всего импонирует то, как с этой задачей справился талантливый воронежский композитор, пианист Михаил Цайгер. Его концертная фантазия на тему русской народной песни «Сронила колечко» для балалайки соло является наиболее точно отражающей то направление, в котором должен развиваться жанр обработки; это произведение – достойный пример зрелого композиторского мышления с оригинальным языком, не отягощенным

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

привычными клише [4, с.280].

Говоря о зарождении оригинального репертуара для балалайки нельзя не вспомнить родоначальника профессионального исполнительства на балалайке, первого музыканта, предоставившего всему миру балалайку в качестве академического инструмента В.В. Андреева. Огромной популярностью пользовались и пользуются его вальсы, полонезы, мазурки, обработки русских народных песен; он активно сотрудничал с профессиональными композиторами того времени, для балалайки писали: А. Гречанинов, Н. Фомин, Ф. Ниман. Не менее значимый вклад в балалаечный репертуар внес последователь В.В. Андреева его ученик Б.С. Трояновский. В нашей истории он остался как блистательный виртуоз, автор множества прекрасных обработок русских народных песен, среди них самые известные: «Заиграй, моя волынка», «Ах, ты, береза», «Цвели-цвели цветики», «Уральская плясовая».

Совершенно другой репертуарной политики придерживался еще один последователь и ученик В.В. Андреева, балалаечник-виртуоз, Н.П. Осипов. Его интеллектуальное наследие в основном выражено в ряде качественно выполненных переложений классической музыки, поднявших технический и виртуозный уровень исполнителей на новую высоту. Широко известны его переложения «Пляски смерти» К. Сен-Санса и «Канцоны-серенады» Н. Метнера. Продолжая традиции Н.П.Осипова, уже на новом уровне осмысливает классическое наследие П.И. Нечепоренко, создавая сложнейшие, как в техническом, так и в музыкальном аспектах транскрипции лучших образцов скрипичной, фортепианной и оркестровой музыки. На балалайке зазвучали: «Рондо» G-dur В.А. Моцарта, «Испанский танец» М. де Фалья, «Венгерская рапсодия №2» Ф. Листа, «Вечное движение» Н. Паганини, «Венское каприччио» Ф. Крейсера. Большую роль в расширении и развитии балалаечного репертуара сыграл творческий союз П.И. Нечепоренко с современными авторами, так, например, известный композитор С.В. Василенко пишет концерт для балалайки с симфоническим оркестром, сюиту в 5-ти частях, рад пьес для балалайки с фортепиано[3, с.15-19].

Но и у Б.С. Трояновского нашелся свой последователь – открытый, обаятельный человек; самый известный балалаечник в России, М.Ф. Рожков. В его творчестве основное место занимают обработки русского фольклора, музыка к кинофильмам, пьесы эстрадного жанра. М.Ф. Рожков

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

известен и исполнением оригинальной музыки, написанной П. Куликовым, С. Коняевым, Н. Шульманом, Е. Тростянским.

Значительно обогатился репертуар балалаечника благодаря творческому тандему солиста НАОНИР им. Н.П. Осипова А.В. Тихонова с замечательным композитором, музыкантом, исполнительницей на щипковых гусях В.Н. Городовской. Ее перу принадлежат одни из самых эффектных обработок для балалайки, это – виртуозные пьесы на темы известных русских песен: «Выйду ль я на реченьку» и «Калинка».

Следующее поколение исполнителей на балалайке, начинается с музыканта, поставившего свой инструмент в один ранг с академическими, и создавшего для него полноценный и качественный оригинальный репертуар – В.Б. Болдырева. Благодаря его общению и сотрудничеству с Н. Пейко, Ю. Шишаковым, Г. Шендеровым, Н. Чайкиным, И. Тамариным, А. Дудником, балалаечный репертуар значительно пополнился новой качественной музыкой. Весомый вклад в развитие оригинального репертуара для балалайки внесло сотрудничество А.С. Данилова с известным ростовским композитором А. Кусяковым, написавшим три сонаты для балалайки с фортепиано и концерт для балалайки, ударных, струнных и рояля. С уральскими композиторами тесно сотрудничал Е.Г. Блинов; он – первый исполнитель произведений Н. Пузеля, Е. Кичанова, Е. Быкова, для замечательного украинского балалаечника Владимира Илляшевича писали такие композиторы как К. Мясков, К. Доминчен, Н. Шульман, В. Зубицкий, П. Петров-Омельчук. Весомый вклад в создании оригинального репертуара для балалайки внес талантливый украинский балалаечник-исполнитель и композитор Е. Тростянский. Им написаны такие произведения как: «Кадриль», «Украинский сувенир», «Гляжу в озера синие» [1, с.207].

Есть позитивные тенденции, наметившиеся в оригинальной музыке в балалаечном жанре и за последние годы. Первым музыкантом, который эти тенденции обозначил и укрепил является А.А. Горбачев. Будучи прекрасным исполнителем, методистом и публицистом, он создал новый концертный репертуар балалаечника из ряда транскрипций и переложений скрипичного, клавесинного, домрового и мандолинного репертуара, требующий от исполнителя высокого исполнительского мастерства.

Наш жанр богат талантливыми исполнителями-композиторами, которые вносят серьезную лепту в развитии и расширении оригинального репертуара для балалайки своими оригинальными сочинениями. Один из

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

них – московський балалаечник і композитор А.І. Марчаковський, який дійсно має своє «лицо», свій самобутний мовний код, який не сплутати ні з чим іншим. Лауреати Всеросійських і міжнародних конкурсів Євгеній Шабалин, Євгеній Желінський, Дмитрій Калінін створюють новий репертуар, забезпечуючи своєму інструменту гідні умови для розвитку рівня виконання молодих музикантів, а також ставлять високу планку перед новим поколінням композиторів, які вирішили спробувати свої сили в цьому непростому жанрі [2, с.49].

Наш жанр, дійсно, зовсім не простий. При зовнішній доступності «народності» балалайки до сих пор, увы, залишається для композиторів незаниманим, і навіть, в певній мірі, екзотичним. Музикант-народник не може дозволити собі бути просто хорошим музикантом, він повинен бути особою, здатною своїм талантом змусити сучасних авторів звернути на себе увагу. В більшості випадків композитор пише не просто музику для балалайки, він пише музику для певного соліста, здатного налаштуватися з ним творчий контакт, здатного його зацікавити.

В зв'язі з цим хочу висловити своє глибоке переконання в тому, що цікаві і захоплюючі твори можна написати для будь-якого музичного інструмента. Балалайка це, в першу чергу, музичний інструмент, на якому звучить будь-яка музика, професійно написана для неї в абсолютно в будь-якому жанрі. У балалайки велике майбутнє, її можливості ще до кінця не усвідомлені і не розкриті; але за той недовгий період, який вона відома в професійному середовищі, балалайка отримала таке розвиток, на який би іншому інструменту не вистачило і тріста років. Хочеться надіятися, що темпи, які ми набрали за останні 3-4 роки, не знизяться, а навпаки, зростатимуть. Бо, знаходячи єдиномисльників і допомагаючи один одному в нашій непростій справі, ми не тільки зберігаємо свою професію, ми зберігаємо національну культуру.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Музична енциклопедія в 6 т., - т.1., - М.: Сов. Енциклопедія, 1973
2. Музична енциклопедія в 6 т., - т.5., - М.: Сов. Енциклопедія, 1981
3. Панин В. Павел Нечепоренко. Виконавець, педагог, дирижер/ В.Панин. - М.: Музика, 1986. – 32с.
4. Пересада А. Справочник балалаечника/ А.Пересада. – М.: Музика, 1977. – 303с.



5. Шалов А. Совершенствование игры на балалайке .Вопросы музыкальной педагогики/ А. Шалов. – Л.: Вып.6, – 1985. – 25с.

**УДК 787**

***И. Ф. Золотарева,  
г. Луганск***

### **СОЗДАНИЕ ОРКЕСТРОВ ДОМРОВО-БАЛАЛАЕЧНОГО ТИПА В УКРАИНЕ В I ПОЛОВИНЕ XX СТОЛЕТИЯ**

Важной составной частью музыкальной культуры любого народа являются традиции народного инструментального музицирования, тесно связанные с различными сторонами быта, хозяйственной и общественной деятельностью, материальной и духовной культурой, историей народа. Народные музыкальные инструменты, происхождение, которых относится большей частью к глубокой древности, являются основой современных оркестров и ансамблей народных инструментов

Богатство музыкального инструментария украинского народа давало возможность создавать оркестры разного типа и состава.

После смерти В. А. Андреева в 1918 году между его последователями, в числе которых был Б. Трояновский, с одной стороны, и Г.П. Любимовым (создавшим в 1908 году совместно с мастером С. Буровым 4-х струнную домру), с другой, разгорелся ожесточённый спор о том, какая из разновидностей домры имеет право на дальнейшее существование. При этом Г.П. Любимов занимал особенно жёсткую позицию. Наряду с полной заменой в составах народных оркестров 3-струнных домр 4-струнными, он предлагал также постепенно вывести из состава оркестра балалайки, объясняя это их конструктивным несовершенством. В частности, он считал, что, несмотря на явные колористические потери, переход с квартного (3-струнные домры и балалайки) на квинтовый строй (4-струнные домры Г.П. Любимова) даст возможность оркестрам народных инструментов совершить большой качественный скачок в своём развитии, позволит делать переложения классических произведений и исполнять их в оркестре народных инструментов, тем самым существенно расширить их репертуар и повысить его художественную ценность. Дошло до того, что их спор вынуждена была разбирать специальная комиссия.

7 июля 1920 года в Малом зале Московской консерватории

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

состоялось Особое совещание по вопросу выяснения истинной формы Государственного народного оркестра. То есть решалось, какой из составов, любимовский или андреевский, будет иметь поддержку государства.

Совещание началось с докладов представителей двух противоборствующих сторон: Б.С. Трояновского и Г.П. Любимова.

Заслушав доклады, и прослушав оба состава оркестра, комиссия приступила к обсуждению, после чего пришла к выводу, что домра Любимова звучит более ярко, даёт возможность приблизиться к вершинам классической музыки, на ней легко усвоить первые азы исполнительства, но проигрывает 3-струнной домре в темброво-колористическом плане, а балалайка и 3-струнная домра являются исторически достоверными русскими народными инструментами и обладают более мягким тембром.

Нужно отметить, что в конце XIX – начале XX века в Украине была довольно популярна мандолина. Как известно, этот инструмент имеет квинтовый строй и довольно большое конструктивное сходство с 4-струнной домрой.

В Киевской консерватории до 1936 года существовал даже специальный класс мандолины. Вероятно, наличие в Украине определённых исполнительских традиций игры на этом инструменте было одной из причин по которой в нашей стране начиная с 20-х годов прошлого века широкое распространение получила 4-струнная домра Г.П. Любимова, а не 3-струнная В.А. Андреева это обстоятельство и определило репертуарную политику оркестров народных инструментов Востока Украины. Одним из первых оркестров украинских народных инструментов в состав которого кроме бандур входили скрипки, цимбалы, сопилки, лиры, трембиты был создан в 20-х годах при Харьковском рабочем клубе «Металлист» под управлением Л. Гайдамаки.

Тогда же в одном из рабочих клубов Харькова был организован оркестр в состав которого, помимо украинских народных инструментов, вошли и 4-струнные домры [1, с. 34]. Это было удачным экспериментом совмещения интересных по тембровой окраске музыкальных инструментов украинского и русского народов.

В это время на Украине появляются, так называемые, неаполитанские оркестры, основу которых составляли мандолины и гитары. В Киеве при обществе им. Леонтовича существовал и пользовался

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

большой популярностью оркестр под руководством М. Радзиевского. В состав этого оркестра кроме мандолин и гитар входили различные виды концертин. Оркестр имел сокращенное название «МИК», иногда для тембрального обогащения концертина вводилась и в состав домрово-балалаечных оркестров.

В середине 20-х годов В. Комаренко сконструировал оригинальные конструкции оркестровых гармоник с тембрами деревянных духовых инструментов: флейты, гобоя, кларнета, фагота. Эти гармоники вытеснили из оркестров концертину, став основой оркестровой баянной группы оркестров народных инструментов центральных и восточных областей Украины. В этот период очень известными были домрово-балалаечные оркестры и ансамбли, организованные в Харькове знатоком народных инструментов М. Даньшевым, хорошо знали оркестр при клубе милиции и промышленной кооперации, которым руководил А. Калинин. В Киеве пользовался популярностью оркестр паровозоремонтного завода под руководством П. Зубакова, в Донбассе гремела слава об оркестре народных инструментов Дворца культуры Брянской копанки, рук. Ю. Черняев, в Николаеве популярен оркестр при паровозостроительном заводе, рук. Г. Манилов [1, с. 30]. Появляются пока ещё немногочисленные самодеятельные оркестры в Луганске (Дворец культуры металлостроителей, в Пед.институте, в Доме учителя).

В Луганске С. Васильевым были организованы оркестры и ансамбли домрово-балалаечного типа, с участием хроматических гармоник или баянов: это уже упомянутый ансамбль народных инструментов Клуба металлостроителей, это оркестр народных инструментов при клубе им. Сталина, которым он руководил с 1925 по 1940 г., оркестр Детского дома №2 г. Луганска, который находился в переулке им. Крупской, где С.Васильев работал музыкальным воспитателем с 1934 по 1941 г. Коллективы С.Васильева постоянно участвовали в городских, областных смотрах конкурсах художественной самодеятельности и неизменно занимали призовые места [3, с. 4].

Быстрому развитию народно-оркестрового исполнительства способствовали Всеукраинские и Всесоюзные музыкальные Олимпиады (в дальнейшем смотры-конкурсы), частые отчетные концерты, участие коллективов в обслуживании различных торжественных мероприятий, массовых празднеств. Открытие классов народных инструментов (домры, баяна, балалайки) при консерваториях и музыкальных техникумах

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

повлияло на профессиональный рост и самодеятельных домрово-балалаечных оркестров.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Носов. Л. Музична самодіяльність Радянської України / Леонід Носов. – К. : Муз. Україна, 1968. – 173с.
2. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. – СПб. : Дм. Буланин, 2000. – 533с.
3. Холошенко О. Його покликання / О. Холошенко // Прапор перемоги – 1968. – 18 груд. – С. 4.

УДК 78.03

*Н. П. Йовса,  
г. Луганск*

### ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕНИЯ АВАНГАРДНОГО ДЖАЗА

Джазовое искусство, как одно из наиболее значимых и ярких явлений XX века, занимает особое место в истории современной музыкальной культуры. Актуальность исследования заключается в том, что мы можем наблюдать все более возрастающий интерес профессионалов и любителей к джазовому искусству. Дело в том, что джаз развивается с невероятной скоростью, изменяется стилистика и диапазон художественно-смыслового наполнения, социальный статус. Цель статьи – изучить истоки становления авангардного джаза, определить его основные черты. Предмет – авангардный джаз как историко-культурное явление.

К изучению истории джаза прибегали многие исследователи. Среди них Е.С. Барбан [1], Д.Л. Коллиер [2], В.Д. Конен [3], Ю. Панасье [7], О.К. Королев [4], К.В. Мошков [5]. Тенденции развития джаза как музыкального искусства нашли отражение в трудах У.Сарджента [8], В.Б. Фейертага [9]. Следует отметить значение деятельности Е. Овчинникова, написавшего первый в России учебник «История джаза» [6].

Новаторская джазовая музыка, появившаяся в конце 50-х годов, получила общее название «джазовый авангард». Существует несколько определений джазового авангарда. Некоторые исследователи прибегают к

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

более узкому или к более широкому обозначению джазового авангарда. В данной работе мы опираемся на определение О. К. Королёва в «Кратком энциклопедическом словаре джаза, рок- и поп-музыки» [4].

Авангардный джаз (англ. *avant-garde jazz*) – условное название группы стилей и направлений современного джаза, ориентирующихся на модернизацию музыкального языка, на освоение новых, нетрадиционных выразительных средств и технических приёмов (в области атональности, модальной импровизации и композиции, алеаторики, сонористики, электронного синтеза звука и т. д.). К авангардному джазу принято относить фри-джаз, «третье течение», электронный джаз, некоторые экспериментальные формы хард-бопа, кул-джаза, джаз-рока [4, с. 4].

Понятие «джазовый авангард» закрепилось за музыкой, которая возникла во второй половине 50-х годов XX века в США и получила широкое развитие на протяжении пятнадцати лет. Сейчас авангардная музыка 50-х годов является классикой джаза.

Развитие джазового авангарда характеризовалось постепенным отказом от обязательных норм и правил, ограничивающих свободу исполнителя. Три основных кита традиционного джазмена – гармония, мелодия, ритм были основополагающими элементами в импровизации. Авангардный джаз привнёс значительные изменения в джазовую импровизацию экспериментаторов-авангардистов.

Первой ступенью авангардного переворота стал отказ от классической джазовой гармонии, от аккордовой последовательности. Постепенно исчезла и гармоническая схема пьесы («квадрат»). Произошло переосмысление существующего взгляда на гармонию произведения. Это не стало усложнением гармонической схемы как в хард-бопе, просто гармония достигла новой изощрённой трансформации.

Вслед за гармонией исчез и традиционный, ровный, одинаковый темп. Свобода от соблюдения темпа позволила расширить горизонты эмоций исполнителей-авангардистов. Джазовый авангард формируется главным образом в сфере малых составов, так называемых «комбо», в среде свободных импровизаторов.

Первый исполнитель, который нанёс удар по старым принципам, стал Сесил Тейлор. Сесил Персиваль Тэйлор (15 марта 1929 г., Нью-Йорк, США) – американский пианист, композитор, руководитель ансамбля. Фирма грамзаписи «Transition» в 1956 году предложила Тейлору выпустить альбом. Записи альбома «Jazz Advance» предоставляют

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

возможность услышать большинство методов авангардного джаза, которые ранее не исполнялись. Музыканты отходят от стандартов джазового исполнения. Пьеса «Charge Em Blues» поражает необычным принципом построения мелодической линии: исполнители играют не по гармонической классической схеме, а по созданным методам Тейлора.

Тейлор работал и записывался со многими известными музыкантами современного джаза. Среди них: Дж. Колтрейн, К. Дорхэм, Т. Кёрсон, Б. Бэррон, А. Шепп. В 1965 году Сесилу удалось основать комбо Cecil Taylor Unit. В течение 1950-х и 1960-х годов музыка Сесила Тэйлора становилась все более сложной и все дальше уходила от традиционного джаза. Бар «Файв спот», который находился в одном из кварталов нью-йоркского района Ист-Вилледж, сыграл определённую роль в развитии авангардного джаза. Почти два месяца ансамбль Сесила Тейлора играл в «Файв спот», создавая творческую атмосферу. Там начали выступать известные музыканты: Телониус Монк, Чарльз Мингус, Джон Колтрейн. Бар «Файв спот» вошёл в историю развития авангардного джаза.

Самая знаменитая пластинка Тейлора – «Unit Structures» (1966 г.) характеризует автора как исполнителя, полностью ушедшего в свободный джаз. Пианист отказывается от тактов, гармонии, темпов, применяет нетемперированные звуки. Авангардный джаз полностью поглотил творчество и личность пианиста Сесила Тейлора. В 1962 году Сесил Тейлор получил награду журнала Down Beat в качестве «новой звезды». Тейлор принадлежит к числу новаторов фри-джаза, который экспериментирует с элементами модальной музыки, атональности.

Существует целый ряд последователей Тейлора. Это молодые джазовые исполнители. Своим противоречивым творчеством Тейлор оказал влияние на многих известных мастеров джаза – Х. Хэнкока, Дж. Завинула, М. Тайнера, К. Джарретта.

Самым ярким новатором авангардного джаза признан Орнетт Коулмен. Орнетт Коулмен (9 марта 1930, Форт-Уэрт, Техас) – американский джазовый альт- и тенор-саксофонист, трубач, композитор, скрипач. Пионер фри-джаза, один из родоначальников и главных представителей негритянской школы авангардного джаза [5, с. 359].

В 1954 году Коулмен покупает себе пластиковый саксофон, поскольку не может себе позволить дорогого солидного металлического инструмента. Сначала музыканту не нравилось сухое звучание



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

пластикового саксофона, а затем именно уникальный тембр инструмента стал визитной карточкой творчества музыканта.

С самого начала его карьеры, Орнетт играл не так, как все. «Коулмен играл сыро, протяжно, подобно блюзовому пению, – и многие музыканты считали, что он либо просто не может попасть в тональность, либо слишком много на себя берёт» [5, с. 460]. Внешний вид саксофониста тоже отличался от обыденного. Орнетт носил длинные волосы, бороду и странно одевался.

Первое выступление с новаторским репертуаром Орнетта Коулмена произвело «эффект разорвавшейся бомбы. Четыре музыканта (саксофонист, трубоч, контрабасист и барабанщик) резко рванули вперёд с одновременными соло невероятной интенсивности, плотности и громкости, без всяких фиксированных мелодий или ритмических структур. Музыкантский „поток сознания” не был скован ни разбивкой музыки на такты, ни на квадраты и сопровождался неслыханным издевательством над инструментами, которые скрипели, визжали и свистели без всякой системы» [9, с. 182].

Вместе с Орнеттом Коулменом записывали альбом Дон Черри, контрабасист Дон Пэйн, пианист Уолтер Норрис и барабанщик Билли Хиггинс – именно такому составу исполнителей было предрешиено вызвать сенсацию в джазовом искусстве.

Вершиной первого этапа творчества Коулмена стал его революционный диск 1961 года «Free Jazz: A Collective Improvisation». Название пластинки от самого скандального саксофониста дало название целому направлению джазового искусства – фри-джазу («свободному джазу»).

На развитие авангардного джаза в мировых масштабах повлияла такая яркая и колоритная личность, как Джон Колтрейн. Этот великолепный джазовый музыкант стал по-настоящему значительной фигурой в истории джазовой музыки, оказавшей влияние на школу импровизации и, в частности, на авангардный джаз.

Джон Колтрейн (23 сентября 1926 – 17 июля 1967) – американский джазовый музыкант, саксофонист. В 1940-е годы этот музыкант не имел особой популярности и играл в основном в небольших оркестрах. Но в 1955 году Джон Колтрейн становится частью популярного на тот момент коллектива Майлса Дейвиса.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В 1961 году саксофонист переходит к новой музыке в альбоме «Impressions». Музыка Колтрейна самобытная, хотя ещё присутствуют элементы ладового джаза.

Начало 60-х годов характеризуется появлением целого ряда авангардистов, оказывающих влияние друг на друга. К таким исполнителям относятся, прежде всего, саксофонисты Арчи Шепп и Эрик Долфи.

Немалую роль в становлении авангардного джаза сыграли неамериканские музыканты, такие как поляк Кржиштоф Комеда, немец Питер Бротцманн. Импровизационный электронный джаз Сонни Шерока тоже является авангардным джазом, впрочем, как и частые в конце 1960-х – начале 1970-х годов эксперименты по смешению джаза с этническими гармониями.

Одной из ярких фигур в мире авангарда является пианист, аранжировщик – Герман «Сонни» Блаунт, известный как «Сан Ра» (англ. Sun Ra). Основа его авангардизма заключается в мистических легендах, которыми он овеял всю свою деятельность. Тематика и названия произведений Сан Ра, связаны с древним Египтом и космосом. Авангард Сан Ра можно считать одной из ранних форм музыки «фьюжн», свободной от каких-либо ограничений.

Таким образом, возникновение первых записей джазового авангарда было шокирующим явлением в жизни музыкального общества. Отказ от обязательных норм в построении импровизации не всегда находил одобрение в числе традиционных исполнителей. На сегодняшний день джазовый авангард существует в самых разнообразных формах, продолжая влиять на новых экспериментаторов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барбан Е. С. Чёрная музыка, белая свобода / Е. С. Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 284 с.
2. Коллиер Д. Л. Становление джаза / Д. Л. Коллиер ; под ред. А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
4. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия / О. К. Королёв. – М. : Музыка, 2002. – 168 с., нот.
5. Мошков К. В. Индустрия джаза в Америке / К. В. Мошков. – СПб. : Лань, Планета Музыки, 2008. – 512 с.
6. Овчинников Е. История джаза : учебник : в 2 вып. / Е. Овчинников. – вып. № 1. – М. : Музыка, 1994. – 240 с., ил.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

7. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Ставрополь : Ставроп. книжн. изд-во, 1991. – 285 с., ил.

8. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. – М. : Музыка, 1987. – 296 с., нот.

9. Фейертаг В. Б. Джаз. XX век : энцикл. справ. / В. Б. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2001. – 561 с.

УДК 78.01

*С. Н. Йовса,  
г. Луганск*

### ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ФАКТУРЫ В АСПЕКТЕ ТЕМБРОВОЙ ДИНАМИКИ В СИМФОНИЯХ Б. ЛЯТОШИНСКОГО

Путь симфоний Лятошинского к слушателю начинается с кропотливой работы дирижера над их интерпретацией, которая требует предварительного углубленного изучения оркестровой фактуры, и, в частности, оркестровой полифонии.

Вопросы полифонического стиля Б. Лятошинского в разное время привлекали внимание исследователей. Формообразующую и драматургическую роль полифонии в симфониях композитора исследовали В. Самохвалов («Черты симфонизма Б. Лятошинского»), В. Иванченко («Полифония в драматургии Третьей симфонии Б. Лятошинского», «Полифонія у I частині Четвертої симфонії Б. Лятошинського»), Г. Виноградов («Про поліфонію П'ятої симфонії Б. Лятошинського») [1; 3; 4; 6]. В то же время, другие аспекты организации фактурной ткани оставались практически неизученными. Среди них можно выделить тембровый аспект в его связи с полифоническим складом.

Для дирижера-интерпретатора осмысление фактурных особенностей оркестровой полифонии Б. Лятошинского невозможно без понимания тембровой драматургии произведения. Этим обусловлена **актуальность** обращения к избранной теме в данной работе, **целью** которой стало выявление в симфониях Лятошинского основных закономерностей полифонической организации фактуры в аспекте тембровой динамики.

Для изучения фактуры симфоний Б. Лятошинского дирижеру необходимо исходное понимание природы и специфики оркестровой полифонии композитора. Прежде всего, это полифония политембровая,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

которая, в отличие от монотембровой, оперирует своими особыми средствами. В монографическом исследовании «Полифония А. Шнитке» Т. Франтова выделяет её характерные особенности: «Оркестровая полифония XX века в художественном отношении представляет собой широкий спектр индивидуальных стилей, в технологическом – колоссальное многообразие композиционных средств. Тем не менее, явление это обладает своим специфическим комплексом признаков, среди которых укажем на обусловленность ее ресурсов возможностями многотембрового оркестрового организма, выдвигание пространственного параметра на позиции важнейшего, < ... > значительную, а нередко центральную роль фактуры как интонационно-выразительного и формообразующего средства, драматургичность оркестрово-полифонических приемов [8, с. 256].

Для дирижера важно отчетливое прослушивание голосов любой оркестровой фактуры многоголосия. Но в условиях политембровой среды это задание значительно усложняется, так как индивидуализируется имитационный, разнотемный, подголосочный склад, возникает контрапункт пластов (многоголосных комплексов). На важный момент для понимания изучаемого явления обращает внимание И. Финкельштейн: «Оркестровые средства, такие как тембр, регистры инструментов, их расположение (в частности, сочетание однородных инструментов с нарушением нормального порядка тесситур – виолончели выше альтов или скрипок, кларнеты выше гобоев и т.п.), дублировки и другие, сами по себе могут порождать полифонию, специфическую «полифонию от оркестра» [7, с. 219].

Симфонические партитуры Б. Лятошинского характеризует виртуозное владение композитором всеми средствами оркестрового письма. При этом каждый использованный прием выполняет несколько функций. Как отмечает В.Самохвалов, «тембровая сторона музыки Лятошинского обусловлена художественно-образным характером его тематизма, фактурными особенностями, склонностью композитора к подаче материала в эмоционально ярких, действенных формах» [6, с. 114].

При экспонировании тематического материала Лятошинский, как и другие композиторы, пользуется, в основном, чистыми тембрами. Для повторных проведений тем характерна смена тембра. Подобно Чайковскому и Малеру, Лятошинский использовал контрастную

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

дифференціацію тембров. Его оркестр многопланов за счет выделения и противопоставления чистых тембров или сочетания микстов с чистыми тембрами. Оркестровые партитуры Б. Лятошинского отличаются многообразием остроконтрастных тембровых соотношений. Объединение партий в контрастирующие друг другу группы – величина не постоянная, а переменная, обусловленная конкретным образным содержанием.

Пять симфоний Б.Лятошинского отражают процесс становления и эволюции индивидуального стиля композитора, неотъемлемой частью которого является оркестровая полифония. М. Копица выделяет характерные черты симфонического стиля Б. Лятошинского: это «концепционный тип полифонического мышления, образно ёмкий конфликтный тематизм с внутренним импульсом к дальнейшему развороту идеи, подлинная драматургическая логика» [5, с. 75]. Полифония проявляется, в первую очередь, как основа фактурной организации тематизма.

Анализ полифонических эпизодов в симфониях Б. Лятошинского позволил сделать следующие выводы. От дирижера-интерпретатора требуется повышенное внимание к контрапунктической ткани партитуры с разветвленным многоголосием, со сложной непрерывно меняющейся дифференциацией голосов. Существенна также полифоническая контрастность оркестровой фактуры, рельефное тембровое противопоставление линий, напряженность их становления.

В симфониях Б. Лятошинского важнейшую драматургическую и формообразующую роль играет контрастно-тематическая (разнотемная) и имитационная полифония. В оркестровой фактуре есть множество примеров соединения имитаций с контрастно-тематическим контрапунктированием линий и пластов. В соединении тем, мелодических линий можно выделить различные функции контрапункта: конфликтно-тематическую, комплиментарную (взаимодополняющую), синтезирующую.

Дирижеру-интерпретатору необходимо понимание принципов контрапунктирования в симфониях Б. Лятошинского, направленного на раскрытие конкретного образного содержания. Образное содержание частей симфонического цикла обусловило различные проявления принципа полимелодической фактуры. В драматических разделах используются многочисленные «вторгающиеся» контрапункты, обостряющие конфликтность развития. Они порождают переменные

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

функції основної лінії, которая переключается в разные голоса и даже расщепляется на два, три при сменах тембра и динамики.

Иные средства используются в изложении и развитии лирических тем, где полифония воплощает светлые поэтические образы. В повторных проведениях тем, их длительном развертывании происходит полимелодическое обогащение с использованием подголосков и темброво-регистрового варьирования. Основные линии выдерживаются длительно, функции отдельных голосов меняются постепенно. Средства дуэтной полифонии, излагающие единую мысль, нередко служат воплощению внутреннего диалога.

Контрапункт контрастных тем (с разными тембровыми характеристиками) в одних случаях часто используется как средство воплощения конфликта, резкого столкновения образов, в других – для достижения образного синтеза. Разнородные по функции и характеру голоса, а также звучащие одновременно многоголосные пласты всегда даются в контрастных тембрах.

Разнообразно использует композитор приемы имитационной полифонии – антифонные, простые, канонические, прямые и обращенные имитации, с ритмическим увеличением и уменьшением, а также стретты, фугато. Имитации динамизируют развитие, способствуют накоплению энергии в напряженных продвижениях к кульминациям. В имитации обязателен темброво-регистровый контраст голосов, способствующий их рельефному звучанию. Если имитация является компонентом более сложной фактуры, то тогда голоса окрашиваются приблизительно однородными тембрами, и контраст переносится на уровень многоголосных слоев фактуры.

В симфониях Б. Лятошинского контрапунктические сочетания голосов, их совместное звучание обладают оригинальными тембровыми характеристиками. Каждый полифонический эпизод имеет конкретное неповторимое решение, обусловленное точным тембровым замыслом и индивидуальными особенностями инструментов.

Разнообразные приемы оркестровой полифонии Б. Лятошинского значительно обогатили современный музыкальный язык. Сложная многосоставная фактурная и тембровая переменность, полифония пластов, многие технические средства были новыми проявлениями оркестровой полифонии во второй половине XX века. Введение их в композиторский



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

арсенал нашло продолжение в творчестве других композиторов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов Г. Про поліфонію П'ятої симфонії Б.Лятошинського / Глеб Виноградов // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1972. – Вип. 7. С. 119-143.
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / Микола Гордійчук – К. : Музична Україна, 1969. – 426 с.
3. Иванченко В. Полифония в драматургии Третьей симфонии Б.Лятошинского / Виталий Иванченко // Б. Н. Лятошинский. – К., 1987. – С. 137-142.
4. Иванченко В. Поліфонія у I частині Четвертої симфонії Б.Лятошинського / Віталій Іванченко // Музичний світ Бориса Лятошинського. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 70-73.
5. Копиця М. Симфонии Б. Лятошинского / Маріанна Копиця. – К. : Муз. Україна, 1990. – 132 с. 11.
6. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / Валерий Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1977. – 169 с.
7. Финкельштейн И. Об оркестровой полифонии Прокофьева на материале Largo Шестой симфонии / Израиль Финкельштейн // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. – М. : Музыка, 1972. – С. 216-258.
8. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. / Татьяна Франтова. – Ростов-на-Дону : изд. Северокавказского научного центра высшей школы, 2004. – 403 с.

УДК 78.071.2

*Н. С. Кащенко,  
г. Луганск*

### ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА М. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА «ПЯТЬ ЯПОНСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ»

М. М. Ипполитов-Иванов – автор большого числа хоровых, оркестровых произведений, инструментальных пьес, сюит, музыки к драматическим произведениям. Его многочисленные романсы, отличающиеся искренностью, теплотой, удобностью исполнения и интерпретации, любимы певцами-исполнителями.

Большое внимание композитора привлекало изучение восточных культур. География его этнографических интересов расширялась – от народного творчества ближнего востока он перешёл к работе с японским фольклором и японской поэзией. Результатом этого стало сочинение вокального цикла на пять японских стихотворений [2, с. 25 – 32].

Вокальный цикл на пять японских стихотворений (соч. 60) состоит

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

из пяти романсов. Написан для сопрано в сопровождении фортепиано. Впервые издан в 1923 г. в Москве. Цикл посвящён первой исполнительнице этого произведения - Е.В. Баронкиной. Пять романсов поистине представляют собой единое целое. Это выражено и в тональном плане (Es, Ges, Es, es, b) – все тональности бемольные и близкой степени родства, движение тональностей от мажора к минору – идея, противоположная бетховенскому движению от мрака к свету. Частое употребление увеличенного трезвучия придаёт музыке характерный восточный колорит [1, с. 98 – 100]. Композитор удивительно чутко сумел воплотить образы японской поэзии средствами классической русской музыки. Какие бы страсти и трагедии не обуревали героя, всё рассматривается с философской точки зрения – взглядом со стороны [3, с. 15 – 18].

Первые четыре пьесы написаны на стихи неизвестных авторов, последняя - на стихи японского поэта XIII - XIV века – Тимонори. Все стихотворения даны в переводе А. Глускиной. [5, с. 541– 544].

Открывает цикл романс в форме периода, состоящего из трёх предложений (11 тактов и фортепианное заключение 3 такта). Темп спокойный - *Moderato assai*. Первое предложение являет собой изложение основной музыкальной мысли – движение по звукам увеличенного трезвучия у вокалиста и движение по звукам тонического трезвучия в партии фортепиано. Во втором предложении идёт развитие музыкального материала, подводящее к кульминации в шестом такте. Затем нисходящая секвенция и два повторяющихся такта приводят к репризе в фортепианной партии. Период - это форма вокальной партии. Если рассматривать строение романса с учётом фортепианного заключения, становятся очевидны черты простой трёхчастной репризной формы.

Темп второго романса также спокойный – *Moderato*. Написан в форме периода, состоящего из трёх предложений (1 такт - вступление, 13 тактов - период и 4 – заключение). Этот романс имеет такую же особенность формы, как и первый. Предложения состоят из четырёх тактов каждое, при этом первые и вторые двутакты каждого предложения повторяются, но с различной гармонизацией в аккомпанементе. Романс заканчивается умиротворённо, тихая динамика фортепиано воплощает спокойное, философское отношение к миру. Звучание чистых гармоний в хоральном изложении тонко передаёт картину горных высот и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

сопутствующего им величественного спокойствия [4, с. 188– 191].

«О запахах померанцев» - самая развёрнутая пьеса цикла. Этот романс первый в подвижном темпе – *Allegro moderato*. Форма, избранная композитором для этого произведения наиболее сложная во всём цикле. Романс написан в смешанной трёхчастной форме с тональной репризой, где крайние части соответствуют размерам небольшого периода, а средняя часть представляет собой простую трёхчастную форму. В середине третьего раздела средней части музыка достигает трагически кульминационного звучания. После этого в вокальной партии и у фортепиано начинается интонационная переключка, напоминающая построение кульминаций в музыке П. И. Чайковского. Затем следует предыкт на доминантовом органном пункте, который подводит ко второй, лирической кульминации романса. Тональная реприза идёт на тоническом органном пункте, основана на мелодических элементах предыкта, но в отличие от предыкта, звучащего на доминантовой гармонии, в репризе развязка и следующее за ней постепенное успокоение и смирение. Фактура, как в первом романсе, арпеджированные аккорды и ломаные интервалы]. В этой пьесе, как и в других сочинениях цикла, изложение аккомпанеента очень точно воплощает поэтическую атмосферу. Ломаная фактура, в не громком звучании создаёт впечатление шелеста листьев, и конечно взволнованных чувств, связанных с этими явлениями природы.

Темп четвертого романса спокойный – *Andantino*. Романс написан в простой трёхчастной форме. Необходимо отметить важнейшую роль партии фортепиано в образовании этой формы. Как и в остальных романсах этого цикла, в партии фортепиано с самого начала задаётся основной колорит, октавные унисоны сразу же настраивают нас на основную мысль произведения. Затем следуют сольные тирады в вокальной партии, сопровождаемые лишь отдельными, короткими аккордами. Первый раздел состоит из четырнадцати тактов, из которых восемь – вступление и шесть – монолог солиста. Затем следует небольшая средняя часть из пяти тактов, содержащая кульминацию романса. Мелодия и аккомпанемент сливаются в единое целое – вокальная партия в точности дублируется октавами в партии фортепиано. Реприза, состоящая из десяти тактов, начинается со звучания основного элемента вступления. Он повторяется четыре раза, прерываемый лишь отдельными всхлипывающими репликами солиста.

Нужно отметить тонкий композиторский приём, использованный

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

для воплощения образа моря и темы трагической любви. В этом романсе используется характерно европейский приём музыкального развития - повтор поэтической строки в музыке. Это самый широкий по диапазону романс цикла, поэтому он находится в самой середине цикла, что в очередной раз подчёркивает мастерское знание композитором вокальной техники.

Темп последнего романса самый подвижный в цикле – Allegro. Благодаря размеру две четверти, характер становится ещё более взволнованным. Необходимо отметить удивительное взаимопроникновение мелодики вокальной партии и аккомпанемента. Форма романса наиболее близка к простой двухчастной, репризной. Небольшое четырёхтактовое вступление начинается со звучания тонической квинты, которая будет остинатным басом всего романса. Первый раздел (двадцать тактов) написан в форме периода, повторного, однотонального, состоит из двух предложений: в первом мелодия проходит в вокальной партии, а во втором основная тема романса звучит в изложении фортепиано. В это время партия солиста вторит фортепианному подголоску. Вторая часть также делится на два раздела: первый - восемь тактов – небольшая серединка, в которой нет проведения темы, а лишь на фоне фактурного аккомпанемента у вокалиста звучат попевки, основанные на некоторых интонациях основной темы. Второй раздел – реприза, повторяющая второе предложение первого раздела. Романс заканчивается заключением и дополнением, состоящим из повторения первой интонации основной темы [1, с. 153– 154].

Это последний и единственный романс цикла, заканчивающийся громким звучанием. Я полагаю, в завершении сочинения Ипполитов-Иванов поставил своеобразную точку исходя из собственного мировоззрения – не смиренного и философского взгляда со стороны, а активного, деятельного, направленного на новые свершения.

Этот цикл является одним из прекраснейших образцов вокальной лирики. Прекрасное знание Ипполитовым-Ивановым вокальной природы, позволило ему создать произведение трудное, но в то же время удивительно удобное для исполнителя. Эти романсы часто используются в учебном процессе, так как помогают в становлении хорошей вокальной школы, в то же время они популярны и у маститых, сложившихся певцов. Вокальный цикл на пять японских стихотворений многие годы остаётся

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

актуальним и любимым исполнителями и публикой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ипполитов-Иванов. М. М. Учение об аккордах, их построение и разрешение. Изд. 2-е, исправленное. М., б. г. 171 с.
2. Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Воспоминания. / Сост. Н.Н.Соколов. М.: Сов. Композитор, 1986. 358 с.
3. Рачинский Г. Японская поэзия. — М.: Мусагетъ, 1914. — 24с.
4. Степанова, И. Слово и музыка: Диалектика семантических связей / И.В. Степанова. — 2-е изд. — М.: Книга и бизнес, 2002. — 288 с
5. Японская поэзия / сост. Т. Соколова-Делюсина. — СПб. : Северо-запад, 2000. — 661 с.

**УДК 378.147:159.923.35**

*Е. А. Кириченко,  
г. Луганск*

### **РОЛЬ МОТИВАЦИИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ЕЕ ФОРМИРОВАНИЕ У СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО**

По словам невропатолога В.Н. Мясичева, результаты, которых достигает человек в жизни, лишь на 20-30% зависят от его интеллекта, а на 70-80% от мотивов, которые побуждают его определенным образом себя вести.

Совокупность мотивов, которые побуждают к действию, вызывают активность личности и направляют поведение человека - есть мотивация.

Эффективность учебного процесса в вузе связана с тем, насколько у студентов высока мотивация овладения будущей профессией, то есть мотивация на учебную деятельность.

Практически каждый студент, поступающий в музыкальный вуз, мечтает стать исполнителем, концертирующим музыкантом. Большинство уже имеет победы на исполнительских конкурсах разного уровня и очень часто преувеличенное мнение о своих исполнительских возможностях. Уже в ДМШ учащийся был мотивирован на поступление в вуз по той причине, что он лучший. Целью своей учебы он видел повышение исполнительского мастерства, расширение репертуара. Однако ежегодные опросы и анкетирования первокурсников и студентов старших курсов указывают на спад учебной мотивации на 2-3 году обучения.

Каковы же причины спада мотивации?

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Можно выделить несколько причин:

1. Нет точного понимания будущей профессии. Еще в ДМШ учащегося приучили называть специальностью урок по специальному инструменту. С тех пор понятия «специальность» и «профессия» отождествляются. Играешь на фортепиано, значит, будешь пианистом, на баяне - баянистом.

2. Отсюда и непонимание связи между предметами музыкально-теоретического цикла, специальным инструментом и социально-гуманитарными дисциплинами, недооценивание их важности в воспитании профессионала.

3. Наступает разочарование от того, что не оправдались ожидания. Поступление в ВУЗ было главной целью в достижении профессии, а оказалось, что это преодоление одной из ступеней в ее достижении.

4. Необходимость процесса адаптации и определения своей роли в новом коллективе. Взаимоотношения в группе и в классе по специальности.

5. Взаимоотношения с преподавателями.

На сегодня дипломированному специалисту мало только тех знаний, которые он получил в ВУЗе. Обязательным условием его будущей успешной профессиональной деятельности есть способность ощущать интерес к непрерывному самообразованию, стремление к углублению и расширению профессиональных знаний, потребность в успехе. Поэтому главной задачей преподавателей является превращение студента из объекта учебного влияния в субъект активного творческого процесса, то есть формирование у студента мотивации на познавательную деятельность. Решать эту задачу можно только с помощью заинтересованности студентов в будущей профессии, изучения предметов, которые позволяют студентам саморазвиваться в этом направлении.

Одним из предметов комплекса фундаментальной профессиональной подготовки является предмет общего фортепиано. Преподаватели класса общего фортепиано стараются обеспечить учебный процесс оптимальными формами и методами работы, которые бы способствовали формированию у студентов положительного отношения к профессии, побуждали желание познавать, трудиться и совершенствоваться. В. А. Сухомлинский считал, что только насыщение свободного времени трудом, обогащающим духовную жизнь, может дать человеку счастье [2, с. 475].



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Часто нежелание учиться или изучать определенный предмет возникает из-за непонимания цели предмета. С первых уроков преподаватели класса общего фортепиано акцентируют внимание на взаимосвязи всех предметов музыкально-теоретического цикла со специальностью студента, объясняют цели и задачи своего предмета. Ищущие и небезразличные педагоги применяют различные формы учебной деятельности, используют в работе современные методы обучения: проблемное обучение, обучение в сотрудничестве и т.д. На таких занятиях учебный материал раскрывается не механически, а творчески, студенту предоставляется возможность самому получить ответ. Главное, преподаватель должен добиваться, чтоб его цель стала целью ученика. Преподаватель должен быть организован, иметь четко выработанную систему в организации учебного процесса. Нужно убеждать студента в том, что знания, полученные в вузе, понадобятся в профессиональной деятельности, обосновать их необходимость.

На первом и втором курсах чаще всего проводятся занятия – беседы, которые являются одним из способов привлечения студентов к активной учебной деятельности. Преподаватель начинает занятие с вопросов, которые помогут определить уровень осведомленности студента по данной проблеме. Студент от уже пройденного переходит к новому, выявляя общее и особенности. Так он повторяет, анализирует выученное ранее, самостоятельно делает выводы и обобщения. Преподаватель, по результатам может принять решение двигаться дальше или остановиться. Хорошие результаты дают занятия – дискуссии. В ходе такого занятия студенты не просто дают ответы на вопросы, а и на равных свободно обмениваются мыслями по изучаемому вопросу. Так, чтобы отстоять свое мнение студент старается использовать знания, которые он получил из разных источников, при изучении разных предметов (межпредметные связи). Количество часов по общему фортепиано в учебном плане, место предмета в бюджете времени студента, ограниченная для многих возможность домашней проработки заданий из-за отсутствия инструмента вынуждают преподавателей к поиску индивидуальных форм и методов работы. Так учебный материал должен подаваться максимально кратко, содержательно, логично, ясно, просто, эмоционально. Внимание студента нужно сосредоточить на главных моментах.

Важную роль в формировании положительного отношения к профессии играет положительный микроклимат на занятии и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

доброжелательный тон педагога, а также отношения со студентом, которые строятся на взаимоуважении. Студент должен видеть в преподавателе – старшего товарища, наставника, к которому всегда можно обратиться за помощью.

Дейл Карнеги говорил, что если дать понять студенту, что вы верите в его способность справиться с задачей, что у него имеется необходимое для этого внутреннее чутье, то он всю ночь до рассвета будет практиковаться, чтобы добиться успеха.

Максимальный спад мотивации наблюдается в начале третьего курса. Отрицательно сказывается большая загруженность, добавление новых предметов и, в связи с этим, трудности в организации себя и рациональном распределении времени. Начало педагогической практики в этот период дает студенту возможность попробовать себя в профессии. Студент или утверждает в правильном выборе профессии, или испытывает разочарование. Преодолевать сложности в становлении студентам помогают занятия под названиями «Оказаться в ситуации» и «Я – педагог». Студенту предлагается проблема, способы решения которой он должен мгновенно найти. После таких занятий преподаватель открывает для себя новые черты студента, а студент примеряется к будущей профессии. Также результативно использование бонусов и минусов в оценке («+» за качественно выполненное задание, активное участие в мероприятиях, концертах, а «-» за опоздания, невыполненное задания и т.д.). Некоторые преподаватели используют дифференцированную систему заданий на «3», «4», «5». Выбор задания студентом показывает, насколько он оценивает свою подготовку. Обязательный разбор ошибок и неудач, привлечение студентов к оцениванию выступлений или работ их сокурсников помогает понять студентам критерии оценивания.

Одним из приемов концепции развития познавательного интереса является самостоятельная познавательная деятельность (самостоятельная работа), при которой, как отмечал К. Д. Ушинский, студент не будет сидеть «без мысли в голове, без дела в руках». Студента привлекают яркие, эмоциональные стороны обучения, неожиданно поданные факты, необычность подачи материала. Эти элементы побуждают познавать, обостряют эмоционально-мыслительные процессы. Развитие человека происходит в деятельности, чем активнее деятельность, тем интенсивнее

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

его развитие. Щукина Г.И. отмечает, что включение различных видов деятельности не только обогащает познание, но и содействует общему развитию, формированию личности благодаря важнейшим личностным свойствам, познавательному интересу, активности, самостоятельности... Специфика приемов и способов различных видов деятельности способствует активизации учащихся, расширяет зону познавательных интересов [3, с. 97-98].

Насколько грамотно преподаватель выстроит работу со студентом и задаст нужное направление его учебной деятельности, зависит успех их многолетней совместной работы.

Под успехом подразумевается закрепление студента в профессии и его желание получать образование на следующем уровне.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мясищев В.Н. Личность и отношения человека //Проблемы личности. Материалы симпозиума/ В.Н. Мясищев.- М., 1969 г.
2. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям/ В.А.Сухомлинский.- К.: Рад. Школа, 1988 г.
3. Щукина Г.И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся. М., 1988.

**УДК 78.01**

*Н. А. Князева,  
г. Луганск*

### **РОЛЬ ЛИЧНОСТИ ДИРИЖЕРА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ДИРИЖЕРСКОГО И ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА**

Творческое взаимодействие дирижера и хорового коллектива — сложнейшая многоаспектная проблема. В оптимальном её разрешении большое значение имеют не только художественные, но и психолого-педагогические факторы особенно в сфере репетиционной работы дирижёра с хором, т.е. конечный художественно-продуктивный результат этого исполнительства основан именно на эффективной репетиционной работе. При этом роль личности дирижёра обнаруживает себя особенно значимо, она поистине универсальна и уникальна.

Какой круг обязанностей выполняет дирижер, обеспечивая воссоздание музыкального произведения в реальном звучании хора и придавая коллективному исполнению музыки личностный характер? В

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

специальной литературе этот вопрос уже не раз поднимался. Так, на стадии изучения и анализа партитуры дирижер выступает в качестве музыковеда-исследователя, но будучи практиком, он осуществляет свою художественно-аналитическую работу несколько отлично от соответствующей работы искусствоведа-теоретика. Речь идёт об исполнительской направленности и соответствующей ей специфике анализа музыкального произведения, (выработка общего плана его исполнения — трактовки, разработка тщательного репетиционного плана работы с хором и т.д.). Вот почему художественно-аналитический аспект работы дирижёра тесно связан с организационно-методическим аспектом. В свою очередь эффективная организационно-методическая работа дирижера с хоровым коллективом предполагает соответствующую психолого-педагогическую подготовку его руководителя. Значит, деятельность дирижера неизбежно включает в себя и психолого-педагогический аспект работы. Наконец, дирижерская деятельность нацелена на свою конечную цель — публичное концертное выступление. Художественно-исполнительский аспект деятельности дирижёра — венец всей его предварительной работы.

Поскольку мануальная техника дирижёра физически не связана с извлечением звуков, то нельзя говорить и о прямой, непосредственной взаимосвязи таких понятий, как пластическая форма искусства дирижирования и звуковая форма музыки. Эта связь может быть только опосредованной через содержательность, образность мануального искусства и последующую психофизиологическую цепочку хорового исполнительства. Художественная идея дирижёра, выраженная его мимико-пластическим искусством, невольно «присваивается» коллективом исполнителей (внушается дирижёром) и воссоздаётся в реальном звучании хора, но уже обогащённая интеллектом и чувствами его артистов. Дирижёрская художественная идея, «овладевая массами» хора, становится коллективной художественной силой.

Выявляя художественное содержание музыки мимико-пластическими средствами, дирижёр постоянно корректирует и её реальную звуковую форму. Интерпретационная деятельность дирижёра всегда координируется с данными слухового восприятия реально звучащей музыки, что неизбежно привносит в процесс дирижёрского управления элемент коррекции. Дирижёру приходится постоянно регулировать

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

звуковой баланс хора, художественное равновесие хоровых групп и звучание отдельных партий. Условно говоря, дирижёр находится как бы между двумя гранями единого художественного явления — содержанием и формой музыки. Управляя хоровым исполнением и будучи, как дирижёр, впереди предстоящего звучания музыки, он предлагает хору её общее настроение, эмоциональный тонус, характер — то, что в конечном счёте называется содержанием. Управляя музыкальным исполнением, внимательно слушая и реагируя *post factum* на конкретное звучание хора, дирижёр постоянно вмешивается в форму исполняемой музыки, корректирует её отдельные элементы. При этом деятельность дирижёра и артистов хора «спрессовывается» в единый творческий акт, ибо воспроизведение формы в искусстве есть в то же время воспроизведение его содержания и наоборот. И всё же внутренняя самоорганизация, саморегуляция исполнительских действий хорового коллектива, на основе нотного текста ведущие к относительно точному воспроизведению основных параметров звуковой формы исполняемой музыки без активного участия в этом процессе дирижёра, дают возможность последнему перенести акцент в своей творческой деятельности с технических задач на задачи художественные.

Если художественная цель у дирижёра и хора единая, то способы решения музыкально-исполнительских задач весьма различны. Дирижёр и оркестр соответствуют двум сторонам дирижёрско-хорового исполнительства: интерпретации как проявлению личностно-художественного начала и собственно исполнительству как проявлению эстетико-физического начала.

Если миссией дирижёра в исполнительском процессе является реализация через хор своей трактовки музыки, то миссия артистов хорового коллектива сводится к профессионально достойному и творчески активному воспроизведению художественного замысла дирижёра.

Качество звучания хора зависит не только от его квалификации, в немалой степени оно обусловлено и творческим даром дирижёра. Интерпретация же исполняемой музыки не есть автоматическое следствие мануального искусства дирижёра, она всегда опосредована коллективным субъектом — хором. Дирижёрско-хоровое исполнительство — это противоречивый творческий процесс, приводящий к целостному, «компромиссному» художественному результату. Но всё-таки роль

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

дирижера как лидера хора в их совместном творчестве приоритетна, что находит своё отражение в личностной «окраске» коллективного исполнения музыки.

УДК 785:371.32

*Л. Ф. Колесник,  
м. Дніпропетровськ*

### ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ВИМІР

Формування професійної компетентності майбутнього учителя музики забезпечується як теоретичною фаховою підготовкою студентів у ВНЗ, так і комплексом практичних навичок і умінь, які відповідають сучасним освітнім стандартам. Серед різноманітних професійних якостей, якими характеризується фахова готовність студентів до музично-педагогічної діяльності, важливого значення набувають музично-виконавські вміння, що включають досягнення виконавцем художнього змісту музичного твору і його втілення у виконанні на музичному інструменті, а також вміння створити атмосферу взаємодії зі слухацькою дитячою аудиторією. Виконавське втілення музичного твору потребує від учителя (виконавця) не тільки технічної майстерності, а також певного емоційного стану (душевних зусиль), що скеровується художніми намірами і уможливорює вплив твору мистецтва на інтелектуальну, емоційну сфери учнів, сприймання музичного твору слухачами. Творчий підхід виконавця до «прочитання» тексту, виявлення у виконанні емоційної складової – власних почуттів – спонукає встановлення взаємозв'язку між виконавцем і слухачами, що стає важливим чинником успішної діяльності учителя музики, розвитку інтересу учнів до музичного мистецтва. Отже, музичний твір “оживає” в процесі виконання перед аудиторією в тому разі, якщо виконавець виявляє вміння **висловлюватись** мовою музичних звуків і виражає **власну** концепцію щодо змісту, культурно-історичного значення музичного твору, тобто втілює у виконанні власну інтерпретацію.

Досліджуючи питання виконавської інтерпретації музичного твору в контексті професійної підготовки учителя музики, нами були розглянуті

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

деякі положення герменевтики, які базуються на естетико-філософських засадах.

Інтерпретація, як метод *тлумачення* тексту або твору мистецтва в певній культурно-історичній ситуації його прочитання, постає в герменевтиці як спілкування реципієнта з текстом, як процес пізнання, який спонукає інтелектуальну, емоційну, духовну діяльність реципієнта. Таким чином, окреслюється діалогічна сутність *інтерпретації*, яка розглядається як метод розуміння мови Іншого (вираженням якої виступає текст). Але розуміння мови, "...здатність до розмови, слухання і розуміння позиції іншого (тобто співрозмовника) потребує спеціального культивування в рамках будь-якої національної культури» [1, с.132]. Роблячи проєкцію таких положень герменевтики на музично-виконавську діяльність, зазначимо, що саме діалоговий підхід до прочитання музичного твору сприяє *розумінню* авторської ідеї твору і визначає його інтерпретацію – як результат спілкування з музичними образами, яке, в свою чергу, потребує «культивування» інтелектуальних, творчих зусиль, здатності інтерпретатора твору до самовираження. Важливим видається і визначення щодо ролі читача (герменевта): «Часом це просто читач, а іноді – «активний читач», який не лише читає тексти, а й має що повідомити іншим про них, створюючи критичні, тобто, з певного погляду, вторинні тексти культури» [Там само, с.12].

Прочитання-сприймання тексту музичного твору (як і твору інших видів мистецтва) є пізнавальним процесом, до якого залучаються власний досвід реципієнта, його емоційна пам'ять, уява, *почуття*, що виявляються в музичному виконанні і засвідчують *втягненість інтерпретатора у предмет розгляду*, що є однією з герменевтичних настанов. В той же час почуттєва представленість внутрішнього світу виконавця засвідчує особистісне переживання змісту художнього твору, *особистісну включеність* і самовираження інтерпретатора. Такий результат спілкування з твором мистецтва співпадає з висновком, що «наслідком герменевтичної розмови, в якій можуть брати участь не тільки співбесідники, а й текст і його інтерпретатор, є не лише розуміння іншого, не лише взаєморозуміння як результат спільного пошуку істини. Наслідком такої розмови обов'язково є самопізнання і саморозуміння» [Там само, с.9]. Світи, що відкривають автори у своїх текстах (наприклад, світ Баха, Бетховена, Шопена тощо), стають ключем до самопізнання і саморозуміння для інтерпретатора, а виконавське втілення в такому разі набуває

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

особистісного значення. Слід підкреслити, що в процесі інтерпретації «співпереживання виступає нерозривною частиною і запорукою розуміння», яке, за В.Дільтаєм, потребує емоційного, інтелектуального й вольового напруження [Там само, с.75 – 76].

Слово “герменевтика” в перекладах з грецької на сучасні мови означає “висловлювати”, “виражати”, “говорити”, “тлумачити”, “роз’яснювати” [2, с. 5], що дало підстави представникам цього наукового напрямку розглядати текст як похідну усної мови. Тоді герменевт (той, хто тлумачить текст) в процесі його прочитання ніби перетворюється на автора мови, на того, чію мову він розпізнає. Це, в свою чергу, спричинило своєрідний підхід до розуміння текстів, витворів мистецтва на основі природної єдності *тлумачення і вираження* смислу тексту (що характерно для промовця). Використання такого положення герменевтики в музичному мистецтві видається особливо доречним – тлумачення музичної мови репрезентується через її **вираження**, як висловлювання смислу. Отже, виражальна визначеність в музиці свідчить про представленість смислу, про власне трактування твору мистецтва, що є важливою ознакою інтерпретації. В музичному виконанні власне **вираження** реалізується виконавцем *засобами виразності*, через які репрезентується і власне розуміння музичного тексту, власна інтерпретація.

Саме такою настановою має керуватися студент, майбутній учитель музики, у музично-виконавській діяльності: власні **розуміння і відчуття** виконавця, втілені в інтонаційно-ритмічних, темброво-колеристичних засобах виразності, в драматургію музичного твору, викликатимуть емоційний відгук дітей, спонукатимуть слухацьку діяльність учнів (не залишаючи байдужими до музичного мистецтва). Досягти втілення у виконанні власних почуттів, власного *розуміння* змісту музики – значить володіти майстерністю музичного *вираження*, в чому значна роль належить майстерності *інтонування*, яке, на зразок мовленнєвої інтонації «промовця», емоційно забарвлює музичне виконання, перетворює його на музичне «висловлювання», чим примножує естетично-виховний потенціал використання музичного виконання на уроках музики.

Подальше дослідження можливостей використання герменевтичних підходів в теоретичних і практичних видах роботи з нотним текстом сприятиме розвитку науково-методичних підходів до досягнення музичного твору і його виконавської інтерпретації, вихованню музично-виконавські

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

вмінь студентів: вмінь розкрити зміст художнього твору перед слухацькою аудиторією у власному музичному виконанні, виявити його цінність в історичному і сучасному вимірах, пов'язуючи із сьогоденням, з образами, які зрозумілі та близькі слухачам, – що відповідає завданням музичної освіти, гуманізації навчально-виховного процесу

Вивчення деяких положень герменевтики збагачуватиме науково-методичну базу музичної педагогіки, сприятиме розвитку наукової, художньо-пізнавальної діяльності майбутніх фахівців музичних спеціальностей.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Квіт С. Герменевтика стилю / С. Квіт. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. — 143 с.
2. Шлейермахер Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер. – СПб. : Европейский Дом, 2004. — 242 с.

УДК 784

*Л. А. Колеснікова,  
м. Луганськ*

### ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ ТА ЇЇ СТАНОВЛЕННЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Вступ сучасної цивілізації до постіндустріальної епохи різко підвищився статус і роль творчої особи у всіх сферах життєдіяльності суспільства. У зв'язку з цим на наших очах міняється ціннісно-сміслові розуміння педагогічних процесів. Це веде до розробки нової концепції освіти, що передбачає абсолютно інші форми дидактичну і міжособову взаємодії, орієнтовані на стимулювання творчості, на формування творчої активності як базової підстави особи.

Проблема становлення творчої особи набуває особливої актуальності і стає найважливішим напрямом сучасних емпіричних пошуках і науково-теоретичних досліджень. Її активно розробляли ведучі учені країн світової спільноти (Ф. Барон, Дж. Гилфорд, С. Гордон, Р. Лозанов, Д. Роджерс, А. Ротенберг). Зріс інтерес до сучасної науки, до дослідження творчих процесів в працях античних філософів (Гераклит, Сократ, Марк Аврелій), в концепціях мислителів доби Просвітництва (Ж-Ж. Руссо, І. Гердер, Д. Дідро), філософських теоріях суб'єктивного ідеалізму (І. Кант, Л. Фейєрбах, Й. Фихте). Процес становлення творчої особи розглядається

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

сьогодні як міждисциплінарна проблема і вивчається в різних аспектах: уточнюється співвідношення інтелектуальних особливостей, творчих якостей і мислення індивіда, виявляються ознаки креативності як значимих якостей особи.

Метою цієї статті - становлення творчої особи в умовах освітнього середовища. Виходячи з проблеми та мети дослідження були сформульовані такі завдання:

- проаналізувати провідні тенденції освітнього процесу в сучасному світі;
- виявити і обґрунтувати узагальнену модель творчої особистості;
- розкрити характеристики понять “самостійна діяльність”, “самостійна робота”, “вивчення творчої особистості”;
- обґрунтувати педагогічні умови та механізми становлення творчої особистості.

Як відомо, витoki творчості зароджуються безпосередньо в юному віці, в первинному навчанні. У наш час велика частина учнів, не розкриває в дитинстві свої здібності, свій творчий потенціал, талант. Внаслідок цього вони можуть зазнавати труднощі в особовій самореалізації в майбутньому. Тому створення педагогічних умов, виявлення можливих шляхів і напрямів педагогічної роботи, що сприяють творчості, вихованню творчих якостей особи є одним з пріоритетних завдань педагогічної практики. Помітимо, що формування самостійної творчої особи, здатної до саморозвитку, неможливе тільки шляхом презентації учителем готових, адаптованих ним знань. Посилення ролі самостійної діяльності означає принципову зміну організації освітнього і виховного процесу у будь-якій установі: необхідно, щоб кожен той, що навчається пройшов шлях від пасивного одержувача знань до активного суб'єкта власного освітнього маршруту, що уміє виявити проблему, проаналізувати шляхи її дозволу і знайти оптимальний варіант, аргументувавши свій вибір.

Сучасна соціокультурна ситуація, з одного боку, задає вимогу розвитку системи безперервної освіти, в якій самостійність стає не простим побажанням, а очевидною необхідністю для школярів, студентів, фахівців. З іншого боку, ефективна самостійна діяльність залежить від зацікавленості в досягненні результату, тобто від мотивованості суб'єкта [2, с. 15].

У центр теоретичної моделі особистісно орієнтованої освіти

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ставиться розвиток і виховання учня як людини культури, чие життя і діяльність нерозривно пов'язані з навколишніми людьми, природою, культурним середовищем, цивілізацією. Велике значення придбає розвиток в навченому тих особових якостей, які дозволять йому набути себе і свій сенс в житті, адаптуватися в суспільстві, навчитися спілкуватися, співпрацювати, творчо взаємодіяти з людьми, влитися в культуру і сприяти збереженню, передачі і розвитку культурних цінностей соціуму. Ці положення є важливими, оскільки вони дозволяють виявити "головну діючу фігуру" освітнього процесу - учня - з позицій гуманістичного підходу, відмітити важливість формування і розвитку у нього особових якостей, необхідних для майбутньої професійної і соціокультурної життєдіяльності, і визначити пріоритетні напрями підготовки майбутнього учителя до реалізації гуманістично спрямованої педагогічної діяльності і спілкування. Засновник гуманістичної психології К. Роджерс розглядає навчання як осмислений процес, що самостійно ініціюється і спрямований на засвоєння сенсів як елементів особового досвіду. У контексті цього трактування діяльність педагога повинна носити характер не трансляції інформації (переважання репродуктивно-інформаційних методів навчання), а активізації і стимулювання вчення, що припускає реалізацію продуктивно-пізнавального навчання [1, с. 164].

Вітчизняні учені, говорячи про особово-творчі характеристики людини, звертають увагу на такі якості, як наявність творчої ініціативи, «відкритість досвіду», чутливість до нового, здатність бачити і ставити проблеми, відхилення від шаблону, оригінальність, енергійність, незалежність, внутрішня зрілість, критичність, висока самооцінка, критичність. Окрім цього, учені вказують на цінність таких творчих якостей, як піднесеність, стриманість, стійкість, цілеспрямованість, волелюбність, працездатність, почуття успішності в справах. Усі ці якості призводять до розвитку таких діяльно-творчих цінностей, як самостійність, саморегуляція. Таким чином, сучасні наукові дослідження показують, що творча особа повинна володіти поруч взаємодоповнюючих якостей. З одного боку, це стійкість, високий рівень морального розвитку, незалежність суджень, відповідальність, сила волі, кругозір; з іншого боку, це гнучкість, здатність до створення нового, критичність, уява, емоційність, почуття гумору та ін. [3, с. 56].

Виділяють такі стадії становлення творчої особистості:

1. *Мотиваційно-творча активність*, яка відрізняється стійким

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

інтересом до певного виду діяльності.

2. *Інтелектуально-творча активність*, яка характеризується підвищеною чутливістю особи до проблем і протиріч у сфері творчої діяльності.

3. *Перші творчі досягнення*.

4. *Підвищена професійна творча активність*.

5. *Формування індивідуального творчого стилю діяльності і майстерності*, який відрізняється високим рівнем творчої продуктивності.

6. *Розквіт таланту*.

Оскільки педагог часто має справу з учнями, що знаходяться на початкових стадіях свого творчого розвитку, це визначає завдання педагогічної діяльності - створити умови для виховання творчої особи і для її переходу на більш високий ступінь розвитку. Ми вважаємо, що основними умовами виховання творчої особи є: орієнтація освітнього процесу на виховання творчої особи людини; раннє виявлення готовності особи здійснювати творчу діяльність (діагностика творчих здібностей); формування мотивації до творчої діяльності; опора на педагогічну теорію творчості в процесі організації учбово-виховного процесу; моральна і творча цілеспрямованість виховного процесу; наявність демократичних взаємовідносин вихователя і вихованців; узгодження виховного процесу з індивідуальними психологічними особливостями вихованців; орієнтація учбово-виховного процесу на самовиховання учнів (самопізнання, самоорганізацію, самореалізацію); створення сприятливого творчого мікроклімату в сім'ї, школі, організація розвиваючого освітнього середовища, яке здатне забезпечити усім суб'єктам освітнього процесу систему можливостей для ефективного творчого саморозвитку; орієнтація на комплексне виховання особи, проектування особи на основі її інтересів і здібностей; організація різноманітних форм стимулювання творчої діяльності та ін., що вчать(проведення олімпіад, організація досліджень), Можна припустити, що ефективності виховання творчої особи сприятиме діяльність педагога по наступних напрямках:

– включення учнів в різноманітну творчу діяльність і її «проживання», що досягається спеціально підібраними видами творчої роботи. Це пояснюється тим, що творча особа проявляється передусім в діяльності, спрямованій на творення матеріальних і духовних цінностей;

– робота над вдосконаленням умінь, що дозволяють учням швидко



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

засвоювати і привласнювати нові види діяльності, що відрізняються особовою цінністю;

– організація творчих об'єднань, що дозволяють виховувати необхідні особові якості справжнього творця, а також сприяти формуванню моральних цінностей, учити спілкуванню і співпраці.

Таким чином, організовуючи процес виховання творчої особи, педагог-вихователь повинен пам'ятати про те, що основною рисою творчої особи є потреба індивіда в активному, творчому творенні; ця потреба являється смислообразующою. Основний шлях для створення творчої особи - орієнтація усього освітнього процесу на розвиток творчого потенціалу учнів, що досягається за допомогою застосування педагогічних умов, стимулюючих творчу діяльність підростаючої людини.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Роджерс К. Творчество как усиление себя / К. Роджерс // Вопр. психологии. – 1994. – № 1. – С. 164.

2. Андреев В. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности. Инновационный курс / В. Андреев. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1988. – 356 с.

3. Заика Е. Как научиться легко : метод. рекомендации по психогигиене и развитию познавательных процессов / Е. Заика. – Харьков, 1990. – 112 с.

**УДК 78.071.1:82-6**

*И. Ю. Коновалова,  
г. Харьков*

### **ОПЫТ ЛИЧНОСТИ Ф. ПУЛЕНКА В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНОГО РЕНЕССАНСА ХОРОВОЙ МУЗЫКИ XX В.**

Осмысление онтологических проблем музыкального бытия, раскрытие феномена личности композитора через выявление сущностных аспектов художественной индивидуальности мастера, изучение жанрово-стилевых особенностей его творчества и психологии творческого процесса – актуальный вектор современных исследований в сфере науки о музыке.

Важнейшей областью искусствоведческого познания в наши дни представляется постижение духовно-личностного и художественного опыта мастеров XX в., отразивших мировоззренческие доминанты и мышление своего времени, а также оказавших существенное влияние на современную музыкально-творческую практику. Среди ярчайших

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

личностей XX века, расшивших сложившиеся представления о психологии и философии творчества прошлого столетия – французский композитор Франсис Пуленк (1899 – 1963).

Музыка Ф. Пуленка является следствием экстраполяции сознания и мышления художника XX ст., понимания им действительности как сложной модификации явлений, результата интеграции субъективно-полярных воззрений на мир, формирующих в результате объективное поле значений. Творчество композитора репрезентирует идейно-нравственные установки и динамику жанрово-стилевых процессов противоречивой эпохи, становится концентрированным выражением музыкально-художественных традиций и черт личности художника, его биографического сценария, индивидуального музыкального опыта, взаимосвязи этических и эстетических ориентиров.

Художественное и эпистолярное наследие Ф. Пуленка, круг образов, запечатленных в музыкальных произведениях композитора, свидетельствуют о сложном пути личностного и творческого восхождения автора. Творческой проекцией самобытной личности французского мастера, проявлением его стилевой индивидуальности становится музыкальное отражение мира во всей его полноте и многообразии через обращение автора к широкому контексту художественных идей, жанрам духовной и светской музыки, представленной вокальной лирикой, хорами, оперными и инструментальными опусами.

Сочинения Ф. Пуленка иллюстрируют индивидуально-стилевое претворение культурных традиций и художественных импульсов, идущих от творчества французских композиторов (авторов эпохи Возрождения, французских клавесинистов Ж. Рамо, Ф. Куперена, непосредственных предшественников – К. Дебюсси, М. Равеля), мастеров русской композиторской школы (М. Мусоргского и в особенности И. Стравинского), а также представителей мира современной автору французской поэзии (Г. Аполлинера, П. Элюара и др.).

В мире музыки композитора запечатлена и сама неординарная творческая личность Ф. Пуленка, многоликость авторского Я которой проявляется в сосуществовании в его творчестве светского и духовного, комического (опера-буффонада «Грудь Терезия») и трагического (кантата «Засуха»), моторно-виртуозного («Вечные движения») и углубленно-сосредоточенного («Stabat Mater», Месса G-dur), субъективно-

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

психологического (вокальная лирика, опера «Человеческий голос») и объективного, общезначимого (кантата «Лик человеческий») начал.

Важнейшей эстетической доминантой творчества Ф. Пуленка является обращение к актуальной современной проблематике. Сущностной индивидуально-стилевой установкой композитора, отвечающей духовно-нравственным установкам мастера XX ст., является апелляция к надвременным, вечным темам, сюжетам и образам, в том числе философско-религиозным.

Авторская индивидуальность Ф. Пуленка, грани которой раскрылись в различных сферах музыки композитора, получила наиболее яркое и целостное претворение в жанрах хоровой музыки, ставшей областью пристального внимания композитора в зрелый и поздний периоды его творчества.

Обращение Ф. Пуленка, как и многих других выдающихся современников (А. Онеггера, Б. Бриттена, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, П. Хиндемита и др.) к сфере хоровой музыки, циклическим хоровым жанрам (кантате, оратории, мессе, реквиему), получившим особый статус в художественной практике барокко, становится одной из ведущих тенденций музыки XX в. Причина актуализации «прошлого в настоящем», эстетическая функция заимствования жанрово-стилевых моделей ушедших эпох в произведениях музыкального искусства композиторов XX ст. детерминирована осознанием культурного наследия как духовной опоры в сложном социокультурном и художественном пространстве, а также стремлением укрепить и приумножить эти достояния в новых сочинениях, основанных на вневременных духовных ценностях человеческого бытия.

Возрождение творческого интереса XX в. к хоровым жанрам, восхождение на олимп художественной практики монументальных кантатно-ораториальных и литургических циклов обусловлено их культурно-исторической семантикой, концептуальностью и жизнеспособностью в воплощении гуманистических ценностей и духовно-этических идеалов. Особую актуальность обретает коммуникативная специфика и эпическая природа отмеченных жанров, обуславливающая объективность и повествовательность раскрытия событий и образов [2, с. 314-315]. Усиление роли хоровых жанров в музыке XX ст. определяется также возможностью выражения универсальных и общезначимых для социума мыслей и чувств средствами коллективной вокально-хоровой

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

інтонації.

Хоровое наследие Ф. Пуленка – результат личностно-творческого становления и индивидуально-стилевой эволюции яркого и самобытного художника XX ст., отразившего в зеркале своих масштабных полотен диалектику противоречий современного мира. В хоровых сочинениях композитора воплотились присущие времени духовно-нравственные искания и социальные конфликты, апокалипсические настроения и светлые идеалы, яркая народно-песенная стихия и религиозно-философские откровения.

Ведущим жанром хорового творчества композитора (особенно светской ориентации), отвечающим стилевой индивидуальности автора, становится кантата – освобожденный от жесткой структурно-композиционной регламентации цикл, способный воплотить многогранность художественной образности. Композиторская интерпретация жанра кантаты в творчестве Ф. Пуленка отмечена образно-тематическим и структурным разнообразием. В логико-конструктивном решении хоровых циклов Ф. Пуленка отмечается стремление композитора к строгой организованности и компактности художественной структуры в соответствии с ее неоклассическим ракурсом прочтения. В контрастном сопоставлении частей обнажается общая концепция произведения, ее художественный замысел, цельность драматургической линии развития.

Трагическая ситуация, атмосфера подавленности и отчаяния, вызванные глобальной природной катастрофой, запечатлены Ф. Пуленком в кантате «Засуха» на сл. Э. Джеймса для смешанного хора и оркестра (1937). Гуманистическим пафосом, стремлением к Свободе проникнута масштабная восьмичастная кантата «Лик человеческий» на сл. П. Элюара для двойного смешанного хора *a cappella* (1943). Иллюстрацией лирико-психологического модуса авторского звукозерцания мира становится камерная кантата «В снежный вечер» (1944) на сл. Элюара для шести голосов (хора *a cappella*), приближенная по своему образному наполнению к вокальной лирике композитора [3, с. 296].

Национально-стилевым колоритом с опорой на традиции французской полифонической песни эпохи Ренессанса и элементы неофольклорного прочтения народной образности пронизан цикл «Восемь французских песен для хора на народные тексты» (1945).

Новые духовно-личностные установки Ф. Пуленка, обозначившиеся

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в его творчестве в середине 30-х гг. XX в., и связанные с ними поиски возвышенной и объективированной образности, отражают духовно-хоровые сочинения композитора. Обращение Ф. Пуленка и его современников к духовной музыке, авторское прочтение религиозных образов и сюжетов на библейскую тематику – следствие утверждения в социуме идеи христианского гуманизма, поиска в христианских заповедях утраченной духовной опоры.

Сферу хоровых произведений духовно-философской и религиозной направленности в творчестве Ф. Пуленка представляют разножанровые сочинения (мотеты, кантаты, месса и проч.), созданные для различных исполнительских составов (для хора *a cappella* и хора с оркестровым сопровождением, с участием и без участия солистов). Среди них: «Литания к Черной Богородице» для женского или детского хора и органа (1936), «Месса G-dur» для смешанного хора *a cappella* (1937), «Четыре мотета на время покаяния» для смешанного хора *a cappella* (1938-1939), «Exsultate Deu», «Salve Regina» для смешанного хора *a cappella* (1941), «Четыре маленькие молитвы святому Франциску Ассизскому» для мужского хора *a cappella* (1948), «Stabat Mater» для сопрано, смешанного хора и оркестра (1950), «Четыре рождественских мотета» для смешанного хора *a cappella* (1951-1952), «Ave verum corpus» для женского трио (1952), «Gloria» для солиста, смешанного хора и оркестра (1959), «Лауды Антония Падуанского» для мужского хора *a cappella* (1957-1959), хоровой цикл «Песнопения страстной недели» для сопрано соло, смешанного хора и оркестра (1961).

Духовная музыка композитора становится средоточием возвышенно-этического начала, отличается проникновенностью и гармонической ясностью музыкального высказывания, преобладанием лирико-философского тона повествования. Вместе с тем, духовно-хоровые сочинения Ф. Пуленка отражают плюралистическое мышление, свойственное автору XX века, и обозначенное в трактовке фактурно-гармонического и ладотонального комплексов, структуре вертикали. Отмеченные произведения характеризуются гибким сочетанием распевности и речитативности, преобладанием линейности (вследствие широкого привлечения полифонической техники), вариативностью в использовании ладогармонических средств и тембровой палитры хора.

Таким образом, хоровое творчество Ф. Пуленка – отражение духовных исканий художника XX в., индивидуально-личностной

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

эволюции мастера, раскрывающейся в диалоге «Человек – Мир». Универсализм хорового мышления Ф. Пуленка, совершенство мастера во владении ресурсами хоровой звукописи, темброфактуры, логикой хорового формообразования позволяет рассмотреть хоровую музыку композитора как ярчайшее художественное явление XX в.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Пуленк Ф. Я и мои друзья. – Л., 1977. – 124 с.
2. Сохор А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка / А. Сохор // Музыка XX века : очерки. В 2-х частях. – Ч 2. Кн 3. / Ред. : Л. Раабен. – М. : Музыка, 1980. – С. 312-345.
3. Филено Г. Пуленк // Музыка XX века : В 2-х частях. Ч. 2. Кн 4 / Ред. : Л. Житомирский, Л. Раабен. – М., 1984. – С. 288 – 299

УДК 784.4.398.8

*М. О. Коновалова,  
м. Краматорськ*

### ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ХОРОВИХ ДУХОВНИХ ТВОРІВ М. ЛЕОНТОВИЧА ТА К. СТЕЦЕНКА В КУРСІ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Протягом кількох століть хорова духовна музика українських композиторів була важливою складовою частиною духовного життя українського народу. Безумовно, вивчення кращих зразків цього жанру в курсі музичної літератури має бути обов'язковим, адже ці твори допоможуть не тільки збагатити світогляд майбутніх професійних музикантів, але й вплинуть на формування повноцінних громадян нашої держави.

Однак, на жаль, практика показує, що і в школах естетичного виховання, і у ВНЗ I-II рівня акредитації твори хорової духовної музики вивчаються, по-перше, дуже фрагментарно, а по-друге, зовсім розрізнено в часі. Більш того, ще в музичній школі наші діти знайомляться з терміном «літургія» [3, с.84], але ані школа, ані музичне училище не дають учням цілісного уявлення про це велике обрядове дійство. З іншого боку, наші учні мають усі можливості досить детально ознайомитися з католицькою месою, а точніше, навіть з двома її різновидами (бо вивчають Месу сі мінор Й. С. Баха й «Реквієм» В. А. Моцарта), і цей дивний факт викликає



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

бажання відновити порушену рівновагу.

Отже, сама собою виникає ідея об'єднати вивчення української хорової духовної спадщини та знайомство з православною літургією. І найбільш «придатними» для цього здаються дві суміжні теми, присвячені, відповідно, двом сучасникам, справжнім майстрам хорової духовної музики — М. Леонтовичу та К. Стеценку. Їхній великий творчий доробок у цьому жанрі дає можливість викладачу відібрати саме ті твори, які він вважає обов'язковими для вивчення. Головне, щоб кожний хор був одним з етапів православної Літургії, а послідовність їх вивчення відповідала би порядку їхнього розташування у церковній службі.

В ході вивчення цієї теми бажано було б використовувати дуже важливий допоміжний матеріал: молитовні тексти та стислий опис основних церковних обрядів Літургії св. Іоанна Золотоустого [1, с. 35-50; 2, с. 344-378], адже без цього учням дуже важко буде зрозуміти й осягнути музику в усій її глибині.

Таким чином, в процесі нашого заняття викладач може вирішити цілий комплекс важливих навчальних завдань, а саме:

- 1) відкрити для учнів чудові духовні твори одразу двох видатних композиторів;
- 2) дати учням цілісне уявлення про Літургію як велике обрядове дійство;
- 3) вдосконалити їхні навички аналізу хорової музики (на слух та в нотних прикладах);
- 4) підвести до визначення стильових рис творчості кожного з композиторів;
- 5) навчити шукати спільне та відмінне у їхніх підходах до створення духовної музики.

Бажано, щоб заняття з даної теми було завершальним у вивченні творчості М. Леонтовича та К. Стеценка, аби учні вже вільно володіли такими знаннями:

1. Спільні факти у біографіях М. Леонтовича та К. Стеценка, які сприяли їхньому зверненню до хорової духовної музики: походження зі священницьких родин, любов до хорового співу, професійна музична та релігійна освіта (духовна школа, семінарія, а у

К. Стеценка — навіть духовна академія), багаторічне керування релігійними та світськими хоровими колективами.

2. Провідні жанри у творчості кожного з композиторів, які вплинули

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

на їхню духовну музику, — це обробки народних пісень, опери, а для К. Стеценка — це ще й солоспіви.

3. Характерні риси провідних жанрів творчості М.Леонтовича: індивідуальний підхід до розкриття образного змісту твору, широке використання поліфонічних прийомів, «багатокольорова» гармонія, звукозображальність та «хорова оркестровка».

4. Характерні риси провідних жанрів творчості К. Стеценка: переважання лірико-психологічних образів, використання декламації (вплив його музично-театральних жанрів), використання народнопісенних інтонацій; схильність до наскрізного типу розвитку.

Наведемо приклад вивчення нашої «власної», тобто самостійно складеної нами Літургії з творів М. Леонтовича та К. Стеценка.

«Велика ектенія» М. Леонтовича. Хор «культового» типу, тобто такий, у якому композитор намагається відтворити атмосферу дійсної церковної служби. Про це свідчить сувора псалмодія баса з її дуже традиційними каденціями, а також доволі прості й одноманітні хорові «відповіді». Музика емоційно невиразна, адже її завдання — допомогти людині зосередитися на своїх думках та відчуттях, налаштуватися на спілкування з Богом.

«Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка. За традицією, це так званий антифон, тобто піснеспів, який має виконуватися двома хорами по черзі. Цю традицію композитор відтворив у самій побудові свого хору, адже він складається з майже незмінних унісонних фраз («заспівів»), які кожного разу «розшаровуються» на декілька голосів («хорові підхвати»). В процесі розгортання твору ці «хорові підхвати» стають дедалі вищими за теситурою, складнішими з точки зору гармонії, а тому й більш напруженими. Складається враження, що з одного й того ж «зерна» щоразу виростає нова «квітка», більш яскрава й витончена.

Очевидно, що музика тут дотримується свого прямого призначення: втілюючи загальнолюдські почуття, вона допомагає кожному окремому слухачеві поринути у почуття свої власні, особисті. А якщо звернути увагу на перемінний розмір твору та розспіви в «хорових підхватах», то можна зробити висновок: це «концертний» тип хору, а його різновид — «народна пісня».

«У царстві Твоїм» М. Леонтовича. Протягом майже усього твору звучить псалмодія тенора на фоні витриманих хорових акордів. Як і

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

«Велика ектенія», цей хор належить до «культових», і його художні якості разом із творчою індивідуальністю композитора підпорядковуються тут завданням богослужіння.

«Трисвяте» з Літургії № 2 К. Стеценка. Ще один хор «культового» типу. Ця спокійна, трохи сумна музика знову повертає нас в атмосферу церковної служби і нагадує, що видатний композитор К. Стеценко був ще й протоієреєм (!), який протягом багатьох років правив службу богу у власній парафії.

«Херувимська» К. Стеценка. Відразу ж відчуваємо «концертний» тип твору. У цьому переконує поступове підсилення емоційної напруги з кульмінацією в кінці (а це, як ми знаємо, дуже типово для композитора). Крім того, скорботний характер першому його розділу надають плачові інтонації, другий, мажорний розділ («Яко до царя») утворює яскравий «концертний» контраст із першим, але його наспівність теж нагадує про народнопісенне «походження» цієї музики.

«Вірую» М. Леонтовича. Аскетичній псалмодії баса відповідає така ж сувора хорова псалмодія. Але хорові фрази поступово припиняють своє «тупцювання» на одному місці, стають більш наспівними, обростають іншими голосами (утворюється спочатку двоголосся

в терцію, потім триголосся і, нарешті, чудові септакорди, які роблять яскраву гармонію цього твору неповторною.

«Милість спокдю» К. Стеценка. Хор являє собою монументальну музичну фреску, в якій молитва органічно поєднується з тужливою піснею та плачем, а псалмодія тенора перетворюється на схвильовану декламацію (розділ «Пісню перемоги співають...»). В результаті цей хор стає дуже схожим на оперну сцену з яскравими відхиленнями в гармонії та потужною драматичною кульмінацією (розділ «Свят, Свят»).

«Достойно є» М. Леонтовича. Цей твір привертає увагу, насамперед, своїм звукозображенням церковних дзвонів. Майстерна «хорова оркестровка» дозволяє нам чути великі та середні дзвони, звучання яких стає супроводом до теми малих дзвонів.

«Отче наш» М. Леонтовича. «Улюблене» композитором перетворення «культової» музики на яскраво індивідуальну тут відбувається в межах окремих розділів.

«Многая літа» М. Леонтовича. Композитор будує свій твір «у протилежному напрямку», тобто від оригінально-авторської «барвистої» гармонії він поступово приходить до канонічного, «культового» звучання

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музики (сувора псалмодія тенора), отже пишна «квітка» тут, навпаки, «складає свої пелюстки» й перетворюється на скромний «бутон».

Підсумки. У підходах М. Леонтовича та К. Стеценка до створення духовної музики можна відзначити спільне та відмінне.

Спільним є те, що обидва вони писали як суто «культові», так і «концертні» духовні твори. І саме в «концертних» творах яскраво проявилися практично всі риси, характерні для інших жанрів кожного з композиторів. Отже, тепер їх можна сміливо вважати стильовими рисами творчості М. Леонтовича та К. Стеценка.

А відмінне полягає в тому, що М. Леонтович, як правило, будує свої композиції за принципом: від «культової» музики до оригінально-авторської (рідше навпаки), а

К. Стеценко постає перед нами як майстер музично-драматичного жанру, а також як чудовий знавець народної пісні.

На останок слід зазначити, що в ході заняття дуже корисним було би порівняти деякі хори цих двох українських авторів з однойменними творами композиторів інших країн. Так, наприклад, твір М. Леонтовича «Вірую» можна було би порівняти з найбільш відомими хорами частини «Credo» з Меси сі мінор І. С. Баха. Це дало б учням можливість побачити, наскільки різним може бути втілення однієї й тієї ж молитви в музиці.

А от слухаючи хор «Благослови, душе моя, Господа» зі «Всенощного бденія» С. Рахманінова, учні, по-перше, могли би з'ясувати, чим відрізняється соло від псалмодії, по-друге, — згадати, що таке знаменний розспів, який є основою цього твору, а по-третє, послухати (і, бажано, побачити в партитурі), як звучить поліфонічна хорова фактура, що складається з вільних мелодичних ліній. С Рахманінов тут відроджує традицію «путевого» співу, в якому кожний голос має «свою путь». Внаслідок такої свободи інколи навіть з'являються раптові дисонанси або, як казали на Русі, «гласа з гласом бореніє».

Такі порівняння, безумовно, дозволять нашим учням побачити національне у контексті всесвітнього [3, с. 3]. Хай це допоможе їм не тільки більш глибоко сприймати хорові перлини світової музичної скарбниці (тобто, твори І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, С. В. Рахманінова, Г. В. Свиридова), але й відчувати гордість за власну національну музичну культуру.

# ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

## ЛІТЕРАТУРА

1. Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ. — М. : СП «Слово», 1991. — 191 с., илл.
2. Полный православный молитвослов для мирян, изд.2. — УПЦ, Полтавская епархия, Спасо-Преображенский Мгарский монастыр, Краматорск, «Тираж-51», 2001. — 800с.
3. Українська та зарубіжна музичні літератури. Програма для музичної школи, музичного відділення ПСМНЗ, (школи естетичного виховання). — Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. — 217с

УДК 780.7

*Л. Д. Король,  
г. Жашков*

## ФОРМИРОВАНИЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО АППАРАТА УЧЕНИКОВ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ

Одним из самых важных этапов в профессиональном обучении музыканта является начальный период, когда происходит первое знакомство ученика с инструментом, закладываются базовые слуховые и физические ощущения.

Актуальность темы объясняется тем, что в основу обучения игре на фортепиано положено техническое воспитание. Материал технической работы – пианистические движения. Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнять необходимую музыкальную задачу.

Вопросы о начальном периоде, когда происходит первое знакомство ученика с инструментом, не раз поднимались и были рассмотрены в работах ведущих преподавателей-музыкантов А. Артоболевской [1], Л. Оборина, Г. Нейгауза [2], А. Гольденвейзера, Н. Любомудровой и др.

**Целью** данной статьи является освещение педагогических подходов к ученику для развития технических навыков игры на фортепиано.

Цель технической работы – установление единства: знаю – умею, хочу – могу. Центральная фигура этой работы – навык. Без опоры на закреплённые навыки немислима никакая деятельность. Но всё же и автоматизированный навык требует осмысления и нового приспособления. Постоянное накопление и совершенствование технических навыков достигается повседневной тренировкой. С учеником при помощи упражнений нужно усвоить основные формы пианистических движений, из которых впоследствии формируются сложные технические комплексы.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Наша задача виховати чуткість і чуткість кінчиків пальців, організація округлої форми кисті, м'язово-округлого свода навчити рухам зап'ясть: вертикальному, горизонтальному, кругообразному. Визначити положення і дію першого пальця, навчити основним принципам пальцевої і вагової гри. Вправи повинні виробити в учня технічні відчуття, без яких неможливо автоматизація навиків.

Говорячи про знайомство і перші заняття з учнем, необхідно сказати кілька слів про «постановку» руки. Руки лежать на клавіатурі, але не тиснуть на неї. При цьому плечі повинні бути опущені, пальці напівзгинуті і своїми «подушечками» активно зачіпають клавіші». Подушечка першого пальця знаходиться збоку і не повинна займати більше половини фаланги. В результаті між першим і другим пальцями утворюється півколіце. Така позиція пальців організує природну форму руки, яка утворює «купол» і визначає положення кисті на рівні цього купола. При цьому рука повинна бути гнучкою і еластичною.

За думкою А. Артоблевської [1, с. 11], займатися тим, що прийнято називати «постановкою руки», педагог повинен незаметно, ненав'язливо, в більшій ступені за допомогою своїх рук. Ребёнок повинен сам відчути свою руку і відчути необхідний комфорт і зручність в рухах. Природно, до кожного учня необхідно підходити індивідуально, залежно від його фізичних можливостей, будови рук, природної пластичності. А. Артоблевська порівнює руку з «резиновим шлангом», по якому тече вода. Для дитини важливі яскраві порівняння з крильцями бабочки, з гнучкою змією. Ці асоціації допоможуть учню знайти правильні рухи при торканні клавіш. Щоб привести апарат і весь організм в робочий стан, корисно виконати ряд вправ:

1. Розслаблення м'язів шиї, рук, плечового пояса. Піднімаючись на носки, повільно і плавно разом з вдихом підняти напружені руки вгору. Потім легко розвести руки в сторони і разом з видихом вільно нахилившись вперед, опустити розслаблені руки вниз.

2. Зміна рівня опори рук (три етапи). Руки спокійно лежать на колінах. На зліт «раз» покласти їх на кришку рояля, «два» – руки на підставку, «три» – знову на кришку, «чотири» – на колінах.

3. Активна супінація і пронація (бічні рухи, обертання). Рухи імітують закручування лампочки, відкручування і закручування



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

двери ключом.

4. Свободное и естественное помахивание всеми пальцами, подобно тому, как машут, прощаясь, дети.

Важно, чтобы ученик удобно себя почувствовал возле инструмента, не было боязни и зажатости. Но в тоже время нельзя позволять сидеть расслабленно. Правильная посадка за инструментом – это один из важных моментов. Одним из важных условий неутомимости аппарата – ощущение «стержня» вдоль спины и устойчивой опоры в ногах.

Кончики пальцев (туше) – это, как сказал Г. Нейгауз, «зеркало души пианиста». По «туше» можно многое сказать о музыканте. Поэтому самое главное задание педагога – привить культуру отношения к звуку. Нужно напоминать ученику о том, что он должен слышать «глубину» клавиши. «Дослушивание – это не покой, а движение звука, именно в нём заключено зерно развития музыки», – считал известный педагог Е. Тимакин [3]. Это является одной из важнейших проблем обучения и прививать навык слухового контроля необходимо с самого начала обучения. «Должна быть иллюзия, что ноту, которую он взял, всё время ведёт как бы смычком, что она всё время в его власти, хотя на самом деле этого и нет» (А. Гольденвейзер). В результате должно появиться особое чувство, когда кончик пальца становится как бы продолжением уха.

Как показывает практика, факторами, тормозящими техническое развитие на начальном этапе обучения, являются затруднения, испытываемые ребёнком при изучении нотной грамоты, при разборе нотных текстов. Это становится причиной замедления темпов освоения учебного репертуара и вместе с тем снижения общего интереса к занятиям на инструменте. В разрешении данной педагогической проблемы в полной мере оправдывает себя такая форма работы, как игра специальных упражнений по слуху «с рук».

Монотонность, однообразие упражнений, которые якобы могут спровоцировать негативные ощущения учащегося к занятиям, не должны стать причиной и оправданием для исключения данной формы работы из учебного процесса. Задача педагога – сделать её привлекательной.

Разработанный с учётом вышеизложенных факторов комплекс упражнений – своего рода модель процесса начального обучения игре на фортепиано. Все упражнения должны быть систематизированы при соблюдении дидактических принципов. Каждые последующие из предлагаемых ученику упражнений базируются на прочном усвоении

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

предыдущего. Задача преподавателя – «внести содержание в процесс разучивания, сократить время и поднять интерес ученика к занятиям» [3, с. 15].

Первые упражнения связаны с извлечением отдельных звуков, т.е. с различными видами игры *non legato*. Педагог старается сразу же достигнуть полноты и глубины извлекаемых учащимся отдельных звуков. Конец пальца выполняет функции опоры. Нужно предъявлять различные требования к качеству туше: апеллировать то к цепкому, то к чуткому (нащупывающему) прикосновению. Ногтевая фаланга совершает очень цепкое движение: «подушечка» плотно прижимается ко дну клавиши и делает активно-цепляющееся движение. При цепком прикосновении конца пальца кисть и запястье свободны, легко изменяют своё положение. Для развития гибкости и ловкости первого пальца можно рекомендовать следующие упражнения:

- 1) Игра гамм 1-2, 1-3, 1-4 пальцами;
- 2) Упражнение «с чёрной на белую»;
- 3) Взять звук любым пальцем с последующей незаметной подменой на 1-ый;
- 4) 1-ый палец двигается под рукой, исполняя секунды и терции.

Можно придумать совместно с учеником и другие упражнения.

Сустав запястья является важнейшей частью пианистического аппарата. Запястье изменяет, направляет, корректирует эти движения, выполняя кроме того множество самостоятельных функций. Начинаящего пианиста необходимо сразу же вооружить всеми основными формами движения запястья в виде элементарных упражнений. Первые упражнения формируют вертикальные движения запястья: «дыхательное» упражнение – кисть ставится на второй, третий и четвёртый палец одновременно или только на третий палец. Предлагается задание – «подышать» рукой: движение запястья вверх (очень высокое положение) – это вдох, вниз – выдох. Педагог должен придерживать локоть ученика в низком положении.

Следующее упражнение на развитие горизонтального движения запястья. Владение такой формой движения запястья пианисту необходимо для достижения ровности в звучании гамм, пассажах, коротких арпеджио и др. Горизонтальные движения запястья осваиваются в упражнении «Рулевой». Третий палец нужно поставить на любую белую клавишу, а затем с помощью запястья совершить поворот вправо и влево до отказа.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Педагог может корректировать исполнение упражнения своими руками: одна рука придерживает локоть ученика не давая ему возможности разворачиваться вместе с запястьем, а выпрямленная кисть другой руки держится как плоскость над кистью ученика довольно близко. Ставится игровое условие – работать «рулём» так, чтобы не касаться ладони педагога. Таким образом, создаются условия, при которых ученик должен двигать запястье вправо и влево только по горизонтали и без помощи других частей руки. Работая с учеником над формированием игрового аппарата мы подготавливаем его к разным видам фортепианной техник. Как говорил Нейгауз, «хороший пианист должен уметь сыграть все, что хочешь, от самых простых элементов техники – гаммы, арпеджио, любых пассажей, терций, октав и т. п., вплоть до самых сложных аккордовых сочетаний» [2, с. 111].

Важный участок работы в формировании пианистического аппарата отведён исполнению гамм и всех гаммовым комплексам. Необходимо, чтобы ученик осознавал, что в зависимости от характера звучания различные и пианистические движения, что качество звука связано с соответствующим движением корпуса, руки, пальцев.

В начальный период обучения закладывается фундамент пианистической техники, происходит привитие и закрепление навыков. Необходимо постоянно следить за свободой пианистического аппарата, предупреждать всякого рода зажатости и скованности. Учащегося с раннего возраста следует приучить к возможно беглому исполнению гамм. Как отмечал Г. Цыпин, «техника пианиста – это скорость плюс звуковое и ритмическое равенство» [4, с. 122].

Организовать пианистический аппарат раз и навсегда невозможно. Новые произведения разных стилей ставят перед музыкантом новые технологические задачи, а это значит, что работа над аппаратом продолжается. Однако есть базовые навыки, представляющие основу многих пианистических учений.

Вышеуказанные подходы начального уровня позволяют преподавателю фортепиано не только научить музыкальной грамоте и первичным навыкам игры на инструменте, но и воспитывать профессиональное отношение к тексту, технический аппарат будет способен лучше выполнять необходимую музыкальную задачу.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой / А. Д. Артоболевская. –

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

М. : Сов. композитор, 1989. – 87 с.

2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музгиз, 1958. – 240 с.

3. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста / Е. М. Тимакин. – Изд. 2-е. – М. : Сов. композитор, 1989.. – 144 с.

4. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1981. – 176 с.

УДК 785.6:787.6

*С. А. Костогрязь,  
г. Харьков*

### ПЕРВЫЙ УКРАИНСКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ С ОРКЕСТРОМ ПЕТРА ГАЙДАМАКИ

**Цель** научного сообщения – раскрыть содержание одной из исторических страниц искусства игры на балалайке на основе обобщения концертно-артистического и методико-педагогического опыта наиболее ярких представителей музыкальной культуры в Харькове. Практическое значение полученных результатов заключается в осознании концертно-академического статуса балалайки в контексте народно-инструментального творчества рубежа II – III тысячелетий, что весьма **актуально** с точки зрения воспитания нового поколения исполнителей на этом инструменте в системе высшего музыкального образования в Украине.

Одной из важнейших задач на современном этапе работы в классе балалайки стало создание «звукового образа» инструмента, который символизирует его статус в контексте общих стилевых и жанровых тенденций народно-инструментального исполнительства Украины. В музыке XX ст. этот процесс коснулся многих академических инструментов. Балалайка, наряду с гитарой, домрой, аккордеоном, баяном выдвинулась в ряд солистов-инструменталистов.

П. Гайдамаке принадлежит историческая миссия создания первого в Украине Концерта для балалайки с симфоническим оркестром. Он решил эту художественную задачу в системе ценностей музыкального реализма. Наличие ярких, различимых на слух «фольклоризмов» – дань музыкальных представлений автора о реализме в музыкальном искусстве. При этом композитор мастерски сочетает жанровый принцип концертности (*soli-tutti*) и сонатность (ведущий метод мышления). Отсюда

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

романтическая модель одночастного инструментального концерта с характерной для неё смешанной формой (сонатность + цикличность). Концерт для балалайки с оркестром П.Гайдамаки даёт аналогичный пример синтеза художественного мышления классическими моделями в композиторской практике XX в. С акцентом на национальной специфике (украинские песенные и танцевальные интонации и образы).

Выбор первого исполнителя – всегда судьбоносен. Заболотный – активный пропагандист своего инструмента в Харькове и области. Отдельной страницей в творческую биографию вписана история первого исполнения Концерта для балалайки с симфоническим оркестром П. Гайдамаки, который предпочел своим первым интерпретатором именно В. Заболотного. Петр Данилович был выпускником народного отдела и композиции; знал этот инструмент не понаслышке. Тем не менее, окончательную исполнительскую редакцию он доверил **Виктору Александровичу Заболотному** (1933-1982) – первому преподавателю класса балалайки в Харьковской государственной академии культуры. Музыкант окончил Киевскую консерваторию (1953-1958) по классу балалайки Е. Г. Блинова – создателя Киевской школы игры на балалайке. Уже в период учёбы В. Заболотный начал преподавательскую деятельность на базе Киевского музыкального училища. После окончания Киевской консерватории молодой специалист уезжает по распределению в Харьков. Будучи солистом Харьковской областной филармонии (1959), Заболотный начал работать в Харьковском государственном институте культуры (1961), возглавив специальный класс балалайки. В этот период произошло знакомство композитора и исполнителя. В 60–70-е годы В. Заболотный – активный пропагандист своего инструмента в Харькове и области. Многократно выступая на радио и телевидении как солист, внёс свой посильный вклад в осуществление фондовых записей. Он зарекомендовал себя высококлассным музыкантом в различных амплуа: ему доверили также преподавание дирижирования, инструментовки, оркестровый класс. Итогом профессионального пути музыканта стало присвоение В. Заболотному учёного звания доцента в 1982 г. Следует особо отметить организаторские качества его личности, способность к руководящей работе с людьми. Так, многие годы он избирался на должность заведующего кафедрой народных инструментов ХГИК.

Таким образом, в историю академического исполнительства на балалайке Слобожанщины П.Гайдамака и В.Заболотный вошли как

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

создатели крупной формы и концептуального жанра, продемонстрировав при этом высокий уровень профессионализма, заложив краеугольный камень синтеза композиторского и исполнительского творчества – залог дальнейшего становления «образа инструмента» в практике второй половины XX в.

### Схема музыкальной формы Концерта

V	A	B	C	D	A1	E	K	V	A2	D2
a-m	d-mol	B-dur	a-dur	fis-moll	d-moll	h -D- h		a-moll	d-moll	D-dur
Вст	ГП	СВ П	ПП	Эпизод	Реприза	Эпизод	Cadenza	Вст.	ГП	Кода
	Э к с п о з и ц и я			Разработка	Quasi	II часть цикла			Финал	

УДК 786.2:784

*Т. О. Кротько,  
м. Луганськ*

### ГРА ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ НА ФОРТЕПІАНО (МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ)

Навички гри хорової партитури на фортепіано являють важливу складову частину професійного виховання студента-хормейстера, який повинен вміти орієнтуватися в хорових партитурах різної складності, стилів письма, фактурних особливостей, щоб скласти повне і всебічне уявлення про його зміст і подальше виконання. Відомий хормейстер М. М. Данілін визначив значення гри хорової партитури на фортепіано наступним чином: «як диригент грає партитуру, так буде співати і хор під його керуванням» [1, с. 144].

Виконанню хорової партитури на фортепіано передують її аналіз, в який входять: відомості про твір та його авторів, музично-теоретичний аналіз, вокально-хоровий та виконавський аналіз. Такий попередній розбір сприяє більш точному відтворенню хорового твору на фортепіано.

На початковому етапі необхідно ознайомитися з твором в цілому, крупним планом. Потім нотний текст вивчається більш детально: по фразам, реченням, періодам. Виявивши складні місця, слід зупинитися на більш детальному їх розучуванні. Але не потрібно затягувати період роботи над окремими епізодами, доцільно періодично програвати твір цілком, тобто в деталях бачити ціле.

При читанні хорових партитур необхідно вміння зорозуміти охоплювати



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

кілька нотних рядків і відтворювати їх на фортепіано. Тенорову партію, записану в скрипковому ключі, необхідно грати октавою нижче, тобто в діапазоні реального звучання. Важливим є питання про розподіл нотного тексту між правою і лівою рукою. При вивченні партитур жіночих і чоловічих хорів, партії сопрано і тенорів, зазвичай, граються правою рукою; альтів і басів – лівою. У мішаному хорі аналогічний розподіл: верхні однорідні голоси виконуються правою рукою, нижні – лівою. У процесі гри можливі відступи в деяких випадках: якщо партія тенорів у мішаному хорі написана у високому регістрі, то її зручніше грати правою рукою; при «перехрещуванні» голосів; в поліфонічних творах прагнення до підкреслення основного тематичного матеріалу викликає необхідність виконувати його найбільш зручною рукою.

У більшості випадків хорова партитура виконується точно, але іноді доводиться її спрощувати. При цьому повинна виконуватися умова: зміна нотного тексту не повинна торкатися мелодійної лінії, спотворювати гармонію і знімати істотний голос.

Штрих *legato* – це основа співу, відповідно, в хоровій музиці, найчастіше, всі партії розвиваються на основі плавного голосоведіння. Щоб навчити грати партитуру «по-хоровому», важливо прищепити навички підбору зручної аплікатури з використанням прийому підміни пальців (особливо складнощі виникають при грі подвійних нот в кожній руці). На початковому етапі потрібно добирати твори гомофонно-гармонічного складу з дотриманням рівної сили звучання всіх голосів, де вони однакові за ритмічним малюнком і складають єдиний динамічний ансамбль. Тут важливо почути рух кожного голосу і з'єднувати звук одночасно в декількох голосах. Труднощі виникають, якщо мелодія проходить в середніх голосах або утворюється в результаті перехрещення голосів. Для ясного виділення мелодійної лінії буде потрібно ретельна робота над технічним освоєнням твору. Якщо виконується партитура для мішаного хору, слід звернути увагу на басову партію і грати її як стійку основу хорового акорду. У практиці читання хорових партитур нерідко *legato* недосяжно при широкому розташуванні голосів, тому, визначаючи аплікатуру, потрібно забезпечити максимум зв'язності в тому голосі, який є провідним.

У деяких партитурах неможливо на основі пальцевого з'єднання досягти зв'язного руху голосів (при русі мелодії стрибком, коли далеко відстоїть басовий голос, при повторенні одного й того ж акорду). Для

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

зв'язування звуків, плавного переходу їх один в одного можна використовувати педаль, яка збільшить співучість, створить більш тривалу протяжність. Але не потрібно відразу приступати до гри з педаллю, бо при цьому втрачається можливість розібратися в недоліках виконання. На початковій стадії корисно грати партитуру без педалі для того, щоб вся увага студента було направлено на якість звуку, його виразність, рівноцінність подачі всіх голосів. Важливо пам'ятати, що педаль не повинна компенсувати відсутність legato і прикривати недоліки аплікатури, що невміле користування нею призводить до неясного голосоведення, нечистої гармонії [3, с. 34].

Хорові партитури позначаються музичними термінами, умовними позначеннями, що стосуються характеру виконання, ведення звуку, темпу і динаміки. Необхідно уважно читати авторські вказівки, не допускаючи недбалості та неточної гри. Від визначення правильного темпу залежатиме точна передача образу і змісту твору. На початку нотного тексту композитор, зазвичай, вказує темпові позначення або покази метроному. У грі треба наблизитися до цього темпового орієнтиру, щоб не спотворити задум композитора. Важливо дотримуватися принципу: визначення правильного темпу – це основа виконання. Особливу увагу слід звернути на передачу нюансів: *f* і *ff* не повинні звучати «кричущо», а *pp* – неясно, нерозбірливо. «Рухливі» нюанси виконувати складніше. Досить часто зустрічаються наступні недоліки: тривале *crescendo* або *diminuendo* викликає у студентів передчасну гучність звучання або навпаки, передчасне затихання; *crescendo* або *diminuendo* виконуються нерівномірно; часто відбувається прискорення при посиленні динаміки та уповільнення при ослабленні.

У творах з інструментальним супроводом фактура акомпанементу буває досить різноманітна. Це і гармонійна підтримка хору, дублююча його звучання, і ритмічний контраст хорової фактури або її доповнення; супровід може містити тематичний матеріал, а хор виконувати акомпануючу роль. Більш повному і глибокому розумінню таких творів сприяє з'єднання хорової партитури та супроводу. Завдання такого суміщення завжди викликає у студентів труднощі. За основу слід брати хорову партитуру і по-можливості грати її повністю, доповнюючи звучання, де це можливо, зворотами з супроводу, фортепіанними вступами, заключеннями. При дублюванні хорового звучання в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

акомпанементі можливо збагачення загального звучання окремими елементами з супроводу, що не звучали в хорі. Партія супроводу завжди виконується тихіше вокально-хорової. Її динаміка збільшується, як правило, при повторенні теми або в момент інструментального соло. Можна допускати виключення окремих голосів: октавного унісону, подвоєних і витриманих звуків.

Певні складності може викликати виконання хорового твору з солістом. У першу чергу, необхідно визначити співвідношення тематичного матеріалу між партіями хору та сольним голосом. Найбільш часто основний матеріал викладається у соліста, в той час – у хору гармонійний супровід. Іноді зіставляється звучання хору та соліста, рідше – основна мелодійна лінія у хору. Доцільно, насамперед, вивчити окремо хорову партитуру, потім познайомитися з партією соліста і потім їх об'єднати. Спосіб гри залежить від типу хору та характеру голосу соліста: якщо сольна партія верхня або вона поміщається над відповідною хоровою, то у виконанні немає труднощів, так як розташування звичайне – від верхнього голосу до нижнього і при цьому збережений висотний принцип розташування партій. Якщо ж соліст записується над хоровими партіями, з'являється «перехрещення» партії соліста та сусідніх хорових партій. У роботі над партитурою для хору з солістом головне завдання полягає в ясному представленні особливостей їх динамічного і тембрального співвідношення, особливо при їх одночасному звучанні.

Таким чином, володіння навичками гри хорової партитури на фортепіано, уміння полегшувати партитуру, чуйно відноситися до авторського тексту, стане стійким підґрунтям для подальшої професійної виконавської діяльності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Егоров А. А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин / А. А. Егоров. – Л. :Музгиз, 1958. – 188 с.
2. Медынь Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин : учеб/ пособие для дирижерско-хоровых отделений музыкальных вузов и училищ / Я. Г. Медынь. – М. : Музыка, 1978. – 136 с.
3. Полтавцев И. И. Курс чтения хоровых партитур : в 2 ч. / И. И. Полтавцев, М. Ф. Светозарова. – М. : Гос. муз. изд., 1963.  
Ч. 1. – 1963. – 300 с.

## **РАБОТА НАД ФОРМИРОВАНИЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО**

Талант проявляет себя прежде всего в творчестве, а творчество невозможно без участия таланта и высокоразвитого мышления. Развивая мышление, мы одновременно развиваем творческую способность студента, умение создавать новые художественные ценности. И, наоборот, создавая условия для свободного и, конечно, соответствующим образом организованного творчества, мы стимулируем необходимую мыслительную деятельность.

Исполнитель всегда должен иметь в виду, что в совокупности нотных и прочих знаков проявляется личность композитора, его духовные устремления. Именно в результате глубокого постижения всех составляющих нотного текста возникают первичные образы музыки.

Необходимым свойством музыкального текста является собственно художественная логика, без которой невозможно правдивое прочтение произведения [1, с. 57].

Возможность полноценного прочтения содержания художественного произведения находится в зависимости не только от общего уровня профессиональной подготовки исполнителя. Она также тесно связана с богатством, яркостью накопленных эстетических впечатлений, эмоциональным и жизненным опытом, а также наличием у музыканта специальных знаний.

Если мы хотим воспитывать творческое мышление наших студентов, то начинать следует с воспитания навыков полноценного художественного восприятия идейно-образного содержания музыкального произведения. И делать это надо в тот момент, когда студент соприкоснулся впервые с музыкой.

После первых же упражнений он должен познать элементы фразировки для того, чтобы как можно раньше понять, что сознательное выражение и исполнение не являются приходящими извне, а органически связаны со всей игрой.

Вторым признаком гармонично развивающегося музыкального

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

мышления является способность исполнителя на всех этапах обучения создавать замысел будущей интерпретации. Создавать, естественно, не без участия педагога.

Было бы неоправданным упрощением ситуации при выборе учебного репертуара целиком исходить из степени технической подготовленности студента к преодолению содержащихся в нем трудностей. Не менее важно учитывать, в какой мере исполнитель духовно созрел для полноценного понимания и решения тех задач, которые ставит перед ним композитор.

Внимание методистов с давних пор традиционно концентрировалось на технологической стороне дела, которая как бы отодвигала на второй план вопросы, связанные с формированием творческой способности студента создавать новые художественные ценности в области интерпретаторского искусства.

После ознакомления с музыкой и осмысления своего отношения к ней неизбежно возникает фаза более подробного проникновения в детали произведения, тщательной проработки всех его элементов. Другими словами, исполнитель вплотную приступает к его разучиванию. Известно, что это наиболее трудоемкая и занимающая львиную долю времени в занятиях инструменталиста работа.

Музыкальная практика выделяет два основных варианта решения данной проблемы и, соответственно, два методических подхода к воспитанию мыслительных и игровых навыков.

Первый вариант знаком, пожалуй, каждому практикующему педагогу и в качестве первичного на первый план выдвигает сознание. От самого студента в данном случае требуется поточнее запомнить показанное, закрепить его в движениях и тем самым создать устойчивый звукодвигательный комплекс – основу будущей интерпретации.

Описанная работа покоится на формировании динамического стереотипа – понятия, проникнувшего в теорию музыкального исполнительства еще в начале прошлого века, в основе которого лежало учение об условных рефлексах (И.Сеченов, И.Павлов, Н.Введенский; из музыкантов – С.Клещев, И.Благовещенский, А.Брейтбург, С.Погожева и др.).

Нацеленные на закрепление звукодвигательных комплексов, конечно же, рано или поздно приносили свои плоды. Тому тоже находилось объяснение: динамический стереотип является наиболее экономной

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

формой работы центральной нервной системы. В процессе стереотипизации закреплялись не только сами рабочие полезные приёмы, но и все побочные действия, которые им сопутствуют.

Если в сложившемся стереотипе изменить какую-либо деталь, то это почти неизбежно приведет либо к разрушению системы в целом, либо к активному её сопротивлению внедрению новых компонентов. Даже переученные исполнительские действия не исчезают полностью, а лишь затормаживаются, при этом оказывают активное внутреннее сопротивление (чаще всего неосознаваемое самим играющим) всем другим привносимым новациям. Возникает скрыто протекающий процесс, известный в физиологии под термином интерференция (наложение) навыков [3, с.27]. В ответственные моменты эстрадного выступления, когда воля и внимание играющего под влиянием вполне определенных обстоятельств устремляются на новые цели и теряют прежнюю бдительность, игра, невзирая на сложившуюся новую настройку, может устремиться в прежнее русло и привести к самым неожиданным последствиям.

Произведение может быть выучено и в таких условиях, тем более что участие педагога здесь носит достаточно активный характер. Но студент при этом попадает в зависимость от выработанных стереотипов. В сущности, он заложник того единственного решения, на которое он в любых ситуациях может положиться. А между тем ситуации эти меняются на каждом шагу, поэтому отмечаем:

а) изменчивость внешних, независимых от исполнителя условий (новое помещение с непривычной акустикой, незнакомый состав аудитории, необычная общая атмосфера зала и даже температура и влажность воздуха);

б) совершенно неизбежные перестройки во внутреннем состоянии играющего, в том числе естественно связанные с повышенной ответственностью в момент публичного его выступления на эстраде, что отражается на характере всех ранее наработанных игровых ощущений;

в) всякого рода случайности, которые заранее предусмотреть невозможно. Между тем успешно преодолевать подобного рода препятствия возможно лишь с помощью умения находить выход из любой внештатной ситуации.

Путь к технике, воспитанной на естественных законах, не запрещен



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

никому. Нет хорошо играющих исполнителей, а есть знающие и умеющие правильно и эффективно заниматься.

Один из важнейших тезисов физиологии активности гласит: движение зачинается и порождается в мозгу определившейся двигательной задачей. Определив ее как модель потребленного будущего [2, с.187], мозг намечает затем, как, по каким путям и ступенькам возможно перейти от того, что имеет сейчас, к тому, что должно явиться решением двигательной задачи. Это главный универсальный принцип, который позволяет экстраполировать его и на исполнительскую деятельность в целом. Правда, некую абстрактную двигательную задачу придется заменить на конкретную творческую задачу, для решения которой требуются специализированные приемы и навыки.

Другой момент. Чем более сильно музыкант заинтересован в конечных результатах своих занятий, тем больше шансов, что он не займется тупой зубрежкой, тем больше вероятности, что он увлечется изысканием наиболее рациональных и эффективных способов решения проблемы.

Постоянно доискиваясь до наиболее совершенных приёмов, исполнитель уже в силу этой упорной поисковой работы попутно добивается высокой помехоустойчивости движения, способности навыка противостоять всякого рода сбивающим воздействиям.

Здесь мы обнаруживаем еще одну немаловажную грань исполнительского интеллекта, которую можно обозначить так: а) техническая образованность музыканта, его техническая грамотность; б) осознанное отношение к своим двигательным и техническим средствам выразительности; в) понимание основополагающего закона о неоднозначности связи между конечным результатом – звучанием – и породившем его движением.

Создание полноценного художественного образа есть реальная вещь реального творческого процесса музыканта, завершающий итог его созидающих усилий. Задача эта не может быть решена без участия некоего активного руководящего начала.

Следовательно, наиболее капитальной особенностью интерпретаторского мышления является то, что исполнитель мыслит через технику, вовлекает физические действия в интеллектуальный процесс, опирается в нем на психомоторное единство.

Исполнитель рано или поздно сталкивается с необходимостью

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

принять решение. Если мы хотим создавать условия для интенсивного роста творческой способности студентов, мы просто обязаны постоянно сталкивать их с проблемой выбора, тренировать их аналитически – синтетическую деятельность, формировать активное отношение к исполняемой музыке.

Перед нами четыре момента, характеризующие узловые пункты грамотного организованного мышления:

1. Способность к восприятию содержания и формы художественного произведения. Другими словами, умение понимать музыкальную речь со всеми её выразительными оттенками, индивидуальным складом, стилистикой и прочими важными деталями. А главное, понимание, по каким законам и правилам написана музыка, в чем ее похожесть и непохожесть на другие произведения.

2. Способность, на основе воспринятого и осмысленного, – умения вырабатывать индивидуальную исполнительскую концепцию, идейно–художественный замысел интерпретации.

3. Проблемы создания интонационно-выразительных и технических вариантов интерпретации произведения (или отдельных его фрагментов). Все психические функции (если, конечно, они не пребывают в депрессивном состоянии) принимают участие в поисковом процессе нахождения наиболее оптимального решения творческой задачи.

4. Момент принятия творческого решения, момент окончательного конструирования формы и содержания игры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Вицинский А. Процесс работы пианиста–исполнителя над музыкальным произведением. – М. : Классика-XXI, 2004. – 98с.
2. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М. : Муз., 1988. – 235 с.
3. Шутьпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб. : Комп., 2005. – 36с.

## **МУЗИЧНА АКСІОЛОГІЯ ЯК ЗМІСТОВНА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ**

В умовах полікультурного простору та подальшої гуманізації освіти музичне мистецтво є, як інтегруючим чинником цих соціальних процесів, так і, певною мірою, критерієм вибірковості, шляхетності морально духовного зростання особистості. Отже, музична аксіологія, як галузь загально філософських та музикознавчих досліджень художньо-естетичних цінностей суспільної свідомості, набуває у межах розвитку сучасного освітнього простору статусу своєрідного художньо-смыслового каталізатора, що обумовлює об'єктивний процес інтеріоризації загально людських цінностей у цінності суб'єктивні, особистісні. Цілком зрозумілим є те, що аналіз проблем музичної аксіології потребує міждисциплінарного підходу, як у визначенні самого предмета дослідження, так і в узгодженні категоріально-процесуальної складової. Саме тому є доцільним для обґрунтування проблем музичної аксіології у якості змістовної складової художньо-естетичного розвитку особисті визначити комплекс наукових напрямів, що мають розкрити філософське, мистецтвознавче та психолого-педагогічне навантаження цієї проблеми й узгодити багато вимірність їх векторів до вивчення конкретного змісту музичних цінностей, що мають безпосередній вплив на особистість й обумовлюють формування системи її особистісних цінностей. Такий підхід уможливорює цілісність аналізу, як об'єктивних, соціокультурних факторів, що спричинюють розвиток особистості засобами не тільки музичного мистецтва, але й квазімистецтва, так і психолого-педагогічної складової, мета якої базується на особистісно орієнтованому підході й визначає особистість вищою цінністю, спроможною до опанування високохудожніми зразками музичного мистецтва.

Філософський аспект музичної аксіології розкривається при аналізі теорії цінності, в межах якої встановлюється розуміння цінностей як феномена, що виникає в «об'єктно-суб'єктному» відношенні, а сама цінність розглядається як значення об'єкта для суб'єкта [5, с. 68]. За такою логікою впроваджується морфологічний аналіз аксіосфери культури й музичні цінності відзначаються як художні. Таке розуміння цінностей

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

наближає філософську проблематику до педагогічної й уможливило трактування виховання як формування системи цінностей людини, перетворення цінностей соціуму в цінності особистості [6, с.176].

В межах різних концепцій теорії цінностей важливим є врахування взаємозв'язку цінностей, їхньої ієрархії. Так, художні цінності музичного мистецтва є в цілому духовними цінностями культури, засновані цінностями самого життя. Виховна значущість мистецтва у цьому випадку ґрунтується саме на формуванні сукупності системи цінностей, а людина у цьому процесі є носієм усієї піраміди цінностей й виражає ідеали, інтереси цієї пірамідальної структури суб'єкта [Там само, с. 95]. До того ж людина не є пасивним носієм цінностей, цінність «схоплюється свідомістю» [Там само, с. 68], виступає систематизуючим чинником ставлень людини до світу й визначає світоглядну основу свідомості як смислову характеристику особистісних цінностей. Світогляд людини є тим цілісним світопорядком, у якому вищі цінності складають ядро, стрижень [4, с. 66]. Світоглядний зміст музичних цінностей відзначається дихотомією «я і світ». У цьому зв'язку дослідники підкреслюють спроможність музичним мистецтвом передати звуком найтонші порухи людської душі й висловити те, що не лежить на поверху зримого світу, проти, бути завжди присутньому в ньому [10, с. 14].

Отже, філософське розуміння музичних цінностей залучає до аналізу психологічну складову й надає можливостей представити «теорію вчування» Л. Виготського як психологічний механізм спілкування особистості з мистецтвом, адже ми з середини вносимо себе до твору мистецтва, вчуваємо в ньому ті чи інші почуття, які підіймаються з самої глибини нашого ества [3, с. 196]. У результаті такого ставлення формується розуміння своєї та людської цінності, «підвищується цінність страждаючого героя, а завдяки вчування – і наша особистісна цінність» [Там само, с. 198]. Слід зазначити, що теорія вчування має безпосереднє відношення до визначення музикознавчої складової її змісту, саме музичне мистецтво володіє неосяжними можливостями емоційних виявлень. Емоції людини в музиці перетворюються, але завжди відтворюють внутрішню психологічну структуру емоцій, настроїв людини, що дозволяє їм зберігати найтонші відтінки настрою, дає можливість музиці бути скарбницею духовної культури, сховищем усього найкращого, що придумало й пережило людство [9, с. 56].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Музикознавчий аспект музичної аксіології визначається самою природою музичного мистецтва, сутність якої розкриває феномен музичної інтонації. Інтонаційна природа музичного мистецтва обґрунтована теорією музичної інтонації, й розкривається у наукових дослідженнях Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Медушевського, Є. Назайкінського, К. Руч'євської, Ю. Холопова та інших.

Природа музичної інтонації подвійна: вона, з одного боку, цілісно, художньо узагальнює навколишню дійсність, а з іншого, музична інтонація завжди конкретна, вона матеріалізується у комунікативних музичних засобах, наповнюючи їх художнім змістом. Вона визначається як змістовно-сміслова одиниця, яка уніфікує засоби емоційного вираження, перетворюючи їх у своєрідну соціальну мовну форму [12, с. 95]. Отже, феномен музичної інтонації у структурі музичної аксіології розкривається у взаємовідносинах людина-мистецтво, й художність, як провідна характеристика цієї взаємодії, визначає її сутність у якості ціннісно-художньої моделі дійсності.

Для визначення музичної аксіології у якості змістовної складової художньо-естетичного виховання особистості доцільно у межах теорії музичної інтонації зосередити увагу на концепції Б. Асаф'єва щодо соціальної значущості музичних інтонацій, закріпленні їх у якості словника музичних інтонацій епохи, та концепції К. Руч'євської щодо музичних та поза музичних джерел музичних інтонацій. Адже музичні інтонації кожної епохи закріплюються у свідомості, зростаються з нею, й стають життєвими, вже поза естетичними критеріями [1, с. 59], а немусичні джерела музичних інтонацій мають, насамперед, життєве походження й розкриваються у поза музичних прообразах музичного мистецтва. Ці образи мають зображальний початок: образи природних явищ, людини, її мови, дій, почуттів, фантастичних казкових персонажів. Засобами музичної виразності їх можна фіксувати, втім, сприйняття цих образів передбачає не механічний акт фіксування, а емоційно-ціннісне сприйняття художнього боку музичних образів, що й виявляється в феномені музичної інтонації. Зображальність явищ природи, що визначена музичними інтонаціями, на які вказує К. Руч'євська [11, с. 17], можна у процесі аналізу музичної літератури доповнити в межах нашого дискурсу таким прикладом:

- гігантська лісова мелодія (Р.Вагнер, «Трістан та Ізольда», середина II акту).

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Музичні інтонації, що віддзеркалюють образи людини, диференціюються в окремих групах за змістовністю художньої образності. Отже, прикладом музичних інтонацій, що визначає конкретні дії людини, може бути такий:

- батожіння, шмагання Ісуса (Й. С. Бах, «Страсті по Іоанну», патетична арія «О, зласкався!»);

Музичні інтонації, які конкретизують зовнішній вигляд людини, можна показати таким прикладом:

- залізна поступ (Г. Берліоз, I симфонія, «Фантастична»);

Художня природа музики має спільне походження з мовою людини – інтонаційне. Отже, природним є виділення художньої єдності музичного і мовленнєвого у якості ціннісних їх ознак, тобто таких характеристик, які мають особистісну значущість для людини. Серед музичних інтонацій мови людини доцільно виділити такі групи інтонацій, що визначають характеристики мови: 1) збудженість, хвилювання; 2) розгубленість, нестямність, тріпотіння; 3) страх, жах, боягузтво, боязкість, боязливість; 4) гумор; 5) стриманість, обережність, витриманість, гідність; 6) воля, твердість, рішучість, безапеляційність; 7) енергійність, моторність, розмашистість, пристрасть; 8) владність, велич, піднесеність, гідність; 9) хитрість, лукавість, лестоці; 10) хвастоці, похваляння. Близькими до цих груп інтонацій є інтонації, які характеризують мовні дії людини: заклинання, голосіння, розповіді, репліки, плачі, перегуки, бесіди, сварки, скарги примирення, згоди, поклики, вигуки, кричання.

Майже найбільшу групу музичних інтонацій, що мають поза музичне походження й визначають аксіологічну складову музичного мистецтва, є інтонації, які віддзеркалюють характеристики почуттів, думок та інших психологічних станів людини. Приклади цих інтонацій навести неможливо, з причин обмеженості даної статті.

Підсумовуючи логіку музикознавчої складової музичної аксіології, доцільно визначити, що така інформаційна завантаженість зумовлює її подальший розвиток у межах психолого-педагогічних досліджень. Адже музичні інтонації, що мають життєве походження, створюють своєрідний індивідуальний словник інтонацій особистості, що виявляється у самовартісних смислових утвореннях особистості, які вчені називають особистісними цінностями [2, с. 10], й визначають, що ціннісна система особистості складається з усвідомлення смислових утворень різного рівня



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

узагальнення [Там само, с. 11]. Отже, в межах музичної аксіології презентується підпорядкованість узагальнень: художність музичної інтонації як життєвого першоджерела й музичний образ як інформаційно-сміслова основа художньо-естетичного виховання особистості.

Розуміючи педагогічну значущість музичної аксіології як змістовної основи художньо-естетичного виховання особистості, нами здійснено обґрунтування цієї проблеми, як на рівні дослідницької роботи [7], так і впровадження технології музично-оцінної діяльності особистості в навчально-виховний процес сучасних закладів освіти [8].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. - Кн 1 - 2. - Изд. 2-е. - Л.: Музыка, 1971. - 374 с.
2. Бех І. Д. Виховання особистості / І. Д. Бех: У 2-х кн. - Кн 1. - Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади. Навч.-метод. видання.- К.: Либідь, 2003. - 280 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - М.: Педагогика, 1987. - 441 с.
4. Золотухина-Аболина Е. В. Рациональное и ценностное (Проблемы регуляции сознания) / Е. В. Золотухина-Аболина. Отв. ред. И. В. Ватин – Ростов-на-Дону: Изд.-во Ростов. Ун-та, 1982 – 142с.
5. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 414 с.
6. Каган М. С. Философская теория ценностей / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1997.- 204 с.
7. Крюкова О.І. Формування ціннісних орієнтацій молодших школярів у процесі сприйняття музики. Автореф. ...канд. пед. наук. – Київ, 2004. – 20 с.
8. Крюкова О.І. Технологія музично-оцінної діяльності молодших школярів у фаховій підготовці вчителів початкових класів. / В. Г. Крюкова // Інноваційні моделі підготовки майбутніх фахівців дошкільної та початкової освіти. Колективна монографія / Авт. кол. за заг. ред. Н. В. Гавриш. – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. – 372с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. М.: Просвещение, 1976. – 252с.
10. Побережна Г. І., Щериця Т. В. Загальна теорія музики : підручник / Г. І. Побережна, Т. В. Щериця. Ред. Н. А. Симоненко. – К.: Вища школа, 2004.- 303с.
11. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л.: Музыка, 1977. – 159с.
12. Тарасов Г. С. Проблема духовной потребности ( На материале музыкального восприятия ) / Г. С. Тарасов. – М.: Наука, 1979. – 191 с.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ОДАРЕННОСТЬ,  
ЕЁ РАННЕЕ ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ  
КАК ПРЕДПОСЫЛКА К УСПЕШНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО МУЗЫКАНТА**

Современное состояние украинского общества свидетельствует об актуальности проблемы выявления и развития одаренных детей. Развитие одаренной личности, её творческой индивидуальности и обеспечение реализации самобытности ребенка становится приоритетной задачей в системе музыкального образования.

Музицированию как условию творческого потенциала детей в процессе их обучения игре на фортепиано посвящены работы Л.А.Баренбойма, Д.В.Зариня. Изучаются формы импровизации, сочинения музыки учащимися (В. Подвала, В.О.Усачева) [1].

Существуют различные подходы к определению музыкальной одаренности.

Согласно Б.М.Теплову и А.Л. Готсдинеру, музыкальная одаренность – высшее и крайне идеализированное проявление музыкальных способностей. Иначе говоря, блестящий музыкальный слух, феноменальная память, пластичный и прекрасно скоординированный двигательный «аппарат», невероятная обучаемость и титаническая работоспособность являются показателем музыкальной одаренности [2; 3].

Исходя из концепции Дж. Рензулли, одаренность представляет собой сочетание трех характеристик: мотивации, ориентированной на задачу; «выдающихся» способностей и креативности.

Важную роль мотивации в развитии одаренность подчеркивает и В.С.Юркевич. Она отмечает, что практически любая одаренность не может существовать без заметной, ярко выраженной, часто весьма устойчивой системы интересов. Одаренность всегда развивается на основе определенной, любимой ребенком деятельности.

Развитие музыкальной одаренности детей младшего школьного возраста в рамках музыкального образовательного учреждения будет эффективной, если:

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

– виявлені особливості молодшого шкільного віку, визначають його як важливий і значимий період для розвитку музичної одареності і дозволяють індивідуалізувати процес навчання дітей в музичній освітній установі;

– виявлена і обґрунтована структура музичної одареності застосовно до дітей молодшого шкільного віку в музичній освітній установі, включаючи як загальні, музичні, когнітивні здібності, так і художньо-виконавські здібності дитини;

– модель розвитку музичної одареності дітей молодшого шкільного віку буде розроблена і реалізована в контексті особистісно-орієнтованого, культурологічного і діяльного підходів;

– педагогічні умови будуть сприяти розвитку музичної одареності у дітей молодшого шкільного віку, що, в свою чергу, дозволить їм розкрити свою творчу індивідуальність.

Б.М.Теплов в структурі музичної одареності виділяв такі загальні властивості психіки, як емоційна чутливість і реактивність по відношенню до впливу музики; багатство і активність слухової уяви; вміння з більшою силою зосередитися на предметі музичної діяльності [3]. Структура музичної одареності дітей молодшого шкільного віку включає в себе:

– загальні здібності (усвідомлення процесів оточуючого світу за допомогою музики; переважання творчого мислення; здібності до уяви і імпровізації; підвищена концентрація уваги; образність і асоціативність сприйняття; виразність);

– музичні здібності (ладове почуття; музично-слухові уявлення; музична пам'ять; музично-ритмічне почуття, архітектонічне почуття);

– когнітивні здібності (стійкий інтерес до навчальної діяльності; усидчивість; пошукова активність; творче виконання завдань; висока результативність; домінування зовнішньої практичної діяльності);

– художньо-виконавські здібності (артистичність; віртуозність; емоційність, безпосередність виконання; оригінальність інтерпретації).

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Модель розвитку музикальної одаренності дітей младшого шкільного віку включає наступні компоненти:

- ціль (розвиток музикальної одаренності дітей младшого шкільного віку);
- завдання (виявлення ступеня вираженості музикальної одаренності дитини);
- розробка механізмів розвитку музикальної одаренності;
- розвиток компонентів музикальної одаренності, які необхідні для формування музикально одареної особистості);
- вчитель і учень в їх взаємодії;
- етапи педагогічної діяльності (ідентифікації рівня розвитку музикальної одаренності і ступеня вираженості музикальних здібностей, індивідуалізації навчальних завдань, що відповідають потребам дитини, цілеспрямованого розвитку загальних, музикальних, когнітивних, художньо-виконавських здібностей);
- підтримку батьків.

К педагогічним умовам, що сприяють розвитку музикальної одаренності у дітей младшого шкільного віку, належать:

- створення в музикальній освітній установі творчої освітньої середовища, що обов'язково включає участь музикально одарених дітей в концертній діяльності, фестивалях, конкурсах, майстер-класах, організацію в музикальній освітній установі творчих шкіл;
- забезпечення готовності вчителя до вдосконалення своєї професійної майстерності;
- максимальне використання виховного і творчого потенціалу батьків в освітньому процесі, спрямованому на розвиток музикальної одаренності за рахунок проведення індивідуальних і групових бесід, консультацій, семінарів і т.п.;
- стимулювання вільного саморозвитку, активності і самостійності молодших школярів шляхом підбору особливого репертуару, що відповідає індивідуальним потребам дитини, індивідуальної підготовки до концертів, конкурсів і т.п.;
- забезпечення цілеспрямованої роботи вчительського складу по розвитку музикальної одаренності у дітей младшого

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

школьного віку в музикальній освітній установі.

Таким чином, молодший шкільний вік — вигідний і важливий період для розвитку музикальної одареності.

Виявлено структуру музикальної одареності у дітей молодшого шкільного віку, що складається з наступних компонентів:

- загальні здібності (усвідомлення процесів навколишнього світу за допомогою музики; переважання творчого мислення; здібності до уявлення та імпровізації; підвищена концентрація уваги; образність та асоціативність сприйняття; виразність);

- музикальні здібності (ладове почуття; музикально-слухові уявлення; музикальна пам'ять; музикально-ритмічне почуття, архітектонічне почуття);

- когнітивні здібності (стійкий інтерес до навчальної діяльності; наполегливість; пошукова активність; підрадянність; творче виконання завдань; висока результативність; домінування зовнішньої практичної активності);

- художньо-виконавські здібності (артистичність; віртуозність; емоційність виконання; оригінальність інтерпретації).

Для реалізації розвитку музикальної одареності дітей молодшого шкільного віку необхідні наступні педагогічні умови:

- створення в музикальній освітній установі творчої освітньої середовища;

- забезпечення готовності викладача до вдосконалення свого професійного майстерства;

- максимальне використання виховного та творчого потенціалу батьків в освітньому процесі;

- стимулювання вільного саморозвитку, активності та самостійності;

- забезпечення цілеспрямованої роботи викладацького складу щодо розвитку музикальної одареності у дітей в музикальній освітній установі.

Так, в процесі реалізації моделі у дітей молодшого шкільного віку відбувається формування важливих професійних якостей:

- розширюється музикальний кругозор;

- формуються навички грамотного досягнення авторського

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

текста;

- раскрывается творческая индивидуальность.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – Л. : Сов. композ., 1973. – 269 с.
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер. – М. : Изд-во Ин-та психологии РАН, 1997. – 193 с.
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Изд-во АПН, 1947. – 335 с.

УДК 37. 147: 37 011. 3-051: 78

*В. М. Лабунець,  
м. Кам'янець-Подільський*

### РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНИХ СИТУАЦІЙ ТА ЗАДАЧ В ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ІНТЕГРАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН

Сучасна світова практика розвитку освіти в умовах цивілізаційних змін та пошуку вибудовується на новій освітній парадигмі, що по своїй суті є гуманістично-педагогічною. Вона передбачає формування інтегративних тенденцій як на рівні інституційної теорії та практики, так і на рівні освітньої політики. Завдання інтеграції змісту навчання полягає в об'єднанні всіх або майже всіх його ланок у цілісну дидактичну систему, що сприятиме засвоєнню студентами комплексу фундаментальних і гуманітарних знань, які майбутній вчитель музики зможе творчо використати у своїй професійній діяльності.

У процесі пошуку можливих форм інтеграції інструментально-виконавських дисциплін очевидною стала нереальність повного синтезу теоретичного та практичного матеріалу. Бо однією з ознак зінтегрованого об'єкта, як якісно нового утворення, є **збереження індивідуальних властивостей** вихідних елементів інтеграції у складі зінтегрованого об'єкта.

Аналізуючи особливості процесу засвоєння інструментально-виконавських знань, умінь та навичок, ми дійшли до висновку, що інтеграція дисциплін інструментального циклу повинна відбуватися

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

насамперед в процесі виконання педагогічних ситуацій та задач.

У дидактиці задача пізнавальна – це навчальне завдання, яке передбачає пошук нових знань, способів (умінь); стимуляцію активного використання в навчанні зв'язків, відношень, доведень [1, с. 54].

Ми погоджуємося з В. Максимовою, яка визначає міжпредметні задачі як «задачі, що вимагають підключення знань з різних предметів, чи задачі, складені на матеріалі одного предмета, які використовуються з визначеною пізнавальною метою у викладанні іншого предмета» [2].

Наявність різних класифікацій педагогічних задач, на нашу думку, дасть змогу охопити у навчальному процесі максимальну кількість різноманітних педагогічних ситуацій, проаналізувати їх, сформулювати педагогічні задачі і знайти можливі шляхи їх розв'язання. Чим більше типів педагогічних ситуацій та задач буде розглянуто під час підготовки майбутніх учителів, тим вірогідніше, молоді фахівці під час педагогічної діяльності зможуть самостійно впоратися з будь-якою педагогічною задачею, вмітимуть виявляти труднощі та усувати їх [3].

Аналіз фахової підготовки майбутніх учителів музики показав, що педагогічні ситуації та задачі, що використовуються у процесі інструментальної підготовки студентів, є проміжною ланкою між педагогічною теорією і практикою, тобто перекладаються на мову практичних дій, практичної діяльності.

Моделювання типових педагогічних ситуацій у процесі підготовки учителя музики (аналіз цих ситуацій, проектування способів дії в цих ситуаціях, розігрування дій в умовах запропонованих ситуацій) дає змогу заздалегідь, ще до безпосередньої практики в школі, перетворювати і синтезувати знання та уміння, набуті під час вивчення інструментальних дисциплін, і плідно використовувати їх для досягнення належних результатів у фаховій діяльності.

На відміну від реальних проблем і задач, з якими має справу учитель-практик, навчально-виконавські задачі спеціально призначені для підготовки фахівців, цілеспрямованого формування в них окремих умінь та навичок. При роботі з ними, на відміну від реальної практики, значно знижуються переживання студентів за можливі музично-виконавські помилки. Крім того, процес розв'язання навчально-виконавських задач відбувається за прямої взаємодії і самоконтролю студентів, тобто одразу здійснюється корекція й дається оцінка прийнятих рішень.

Основними недоліками в організації інструментально-виконавської

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

діяльності студентів з розв'язування педагогічних ситуацій та задач є:

- відсутність системи у застосуванні педагогічних задач та ситуацій, їх випадковість;
- рівень складності пропонованих інструментально-виконавських завдань не відповідає можливостям, рівню виконавських досягнень студентів;
- студент постає як пасивний виконавець;
- не продумані ефективні форми самоконтролю інструментально-виконавської діяльності.

Різноманітність ситуацій зумовлює необхідність поєднання їх відповідно до змістової сторони готовності майбутнього вчителя до інструментально-виконавської діяльності. Основними принципами побудови навчально-методичної роботи із застосуванням педагогічних ситуацій та задач вважаємо:

- цілеспрямованість застосування педагогічних ситуацій та задач (кожен вид повинен мати цільову функцію, сприяти формуванню інструментально-виконавських умінь та навичок);
- доступність завдань – з одного боку, їх конструктивно-творчий характер – з іншого;
- індивідуалізація та диференціація у застосуванні педагогічних ситуацій та задач:

  - варіативність інструментально-виконавських завдань (можливість студента вибрати той чи інший вид роботи, рівень її складності);
  - активність позиції студента, яка виявляється у доборі змісту самостійних завдань, обґрунтуванні активних форм і методів навчання – з одного боку, та активність позиції студента, яка виявляється у прагненні гарно виконати завдання, формувати інструментально-виконавські уміння та навички – з іншого.

Ефективності застосування педагогічних ситуацій та задач під час інструментально-виконавської діяльності сприяє дотримання системи вимог:

- добір та визначення видів і кількості (варіантів) педагогічних ситуацій, задач для опрацювання різного музичного матеріалу;
- добір педагогічних ситуацій у відповідності з рівнями підготовки студентів, врахування їх складності та доступності;

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- застосування таких форм організації інструментально-виконавської діяльності з розв'язування педагогічних ситуацій, які активізують пошуково-творчу діяльність студентів;
- формування змістовних мотивів інструментально-виконавської діяльності студентів;
- надання навчальному інструментально-виконавському матеріалу особистісного сенсу;
- контроль за організацією та ходом інструментально-виконавської діяльності студентів з розв'язування педагогічних ситуацій і задач.

Під час фахової підготовки майбутнього вчителя музики у процесі інтеграції інструментальних дисциплін важливо створити такі умови, за яких він мав би можливість зіткнутися з різними педагогічними ситуаціями, і при цьому його завдання полягає в умінні перетворити ситуацію на задачу та в прийнятті оптимального рішення.

Важливий фактор результативності роботи із застосування педагогічних ситуацій та задач – вибір форми організації інструментально-виконавської діяльності студентів. Серед них:

- індивідуальні (задачі розподіляються між окремими студентами для самостійного опрацювання музичного матеріалу);
- групові (завдання даються студентам, які виконують їх під час спільної інструментально-виконавської діяльності);
- фронтальні (коли задачі ставляться перед усіма студентами інструментального класу, а їх розв'язання здійснюється у формі загальної дискусії чи іншої комунікативної форми особистісно-орієнтованого навчання).

Вибір однієї із форм залежить від змісту і характеру самих задач. Ще один визначальний фактор – рівень інструментально-виконавської підготовки студентів. Індивідуальний підхід до застосування педагогічних ситуацій та задач здійснюється з урахуванням індивідуальних особливостей студентів, рівнів освіти та темпів просування у інструментально-виконавській підготовці.

Підібрати комплекс завдань з основного музичного інструмента, ансамблевої гри та концертмейстерського класу, на нашу думку, означає встановити, які види виконавських завдань, і в якій послідовності пропонувати для розв'язання з тим, щоб кожне із них забезпечувало більш високу ступінь підготовки студента. При цьому система завдань має

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

відповідати загальним вимогам логічних основ систематизації.

Отже, суть інтеграції інструментально-виконавських дисциплін полягає не тільки у структуруванні навчального матеріалу на основі інтегративного підходу, а в більшій мірі зводиться до розробки комплексу педагогічних задач, який би відобразив інтегративний характер навчального матеріалу. Це одна з найважливіших умов формування у студентів цілісної системи виконавських знань, умінь та навичок, яка є важливою складовою професійної підготовки майбутніх учителів музики. Основними критеріями, що визначають ефективність використовуваної системи педагогічних задач, є відповідність навчальній програмі, доступність, наступність, різноманітність, порядок вивчення, число виконавських завдань, можливість установалення діючих міжпредметних зв'язків. Застосування методу розв'язання педагогічних задач у процесі інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики дозволить, на нашу думку, моделювати *типові педагогічні ситуації* і, заздалегідь, ще до безпосередньої практики в школі, видозмінювати та синтезувати знання, отримані в процесі вивчення інструментальних дисциплін, а також застосовувати їх для розв'язання практичних завдань.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С., Мальований Ю. Інтегроване навчання: за і проти // Освіта / С. Гончаренко. – 1994. – 16 лют. – С. 5.
2. Максимова В. Межпредметные связи и совершенствование процесса обучения: Кн. для учителя / В. Максимова. – М.: Просвещение, 1984. – 143 с.
3. Кондрашова Л.В. Методика подготовки будущего учителя к педагогическому взаимодействию с учащимися: Учеб. пособие / Л.В. Кондрашова. – М.: Прометей, 1990. – 158с.
4. Спирин Л.Ф. Теория и технология решения педагогических задач / Под ред. П.И. Пидкасистого. – М.: Российское педагогическое агентство, 1997. – 174с.

УДК 784

*Т. О. Ланина,  
м. Луганськ*

### ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ДЖАЗІ

В останні часи інтерес до професійного джазового співу значно збільшився, проте питання про його методичне підґрунтя залишається відкритим. Найбільш актуальним є та частина цього питання, яка пов'язана із початковим етапом вокального виховання майбутніх співаків джазу.

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Очевидно, що розв'язання цього питання міститься у специфічності виконавських завдань джазового вокаліста, які пов'язані зі властивостями пісенних стилістичних вимог.

Процес джазового виконання, так само як академічного, мусить бути пов'язаний із вирішенням завдань щодо вірної роботи голосового апарату під час звукоутворення, чіткою співочою артикуляцією та дикцією. В процесі навчання повинні впроваджуватися вокальні вправи, які спрямовані на досягнення суто специфічних виконавських прийомів, а саме: на характерне для джазу вібрато, гліссандо, фальцет, шепіт, надрив, розвиток скету - різноманітних вправ зі змінами складів, тощо.

Вокальні вправи утворюють та розвивають навички спрямування свідомості учня на певний музичний образ, характер. Адже джазове мистецтво є образно-інтонаційним і важливо, щоб учень з самого початкового етапу навчання розумів цю образну мову. Тому мета комплексного застосування виражальних засобів спрямована на те, щоб учень з першого моменту співу поєднав два етапи роботи - технічний та образно-художній.

Джазовий вокал визначається індивідуальними якостями співака (як і музиканта), сюди відносяться джазова манера виконання, характерні вокальні тембри, унікальні тональні якості і крім того - джазове фразування, джазова "атака". З часом в процесі розвитку джазової музики вокалісти все частіше намагалися наслідувати у своїх імпровізаціях інструменталістами, що найяскравіше проявилось в манері так званого "скет-співу" (тобто тріо, квартети і так далі, однорідні або змішані), які спочатку не були безпосередньо частиною джазу. Тоді це були зазвичай групи, що виконували сучасні популярні пісні. Але в подальші роки тенденція таких груп включати до свого складу професійних джазменів значно підвищила рівень гармонійної суті їх виконання [1].

Основним у виконанні джазу є імпровізація, без якої просто він не може існувати. Взагалі імпровізація заснована на розумінні гармонійних послідовностей, здатності застосовувати на їх основі самі різні ритми і мелодії. Джазовий вокаліст по ходу імпровізації повинен немов би копіювати звучання інструментів з джаз-бенда. Тому зрозумілими стають дуже строгі вимоги до вокальних здібностей джазового співака. Голос має бути дуже рухливим, уміти з легкістю імітувати партію одного інструменту, інтонувати іноді дуже швидко. Тому розпочинати імпровізувати потрібно вже на початку навчання співу, у якості вокальних

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

вправ.

Імпровізація існувала в музиці віками, будучи основою форми музичного фольклору. На початку ХХ століття мистецтво імпровізації відродилося в джазі. З часом, у міру появи потреби в навчанні джазових музикантів, відновлюється і навчання імпровізації.

Музична імпровізація - найдревніший, до цього дня найдемократичніший і самий невивчений вид музичного мистецтва. Звичайне її розуміння пов'язане з етимологією самого терміну. Але латинський прикметник *improvisus* - непередбачений, несподіваний, невідготовлений - вказує лише на один аспект явища, що представляється сьогодні не найважливішим, а в інших випадках і не цілком правдоподібних. Радянське музикознавство, говорячи про три види музичної творчості (композиції, виконанні і імпровізації), називає композицією твір музики, "результат творчого акту композитора", а імпровізацією - "особливий вид художньої творчості, при якій твір створюється безпосередньо в процесі його виконання" [3, с. 508].

Думається, що подібна характеристика недостатньо розкриває суть імпровізації, специфіку її змістовності, місце у ряді інших мистецтв. На відміну від композиції, де змістовний результат роботи, ми пропонуємо називати імпровізацією такий вид художньої діяльності, при якому носієм художнього змісту є сам дійовий процес.

Приведене вище енциклопедичне визначення зосереджує нашу увагу на експромтах і інших виконавських ексцесах - творчості виключно індивідуальній, сольній. Дослідження виду мистецтва, як би він не називався, змістовний сенс якого ув'язнений в процесі художньої діяльності, призводить до аналізу ігрових і ансамблевих форм. Перша доктрина спрямована на дивовижні і унікальні властивості окремих творчих осіб. Друга дозволяє по-новому підійти до проблем мовного, інтонаційного, музичного спілкування, до проблем музичної мови, мислення і сприйняття, музичної культури в цілому.

Практика джазу і частково його викладання стали однією з причин загального інтересу до імпровізаційної музики.

Сучасна методика підготовки імпровізуючих музикантів не має чіткої системи. Обов'язковою умовою є те, що підготовка імпровізатора повинна спиратися на педагогічну спадщину минулого. Розвиток цих методів навчання просто потрібний, зокрема, активна взаємодія між



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

аудиторією і сценою, між артистами і слухачами. Важливу роль тут грає загальна музична освіта і виховання. Істотний ефект дії професійної музичної діяльності на слухача: в результаті цієї взаємодії повинен підвищувати і рівень компетентності аудиторії.

Музична підготовка музиканта неодмінно повинне включати вміння імпровізувати. " Навчання імпровізації припускає розвиток в учневі слухозоро-динамічного стереотипу, тобто рефлексивно надійного вміння миттєво і грамотно утілювати результат музичного фантазування в реальних звуках" [2, с. 127]. Уміння імпровізувати, як акт музичної самореалізації, не залежить від копіткого розучування нотного матеріалу і створює величезний стимул для стійкого і зосередженого музичення.

Безумовна, основною ланкою у вихованні виконавців має бути у коледжах, проте реальна ситуація в цій області далека від ідеальної. Імпровізацією і композицією займаються в одиничних закладах. 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 музичних коледжах 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 коледжах викладається, існує певна проблема здібностями до імпровізації.

Джазова імпровізація в її сучасному вигляді освоюється студентами не так природно. Викладання спеціальностей ведеться на основі класики.

Імпровізація закладена в природі джазу, і тому саме джаз відновив і розвинув відповідні розділи музичної педагогіки. У якому б напрямі не спеціалізувався музикант - будь то фольклор, класична або джазова музика, - вміння імпровізувати повинно стати невід'ємною частиною професійної кваліфікації.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Карягина А. В. Джазовый вокал : практ. пособие для начинающих / А.В. Карягина. – СПб. : Лань, 2008. – 57 с.
2. Покровский Д. Фольклор и музыкальное восприятие / Д. Покровский // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 124 – 127.

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

3. Ямпольский И. Импровизация / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Сов. Энцикл., 1973 – 1982. – Т. 2. – 1974. – 508 с.

**УДК 78.01**

*Н. А. Лебеденко,  
г. Луганск*

**ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ  
ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Понятие «этническая музыка» требует философско-культурологического обоснования. Согласно мировоззренческим взглядам на мир, все что нас окружает подчинено определенному ритму. Человек живет среди многочисленных и разнообразных, а потому часто не фиксируемых им, но обладающих ярко выраженной ритмичностью процессов. Все это в совокупности становится основой нашего представления о некоем непрерывном, но полиритмично пульсирующем мире. Испытывая на себе воздействие этих ритмов, человек и древний человек в том числе) не может не замечать происходящего вокруг него, так и с ним самим, не может не задумываться о его смысле, значении, особенности.

Так что же собой представляет этническая музыка. Этническая музыка – музыка народов мира. К ней, прежде всего, относится музыка азиатского и африканского происхождения, которые со временем преобразовались таким образом, чтобы удовлетворить требования европейских и американских звукозаписывающих компаний. Иногда под понятием «этническая музыка» понимают музыку народную. На самом деле эти понятия не схожи. Народная музыка, это многовековые традиции, среди которых нет получение денег за пение.

Этнические музыкальные произведения состоят из звуков джембе, ситара, хоомей, дудука, волынки. Заинтересованность этнической музыкой на западе появляется с возникновением музыки барокко.

Кроме этого, традиционные народные мотивы стали основой для создания новых стилей. Так, например, стиль регги образовался из духовной музыки Ямайки. Самым ярким представителем этого жанра стал Боб Марли.

Иоганн Готфрид Гердер был одним из первых ученых, который дает

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

обоснование понятия «этническая музыка» с теоретической точки зрения. Он, как и другие ранние исследователи XIX века, указывали на прямую связь между этнической музыкой и природой. В XIX веке этническая музыка считалась если не «музыкой природы», то, по меньшей мере, природной, естественной музыкой, не подверженной городским влияниям. Исследователи этнической музыки рассматривали в основном следующие вопросы: существует ли связь между классической и народной музыкой и обнаруживаются ли следы происхождения форм народной музыки в языке или движении. Наибольшее значение в осмыслении народной музыки имели музыкально-этнографические исследования, проведенные под руководством американского филолога Френсиса Джеймса Чайлда в Великобритании и венгерским композитором и фольклористом Белой Бартоком в странах Восточной Европы.

Можно выделить три основных этапа в эволюции этнической музыки:

- **древнейшая эпоха**, истоки которой уходят в глубь веков. Верхняя историческая граница связывается со временем официального принятия той или иной государственной религии, сменившей языческие религии родоплеменных сообществ;
- **средневековье** – время формирования народностей и расцвета традиционной народной музыки;
- **современная эпоха** – для многих народов связана с переходом к капитализму, с ростом городской культуры, зародившейся ещё в средневековье. Интенсифицируются процессы, происходящие в народной музыке, ломаются старые традиции, возникают новые формы творчества.

Данная периодизация не универсальна. Например, арабской музыке не известно столь определённое различие крестьянской и городской традиций, как европейской; типично европейская историческая эволюция народной музыки - из деревни в город, в латиноамериканской музыке «перевернута», так же как европейским межнациональным фольклорным связям (от народа к народу) здесь соответствует специфическая связь: европейские столицы - латиноамериканский город - латиноамериканская деревня.

В современной фольклористике нет единой точки зрения на региональную классификацию народной музыки. Так, американский учёный А. Ломакс выделяет шесть музыкально-стилевых регионов мира: Америку, острова Тихого океана, Австралию, Азию (высокоразвитые

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

культуры древности), Африку, Европу, детализируя их затем по преобладающим стилевым моделям: например, три европейские традиции – центральная, западная, восточная и связанная с ней средиземноморская. В то же время некоторые словацкие фольклористы выделяют не три, а четыре европейские традиции — западную (с центрами английских, французских и немецких языковых областей), скандинавскую, средиземноморскую и восточную (с центрами карпатским и восточно-славянским; сюда же, без достаточных оснований, подключены и Балканы). Обычно Европа в целом противопоставляется Азии, однако некоторые специалисты оспаривают это. Например, Л. Пиккен противопоставляет Европе и Индии дальневосточную территорию от Китая до островов Малайского архипелага как музыкально единое целое. Неправоммерно также выделение Африки в целом и даже противопоставление Северной Африки (севернее Сахары) тропической, а в ней — Западной и Восточной. Такой подход огрубляет реальную пестроту и сложность музыкального ландшафта Африканского континента, который насчитывает не менее 2000 племён и народов. Наиболее убедительна классификация от широких межэтнических регионов к внутриэтническим диалектам: например, восточно-европейские, затем восточнославянские и русские регионы с подразделением последнего на области северные, западные, центральные, южнорусские, поволжско-приуральские, сибирские и дальневосточные, в свою очередь разделяющиеся на более мелкие районы.

Задолго до возникновения письменных музыкальных традиций из различных форм и типов первобытного синкретизма (обрядовые действия, игры, песнепляски в сопровождении музыкальных инструментов и другие) сформировались и развились самостоятельные жанры музыкального искусства — песенные, инструментальные, танцевальные.

Одним из самых распространенных жанров этнической музыки является баллада, сформировавшаяся как вид популярной песни в Англии в конце XV в.; это песня, повествующая о некоем событии.

Сложен и мало изучен вопрос о взаимосвязях народной музыки с музыкой религиозного культа. Религиозные песни, распространяемые в ряде культур, после частичной переработки и переосмысления становились частью народной музыкальной традиции.

Изменения душевного состояния, происходившие либо под

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

влиянием конкретных событий, либо под влиянием конкретных событий, либо под воздействием не поддающихся него объяснению причин, вызывали у человека неистребимую внутреннюю потребности в опредмечивании этого состояния.

Конкретными средствами для этого прежде всего могли стать собственные движения древнего человека и им самим издаваемые звуки. Подобное опредмечивание в первую очередь происходило в рамках принципиально неутилитарной (то есть не связанных с достижением каких-либо полезных для индивида, для группы людей, для всего племени результатов) деятельности (заниматься которой можно было исключительно «в свободное от работы время») и посредством разнообразных, со временем обретавших все большую упорядоченность (и прежде всего ритмическую) телодвижений, мимики, выкриков. Они исходили «из души» еще не слишком богатого социальным опытом первобытного человека, в тоже время «в своей слабости и незнании» первобытного гораздо «ближе к основным реалиям человеческого существования, чем самодовольный рационалист, уверенный в том, что овладел тайнами Вселенной» [1, с. 65].

Можно предположить, что ритмизированные действия дикаря действовали на него подобно сильным психотерапевтическим средствам, с помощью которых организм не только восстанавливался, возвращаясь в свое оптимальное, в психическом отношении уравновешенное состояние, но и возбуждался (во всяком случае такая возможность имела), получая, по сути дела, мощную порцию дополнительной энергии и испытывая те чувства, которые были обусловлены характером совершаемых им действий и воспринимаемых звуков. Сами же ритмизированные движения, представлявшие собой опредмечивание внутренних ритмов, ощущаемых человеком, становились основанием для будущих организованных и целесообразных действий в первую очередь обрядовых, ритуальных).

Косвенным образом о роли ритма в жизни первобытного человека свидетельствует внимание, как мы можем предполагать, уделявшееся древним ударным инструментам. По мнению музыкального этнолога А. Мэррима – «наиболее характерной чертой этнической музыки (которая в наибольшей степени из всех ныне существующей напоминает прамузыку древнего человека. – Авт.) является, по всей вероятности, доминирующая роль ритма, так же как в музыкальном выражении преобладает «принцип ударности». Другой исследователь – А. Карпентьер – пишет, что в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

этнической музыке почти отсутствуют инструменты, способные воспроизводить мелодию: господствует одно пение на фоне ритма ударных» [Цит. по: 2, с. 38-39].

О месте и роли ритмизации в процессе становления символического животного (каковым, по мнению немецкого философа Э. Кассирера, является человек) существуют взаимозакрывающие точки зрения. Одни ученые (например, Э. Дюркгейм) считают, что подобного рода действия, практически сразу же обретавшие коллективные формы, являлись продуктом переживаемых человеком эмоциональных состояний, то есть рождались из возбужденной социальной среды и из самого этого возбуждения. Другие же, наоборот, предполагают, что как раз «обычай даны человеку как внешние нормы до возникновения внутренних чувств, как и обстоятельства, в которых те могут или должны будут появиться [3, с. 85].

С другой стороны, эмоции самого человека стремятся не только к двигательному, но и к звуковому, голосовому выражению. «В этом отношении интонация глубоко родственна жесту. В сущности, жест – это интонация, реализованная движением, а интонация как бы голосовой жест» [4, с. 17]. Это наблюдение согласуется с выводом многих ученых о том, что человек обладает врожденной способностью, которую можно назвать вокализацией.

Продолжая рассуждения, мы должны коснуться еще одной способности человека. Один из крупнейших философов А. Бергсон сказал: «Если наш анализ правилен, то в начале жизни лежит сознание или, вернее, сверхсознательность. Это сознание представляет потребность в творчестве, но оно проявляется только там, где творчество возможно. Оно засыпает, когда жизнь обречена на автоматизм, но оно немедленно просыпается, когда является возможность выбора. Вот почему организм, лишенный нервной системы, эта способность творчества переходит в способность передвижения изменения форм, свойственных этим организмам. У животных же с нервной системой эта способность пропорциональна сложности узлов, в которых перекрещиваются так называемые чувствительные и двигательные пути, то есть сложности мозга».

Обратимся к характеристике еще одного компонента, сыгравшего существенную роль в возникновении не только музыки, но и культуры



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

человечества в целом. Речь идет об игре, которая предшествует культуре, поскольку она существует уже в животном мире, ее важнейшими, хотя и не универсальными компонентами являются состязание и представление. Не будь игры, культуры не существовало бы. И все же она не создает последнюю (на этом настаивал голландский культуролог Й. Хейзинга), но лишь представляют собой необходимое условие ее возникновения.

Это утверждение еще в большей степени относится к музыке, которая отнюдь не обязана своим происхождением игре (Й. Хейзинга предупреждал, что ссылка на врожденное влечение человека к игре не может использоваться в качестве объяснения феномена происхождения искусства), однако без нее просто не могла бы возникнуть. Без игры и вне игры древние люди не придумали бы свои ритуалы, хороводы и обрядовые танцы; вероятно, и первые музыкальные инструменты они изобретали, играя.

Недаром на всех языках о музыкантах-исполнителях (как и о театральных актерах; но ведь театр и музыка – это ближайшие родственники) говорится, что они играют на своих инструментах. Даже певцы, можно сказать, играют своим голосом.

Представляется вывод о первоначальном возникновении устной речи, уже на основе которой со временем зарождается и развивается песня, то есть возникает музыка. Однако большинство крупнейших исследователей придерживаются противоположной точки зрения.

Например, датский ученый О. Есперсен отмечал, что в «истории некогда было так, что любая речь была песней, или, точнее, когда-то эти два действия еще не были дифференцированы» [Цит. по: 5, с. 116]. А уже возникший из пения или, точнее, в соавторстве с пением, язык явился, по мнению, Э. Сепира «голосовой актуализацией тенденции к символическому видению действительности». Иначе говоря, испытывавший потребность в вокализации и ритмизации своих действий древний человек выражал свои желания, чувствования и даже мысли, интонируя опредмечиваемую им в звуке информацию, тем самым придавая ей ритмически структурированную форму и превращая ее в символ.

По мнению этнолога Х. Трэйси: «У народа, не имеющего письменности, музыка является основным средством формирования определенно средством его выражения. Протест против некоторых нововведений, жалобы на несправедливости, восхваления честности и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

благородства, осуждение лжи и скупости – фактически все то, чем живет общество, находит свое выражение в песнях [Цит. по: 3, с. 5-6].

Таким образом, музыка постепенно, но неотвратно и все глубже проникала в повседневную жизнь древнего человека, при этом не обретая до поры до времени достаточной самостоятельности.

Очевидно, что между музыкой (пением) и звучащим словом существует диалектическая связь. Так, если устная речь предположительно возникает из пения, то в дальнейшем она сама (например, при помощи ораторских методов и соответствующим им приемов, навыков, динамики и конструкции) становится способностью оказывать «воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений».

Этническая культура в современном мире больше всего сохраняется в обрядах, связь с этнической традицией выражается в национальных песнях, музыке, танцах, в старинных и возможно утративших уже исконный смысл обрядовых действиях и особенно в сохранении музыкальных инструментов. Достаточно колоритно этническая специфика проступает в народном искусстве. Для современности, как ни парадоксально, характерны не только его исчезновение или унификация отдельных элементов, но и возрождение ряда традиций.

Ни в каком искусстве, ни в каких его видах и жанрах не имеет основного значения «первородность» его происхождения. В том числе «не имеет никакого значения то, в какой стране, у какого народа впервые появилась первоначальная конструкция того или иного народного инструмента для выявления его национальной принадлежности. Основопологающий критерий – именно традиционность бытования в определенной этнической среде для выражения национального музыкального искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Доусон К. Г. Религия и культура / К. Г. Доусон. – М. : Радуга СПб., 2001. – 510 с.
2. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб. : Азбука СПб., 2000. – 326 с.
3. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : Эскмо, 1994. – 546 с.
4. Мазел Л. А. О природе и средствах музыки : теоретический очерк / Л. А. Мазел. – М. : Азбука, 2000. – 327 с.
5. Лангер С. Философия в новом ключе / С. Лангер // Исследование символики разума, ритуала и искусства. – СПб. : Эрмитаж, 1999. – С. 213 – 310.

## СИНЕСТЕЗИЯ В МУЗЫКЕ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Проблема познания музыкального произведения является едва ли не основной в музыкальной деятельности, как в акте коммуникации. Среди предложенных в последние десятилетия подходов к проблеме особый ракурс её осмысления даёт синестетический, направленный на постижение непонятного смысла музыки.

Большинство словарей даёт следующее определение синестезии: «Синестезия - явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств (напр., "цветной слух" - звуковые переживания при восприятии цвета и т. п.)» [3].

В калькированных определениях такого рода, есть некоторые значимые различия. В дефиниции, изложенной выше, синестезия трактуется исключительно как добавочное ощущение, в то время как в определениях из некоторых других словарей данное явление рассматривается как добавочное ощущение и представление, что намного расширяет границы понятия.

Такое небольшое, но существенное расхождение, наглядно демонстрирует ситуацию, которая сложилась в научном мире вокруг проблемы синестезии. До сих пор существуют разногласия в определении границ понятия, а также механизмов функционирования данного явления. При этом можно отметить две противоположные теории - первая рассматривает врожденную синестезию, которая характеризуется навязчивыми соощущениями. Это достаточно редкий феномен, поэтому он является патологией, хоть и со знаком «+», так как люди с такой синестезией нередко обладают феноменальной памятью, или высокими математическими способностями. Вторая теория – рассматривает синестезию как особый ассоциативный механизм присущий любому индивиду. При этом данная теория не отрицает возможности существования патологической синестезии, но с оговоркой, что к искусству она не имеет никакого отношения.

На данный момент все больше музыковедов интересуются проблемой синестезии в музыкальном искусстве, и несмотря на то, что

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

единой скоординированной исследовательской позиции еще не выработано, уже сейчас можно говорить о достаточно крупном исследовательском центре синестезии – НИИ «Прометей» в Казани, и даже о формировании научной школы музыкальной синестезиологии при Новосибирской консерватории.

Применительно к музыкальному искусству содержание понятия «синестезия» кратко раскрывается в определении «межчувственная ассоциация». Хорошо знакомые нам метафорические выражения: «тяжелый аккорд», «прозрачное звучание», «глубокий бас» лишь иллюстрируют явление, но суть его заключается в ином. Синестезия – это явление невербального музыкального мышления. На любом этапе творческого процесса, звуковой образ, перед тем как попасть в сферу понятийного мышления, свертывается на уровне межчувственных ассоциаций. Безусловно, характер данных ассоциаций зависит от жизненного и эстетического опыта каждого реципиента, что свидетельствует о некоей субъективности синестетического мышления. В таком случае, каким образом межчувственные ассоциации могут быть формой познания и функционировать в сфере художественного общения? Согласно ассоциативной теории, большинство видов данных связей относятся к двум наиболее общим типам ассоциаций – ассоциациям по сходству и по смежности, и подчиняются их закономерностям (что исключает их случайный характер). Многие исследователи синестезии отмечают особое качество субъективности в синестезии: «...Это описание субъективно, но не произвольно, не персонально. Оно интерсубъективно, то есть свойственно коллективному субъекту» [2, с. 106]. Вышеперечисленные метафоры («прозрачное звучание» и т.д.) демонстрируют доступность и общезначимость синестетических ассоциаций, поскольку понятны как музыкантам, так и простым слушателям.

Учитывая интерсубъективность синестетических ассоциаций, а также исходя из положения, что «смысл – это цельность, получаемая из сцепления значения элементов текста в синтезе с осознаваемыми и неосознаваемыми комплексами внутреннего мира воспринимающего (его мыслями, психическими откликами и образами)» [1, с. 21], мы считаем правомерными рассуждения о роли синестезии в понимании смыслов художественных текстов.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Исследовательница в области музыкальной синестезиологии Н.П. Коляденко называет две функции синестезии в понимании-интерпретации художественных текстов: функция перевыражения как одного из условий понимания, и эмпатийная функция как, своего рода, «вживание» в смысловое поле музыкального текста. Первая функция подразумевает наличие в процессе восприятия музыки зрительных, кинестетических и др. соощущений ассоциативного характера, которые направляют процесс понимания слушателем музыкального произведения. Эмпатийная функция выполняет одно из условий интерпретации как «вчитывания» в смысл произведения. Синестетические ассоциации здесь призваны «оживить» нотный текст с помощью представлений других модальностей, сделать его намного шире и объемней [2, с.103].

Синестетичность является базовым свойством восприятия любой музыки, но музыка различных стран, разных эпох и жанров имеет и разную синестетическую нагрузку. Справедливым будет утверждение, что музыка XX века, в частности импрессионизм, сонорика, электронная музыка, больше тяготеет к синестетичности восприятия, что проявляется и в выборе материала научных исследований о синестезии в музыке.

Синестетический подход к анализу музыки появился относительно недавно. Одними из первых кто целенаправленно и методично стал изучать данное явление, были исследователи НИИ «Прометей» в Казани – Б.М. Галеев и И.Л. Ванечкина, а также их коллеги. Изучая синестезию как феномен, её природу и механизмы функционирования с эстетических позиций, они заложили мощный фундамент для будущих, более узких, конкретных исследований данной проблематики.

Продолжила работу в данном направлении Н.П. Коляденко, которая в своей докторской диссертации «Синестетичность музыкально-художественного сознания» разработала масштабную синестетическую методологию в контексте музыковедения. Актуальность данного исследования проявилась в использовании теории Н.П. Коляденко в качестве методологической базы диссертаций, написанных её ученицами, таким образом, позволяя говорить о формировании Новосибирской школы музыкальной синестезиологии. Наиболее яркие из них: «Синестетическая интерпретация творчества Э.Денисова» А.Н. Мельниковой, и «Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия: на материале инструментальной музыки барокко» С.В. Камышниковой.

На данный момент синестетический метод только входит в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

методологический аппарат современного музыковедения, находясь в процессе становления. Разомкнутость данной проблематики в настоящее время предполагает новые, интересные теории в будущем, которые откроют новые междисциплинарные пространства музыкальной науки.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Инкижекова М. С. Музыкальный текст как культурно-исторический феномен : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии / М. С. Инкижекова. — Кемерово, 2001. — 22 с.
2. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) / Н. П. Коляденко. — Новосибирск, 2005. — 392 с.
3. Синестезия // Большая советская энциклопедия. — М. : Сов. энцикл., 1976. — Т. 23. — С. 419.

**УДК 791.9:331.101**

*И. М. Макшанцева,  
г. Луганск*

### **ВОЗМОЖНОСТИ И ГРАНИЦЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АРХЕТИПОВ В СОЗДАНИИ ИМИДЖА ЗВЕЗД В ШОУ-БИЗНЕСЕ**

Создатели сильных брендов интуитивно пришли к пониманию того, что бренд – это средоточие функциональных характеристик и ценностей, выраженных определенными универсальными образами.

Проблему позволяет успешно решить теория архетипов, приоткрывающая секрет глубинной мотивации потребителей. Теория позволяет использовать новые знания в создании и развитии успешных брендов. Исследования, лежащие в основе теории архетипов, показали, что реально и стабильно увеличивают прибыльность и успех те компании, бренды которых четко соответствуют определенному архетипу.

Архетипы – это целостные и законченные концепции, требующие полной реализации и развертывания. Архетипами называют исключительно устойчивые элементарные схемы, шаблоны или паттерны, обнаруживаемые в поведении, мышлении и продуктах созидательной деятельности бесчисленных поколений людей всех рас, племен и национальностей и восходящие к древнейшим эпохам человеческой культуры.

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Исполнитель должен не просто отличаться от своих коллег оригинальным имиджем, но и стать предметом обожания, поклонения, подражания масс, а для этого его образ должен быть эмоциональным, индивидуальным и героическим.

Любой человек, независимо от возраста и социального статуса, нуждается в духовных ориентирах и идеалах. Мастера Голливуда советуют использовать в работе над характерами архетипы – универсальные образы, общие для целого ряда культур. В этом смысле архетип может существовать в виде некоего собирательного типажа или амплуа.

Если при восприятии рекламного сообщения подключается архетипический уровень, у воспринимающего автоматически усиливаются все соответствующие данному архетипу эмоциональные реакции и бессознательные ожидания. Важно только, чтобы они соответствовали поставленной цели, в данном случае – вектору личного бренда [1].

Использование архетипов в личном брендинге – это предоставление аудитории определенных ролевых моделей и узнаваемых архетипических сценариев. В практике шоу-бизнеса использование архетипов позволяет точнее позиционировать в глазах аудитории телеведущих, шоуменов, актеров и музыкальных исполнителей. Например, рок-звезде подойдет архетип Бунтаря (рок-герою «положено» нарушать общепринятые правила поведения, крушить аппаратуру и гостиничные номера, а также периодически лечиться от различных зависимостей), исполнителю романтических баллад – архетип Любовника. В кинематографе беспощадно эксплуатируется архетип Героя (яркие примеры – герои Арнольда Шварценнегера, Сильвестра Сталлоне). Определенный криминальный оттенок отражается в архетипе Бунтаря (например, М. Шуфутинский, группа «Лесоповал»).

На практике не всегда встречаются идеальные воплощения определенного архетипа, возможны и смешанные типы. Сочетая разные архетипы, можно добиться интересного эффекта, так как это позволяет «оттенить» разные грани каждого архетипа, «работая» или на контрасте, или на дополнении. Так, например, при создании бойз-бенда можно объединить участников, которые будут отличаться не только цветом волос или ростом, но и архетипами, лежащими в основе их образов. Всем солистам коллектива необязательно быть «любовниками», один из них может быть «славным малым», другой – «искателем». Подобная работа над позиционированием отдельных участников прослеживается, например,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в групі Іванушки Int. или в учасниках шоу «Х-фактор» «Діти капітана Гранта».

Для збільшення контактної аудиторії в поп-культурі пропонується набір іміджей-архетипів, де основною сферою дії стає любов, т. е. експлуатується всеоб'ємлючий характер любові, її багатолітність. Найбільш популярними чоловічими архетипами-іміджами в любовній сфері вважаються імідж романтичного любовника і Дон Жуана. «Романтичний любовник» безумно любить сам, але його не люблять (Діма Білан, Валерій Меладзе, Віталій Козловський). «Дон Жуан» не любить, але його люблять. З точки зору контрастності («Отпеті шахраї») другий тип помітно вигідніший. Крім того, позиція Дон Жуана психологічно вигідніша як для жіночої, так і для чоловічої аудиторії. Для жіночої аудиторії він привабливий, оскільки його люблять багато, а чоловікам завжди приємно опинитися в числі улюблених.

Жіночі моделі іміджей практично ті ж: «безвідповідна любов» і «жінка, покорительниця чоловічих серць». Безвідповідна любов – це варіант плачу, страждання (Людмила Сенчина, ранні Татяна Буланова, Катя Лель). По цій же моделі пишуться пісні покорительниць серць тинейджерів. Соблазнительниця – варіант переваги, і відповідно, імідж для більш дорослої аудиторії, що віддає перевагу оптимізму жінок-вамп (група «Віагра», Ірина Білик, Светлана Лобода) [2].

Змісту образів архетипів колективного несвідомого в мистецтві відповідно формуються різні образи і іміджі естрадних виконавців, несучі в собі відображення ознак певного архетипу. Під цей архетип «підганяється» певний репертуар, який виконуватиме артист, а також розробляється відповідна цьому архетипу стратегія просування цього виконавця.

Отже, використання популярних «в народі» архетипів для створення сценічного образу і іміджу за сценою в наше час активно використовується в шоу-бізнесі. Політики, артисти, співаки, лідери компаній, державні діячі, суміливі вловити відповідність певному, востребованому суспільством архетипу, стали іконами свого часу. Але можна досягти успіху, т. е. визнання і популярності, свідомо іскажуючи і ламаючи шаблони, що призводить до формуванню незвичайних,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ярких, запминающихся образів.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Коханенко А. И. Имидж рекламных персонажей / А. И. Коханенко. – М. : МарТ, 2004. – 144 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. – 335 с.

УДК 37.015.31-057.875:7

*Г. М. Мальована,  
м. Стаханов*

### РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ

Розвиток сучасної педагогіки характеризується підвищеною увагою до внутрішнього потенціалу людини, створенням освітнього середовища, що сприяє розвитку творчої особистості. Джерелом формування такої особистості може і має бути мистецтво. Це стосується і практичної мистецької діяльності і, що дуже важливо, вивчення надбань світового та вітчизняного мистецтва, збагаченого естетичним, моральним змістом, таким необхідними сьогодні студентській молоді.

Невід'ємною складовою духовної культури особистості виступає естетичне виховання засобами мистецтва. У сучасному суспільстві виховання духовно багаті та естетично-свідомі людини є однією з найбільш обговорюваних і невирішених проблем, які намагаються розв'язати освітяни різних країн світу. У межах завдань гуманістичної педагогіки комплекс «моральна – творча особистість» становить ту зону найближчого розвитку, яку визначають педагоги для своїх підопічних; її досягнення дозволять реалізувати національний потенціал культури, багатовікові мистецькі надбання народного генія, що виявляються в усіх сферах життя. З точки зору психології, внутрішня готовність до творчості в сучасних умовах є одним з показників всебічно розвиненої особистості.

Аналіз досліджуваної проблеми вимагає теоретико-методологічного осмислення поняття «формування творчої особистості», «творчість», «засоби мистецтва» відповідно до особистісно-орієнтованої спрямованості освіти. Базовими для розробки досліджуваної проблеми є роботи про загальні закономірності педагогічного процесу у вищій школі

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

(Л.І.Анциферова, С.І.Архангельський, Ю.К.Бабанський,), відповідні технології навчання та виховання (О.Г.Мороз, Л.С.Нечепоренко).

Переосмислюється поняття «особистість» у світлі гуманістичного підходу (Б.Г.Ананьєв, О.Г.Асмолов, Л.І.Божович, та ін); аналізується розробка поняття «творчість», зокрема, як способу ефективного саморозвитку і професійно-освітньої самореалізації (В.І.Андрєєв, Д.Б.Богоявленська, Г.Я.Буш, Н.Ф.Вишнякова); розглядаються педагогічні самореалізації як активної пізнавальної та творчої діяльності у нових умовах освітнього процесу (Г.І.Волинка, І.А.Зазюн, В.І.Загвязинський).

Саморозвиток потенційних можливостей і внутрішніх ресурсів особистості, інтенсифікації творчого потенціалу студентів, їхня повноцінна самореалізація в навчально-професійній і майбутній професійній діяльності обумовлюють необхідність вивчення функціональних компонентів і засобів підвищення ефективності процесу формування творчої особистості майбутнього вчителя. Процес перетворення й удосконалення сучасної педагогічної системи припускає пошук нових ідей, технологій, форм і методів організації навчального процесу у ВНЗ з метою формування творчої особистості студента на основі її внутрішніх мотивів, системи цінностей і професійних цілей [3, с. 135].

Важливим моментом особистісно-орієнтованої освіти є створення і впровадження спеціальних моделей і програм, що забезпечують реальну можливість побудови і реалізації індивідуальних траєкторій творчого розвитку засобами мистецтва, що стимулюють активність студента в оволодінні методами і засобами здійснення даного процесу, необхідних для розкриття індивідуальності, духовності, сприятливих професійному становленню [Там само].

Метою даного дослідження є виявлення умов, за яких процес формування творчої особистості студента засобами мистецтва буде найефективнішим, а саме на основі теоретичного аналізу наукових джерел визначити теоретичну основу формування творчої особистості майбутніх педагогів засобами мистецтва, обґрунтувати сутність та особливості формування творчої особистості.

Дослідження показали, що специфіка мистецтва полягає саме в тому, що воно комплексно, гармонійно впливає на почуттєві, інтелектуальні та вольові елементи людської психіки. Комплексність та різнобічність впливу

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

мистецтва на майбутнього вчителя початкових класів досягається завдяки багаточисельності його функцій: пізнавальної, соціальної, виховної, оціночної і комунікативної, видовищної та естетичної.

Мистецтво завжди пробуджувало в людині саме людське начало, кликало до досягнення і перетворення світу.

Оскільки мистецтво у всій різноманітності його видів та жанрів акумулює у специфічній художній формі соціальний досвід розвитку людського суспільства, вплив його на особистість студента необхідна для того, щоб пробудити у неї соціально-естетичні та творчі потреби [2, с. 32].

Особливість мистецтва та його принципова різниця з будь-яким іншим предметом полягає саме в тому, що будь-який істинно художній витвір обов'язково містить у собі естетичний та етичний початок. А як було доведено нами на основі аналізу психолого-педагогічної літератури та практичної педагогічної діяльності творчість породжує творчість. Але процес формування творчої особистості студента засобами мистецтва не може бути ефективним без створення оптимальних педагогічних умов. Цей процес має бути цілеспрямованим, контрольованим педагогами, у студентів має формуватись високий естетичний смак, розуміння значення мистецтва для своєї професійної діяльності та загального особистісного рівня [1, с. 340].

У результаті проведеного дослідження нами було виявлено, що формування творчої особистості студента засобами мистецтва буде ефективним, якщо:

- активно залучати студентів до світового і вітчизняного мистецтва;
- сприяти творчій активності студентів у навчальній, позанавчальній та практичній діяльності.

Перша умова – активне залучення до світу мистецтва має бути цілеспрямованим. Перш ніж познайомити студентів із витвором мистецтва педагог має провести велику підготовчу роботу. Його розповідь має носити інформаційний і мотивуючий характер. Крім того педагог має ґрунтувати свою діяльність на принципах взаємодії мистецтв в навчально-виховному процесі, які відображують специфіку комплексу мистецтв і особливості його впливу на особистість.

Друга умова – творча активність студентів у навчальній, позанавчальній та практично-педагогічній діяльності. Показником рівня творчого та загального розвитку студентів є творча активність, творчо відтворююча діяльність. Творча діяльність – це діяльність, в результаті

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

якої створюються нові матеріальні та духовні цінності. Творчістю буде й те, що вносить, як казав Л.С.Виготський, в старе хоч краплю нового. Творча активність передбачає створення нового естетичного предмету, новий спосіб дії або нове його застосування. Творча активність студента проявляється в зацікавленому ставленні до естетичних предметів, в результаті якого з'являється потреба у творчо-естетичній діяльності. Творчій особистості притаманні такі якості, як напруга уваги, величезна вразливість, гостре сприйняття (перцептивні особливості особистості), інтуїція, велика фантазія, видумка, дар передбачення, широта знань (інтелектуальні особливості особистості), оригінальність, ініціативність, впертість, висока самоорганізація, колосальна працездатність (характерологічні особливості). Мистецтво сприяє розвитку всіх якостей творчої особистості. Слухання музики, читання книг, перегляд фільмів та спектаклів потребують від студентів таких творчих якостей, як увага, фантазія, поетичне домислення, естетичне сприйняття – широти знань, емоційної вразливості, інтуїції і т.д.

Отже, мистецтво сприяє розвитку творчих та естетичних якостей особистості, за умови активного залучення студентів до мистецького простору під пильним керівництвом педагога.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми формування творчої, естетично спрямованої особистості студента. Подальшого дослідження потребують: розробка дидактичного забезпечення процесу формування творчої особистості студента засобами мистецтва, створення системи розвитку творчих якостей студентів в сучасному соціокультурному просторі.

В подальшому планується більш детальна розробка наведених педагогічних умов та комплексу вправ і завдань для творчо-естетичного розвитку студентів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев В. И. Педагогика творческого саморазвития Кн.1 : инновационный курс / В.И. Андреев. – Казань : КГУ, 1996. – 550с.;
2. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс (Исследование субъективно-эмоциональной сферы творческого процесса педагога) / В.А. Кан-Калик. – Грозный : НИИ ВШ, 1977. – 64 с.
3. Слободян О.П. Творчий саморозвиток особистості студентів педагогічного коледжу в процесі вивчення культурологічних дисциплін : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Слободян Ольга Петрівна – Луганськ, 2004. – 297 с.



### **ВЛИЯНИЕ ПСИХОЛОГИИ НА ПЕНИЕ**

На протяжении нескольких веков вокально-педагогическая литература находилась под влиянием итальянской школы, обучавшей пению с детства и культивировавшей инструментальное звучание голоса. В середине 19 века в связи с процессом формирования национальных школ пения (это совпало по времени с развитием ларингологии и фонетики) вопрос речи в пении постепенно приобретает все большее значение (особенности языка, его вокальность и стиль музыки). Вокально-педагогическая литература конца 19 – начала 20 века все чаще касается взаимоотношения речи и пения.

Историко-материалистическое освещение проблемы развития певца и его голоса, по существу, еще не раскрытая страница в науке о пении. Мы должны рассматривать развитие голоса певца во взаимосвязи «наследственной» и «приспособительной» стороны этого процесса. Процесс «приспособления», то есть единовременного видоизменения и наследственной стороны голосовой функции, определяется конкретными социальными условиями, в которых развивается и формируется человек, развертывается его деятельность (семья, школа, общество, речь, пение и т. п.).

Вокально-педагогические принципы могут быть верными лишь постольку, поскольку они соответствуют объективным закономерностям, внутренним скрытым законам развития певца и его голоса в конкретных исторических (социальных) условиях. Чем же вызван выросший за последнее время интерес вокальных педагогов к научному обоснованию певческого процесса, поворот их от эмпиризма к теоретической разработке методических принципов и приемов обучения певца? На эти вопросы может дать ответ краткий анализ старой и современной вокально-педагогической теории. Анализ вокально-педагогических теорий мы начинаем с естественнонаучной области, которая в основном связана с тремя дисциплинами: анатомией, физиологией и акустикой голосового аппарата.

По существу, данные этих трех дисциплин сливаются в экспериментальной фонетике, которая в настоящее время является

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

основным источником научных знаний о голосе. В это же русло вливаются работы лярингологов, логопедов, частично психиатров и электроакустиков. Особое место занимают анатомия и физиология голосового аппарата, данные, которых являются исходной научной базой большинства работ.

Оставляя в стороне нервную систему, анатомическое описание как бы отделяет голосовую функцию от организма в целом. Отсутствие данных на анатомии нервной системы соответствует общепринятому раздельному рассмотрению функций дыхания, гортани и резонаторов.

О значении строения гортани (хрящи, голосовые связки, морганиевы желудочки) и строения надставной трубки (например, твердого неба) говорили многие авторы. Сопоставление анатомических критериев с данными практики выявило за последнее время тенденцию приписывать основную роль функции и, во всяком случае, не преувеличивать назначения анатомического строения (работников).

Специальная физиология голоса отстает от общей физиологии, подобно тому как специальная анатомия голоса отстает от общей. За последние десятилетия общая физиология успешно подвигается по сути целостного изучения человека и физиологического раскрытия психических явлений (сознание, эмоции). Здесь важно подчеркнуть то принципиальное различие в отношении к психике человека, к его субъективным состояниям, которое существует в данное время между общей физиологией и специальной физиологией пения. Общая физиология в последних работах наиболее крупных и передовых представителей, опираясь на громадный фактический материал, все более настоятельно говорит о необходимости учета влияния психики на физиологию человека.

В современной физиологии, явно наметилась общетеоретическая перестройка, ведущая к историзму, к синтезу фактического материала, к признанию обобщающей роли теории и решающего значения ее связи с практикой. Пересматриваются также вопросы взаимоотношения физиологии и психологии, роль социальных моментов и т. д. Поэтому общая физиология, не уделявшая специального внимания пению, в ряде вопросов, интересующих вокально-педагогическую теорию, идет впереди специальной физиологии голоса.

Вопросы акустики человеческого голоса всегда тесно связывались с его физиологией. Это видно по огромному большинству работ, начиная с

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

глибокої древності (Аристотель, Гіппократ) і кончая роботами начала 19 века. При этом основное внимание исследователей всегда было направлено на изучение речи.

В первых попытках построения теории гласных и в ходе дальнейших исследований вопросы физиологии и акустики идут рядом. В классических работах Гельмгольца физиология голоса и его акустика, кроме того, связываются с физиологией и психологией слухового восприятия.

Психология пения – область мало изученная. Психология интересуется преимущественно человеческой речью. Внимание исследователей направлено на интеллектуальную сторону психики поющего (восприятие, воспроизведение музыки, память, узнавание и воспроизведение интервалов, ритмики, гармонии, точность интонирования и т. д.).

Специальная работа по психологии, связанной с пением, велась Благоннадежиной (психолог и вокалиста). Ее исследования уже подводят к специфическим вопросам пения, приближаются к раскрытию соотношения между сознанием и эмоциональной стороной психики в процессах вокального обучения и исполнительства.

Как уже говорилось выше, для современной общей физиологии характерна тенденция связать физиологию с психологией, а последнюю с конкретной социальной жизнью.

Таким образом, уже можно говорить о том, что психологическая сторона пения начинает привлекать к себе все большее внимание.

За последнее время в общей физиологии отношение к психике, к объективности и научности психологических данных определенно изменилось.

Интуитивное предположение, что секреты вокальной техники выдающихся оперных певцов заключены не только (и не столько) в природных особенностях их организма и наблюдаемых со стороны особенностях работы их инструмента, возникло у исследователей певческого искусства достаточно давно.

Д. Л. Аспелунд отмечал, что специальная психология пения разработана крайне слабо, благодаря чему из теории пения выпало то звено, которое связывает естественнонаучные знания о певческом голосе с практикой педагогики и исполнительства; практика же вокальной педагогики, шагу не могущая ступить без психологии, чисто эмпирически находила и использовала некоторые психологические закономерности [1,

с. 48 – 53].

Поэтому не случайно в «Основах вокальной методики» сведения о психологии помещены Л. Б. Дмитриевым в одну главу со сведениями из акустики и физиологии [см.: 2, с. 127 – 133], носят самый общий характер и по объему текста занимают значительно меньше места, чем описание работы гортани. И в этом плане вполне закономерно, что одна из последних публикаций Дмитриева посвящена проблеме взаимоотношений сознательного и бессознательного в творчестве певца и вокального педагога.

Реальное существование психики не лишало людей науки возможности изучения частных проявлений этого феномена, находя в каждом конкретном случае свои плоды и методы исследования.

В большинстве научных трудов определения психике нет и само слово «психика» используется как термин с общеизвестным, а потому не требующим уточнения реальным значением.

Поскольку нас интересует практический аспект техники оперного пения, то, принимая во внимание, что общее, в чем едины все психологи, сводится к тому, что психика определяет мировосприятие и мироощущение человека, а ее внутренняя работа проявляется не иначе, как в изменениях функционального состояния человека и его двигательной активности. Психика есть иерархически высший уровень системы саморегуляции энергетики человека. Психическим регулятором функционального состояния и двигательной активности человека является субъективное восприятие ситуации «я в окружающем меня мире», оцениваемое с точки зрения возможности удовлетворения своих жизненных потребностей (включая потребность практической реализации идеальных творческих намерений).

Знание «сферы управления» психики позволяет нам отличать психологию и физиологию жизненной активности человека. Для нас становится понятным, что работа психики не может быть исчерпывающе объяснена происходящими в человеке физиологическими процессами. Психология и физиология – это разные точки зрения, дающие разное взаимодополняемое и взаимокорректируемое знание о человеке и его жизненной активности.

Рассматривая любой вопрос певческой техники, мы всегда будем иметь дело с тем, кем певец является на самом деле и кем он сам осознает

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

себя – живым человеком с неразделимым единством плоти (организма), духа (энергии) и разумной души (психики) и всей сложностью биологических и социальных взаимоотношений с миром, в котором он живет и частью которого является.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд, под ред. М. Львова. – М. : Музгиз, 1952. –189 с.
2. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 368 с., нот., ил.

**УДК 784**

*А. О. Михайлова,  
г. Луганск*

### **ДОНСКОЕ ОБРЯДОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ КАЗАКОВ**

Среди общих тенденций культурной деятельности современного человека одной из важнейших является стремление к изучению своих корней, описанию собственной родословной. Естественным образом аттрактивность, как потребность в познании окружающего мира в целом, его отдельных частей и своего места в нем, проявляется в осознании принадлежности к определенному роду (в частности казачьему), территории, наследственной деятельности. Знание истории, обрядов, песен, говора, владение традиционными военными навыками (верховой ездой, шашкой, борьбой) становятся важными условиями самоощущения казака. Люди пишут свою историю, признавая персональную причастность всемирно-историческому процессу.

Однако нынешний секуляризованный мир, открыв для себя пути свободы с ростом информационных технологий, утратил возможность сакрального творчества. Религиозность возникает на определенной ступени человеческого развития и обусловлена рядом социально-экономических факторов – уровнем общественного производства, экономическим развитием и др. На территории Войска Донского, куда входила большая часть Луганской области, воспринималось только лишь православие и выделившееся из него старообрядчество [2]. С середины XVII в. в донецких степях кочевали калмыки, исповедовавшие буддизм, а

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

также татары – сторонники магометанства. Их компактные группы мирно соседствовали с казаками, но не входили в состав донского общества, где доминировало христианство. Вера распространялась для всех, не будучи достоянием узкого круга лиц, и являлась одним из средств интеграции и смешения с основной массой казачества. Православие в донских городках продолжало развиваться, мирно уживаясь со старообрядчеством. Но изначальная религиозность человека является не приобретенной, а присущей человеческому естеству. Сакральное (религиозное) можно отнести к базисным основаниям человеческой природы, как одному из элементов микрокосма человека, присущему ему на всех стадиях развития [3, с. 743]. Стоит заметить, что современный мир рождает проблему разных типов ментальности: секуляризированной и религиозной. К последнему типу можно отнести мировоззрение донского казачества, для творчества которого характерна детерминированность сферой сакрального, что придает ему глубину и собственный неповторимый смысл. В Энциклопедии религий утверждается, что «святое, священное, сакральное – категория, обозначающая свойство, обладание которым ставит объект в положение исключительной значимости, непреходящей ценности и на этом основании требует благоговейного к нему отношения» [4, с. 1134]. Чувство причастности к святому донцы испытывали в песне, которая являлась неизменным спутником казаков в любых жизненных условиях и ситуациях. Особенно показательным это в обрядовом фольклоре донских казаков Луганской области.

По словам Ю. Круглова «обрядовый фольклор – сложное многожанровое явление» [1, с. 7]. Обряды – один из древнейших видов народной культуры. Назначение всех обрядовых действий – способствовать достижению какой-либо цели: общего благополучия, слаженной семейной жизни, благосклонности природы, высших божественных сил. Такие категории, как смысл, значимость, цель оказываются связанными с актуализацией сакрального начала в человеке.

Исследователи делят обрядовый фольклор на семейный и календарный, сопровождающий различные обряды и праздники, которые отмечались в строго определенных дни года. В обрядовом фольклоре донских казаков Луганской области выделим песни рождественского цикла, троицкие и свадебные.

Рождественские обряды и песни для казаков Луганщины были очень



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

значимы, в свете религиозности донцев. Христианские мотивы, образы, богослужебные песнопения проникли в народные обряды и поэтические тексты песен казачества. Праздники ждали с нетерпением и старательно готовились: убрали в доме, шили нарядную одежду. Песни зимнего календаря представлены поздравительными величаниями при обходе дворов (щедровки, колядки) рождественским тропарем и кондаком «Дева днесь», связанным с вдохновенной историей о Романе Сладкопевце (VI в.), чудом обретшем музыкальный и поэтический дар. В приливе вдохновения он составил свой знаменитый кондак праздника Рождества Христова, который в своем первоизданном виде донские казаки исполняют и по сей день:

Дева днесь прысущественнаго раждаеть,  
И земля Вертеп неприступному прыносить.  
Ангелы с пастырьми славословяць,  
Волхви же со звездою путешествують  
Нас бо ради родий(и)ся  
Отроче младо, Прывечнай Бог.

Тропарь, воспевая то же событие или то же священное лицо, дополняет, развивает основную тему кондака. В этих казачьих обрядовых песнях отсутствует строгая слога-числовая структура, что связано с текстом, который является традиционным для богослужений.

В поэтических текстах рождественских песен с помощью эпитетов создаются возвышенное «небесное» настроение: «чистая Марья», «Прынепорочная», «горнии небеса», «святая ночь», «святой ангел», «небесная светлая даль», «высокое смиренье», «святой добрый вечер», «белая заря» и другие. В основе некоторых песен («Рождество Твое», «А в нас над станицей») лежат диатонические лады народной музыки. Наиболее характерной является пентатоника, которая, по мнению многих исследователей, может служить одним из признаков древности напева. Большинство песен все же основаны на полных октавных звукорядах, где стоит отметить преобладание нисходящей направленности трихордов, тетрахордов, реже пентахордов и гексахордов. Это явление можно объяснить естественной ассоциацией певцов движения мелодии сверху вниз с нисхождением Господа во чрево Богородицы и его явление на свет.

День Святой Троицы – воскресенье, пятидесятый день после Пасхи, праздник в честь Отца и Сына и Святого Духа. Религиозное мировоззрение казаков сохраняется в потомках и последователях традиции. Троицын день

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

не случайно в древности называли зелеными святками – воскресенье проводили в лесу. Мы наблюдали аккомодацию этого праздника летом 2013 года, когда коллективы Луганщины, исполняя донские казачьи песни, впервые воссоздали обряды Троицы. События, на первый взгляд ни к чему не обязывающие, наделяются глубинным смыслом в силу их причастности сакральному. Туда входили игры, хороводы, обряд кумления, плетения венков и пускания их на воду, сопровождающиеся обрядовыми, игровыми и хороводными песнями.

Наряду с рассмотренными календарными обрядами, которые совершались всей общиной, проводились также обряды, преимущественно связанные с жизнью отдельных семей. Сакральным действием для казаков являлась свадьба. В XVI – XVII вв. жених и невеста, решившие вступить в супружество, являлись вместе на казачий Круг. Здесь, помолвившись Богу и кланяясь на все стороны, жених и невеста получали благословение атамана, которое было выше Божьего благословения. Главным «ангелом-хранителем» свадебной церемонии даже в начале XIX в. на Дону считался находящийся возле жениха ведун. Он не должен был отлучаться от жениха до окончания брака, наблюдая, чтобы вокруг не было колдовства и чародейства и чтобы на пищу и питье не навели порчу. Обратившись к этимологии слова «ведун», выясняется, что это человек, владеющий знанием, который умел контактировать с потусторонним, «прикасался» к вечному. Именно казаки, включив в традицию подобных «героев», наполнили их религиозным смыслом, и, прежде всего, в силу того, что человек поднимается над своей «конечностью», смертностью. Тогда как по мере утраты религиозного начала начинает превалировать потеря смысла и абсурдность.

Стержневые обряды казачьей свадьбы – это сватовство, свадебный поезд, «званный стол». Свадебный поезд, состоявший из команды вооруженных казаков, сохранился до наших дней под названием «храбрый поезд». В нашей области большинство сохранившихся песен относятся к поезжанскому репертуару.

Общепризнан особый певческий дух казаков, отличный в этническом, психологическом и культурном отношении от песен россиян и украинцев. Казачья песня – это идеальное выражение казачьей души и истинное отражение судьбы донского народа, то есть своеобразный синтез поэтического и музыкального материала, исторического и религиозного

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

мировоззрення. Передаваясь из поколения в поколение, отражая подлинные события, казачьи песни рассказывают о настроениях и думах живых людей, чувствовавших ответственность за судьбу своей Родины.

Песни являются духовным проводником внутренней божественной природы от наших предков-казаков к молодому поколению, которое хранит этот драгоценный дар – казачий фольклор. В религиозном переживании казак возвращается к истокам бытия, ощущает связь с традицией праотцов. Вместе с тем сакральное является не пережитком прошлого духовного опыта казачества, а одним из измерений сознания.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни : учеб. пособие / Ю. Г. Круглов. – М. : Высш. шк., 1982. – 272 с.
2. Локотош Б. Н. Очерки истории Луганска / Б. Н. Локотош. – Луганск : Ред.-изд. отд. обл. управления по печати, 1993. – 149 с.
3. Религия : энцикл. / сост. и общ. ред. А. А. Грицанова, Г. В. Синило. – Минск : Книжный дом, 2007. – 960 с.
4. Энциклопедия религий / под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. – М. : Акад. Проект ; Гаудеамус, 2008. – 1520 с.

УДК 787.6

*І. М. Мокрогуз,  
м. Чернівці*

### ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ КИЇВСЬКОГО ТИПУ

Сучасна виконавська практика бандуриста охоплює широке коло напрямів і явищ. Нерозривна єдність визнання інструмента фольклорним, академічним, джазовим та авангардним напрямками музичного мистецтва, спричинили чималі зміни у загальному спрямуванні професійної майстерності виконавців у цілому, що з часів виникнення інструмента і до теперішнього часу перебуває в розвитку.

**Мета: висвітлити та проаналізувати основний творчий доробок сучасних українських композиторів для бандури київського типу.**

**Популярним виконавцем і композитором сучасності є Роман Гриньків (1969) – бандурист, композитор, майстер з виготовлення бандур, заслужений артист України (1996), народний артист України. Випускник Київської консерваторії (1993), клас професора С. Баштана, з 1995 – викладач національної національної Музичної**

академії

України

ім. П.І. Чайковського. Віртуоз-універсал, виконує академічну, народну, імпровізаційну музику, автор оригінальних п'єс для бандури.

На початку 2003 року Р. Гриньків відкриває власну майстерню по виготовленню і вдосконаленню бандур. Як конструктор і автор кількох винаходів, досягає того, що бандура зазвучала новими барвами, значно насиченіше, гучніше в усіх регістрах, розширився діапазон інструменту, з'явилась можливість міняти тембри, завдяки системі демпферової механіки, стає можливим приглушення звуків, управління їх довжиною. Для бандури Р. Гриньків створює ряд оригінальних п'єс, що вирізняються неординарністю, широким застосуванням харківського способу гри, різноманітними аплікатурними комбінаціями, складними технічними фрагментами. Серед них: «Елегія», «Фуга-остінато», «Коломийка», «Пісня вітру», «Пастораль» та ін.

Так яскравий своєю колоритністю твір Р. Гриньківа «Коломийка», вирізняється поміж інших танцювальним характером, перемінністю темпу від швидкого до більш стриманого. Хоча фактура є достатньо прозорою, виконання твору потребує досконалого володіння харківським способом гри. Основна тема «Коломийки» вимагає використання «ковзаючого» морденту з відповідними йому варіантами аплікатур. Композиція «Пісня вітру» вирізняється вираженою мелодичністю та меланхолійністю характеру. Перше проведення теми, вимагає доброї розтяжки руки виконавця. Також ускладнюють виконання поліритмічні фрагменти та постійне застосування харківського способу гри, що є легкодоступним на бандурі конструкції Р. Гриньківа [3]. Музичні композиції сучасного молодого композитора Р. Гриньківа вирізняються широким використанням харківського способу гри, застосуванням складних аплікатурних фігурацій, комбінацій щипкових та стягуючих мордентів та їх варіантності аплікатур. Твори Р. Гриньківа написані для більш модернізованого інструменту – бандури київського типу, який краще пристосований до гри лівою рукою у перекинутому положенні.

Гайденко Анатолій (1937) – заслужений діяч мистецтв України, член національної Спілки композиторів України, лауреат Премії ім. Б. Лятошинського, ім. І. Сластина, міжнародного конкурсу в Торонто (Канада), професор Харківського Державного університету мистецтв

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ім. І. Котляревського. З 1958 по 1963 рр. навчався у Харківській консерваторії по класу баяна (В. Я. Підгорний). За 1968-1974 роки закінчив історико-теоретичний та композиторський факультети Харківського інституту мистецтв. З 1977 року – старший викладач, доцент (1991), професор (1995) Харківського інституту (нині університету) мистецтв ім. І. П. Котляревського.

А. Гайденко працює у симфонічному, камерно-інструментальному, хоровому, вокальному, пісенному жанрах. Вагома частина творів написана для оркестру українських народних інструментів, баяна, акордеона, домри, цимбалів, бандури, а також для скрипки, віолончелі, валторни. Для бандури А. Гайденко створює сольний інструментальний твір «Срібло червневого місяця» (1992) та Концерт для бандури з оркестром (фортепіано) – «Перебендя» (2003) [1], який стає обов'язковим твором до виконання у третьому турі міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича (м. Харків). Даний Концерт можна вважати тематично спрямованим, виходячи із самої його назви, тому вся музична побудова відтворює образ мандрівного кобзаря, що у свою чергу підкріплюється різноманітними засобами музичної мови.

Потрібно зазначити, що Концерт вирізняється загальною складністю фактури, насичений основними елементами важкої техніки бандуриста, спостерігається постійна ритмічна примхливість. Притаманна такій музиці, звичайно, і мелізматики, що у повільних темпах відтворює думовий, епічний характер образу кобзаря-перебенді. Одним із важливих чинників у відтворенні відповідної образності музичного твору, є яскрава динамічна лінія, завдяки якій автор якнайповніше може передати основну ідею твору, її зміст, виділити найбільш опорні, кульмінаційні моменти музичної композиції.

Творчий доробок композитора для бандури вирізняється складністю та насиченістю фактури, насиченістю і мінливістю ритмічного плану, застосування мелізматики. Харківський композитор А. Гайденко досить скрупульозно підійшов до вивчення специфічних особливостей гри на бандурі, її основних виконавських можливостей, прийомів гри, складних технічних елементів, які знайшли своє втілення у Концерті для бандури з оркестром – «Перебендя».

Композитор і музикознавець, кандидат мистецтвознавства, викладач Кіровоградського музичного училища Марина Долгих у 2005 році здійснює видання для бандури інструментального циклу «Метаморфози» [2], який

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

формується із п'яти музичних творів: прелюдії «Одкровення», вальсу «Загадка», балади «Пробудження», «Капричіо» та «Постлюдії». Усі твори, окрім «Капричіо», мають ліричний, меланхолійний характер, наповнені нестандартними, сучасними гармонічними зворотами. Музика циклу «Метаморфози» є неординарною, авангардною, у порівнянні із більш гармонічно передбачуваним класичним концертним репертуаром бандуриста.

Виконання творів цього інструментального циклу вимагає від бандуриста володіння специфічними аплікатурними навичками. Так у прелюдії «Одкровення» авторка часто застосовує арпеджовані акорди у їх низхідному русі, що є рідко вживаними у інструментальному виконавстві бандуристів. У баладі «Пробудження» варіантності у виборі зручної аплікатури потребують арпеджіоподібні низхідні та висхідні ходи, де має застосовуватись прийом як підкладання, так і перекладання пальців. Один із найрухливіших та запальних творів циклу «Капричіо» вибудований в основному в акордовій фактурі. І саме в акордовому викладі авторка застосовує специфічний прийом гри на бандурі глісандо. Музика для бандури М. Долгих побудована на застосуванні як стандартних видів бандурної техніки, так і багатьох сучасних прийомів гри, що опираються на основні вимоги аплікатурної варіантності та нестандартні підходи до аплікатури бандуриста.

Таким чином, музика сучасних композиторів є більш модерною, неординарною та гармонічно непередбачуваною, на відміну від класичного репертуару бандуриста минулого століття та вимагає широкого застосування харківського способу гри, особливих підходів до аплікатури вирізняється більшою ритмічною і технічною складністю, що впливає на художньо-емоційний характер музичних композицій.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гайденко А. Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» / Анатолій Гайденко. – Харків, 2003. – Рукопис.
2. Долгих М. Цикл для бандури «Метаморфози» / Марина Долгих. – Кіровоград : Перлина, 2005. – 20 с.
3. Мокрогуз І. Основні методичні видання ХХ ст. – першооснова виконавства на бандурі / Інна Мокрогуз // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія. – Ялта : РВВ КГУ, 2009. – Вип. 23. – Ч. 2. – С. 160 – 166.



**ИЗУЧЕНИЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА  
М. И. ГЛИНКИ В КУРСЕ «МИРОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ЛИТЕРАТУРА». ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ  
МЕТОДОВ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ  
СТУДЕНТОВ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ  
I – II УРОВНЕЙ АККРЕДИТАЦИИ**

Воспитание и самовоспитание творческой личности является одной из важнейших задач современной педагогики. Это обусловлено тем, что в современном обществе все более и более востребованными становятся специалисты, способные нешаблонно и творчески мыслить. Творчество же начинается в условиях самостоятельной деятельности личности. Вот почему сейчас на всех уровнях образовательной системы все более и более возрастает значение самостоятельных форм учебной работы, а в высшем звене образования формирование самостоятельности, как профессионально необходимого качества специалиста, становится приоритетным направлением. Самым очевидным подтверждением этого является тот факт, что в действующих ныне учебных планах вузов общей тенденцией является увеличение количества часов на самостоятельную работу студентов. Методическое обеспечение этого вида учебной деятельности должно приводить к достижению максимального результата в обучении. При этом немаловажное значение приобретает выбор форм и методов, которые бы соответствовали содержанию учебного материала и целям, поставленным при его освоении. В этом вопросе нельзя забывать об актуальности использования современных электронных средств обучения, которые особенно привлекательны для молодежи и подростков и способствуют активизации и оптимизации их познавательной деятельности.

Внедрение в музыкальную педагогику современных информационных ресурсов и технологий активно обсуждается в педагогических кругах, а практический опыт работы преподавателей по их использованию вызывает большой интерес, получая широкое распространение. И это не случайно, так как перспективность и эффективность таких форм и методов работы очевидна. Поэтому создание образовательных инноваций, в которых

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

присутствуют информационные технологии, формирование индустрии современных средств обучения и воспитания признано одним из приоритетных направлений современного образования, что записано в Национальной доктрине развития образования, принятой в Украине в 2002 году. «Пріоритетом розвитку освіти є впровадження сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, що забезпечують даліше удосконалення навчально-виховного процесу, доступність та ефективність освіти, підготовку молодого покоління до життєдіяльності в інформаційному суспільстві» [3, гл. IX, п. 19].

Значительные наработки в использовании компьютерных технологий в современной музыкальной педагогике обогатились также опытом внедрения мультимедийных презентаций педагогами цикловой комиссии «Музыкальная литература» Колледжа ЛГАКИ, что заслуживает внимания, изучения и подтверждает целесообразность движения в этом направлении. Собственный же педагогический опыт, приобретенный мною в освоении этих новых форм и методов работы, касается возможности использования информационно-компьютерных технологий в самостоятельной работе студентов на занятиях по предмету «Мировая музыкальная литература». По моему глубокому убеждению, наши воспитанники, подключая в самостоятельной работе мультимедийные средства, которые для них интересны, смогут более качественно овладеть учебным материалом, а, осваивая эти средства, осознать их преимущества и приемлемость для своей будущей педагогической деятельности. Предоставляя возможность приобрести практический опыт владения компьютерными технологиями еще на студенческой скамье, мы готовим специалистов, которые соответствуют современным критериям подготовки педагогических кадров. И здесь нельзя не согласиться с педагогом Титовой С. С., которая утверждает, что современному учителю «недостаточно просто знать, чему научить, важно владеть новыми технологиями и информационными источниками для того, чтобы процесс обучения оказался соответствующим современным потребностям» [2].

Использование компьютерных технологий, как формы организации самостоятельной работы студентов, было апробировано мною во время изучения темы «Камерно-вокальное творчество М. И. Глинки» в группе теоретиков 3 курса. При этом новые методы работы, такие как освоение студентами формы презентации, созданной в программе Microsoft

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

PowerPoint, использование программы Finale по набору нот, подготовка и проведение студентами интервью, снятого на видео, сочетались с уже устоявшимися академическими формами самостоятельной работы: проработка учебной и дополнительной музыковедческой литературы с составлением тезисных планов и выписыванием цитатного материала, прослушивание, анализ и создание схем музыкальных произведений, изучение нотной литературы, подготовка и исполнение музыкальных примеров.

«Романсы и песни М. И. Глинки» – одна из самых привлекательных тем для студенчества в курсе «Мировой музыкальной литературы». Она дает возможность соприкоснуться с прекрасной русской поэзией первой половины 19 века, с классически совершенными образцами камерно-вокальной лирики русских композиторов. Здесь всегда выявляются творческие грани личности студентов, стремление талантливой молодежи к музицированию, фортепианному и вокальному исполнительству. А для студентов-теоретиков – это возможность для углубленного изучения области русского классического романса, первой вершиной развития которого стали вокальные произведения М. Глинки; возможность систематизации знаний в области камерно-вокального композиторского творчества русских музыкантов 18-19 веков: от истоков русского классического романса - «российских песен» О. Козловского и Ф. Дубянского, творчества современников Глинки - А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, А. Верстовского к исканиям и достижениям Глинки.

Изучив нотную, учебную, музыковедческую литературу, прослушав и проанализировав определенный круг романсов и песен Глинки, студенты пришли к идее создания презентации по данной теме в форме альбома из вокальных произведений композитора, в котором странички заполнены почитателями его творчества. Только альбом этот не старинный – рукописный, а современный, созданный при помощи компьютерной программы. В этот альбом вписаны ноты, впечатления о романсах и песнях композитора, комментарии к его камерно-вокальным произведениям. Здесь размещены портреты Глинки, его современников, пейзажные зарисовки, а также другие иллюстрации, связанные с предложенной темой. Альбом включает 4 главы, которые вписаны четверьмя авторами (по числу студентов в группе): раннее, зрелое, позднее камерно-вокальное творчество композитора и вокальный цикл «Прощание с Петербургом».

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Послесловием к альбому и его итогом стало заключительное слово, в котором камерно-вокальное творчество М. И. Глинки рассматривалось, как выдающееся историческое явление непреходящей значимости. Весьма интересной работой, углубившей познания студентов об изучаемой теме, в частности об истории Международного конкурса вокалистов имени М. Глинки, стало составленное и записанное ими интервью с Народной артисткой Украины, профессором, работающим в Колледже ЛГАКИ, выдающейся певицей и Лауреатом конкурса вокалистов имени М. Глинки – Верой Андрияненко. Создание альбомов, включавших в себя ноты романсов, стихотворения с именными посвящениями, эпиграммы, карандашные наброски с вензелями, было весьма распространенной формой проведения досуга представителями просвещенного дворянства и интеллигенции первой половины 19 века. Поэтому идея презентации-альбома, созвучная этой культурной традиции глинкинской поры, была поддержана мной.

Составляя главы своего альбома, студенты следовали учебным задачам, поставленным преподавателем перед каждым из них и обозначенным в методических рекомендациях по теме. Так, в работе над ранним творчеством классика русской музыки внимание автора этой первой главы альбома сосредотачивалось на вопросе о формировании национально-самобытных черт индивидуального композиторского письма Глинки. Было подчеркнуто творческое освоение композитором широкого круга существовавших в камерно-вокальной области творчества жанров, традиций русского народно-песенного стиля, национального и западноевропейского, прежде всего, итальянского вокального исполнительства. Отмечен высокий профессионализм и чувство ответственности большого художника в работе даже над малыми формами музыкального искусства, чему свидетельствуют слова самого Глинки, высказанные им в начале композиторского пути: «По моему мнению, хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки» [1, с. 46]. Здесь же была затронута проблема соотношения традиционно-бытового и глинкинского-самобытного, показано становление глубоко реалистического метода Глинки в раскрытии тем и образов, в изображении человеческих чувств. Защита этой главы альбома проходила доказательно, с исполнением музыкальных примеров, студентка проявила здесь

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

творческий подход. Так, например, она подобрала интересный ряд видеорепродукций из картин С. Щедрина (иллюстрации к романсу-баркароле «Венецианская ночь») и создала на их основе слайд-шоу, демонстрация которого шла на фоне музыки романса в переложении для флейты и фортепиано, при этом партию флейты исполняла сама студентка, профессионально владеющая этим инструментом.

В период творческой зрелости лирическая образная сфера, отразившая богатый внутренний мир Глинки и его современников, духовную атмосферу эпохи 1-й половины 19 века, становится ведущей для композитора, определяющей его творческое лицо. Отсюда – расцвет в романсах Глинки кантиленной мелодии, расцвет мелодического дара композитора. Каждый романс его зрелого периода творчества – это образец совершенства всех выразительных средств глинкинского стиля, но именно мелодия становится центром притяжения. В период зрелости утверждается глинкинский реализм, получает совершенное воплощение классическая поэзия А. Пушкина. Поэтому учебной целью презентации зрелого вокального творчества композитора стало выявление классически совершенных черт лирической мелодики Глинки, как основы выразительности всей камерно-вокальной сферы композитора на примере лучших романсов этого времени и, прежде всего, пушкинских. Аналитическая направленность работы в этом ее разделе подвела студентку к необходимости использовать в презентации программы Finale, дающей возможность набрать ноты и представить музыковедческие наблюдения над приемами и средствами выразительности глинкинской мелодики наглядно с применением схематических обозначений. Было показано использование Глинкой мелодического расширения, продления мелодии, поддерживаемого гармоническими средствами, проявление симметрии в различных ее формах и некоторых других приемов, рождающих характерно глинкинские стилистические черты: пластичность, уравновешенность, изящество мелодического стиля. Эта глава презентации-альбома отличалась наглядностью оформления слайдов, использованием разнообразных видео фрагментов, иллюстрирующих исполнение романсов прославленными вокалистами – Д. Хворостовским, А. Соловьяненко и другими, а также альтернативных им фрагментов (например, исполнение романса «Я здесь, Инезилья» актрисой С. Крючковой в кинофильме «Большая перемена»).

Задаче выявления черт классически совершенного глинкинского

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

стиля, воплощения широкого круга тем, образов и жанров было подчинено представлению в альбоме-презентации главы о единственном в творчестве М. Глинки вокальном цикле «Прощание с Петербургом». Как отметила готовившая эту часть работы студентка, тема дружбы становится здесь ведущей, переплетаясь с темами прощания с родиной, странствий и образами дальних стран. В произведении выразились глубоко сокровенные мысли Глинки о месте и роли художника в мире и его вера в мечту о прекрасном. Таким вечно прекрасным, зовущим и всегда родным являлся для композитора образ Родины, великолепно представленный в настоящем музыкальном шедевре - песне «Жаворонок», в котором голос птицы звучит как «песнь надежды звонкой», песнь о немеркнущей любви, радости и дружбе – «кто-то вспомнит про меня и вздохнет украдкой». Студентка логически и последовательно раскрыла основные положения своей главы альбома, представив новые грани творческого гения Глинки.

В завершающей части презентации было показано как, будучи уже истинным мастером камерно-вокальной жанровой сферы, Глинка во многом подводит итог своим исканиям, но в тоже время пролагает новые пути развития русского романса. Работа студентки носила научно-исследовательский характер. Она привела к интересным выводам, таким как проявление социальной отзывчивости, отражение в ряде поздних романсов Глинки общественно значимых конфликтов и тем, индивидуализация музыкально-поэтических образов и углубление драматической выразительности, обращение к вокальной декламации, индивидуализация традиционных романсовых жанров, приближение романса к арии по силе драматизма и масштабам формы при сохранении композиционной стройности и закругленности в целом мелодической линии вокальной партии.

Все части презентации отличала четкая систематизация материала и наглядность, глубина и продуманность анализа, удачная подборка цитатного и иллюстративного материала. Подготовка работы вызвала у студентов неподдельный интерес, а ее защита прошла с успехом.

В резюме по вопросу использования информационно-компьютерных технологий и технических средств в организации самостоятельной работы студентов следует отметить следующее:

1. Форма презентации была целесообразной в связи с выбранной темой и поставленными учебными задачами. В сочетании с уже



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

устоявшимися традиционными формами самостоятельной работы она дала возможность студентам:

- развить умение обрабатывать и обобщать разнообразную информацию и передавать ее в сжатом виде, то есть развить способность мышления к анализу и синтезу;
- представить сложный и довольно объемный учебный материал темы ярко, наглядно и доступно;
- находить пути для творческого самовыражения личности;
- формировать информационную культуру и приобретать опыт применения современных информационных технологий, работы с компьютерной программой Microsoft PowerPoint.

2. Умения, полученные благодаря освоению формы презентации, являются объективно необходимыми для профессиональной подготовки музыканта специализации «Теория музыки».

3. Использование программы Finale способствовало овладению навыками работы, которые необходимы каждому профессиональному музыканту-исполнителю и педагогу.

4. Проведение интервью раскрыло студентам специфику сферы музыкальной журналистики и дало им возможность получить первоначальный опыт в этом виде музыкально-профессиональной деятельности.

5. Созданная студентами презентация имеет практическую ценность и может использоваться ими в музыкальной педагогике на уроках по предмету «Музыкальная литература» в ШЭВ, в лекторской, научной работе, требующей технически современных средств и наглядности. Последнее положение подтверждается реально достигнутыми результатами.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1: Автобиографические и творческие материалы / М. И. Глинка. – М. – Л. : Госмузиздат, 1952.
2. Титова С. С. Музыкальная литература в ДМШ с использованием современных информационных ресурсов и технологий [Электронный ресурс] / С. С. Титова // Актуальные вопросы современной педагогики (II) : материалы Междунар. заоч. науч. конф. (г. Уфа, июль 2012 г.). — Уфа : Лето, 2012. – Режим доступа : <http://www.moluch.ru/conf/ped/archive/60/2518/>
3. Указ президента України № 347/2002 від 17 квітня 2002 року «Про Національну доктрину розвитку освіти» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.president.gov.ua/documents/151.html>

**ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ВПОДОБАНЬ  
СУЧАСНИХ СТУДЕНТІВ  
У КОНТЕКСТІ СОЦІОЛОГІЇ МУЗИКИ**

Однією з дисциплін, що є включеною до навчальних планів музичних академій та вузів культури, є соціологія музики - дисципліна, що поєднує соціально-гуманітарну та музичну специфіку. З-поміж питань, які традиційно вивчались у контексті цієї дисципліни, є музичні вподобання аудиторії музичного мистецтва.

Як один із елементів комунікаційної схеми «композитор - виконавець - слухач», що репрезентує процес створення, розповсюдження та сприйняття музичної інформації в «соціомузичній сфері» (О. Семашко), слухач та його музичні вподобання завжди складали предмет дослідження науковців як в Україні, так і за її межами. Достатньо вказати імена лише музикознавців і соціологів, що займалися цією проблемою, з поміж яких є Т. Адорно, Б. Асаф'єв, С. Грица, Р. Грубер, Ю. Капустін, К. Квітка, А. Луначарський, І. Ляшенко, О. Семашко, А. Сохор, В. Цукерман, О. Цукер, Л. Черкашина, Р. Шульга, А. Шюц, Б. Яворський та інші. Причинами інтереса науковців до цієї проблеми стали можливості музики, її роль у оформленні стилів життя індивідів, участь музики у процесах соціалізації та адаптації, визначенні ідентичностей. З-поміж різних соціальних груп особливий науковий інтерес дослідників був спрямований на вивчення музичних смаків студентів як найбільш мобільної та освіченої групи сучасної молоді, зорієнтованої на інновації, групи, яка вже в недалекому майбутньому відтворить соціально-професійну структуру суспільства [1].

З арсеналу музичної соціології нами було обрано один із методів емпіричних соціологічних досліджень - анкетоване опитування. Так, з метою вивчення музичних преференцій студентів технічних, гуманітарних та музичних спеціальностей вузів м. Луганська у 2011 році нами було проведено два анкетованих опитування. Перше анкетоване опитування проведено серед студентів денної форми навчання гуманітарних та технічних спеціальностей таких вузів : Східноукраїнського національного

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

університету ім. Володимира Даля, Луганського національного університету імені Т. Г. Шевченка, Луганського національного аграрного університету, Луганського державного університету внутрішніх справ імені Е. О. Дідоренка. (N=15440, n=831). Друге анкетоване опитування проведено серед студентів всіх музичних спеціальностей вузів II та IV рівнів акредитації: Луганської державної академії культури і мистецтв, коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв, Інституту культури Луганського національного університету ім. Т. Г. Шевченка (N=390).

Одним із питань, що вивчалось у дослідженні, стало відношення респондентів до музичного мистецтва. Відповіді на це питання показали, що музика є значимим феноменом для респондентів: 86% студентів технічних спеціальностей та 89,2% студентів-гуманітаріїв позитивно відносяться до музики та люблять її слухати, при цьому спокійно сприймають музику 13,3 % - перших та 10, 6 % - других, не люблять слухати музику та вважає її не потрібною для себе 0,2 % студентів – гуманітаріїв.

Оскільки для студентів музичних вузів музичне мистецтво є майбутньою професією, остільки в анкеті їм було запропоновано питання у вигляді різних висловлювань стосовно ролі музики в їх житті. Для більшості респондентів музика заповнює всі сфери їх життя – 60, 8%, для кожного четвертого – це майбутня робота та засіб існування – 26,7%, ще не визначились та утруднилися відповісти – 6,9% опитаних.

Зазначимо, що до анкети і студентів-музикантів, і студентів-не музикантів із метою вивчення виникнення музичних вподобань включені питання, пов'язані із емоціями та почуттями, які можуть з'явитись у процесі музичного сприйняття. Так, на питання щодо емоційних переживань отримані відповіді, які показали, що музика, по-перше, не залишає байдужими опитаних студентів всіх професій, по-друге, викликає переважно позитивні емоції та почуття у більшості респондентів, по-третє, не впливає на виникнення почуттів у кількісно незначній категорії - 0,3 % студентів-музикантів та по 1,2% студентів гуманітарної та технічної професії.

Також вивчення питання щодо появи негативних почуттів, особливо стану стресу, який може з'явитись у кожної людини, особливо у молодій та незахищеній, в кризових ситуаціях, що склалися в різних сферах українського суспільства, - економічній, політичній, сімейній та інших, на

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

нашу думку, є важливим та актуальним. При цьому поширеною серед експертів є думка, що саме мистецтво становить дієвий засіб психотерапії у зв'язку з його можливостями позбавити людину від негативних емоційних переживань та сприяти встановленню внутрішньої рівноваги. [2; 3]. Так, відповіді на питання щодо виду мистецтва, який допомагає зняти стрес та справитися із складною ситуацією, показали такі дані: по-перше, респондентам всіх професійних груп у цій ситуації допомагає музика, по-друге, кіно, по-третє, література, по-четверте, танок, по-п'яте, театр, по-шосте, живопис.

Як ми вже зазначили, вирішенню різних проблем може допомогти певний вид мистецтва, підкреслимо, *улюблений* вид мистецтва. Тому вказані відповіді є одночасно й непрямими даними щодо переваг видів мистецтва для сучасних українських студентів, якими виявились, найперше, музичне мистецтво, а також кіно, література, танок.

Відзначимо, що різним професійним групам студентів допомагає зняти стрес та отримати гарні почуття, з одного боку, одна й та сама музика, однакові музичні напрямки, - це рок, класика, естрада, шансон, реп, клубна музика; з іншого боку, на перших позиціях за значимістю для цих груп респондентів знаходиться різна музика. Так, у респондентів технічних спеціальностей – це рок (19,7%), класика (18%), естрада (11,3%), романс та шансон (10,7%), реп (6,5%), клубна музика (4,2%), у гуманітаріїв – естрадна музика (23,7%), класична (21,5%), рок (17,2%), романс та шансон (6,9%), клубна музика (4,7%), реп (4,5%), для музикантів - класична музика (33,5%), естрадна (24,7%), рок (11,3%), романс та шансон (8,2%).

Дослідження показало, що музика є значимим видом мистецтва для сучасних українських студентів, який бере участь як у радісних, стабільних ситуаціях повсякденного життя, так допомагає і в складних, стресових, крім того, викликає переважно позитивні емоційні переживання та сприяє позбавленню від негативних, не залишає байдужих у ситуаціях спілкування з музичним мистецтвом.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Нагорний Б., Яковенко М., Яковенко А. Студентство і сучасність / Б. Нагорний, М. Яковенко, А. Яковенко. - К. : Арістей, 2005. – 164 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психотерапия / В. Петрушин. - М. : Владос, 2000. – 175 с.
3. Шульга Р. П. Искусство в практиках культуры.

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

Социокультурологический очерк / Р. П. Шульга. – Киев : Ин-т социологии НАНУ, Ин-т философии НАНУ, 2008. – 200 с.

УДК 784.94-95

*О. В. Оганезова-Григоренко,  
г. Одесса*

**СПЕЦИФИКА ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО НАВЫКА  
У АРТИСТОВ МЮЗИКЛА**

В мировой вокальной педагогической практике в течение последних десятилетий отмечаются серьезные изменения, касающиеся техники исполнительства, методики обучения и т. д., во многом обусловленные развитием такого музыкального жанра, как мюзикл. Стало очевидным, что только дополнительное овладение техникой пения в речевой позиции и различными вокальными стилями (*bel canto*, *legit*, *belting*, *rock*) может позволить вокалисту участвовать в постановках мюзиклов [1, с. 4].

«Музыкальная энциклопедия» - определяет сущность данного жанра следующим образом: «Музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придают мюзиклу особую динамичность. Характерной чертой многих мюзиклов является решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [2, с. 46].

Для вокалиста мюзикла западными педагогами разработаны специальные приемы пения, среди которых наибольшей популярностью пользуются техника пения в речевой позиции (*speech level singing*) и форсирование звука - белтинг (*belting*) - традиционная бродвейская манера пения, характеризующаяся насыщенным грудным звучанием, резонаторным, «выведенным вперед» звуком. Нередко использование в мюзиклах и таких вокальных стилей, как леджит (*legit*), рок (*rock*), поп-рок (*pop-rock*) и других.

Специфика техники пения в речевой позиции, обеспечивающая свободу голоса, и особенности ее преподавания содержатся в работах основателя американской школы речевого пения С. Риггса [3]. Риггс трактует пение как «растянутую речь, только в большем динамическом и звукочастотном диапазоне» [Там же, с. 65]. Конечно, не имеется в виду мелодекламация, но проверка пения речью, как предлагает С. Риггс, дает в руки вокалисту «естественный прием, при котором голос работает без усилий и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

сбалансирован по качеству» [Там же, с. 34].

В некоторых практических рекомендациях английских педагогов (Дж. Паттерсена, Х. Фишер, П. Мак Кай и др.) также приводятся советы по овладению отдельными элементами этой методики, в частности по работе с «переходными» участками диапазона. Именно на технике пения в речевой позиции и формировании навыков свободного владения различными вокальными стилями строится сегодня методическая база подготовки вокалиста мюзикла как в США, так и в европейских странах, Австралии, Японии. Методы вокальной педагогики, разработанные на протяжении всей «вокальной» истории человечества, отражают специфику певческой деятельности. Среди известных и широко применяемых методов обучения пению - концентрический, фонетический, методы показа и подражания, мысленного пропевания, сравнительного анализа [1, с. 27].

Большинство разработанных в XX веке методик формирования певческих умений у вокалиста специально учитывают и содержат методы активного обучения. В современных методиках воспитания вокалиста важное значение придается выработке певческих умений - целостной совокупности практических действий, синтезу вокального (дыхания, звукообразования, звуковедения), художественного, образного (связь пения с эстетическими представлениями зрителей) и национального (традиции пения в системе жизненных ценностей) компонентов.

На постсоветском пространстве вопросы преподавания пения для актеров, работающих в жанре мюзикла, имеют пока преимущественно эмпирический характер. Это связано как с относительной новизной этого жанра для нашего культурного пространства, так и с тем, что, в отличие от американской школы, у нас все же предпочтение отдается классическому вокальному образованию. Это имеет как положительные, так и отрицательные стороны для развития новых вокальных направлений. Отрицательный аспект состоит в том, что представители классического образования (к счастью - не все) очень ревностно относятся к смежным жанрам, воспринимая их как потенциальных завоевателей традиционного для классической музыки ареала. А положительный аспект, на наш взгляд, в том, что мюзиклом начинают заниматься люди с классическим вокальным образованием, что подразумевает не только определенную сумму знаний и умений, но и просто элементарное «наличие голоса, как такового», что в современном шоу-бизнесе стало весьма редким явлением.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Очень точно относительно профессиональных требований к актерам мюзикла высказался знаменитый зарубежный актер данного жанра и педагог Дж. Рэби [4], отмечая, что артист мюзикла должен «петь всем телом». Таким образом, речь идет о специфических требованиях, предъявляемых в артистам мюзикла как на уровне способностей, так и на уровне уже сформированных умений профессионального свойства. Именно специфика работы актера мюзикла, основанная на триединой природе этого жанра, обращает внимание на специфичность освоения и применения вокальной техники.

Мюзикловое пение технологически опирается на все каноны классического профессионального звукоизвлечения, а именно: низкое брюшное дыхание, высокая певческая форманта и четкая дикция. Однако, каждый из этих компонентов несет дополнительную и специфическую нагрузку, которую диктуют законы жанра.

Брюшное дыхание используется из технологических целей, т.к. пение при постоянной двигательной, пластической активности требует дыхательной опоры, не зависящей от положения корпуса – стоячего, лежачего, сидящего и т.д.; позы корпуса – наклон прямой, наклон боковой и т.п.; позы рук или ног – ровные, перпендикулярные, выпад и т.д. Ни грудное, ни диафрагмальное дыхание не дадут нужной стабильности опоре. Также низкое брюшное дыхание помогает быстро и эффективно остановить «запыхавшийся» организм после интенсивной пластической нагрузки. С точки зрения качества самого процесса пения, брюшное дыхание способствует наполнению голоса тембральными красками грудного звучания, что дает голосу «гормональную» окраску, расширяет палитру голосовых оттенков, что, в свою очередь, расширяет творческую исполнительскую палитру артиста. Также низкое брюшное дыхание помогает качественному удержанию высокой певческой позиции – имеется в виду не просто красота и полетность звука, а именно его интонационная чистота и тембральная разнообразность, которую характеризуют интонационные тяготения, гармонические вертикали в музыкальном тексте, диссонансное и консонансное звучание голоса и оркестра как с точки зрения авторской гармонии, так и с точки зрения эмоционального наполнения и актерской задачи, например: настроение звучания оркестровой партитуры безмятежное, светлое, а мелодия голоса темная, трагическая, тревожная. «Конфликт атмосфер» (по М. Чехову) между голосом и оркестром создает определенное художественное впечатление и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

служит определенным режиссерским задачам спектакля.

Касательно высокой певческой форманты, то ее формирование тесно связано с четкостью дикционной. Ясные, четкие согласные звуки помогают верной «острой» вокальной атаке в материале, требующем традиционно классической, с точки зрения вокализации, подачи голоса, например, «Призрак оперы» Эндрю-Ллойда Уэббера. Необходимо отметить, что жанр мюзикла имеет более широкую звуковую палитру в аспекте допустимых приемов. В мюзикле приветствуется разнообразие речевой подачи, а именно: открытый звук, различные вокально «некрасивые» ноты и т. п. приемы, которые, как и в драматическом спектакле, «работают» на сюжет, на актерскую и режиссерскую задачу, на главную идею пьесы.

С помощью речи на сцене актер «действует» - реализует желания и задачи персонажа.

С технической точки зрения, ясная, четкая, близкая в произношении речь очень точно заставляет работать именно низкое брюшное дыхание, которое, в свою очередь, дает опору и возможность реализации высокой певческой форманты.

Основываясь на собственном исполнительском и педагогическом опыте, приведем еще один прием, который очень удачно помогает вокалистам (классикам в том числе), освоить legato в пении. Речь идет о гекзаметре – упражнении, которое используется в воспитании драматических актеров в процессе освоения техники сценической речи. Суть упражнения состоит в чтении стихотворения определенного размера, в мелодекламационной манере (в стиле древнегреческих трагедий), причем каждая строчка прочитывается в одном тоне, а следующая за ней – на полтона выше и так далее по восходящей до определенной высоты, затем тот же прием используется в нисходящем движении. Примером такого стихотворения является «Три пальмы» М. Ю. Лермонтова. Важно, чтобы гекзаметр читался только на удобном речевом участке диапазона, внятно, органично и слитно произносился текст, опираясь на низкое брюшное дыхание. На наш взгляд, вокалистам особенно полезен гекзаметр для освоения широких интервалов. Как правило, интонационные и звуковые потери происходят из-за того, что все ноты вокалист формирует отдельно, не связывая их единым дыхательным потоком – единым «выдохом». Гекзаметр позволяет понять и почувствовать технологию связного

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

«перетекания» дыхательной опоры из одной ноты в другую. Например, если не получается ровно, однородно пропеть сложную фразу, полезно проговорить ее в манере гекзаметра, но соблюдая заданный ритмический рисунок фразы. Также гекзаметр позволяет вокалистам ощутить точно сформированные «близкие» согласные звуки, ощутить неразрывность образования и течения согласных и гласных звуков в пении, что закрепляет рефлекс высокой певческой форманты, как следствие, не дает «проваливаться» звучанию гласных звуков, экономит дыхание, способствует более удобному процессу пения, что в свою очередь, дает возможность проявиться тембральному богатству и разнообразию голоса.

Подводя итоги, может констатировать, что речевой прием в пении имеет огромный спектр полезного применения: как в обучении – процессе освоения новых для организма рефлексов, так и собственно в исполнительской деятельности, как прием технической реализации творческих задач артистом мюзикла.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Монд О.-Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материале учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля) : дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)» / О.-Л. Монд. – М., 2010. – 198 с.
2. Музыкальная энциклопедия (2007). – М. : Directmedia Publishing.
3. Риггс Сет. Как стать звездой / Риггс Сет ; сост. «Guitar College», 2000. – 104 с. : ил.
4. Raby J. (2005) Chanter de tout son corps. – Paris, 98 p.

**УДК 784. 92**

*С. С. Оголева,  
г. Луганск*

### ОСОБЕННОСТИ ДИАПАЗОНА НАРОДНОГО ГОЛОСА

Народная песня и народное пение – это важнейшее составляющее нашей культуры, это наше главное богатство, которое нужно сохранять и приумножать. Народная манера пения основана на особенностях диалекта, музыкального языка и исполнительского опыта ряда поколений народных певцов. Мастера традиционного пения бережно сохраняли и передавали из поколения в поколение приемы и способы исполнения народных песен, наша задача сохранить эту традицию изучая её и передавая свой опыт новым поколениям. Научить ребенка, подростка любить, хранить в памяти

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

народные творения – значит, зажечь в его душе немеркнущий огонь любви к Отчизне, к лучшим, святым традициям её культуры.

Ведь народная песенная культура берет свои истоки еще с праславянских времен, времен язычества. В то время основное назначение песни имело магический характер. В те времена человек полностью зависел от сил природы, был беспомощен в борьбе с ними, поэтому пение – это было своего рода подражание звукам природы. Люди прибегали к магическим действиям, чтобы таким способом повлиять на стихию. С историческим развитием, принятие христианства на Руси, военные действия, расширение древнерусских земель, привело к зарождению и распространению былинных и исторических песен, в которых уже присутствовали сложные вокальные распевы и хоровая культура. Конечно же, были широко распространенными и бытовые песни.

В сложные годы начала XX века, в связи с революционными событиями, целые пласты традиционного фольклора оказались ненужными социалистическому государству: в 30-е годы они расценивались как идеологически вредное наследие дореволюционного «кулацкого» быта. В лучшем случае фольклору отводилась роль исторического предшественника организованной художественной самодеятельности, или «материала» для профессионального искусства. Так и появился сконструированный под давлением тоталитарного государства официальный образ народного искусства, который и поныне является «эталонным» для народных исполнителей – это государственные и профессиональные хоровые коллективы, и народные вокалисты песенной «эстрады».

Но здесь нужно отдать должное зарождению в 60-х годах «молодежного фольклорного движения», творчество которого подняло традиционную песню на довольно высокий уровень популярности, что дало толчок для распространения и увлечения аутентичным песенным фольклором. Ведь традиционная песня насколько многогранна и неповторима. Ладовая окраска её представляет собой гамму разнообразных мажоро-минорных оттенков с частыми модуляционными отклонениями. Развитая мелизматика и микроальтерация еще больше расширяют диапазон исполнительских средств этих песен. Регистровая дифференциация голосов в многоголосном пении характерна для народной песенной традиции. В различных регионах России и Украины

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

существовали свои каноны исполнения [2, с. 35]. В одних регионах было принято петь только «толстыми» голосами, в других – только «тонкими», в третьих пели смешанными – «толстыми» и «тонкими». Понятие «тонкого» голоса связано не только с регистром, но и с особым резким, несколько фальцетным тембром, применение которого очень трудно и требует особого навыка. Немало поющих «тонкими» голосами имеют, в сущности, низкий голос, который они посредством особой манеры пения загоняют в верхний регистр, получая при этом фальцетный тембр [Там же, с. 49-51].

При смешанном сложении певческой партитуры воплощается подразделение вокальных партий, с противопоставленными друг другу тембрами и регистрами, но не мелодически, поскольку верхние голоса чаще всего дублируют верхние, а не отходят от них на терцию. Очень характерно свободное движение голосов по горизонтали, что порождает множество диссонирующих вертикальных созвучий и придает песням особую терпкость звучания. Этому способствует также крепкая, напряженная манера пения сельских исполнителей. Голоса поющих отчетливо подразделяются на три обособленные группы. Запевалы ведут основную, среднюю вокальную партию. Нижние голоса «басуют», образуя прочное гармоническое основание, надежный фундамент всей песни. Верхние подголоски противопоставляются главной мелодии, проходящей у запевалы, и в тоже время поддерживают ее. Сливаясь в одну вокальную партию, верхние голоса строго координируются с басом, формируют с ним устойчивый квинтовый «каркас».

Говоря обо всей этой многогранности традиционной песни, все-таки мне хочется больше внимания уделить сольному исполнению. Преподавая в высшем учебном заведении народный вокал, мы работаем с «классической» народной постановкой голоса, при этом стараясь сохранить и изучить истоки народнопесенной культуры – это и характерное звучание и звуковой колорит, певческая манера и специфические приемы выразительности. Разучивая произведения и исполняя их с оркестром или с хором, я часто сталкиваюсь с вопросом диапазона народного голоса – почему народные исполнители не поют во второй октаве?

Говоря о особенностях исполнения традиционной песни, подробнее поговорим о диапазоне народного голоса.

Песня – явление народной вокальной музыки. Отсутствие знаний о специальном воспитании голоса, которые применяли для подготовки

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

певцов оперних театров, не мешало «народному» вокалу. В народной музыке не было, и нет репертуара, для исполнения которого потребовался бы голос, развитый до классического уровня. Ну, кто знал и задумывался о регистрах, диапазонах?

Поэтому изначально народное пение происходило и происходит с использованием преимущественно одного натурального регистра – грудного (речевого, низкого – названия тоже разные). Для тех, кто мало знаком с вокально-хоровой народной музыкой скажу, что в народный хор можно привлечь людей с тремя типами голосов (по высоте). Совместное исполнение вокальной партии даст иллюзию, что используется более высокий регистр голоса, однако – это иллюзия. Грудной регистр высокого голоса звучит в сравнении с грудным регистром низкого так, что кажется головным.

Вот почему отношение к регистрам в академическом и неакадемическом вокале различно. Неакадемический вокал имеет «народные» корни, в этом все дело. Народный голос был тем лучше, чем сильнее. Широте его диапазона особого значения не придавалось. Все-таки народные мотивы имеют достаточно ограниченный высотный диапазон. Поскольку существуют изначально для исполнения любым человеком, а не только профессиональным исполнителем.

Так что же такое певческий диапазон – это звуковой объем голоса, то есть часть музыкального звукоряда, которая отвечает исполнительским возможностям вокалиста. Каждый певец, как правило, имеет общий диапазон голоса не меньше двух октав. В природе встречаются голоса на две с половиной октавы и три октавы, но это редкость. Диапазон певческого голоса разделяется (слуховое впечатление) на три основных регистра: нижний (грудной), средний (микст, или смешанный) и высокий (головной). А регистр – это часть диапазона, звукоряда, которая отличается определенным своеобразием звуковой окраски [1, с. 31 – 32]. Это конечно все формулировки выведенные для академических голосов, но они полностью подходят и для народного голоса, единственно, о чем говорилось выше, все ограничено «грудным», насыщенным звучанием на протяжении всего диапазона и не переходя на фальцет. У народных певцов связки смыкаются более плотно, чем у академических и в значительно большей степени используется грудной резонатор, так как народное пение преимущественно грудное. Обычно народные певцы поют в удобном для



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

них регистре, примерно в пределах октавы, хотя встречаются народные голоса, диапазон которых превышает полторы октавы.

Опять же, заметим, что для различных регионов свойственно различное по высоте пение, поэтому я больше буду опираться на характерных особенностях пения в нашем регионе. Исторически сложилось, что на нынешней территории Луганской области находилось Дикое поле, где Черноземье, бескрайняя ширь полей и лугов, мягкий климат, поэтому и певческая традиция – яркая, полетная, звонкая, открытая, со спецификой открытого пространства, особенностями художественной образности песен. Звучание женских голосов в низком грудном регистре, а мужских – в предельно высокой тесситуре, певучесть местного говора создают благоприятные условия для тесного расположения голосов, их взаимозамены, насыщенности, полноты и плотности многоголосной фактуры.

Исходя из вышесказанного, диапазон певческих голосов будет следующим:

<i>Тип голоса</i>	<i>Пределы диапазона</i>
Тенор	до малой – до, ми бемоль второй (переходные: фа, фа диэз первой)
Баритон	ля бемоль, соль большой – ля бемоль первой (переходные: ре, ре диэз первой)
Бас	фа большой – фа первой (переходные: до, до диэз первой)
Сопрано	ля, си малой – ре, ми бемоль второй (переходные: ми, фа первой)
Альт	до диэз, ре малой – соль, ля первой (переходные: ми, фа первой)

В заключение подытожу сказанное выше. Народная песня, народный голос и манера исполнения – это важнейшая часть нашей культуры и истории. Сейчас часто можно встретить спокойное, а иногда и пренебрежительное отношение к этой вокальной культуре. Но ведь в простоте, душевности и уникальности народной песни, вокала и есть суть славянской души. Ведь ограниченность диапазона народной песни это не самое главное, важна суть её исполнения: душевное переживание, характер, задор, размышление и еще много разных художественных элементов, которые делают народную песню уникальной, и которой

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

восхищаются во всем мире.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. – Киев : Муз. Україна, 1988. – 144 с.
2. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни / Л. Л. Христиансен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 388 с.

УДК 78.071.2:316.454.52

*Л. М. Опарик,  
м. Івано-Франківськ*

### ПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВЛЕННЕВОЇ ПРИРОДИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У сучасних умовах глобалізації реального та віртуального простору міжособистісного спілкування актуалізується потреба системного вивчення мовленнєвої специфіки музичного виконавства, головна соціокультурна функція котрого полягає в суспільній адаптації та популяризації творів музичного мистецтва. При цьому мовленнєвий підхід є оптимальним шляхом виконавської конкретизації смислових значень, закладених у музиці, що «соціально існує... як «одухотворене», осмислене мовлення» [1, с. 55].

Завдання концептуального осмислення мовленнєвої природи музично-виконавської інтерпретації має безпосереднє відношення до актуальних проблем сучасної музичної педагогіки, зорієнтованої, зокрема, в умовах вузівської фахової підготовки на розкриття особистісного потенціалу майбутнього музиканта-професіонала. Відтак втілення інтерпретаційної моделі музичного твору як форми спілкування особистостей відкриває перед студентом мистецького вузу різноманітні шляхи творчої самореалізації в процесі музично-виконавського навчання.

Вивчення мовленнєвих факторів музичного виконавства перебуває у руслі музикознавчих напрямів, що передбачають міждисциплінарний характер дослідження та охоплюють теоретичні, історичні, психологічні, соціальні, національні, естетичні аспекти тощо. Це зумовлено різнобічністю проявів мовленнєвої природи виконавського мистецтва як фактора музичного спілкування, основою якого є процес комунікативної

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

взаємодії композиторів, виконавців та слухачів, опосередкованої музичним твором. Складність аналітичного спостереження виконавських явищ у процесах музичної комунікації пов'язана, насамперед, із предметним розгалуженням музикознавчих досліджень мовленнєвих чинників виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку «виконавець – композитор», і музичною соціологією, в центрі уваги якої перебуває відношення «виконавець – слухач». Теоретичний синтез «композитороцентричного» та «слухацького» дослідницьких векторів у певному руслі системного підходу уможлиблює опора на мовленнєвий принцип.

Методологічними орієнтирами у дослідженнях мовленнєвої проблематики виконавства можуть слугувати праці Б. Асаф'єва, В. Васіної-Гроссман, В. Медушевського, в яких обґрунтовується правомірність музикознавчого осмислення комунікативної природи музики шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри, зокрема – жанр висловлювання. Співвіднесення явищ спілкування, висловлювання у музичному виконавстві з їх лінгвістичними аналогами надає можливість застосування компактних пояснювальних моделей в описах складних музично-виконавських явищ.

Орієнтація на модель музично-виконавського висловлювання дозволяє представити сукупність мовленнєвих засобів виконавця у вигляді цілісної естетичної системи, елементи якої об'єднані логікою характерних внутрішніх та зовнішніх зв'язків. Розкриття принципів стильової цілісності виконавського мовлення висуває завдання, з одного боку, виокремлення музично-мовленнєвих засобів виконавця як чинників формування індивідуального стилю, з іншого – дослідження впливу цих чинників на активізацію слухацького сприйняття музичного твору. Це має першорядне значення з точки зору факту музичного спілкування, адже «сприйняття – обов'язкова умова будь-якого спілкування» [2, с. 97].

Стильова організація виконавцем індивідуально-мовленнєвих засобів з метою адекватного втілення ідейного змісту музики здійснюється, передусім, на основі «комунікативного синтаксису» музичної композиції, що, за визначенням В. Медушевського, є «історично усталеними правилами розгортання музичної мови, спрямованими на активне освоєння слухачем змісту твору у відповідності з цілями та умовами музичної комунікації» [3, с. 115]. Втілюючи авторську програму залучення слухача до художнього спілкування, музикант-виконавець у своїй інтерпретації

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

свідомо чи інтуїтивно реалізує власну комунікативну програму за допомогою інтонаційно-звукових та смислових виражальних засобів. У якості репрезентанта звукової цілісності виконавського мовлення виступає явище генеральної інтонації (поняття В. Медушевського), що проектується на такі компоненти озвученого музичного твору, які можна об'єднати спільним поняттям лінії розвитку. У зв'язку з цим привертає увагу поняття виконавського «голосу», яке, зокрема, застосовується Г. Коганом та В. Холоповою в характеристиках виконавських стилів видатних піаністів.

Не менш важливим видається і такий атрибут музично-мовленнєвого самовираження артиста-інтерпретатора, як тон виконавського висловлювання. Музикознавчі тлумачення тону в музиці орієнтовані на розуміння його як універсального явища, здатного поєднувати як акустично-звукову, так і смислову інформацію. Завдяки цьому в тоні висловлювання музиканта-виконавця увиразнюється психологічний підтекст. Дослідження особливостей функціонування підтексту в музично-виконавській творчості ґрунтується, передусім, на теоретичних положеннях Є. Назайкінського, який розглядає феномен підтексту в музиці крізь призму тріади «контекст – текст – підтекст». Крім цього, вчення про підтекст становить провідну ідею системи К. Станіславського, котрий вважав створення ілюстрованого підтексту живого мовлення персонажа п'єси дієвим механізмом побудови наскрізної смислової єдності ролі [5].

У якості зразків ілюстрованого підтексту музично-виконавських висловлювань можна розглядати усні та опубліковані роздуми виконавців про власні творчі програми інтерпретації музичних творів. Іноді поштовхом до розпізнавання підтексту музично-виконавського мовлення стають події та факти із життя артиста. Цю інформацію надає вивчення епістолярної спадщини, мемуарної літератури, матеріалів щоденників, а також усних бесід, діалогів про творчість, інтерв'ю з музикантами-виконавцями.

Подібним шляхом дослідника має пройти й виконавець-інтерпретатор, якщо він поставив собі за мету розкриття композиторського ідейного задуму твору. На цьому принципі може будуватися методика мовленнєвого підходу у виконавській інтерпретації музичного твору, суть якої полягає у вивченні «експресивно-мовного стилю» композитора (поняття О. Сокола), образно-змістовними показниками якого виступають

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

авторські ремарки. На основі статистичного та порівняльного методів О. Сокол розробляє і застосовує численні методики дослідження експресивно-мовленневих ремарок у нотному тексті [4].

Педагогічний процес, спрямований на досягнення композиторського стилю мовлення, об'єднує в собі навчання, розвиток і виховання особистості учня. Усе це дає основу вважати такий підхід у музичній педагогіці, з однієї сторони, концентрованим вираженням принципу цілісності, з іншої – способом реалізації цього принципу. Таким чином, принцип цілісності є основним у методиці виконавського оволодіння авторським стилем мовлення. При цьому педагогічна мета виступає в якості ієрархічної треступеневої структури:

- 1) виконання, адекватне композиторському стилю висловлювання будь-якого з конкретних творів, над якими в даний момент іде робота;
- 2) через проникнення в стиль окремих творів досягнення авторського стилю мовлення в цілому;
- 3) найвища мета – розвиток самого учня – його смаку, загальної та музично-мовленневої культури.

Одним з важливих для виконавця-інтерпретатора проявів творчості виступає емпатія, тобто здатність людини проникати в духовний світ іншої людини. Емпатія як універсальна творча здібність (Є. Басін) об'єднує композитора з учнем, який проникає в його душу через пізнання його музики. Образ стилю того чи іншого композитора, отримуючи життя в колективній свідомості, живе і у свідомості окремої людини. Цей образ повинен бути створений і в свідомості учня-музиканта.

Мовленнєвий підхід не буде в повній мірі реалізований, якщо не буде врахований індивідуальний стиль висловлювання самого учня. Недарма Г. Нейгауз говорив, що молодий піаніст повинен розвиватись «кущиком», тобто всебічно – звертаючись до творчості різних за авторським стилем мовлення композиторів. Таким чином, педагогу можна поради́ти працювати подвійно: розвивати стильову органіку учня, і заповнювати те, що йому чуже через його природу або односторонність попереднього шкільного виховання. Перше дасть учневі впевненість, друге ж буде сприяти його комплексному розвитку.

І для учня і для педагога найважливішою проблемою є проблема розуміння музики. Навчити розуміти музику, яку учень повинен виконати, – це, без сумнівів, перше і основне завдання педагога-музиканта. Сприйняття і розуміння музики та людської мови спирається на одні й ті ж

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

психічні закономірності. Так, семантизація – це осмислення одиниць мови; когнітивний тип являє собою усвідомлення зв'язку слів і їх сенс; третій тип – визначення ідеї, тобто того, заради чого був створений даний текст. Ці ж типи розуміння характерні і для виконавського освоєння музики. Так, на «низовому» рівні виконавець семантизує кожен елемент музичної тканини; на наступному – смислові одиниці об'єднуються в цілісності, а рівень загального сенсу керує всім ходом виконавського проникнення в твір. Педагогу-музиканту важливо знати, які етапи проходить людське розуміння, бо на кожному з них розуміння учня може «забуксувати» через брак достатнього досвіду, фантазії, душевної чуйності і інтелекту. При цьому розуміння вчителя повинне не замінити учневі його власне, а дати поштовх для його формування.

Детальне і осмислене вивчення авторських ремарок як один з принципів мовленнєвої методики є невід'ємною складовою роботи на

тезаурус (від грец. Θησαυρός – скарб) твору, що включає в себе багато

складових: стиль епохи і композитора, історичні, автобіографічні відомості, тобто всю інформацію так чи інакше пов'язану з творчістю конкретного композитора і твором. Залежно від рівня підготовки музиканта-виконавця глибина такого занурення в матеріал і розширення тезаурусу може варіюватись. Відповідно від цього буде залежати формування на основі тезаурусу виконавського підтексту музичного висловлювання. Виконавець у результаті самостійного дослідження музичного твору зможе, додавши до цих знань свій індивідуальний стиль виконавського висловлювання, особливості темпераменту і світогляду, створити наповнену змістом інтерпретацію, яка буде передавати смислове

навантаження від композитора, через виконавця – до слухача.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий / Б. В. Асаф'єв. – 2-е изд. –

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

М. : Сов. композитор, 1978. – 200 с.

2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. Бацевич. – К. : Видав. центр «Академія», 2004. – 344 с.

3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.

4. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. – Одесса, 2007 – 275 с.

5. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1951. – Ч. 1 и 2. – 667 с.

**УДК 783.008:93**

*Л. В. Остапенко,  
м. Київ*

### ЦЕРКОВНИЙ СПІВ В УКРАЇНІ: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

Становлення пісенно-виконавських традицій хорового мистецтва тісно пов'язане з впровадженням християнства, трансформацією релігійних уявлень, появою нової тематики пісень, розробкою системи нових жанрів, формуванням виконавських стилів і ранніх форм багатоголосся, виникненням традиційного українського музичного інструментарію.

З прийняттям наприкінці X століття Володимиром Великим християнства як державної релігії, почала розвиватися церковна музика. Форми давньоруського церковного співу, його наспіви, які відрізнялися вокальністю, були запозичені з Візантії, що й визначило характер розвитку церковної музики на початковому етапі. Вже з моменту хрещення Русі духовенство засновує перші школи і є, по суті, монополістом у музичній справі. Музика того часу носила виключно релігійний характер і тому відігравала роль політичного і культурного центру. Разом із запозиченням від Візантії церковно-співочого репертуару (церковно-співацьких книг) в Україну проникає і музична писемність, яка необхідна для богослужбового обряду. Церковна музика входила до всіх видів православного богослужіння – Літургію (обідню), вечірню (велику і малу), вранішню (під час великих свят вечірня та заутрішня об'єднувалися у всенощну), полуношницю, повечірні, а також хрещення, вінчання, погребіння, треби-молебни, паніхіди тощо. Співацькі жанри церковної музики відображали складність та багатство візантійської гімнографії. Серед них – стихирі,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

тропарі, кондаки, ікоси, акафісти, ірмоси, антифони, канони, величання, гімни, псалми Давида. Відбувається систематизація музичного матеріалу відповідно до річного календаря, характеру церковних піснеспівів та обрядовості (піднесена емоційність, пишність звучання на зразок східнохристиянської літургії та урочистості придворних церемоній).

Тогочасний церковний спів був одноголосний (монодійний). А вчителі (водночас регенти або, як їх називали, - співаки-солісти, поводитирі) називалися Деместики (доместики або демественники). Вони започаткували в Україні демественний спів (напівцерковний – напівсвітський), навчаючи його просто на голос – бо на той час у церквах вживали музичних книг, у яких ноти записувалися спеціальними знаками – «знаменами», тому і церковні розспіви того часу називалися «знаменними» розспівами. Знамену («крюкова» у Росії, «кулізм'яна» в Україні) можна вважати першою системою нотації церковних піснеспівів. На запрошення Володимира Великого до Києва прибули вчителі церковного співу (наприкінці XI ст. налічувався цілий двір грецьких і болгарських доместиків, який був розташований за Десятинною церквою). Саме вони здійснювали «хірономію» – своєрідну жестикуляцію, за допомогою якої показували співакам рух мелодії і тримали ритм. Так, з Києва церковний демественний спів поширився по всіх українських землях, змінюючись під впливом місцевих народних традицій.

Важливу роль в організації богослужіння відігравала система осмогласся, з якою на Русі були пов'язані основні (як давнього так і пізнього періоду) розспіви – кондакарний, знаменний, київський, грецький, болгарський. Осмогласся (від грецького – октоїх, старослов'янське восьмигласся) – це ладово-мелодична система гласів, що слугувала для музичного оформлення християнського богослужіння. Початок системи поклав звичай кожні з 8 днів свят Великодня виконувати піснеспіви на особливий наспів - глас ще у IV столітті. Восьмиденний цикл наспівів надалі був поширений на 8 тижнів від 1-го дня Великодня, що складає святковий період року, таким чином наспів того чи іншого дня був розділений по порядку на кожний тиждень. Пізніше цикл с його гімничними текстами стали повторювати протягом року до нової Пасхи. З цих гімнів патріарх сирійський Севир, склав книгу – Октоїх. Згодом, гімнотворець Іоан Дамаскин (700 – 760 рр.) відредагував Октоїх та доповнив його своїми гімнами. У такому вигляді Октоїх ввійшов до

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

вживання у церквах. За дорученням Преподобного Феодосія Печерського патріархом Олексієм (1025 – 1043) було складено устав, що встановлює розміри і порядок осьмогласного співу (не плутати цієї назви з пізнішим осьмоголоссям у значенні поліфонічним). Найдавніші богослужбові книжки з'являються у нас лише в XI столітті (рукописи – стихіри, ірмлої, кондакари, триоди, параклітики). Музичні знаки їх були безлінійними, їх ставили над складами і словами тексту (т. зв. знамена).

У ході історичного розвитку початкова візантійська основа церковного співу видозмінювалася. В результаті виникає новий тип співу – знаменний спів або знаменний розспів (що проіснував 700 років – з XI до XVII століття). Це був унісонний чоловічий спів, який відрізнявся чіткістю та звеличанням з хвилеподібною, наспівною мелодією. Знаменний розспів розвивався у рамках осмоголосся. Гімнічні тексти складали «стовп», так званий цикл, що повторювався кожні вісім тижнів. Поспівками були короткі мотиви в межах терції або кварта. З трьох-чотирьох поспівок складалася погласиця всього піснеспіву. Початкові розспіви були нескладними. Поступово став розширюватися їх діапазон до малої септими, а весь звукоряд до дуодецими. До середини XVII століття для ясності тексту стали скорочувати мелодії, які отримали назву малого розспіву, а оригінальні – великими. Для великого розспіву характерна внутрішньослогова розспівність з одноголосною плавною, з вільним метром мелодією без інструментального супроводу.

Знаменний розспів – це безлінійне письмо, яке не позначалося точною висотою та тривалістю звуку, за кожним з них стояли позначення (напряму руху, характер звуковидобування, динаміка тощо). Це був унісонний чоловічий спів, якому притаманна суворість та піднесеність з наспівною хвилеподібною мелодикою. Назва походить від загального найменування використаних для запису знаків – «знамен», які були запозичені з візантійської нотації, візантійської літургічної практики за принципом організації музичного матеріалу – осьмоголосся. Перехід з крюкової системи запису на нотолінійну починається з другої половини XVI ст. З XI по XIII століття збереглися близько 80 крюкових рукописів. Але деякі записи не піддаються розшифруванню. З введенням християнства на Русі у XI ст. починають складатися місцеві святкові служби: цикли св. Бориса і Глібу, Феодосію Печерському. Первісний цикл Борисоглібських стихір налічував 23 піснеспіви (у греків на честь святих припадало лише кілька піснеспівів). Чимало знаків «знаменних» нот

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

поступово забувалося, бо існували певні труднощі запам'ятовування поспівок окремих гласів та створення певних допоміжних (*мнемонічних*) формул, що передавалися від одного співака до іншого (так зване «пам'ятогласія» або «погласиця»), мелодійні мотиви яких (погласиць) створювали своєрідні інтонаційні зерна для наступного варіативного розвитку. Назви поспівок мають слов'янське або грецьке походження та записувалися певними постійними знаменами. Знаменний розспів та його мелодійне розгортання призвели до зменшення питомої ваги речитативу. З'являються ширші інтервальні ходи, нові ладоритмічні звороти без рівномірного тактового поділу. Тобто відбувається проникнення до церковного співу народнопісенних інтонацій.

Знамена поділялися на кондакарні (дрібні знаки) та стовпові (великі, грубі). Даний спів був одноголосний декламаційного характеру, де ритм слова надавав ритм музиці. У процесі розвитку Знаменного розспіву виникло кілька його типів – *стовповий*, який належить до невматичного стилю, коли на один склад приходиться 2-3, деколи 4 тони в невми. Має у своєму арсеналі велику кількість мелодій-поспівок, послідовність яких визначається конкретними правилами, має різноманітну ритміку. Стовповий знаменний розспів використовується в основних співацьких книгах – Ірмолой, Октоїх, Триодь, Обіход, Свята. *Малий* знаменний розспів відноситься до силлобічного стилю речитативного характеру і призначений для щоденних служб. *Великий* знаменний розспів мелотематичного стилю виник пізніше у XVI столітті та відрізнявся від попередніх стилів широкою внутрішньоскладовою наспівністю, вільне чергування мелодійного малюнку (чергування поступового руху зі скачками).

У розвитку знаменного розспіву можна виділити 3 періоди: ранній – XI-XIV століття, середній – XV – поч. XVII століття та пізній – середина XVII століття. Розшифровка нотацій перших двох періодів на сьогодні є невіршеним завданням. Але з XI по XIII століття збереглося близько 50 рукописів, які мають нотографічні знаки (кондакар, канон, стихира, тропар). Знаки цієї нотації звичайно склалися з великого чорного крюку або риски та кількох маленьких чорних крапок, ком, ліній поблизу крюка або перетину з гачка. Деякі ознаки можуть означати лише один звук, інші – від двох до чотирьох звуків, а деякі навіть цілу мелодію до десяти нот зі складною ритмічною структурою. Знаки вказували на характер і темп

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

виконання мелодії. Поступово знамена нотація ускладнювалася, а тому через її неоднозначність читання невідомих мелодій було доступно лише досвідченим співакам. З метою її спрощення у XVI столітті була розроблена нова система, так званих «кіноварних» (коновар - від назви матеріалу, що містить пігмент червоного кольору) знаків, що вводила маленькі червоні літери перед кожним знаком. Вже у XVI ст. був критикований ряд «невиправленостей» у церковно-співацькій справі. До таких явищ належать роздільномовність (особливий вид проспівування давніх співацьких текстів), а також одночасне читання різних текстів (для скорочення тривалості богослужіння). Знаменна нотація припинила свій розвиток у XVII столітті, коли музика почала зазначати західно-європейського впливу.

XVII століття було переломним в історії церковного співу. 1652 року наказом Патріарха Нікона у всіх церквах вводилось «пение на речь», результатом чого була складена музична азбука на чолі з вченим-ченцем А. Мезенцем (до цього існуючи музичні абетки XV століття включали в себе перелік крюкових знаків та були складовою співацьких рукописів). Середньовікова монодія відокремлювалась новими формами багатоголосся. У середині XVII століття з'являються перші спроби дво-триголосної обробки піснеспівів знаменного розспіву, так зване тристроччя. Типологічними відгалуженнями знаменного розспіву вважаються київський, грецький і болгарський розспіви. До знаменного розспіву у своїй творчості зверталися М. Балакіреєв, Д. Бортнянський, О. Гречанінов, О. Кастальський, О. Кошиць, М. Леонтович, С. Рахманінов, К. Стеценко, П. Чайковський та П. Чесноков. За знаменними знаками (нотами) до сих пір співають у російській старообрядницькій церкві.

За часів Київської Русі поряд зі знаменним розспівом існував особливий вид кондакарного співу, який відрізнявся великою кількістю мелодійних збагачень, тривалим розспівом складів. Також існувала кондакарна нотація, близька до невменної, але із вживанням додаткових особливих знаків, що надавало пишності виконання за рахунок широкого вживання мелодійних прикрас. Він здобув назву «калофонічний» (прекраснозвучний). Його розквіт припадає на XII – XIII ст. Для нового стилю застосовувались нові прийоми, таким чином порушуючи давній принцип «склад-звук» (відповідність кожного звука конкретному складу). Окремі склади починаються розспівуванням на кількох звуках, з'являються складні мелодійні побудови. Через це слова тексту штучно

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

розривалися вставними складами, які нічого не означали, а слугували для опори звуку співака. Ці вставні слова поділялися на дві основні групи, вживані на Русі: «аненайки» («на», «не», «ні» тощо) і «хабуви» («хо», «ха», «хі» тощо). Вони зустрічаються у богослужбних текстах. Але хабуви спотворювали текст і згодом вийшли з ужитку.

Кондак – це святкові церковні піснеспіви у вигляді короткого вірша на честь певного свята «стихира», автором якого вважається Роман Сладкопеев (поет і мелодист з Бейруту кінця V – початку VI століття. Кондакарний запис до сих пір не розшифровано, тому про характер його співу можуть бути лише загальні припущення, тому що візантійська нотація X – XI століття не передавала точної нотації наспіву, а лише уточнювалася у процесі самого виконання. Нотація кондакарного співу відрізнялася від знаменного - в ньому використовувалися не тільки комбінації з палочок, крапок та ком, але й різноманітних «завиток». Вони писалися над другими знаками в більшому масштабі, так як нотація виглядала дворядковою, де на один слог текста припадала більша кількість співацьких знаків. Тому кондак ряснів мелізмами з тривалими розтягуваннями окремих слогів. Також у той час від знаменного розспіву відокремився особливий різновид хорового співу – демественный и путьовий розспіви.

Ранні згадки щодо демественного розспіву відносяться до 1441 року, а у XVI – XVII століттях він отримав розповсюдження у багатоголосі (чотириголосному демественному співі один з голосів йменувався демеством). Репертуар демественного розспіву включає в себе окремі піснеспіви співацьких церковних книг – Обіхода, Свят, Октоїха, Ірмологія. Час розквіту демественного розспіву – XVII ст. На цей розспів співали найважливіші піснеспіви Всенощної і Літургії, величання, задостойники, песноспіви архиєрейського богослужіння. Особливістю запису демественного розспіву є знак, який записувався коноварью між окремими мелодійними рядками. Поряд зі знаменним та демественним розспівами путьовий розспів став одним з розповсюджених співацьких стилів у давньо-руській музичній культурі. До середини XVII століття він вважався неперевершеним в мистецтві церковного співу.

В основі путьового розспіву покладені видозмінені поспівки знаменого розспіву з широким застосуванням свого роду «синкоп», тривалостей, що дорівнювали цілій ноті, що надавало музиці урочистості.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Путьовим распівом під час Великоднього хресного ходу співали стихиру «Воскресеніє Твоє Христе Спасе», а у свята Богоявлення пришествіє на істочники» - святкові стихіри. У храмі ним виконувалися «славники», під час яких відбувався урочистий хід духовенства на алтарь. Спочатку записувалися знаменною нотацією, а згодом, по мірі ускладнення мелодики склалася особлива путьова нотація, в основі якої лежали елементи крюкового письма. У тих випадках, коли піснеспіви демественого і путьового распіву записувалися за допомогою крюкової нотації, видно подібність з великим распівом.

XVII століття було переломним в історії хорової музики. Звичні погляди та поняття відображали суперечки з питань церковного співу у двох напрямках – одне з них намагалося шляхом реформ та виправлень закріпити стару традицію, інше висувало та відстоювало нові форми. Згодом, мелодії знаменного распіву використовувалися у багатоголосному співі та партесних концертах (3-4 голосні гармонізації). Лише 1772 року Синодальною типографією були видані нотолінійні співацькі книги піснеспівів знаменного та інших распівів, що у XIX – XX столітті стали основою багатьох гармонізацій та обробок.

У цей період продовжують розвиватися такі основоположні мистецькі принципи, як почуття художньої міри, досконала форма, вдала рівновага звукового матеріалу й техніки його обробки, співвідношення загального мистецького задуму й декору. Почуття художньої міри проявлялося у досконалому поєднанні словесного й музичного рядків як у гімнографії, так і у фольклорних жанрах, у гармонії псалмодичних і мелізматичних елементів музичної тканини, у плавності та співності мелодичної лінії, що однозначно вказує на перевагу пісенності в українській музиці. Завершується розвиток безлінійного кулізм'яного нотопису. Закріплюється система по співок та з'являються їх місцеві назви – «криж», «осока», «уломець» тощо. Пам'яток кулізм'яної нотації цього періоду збереглося дуже мало. До нашого часу панує упереджена думка, що всі безлінійні рукописи є російськими за походженням, але вивчення типології українського нотолінійного Ірмолою дозволило віднайти декілька кулізм'яних пам'яток, які за своїм змістом і структурною організацією наближаються до нотолінійних Ірмолоїв – збірки першої половини XIII ст. У нотолінійних Ірмолоях псалми поширилися переважно у формі болгарського наспіву, на основі яких виникали місцеві мелодичні варіанти. Пізніше вони отримали численні багатоголосні партесні обробки

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

у формі мотетів, до яких часто зверталися М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель.

Таким чином, у другій половині ХУІІ століття утверджується новий стиль хорового багатоголосся, так званий партесний спів, який вперше з'явився в Україні та з 1652 року був розповсюджений по всій території Московії завдяки еміграції кращих українських співаків аж до останньої чверті ХVІІІ століття.

УДК 371.134:78:316.454

*О. В. Павленко,  
О. С. Павленко,  
м. Канів*

### СТРУКТУРА І СУТЬ ПОНЯТТЯ «ПЕДАГОГІЧНА КУЛЬТУРА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ»

Проблема культури є вічною і завжди актуальною. Останнім часом до цієї проблеми прикута увага філософів, політологів, соціологів, культурологів, психологів і педагогів. Причиною цього є побудова в Україні нового демократичного суспільства. Демократизація суспільства можлива і обов'язково передбачає високий рівень культури усього населення.

Глибокі соціальні й економічні зрушення, що відбуваються на межі третього тисячоліття в Україні, спонукають до реформування системи освіти, яка має сприяти утвердженню людини як найвищої соціальної цінності. Лише компетентна, самостійна і відповідальна, з чіткими громадянськими позиціями індивідуальність, тобто вихована людина здатна до оновлення суспільства, забезпечення державності України, розвитку її економіки та культури. Державна національна програма «Освіта. Україна ХХІ століття» одним із напрямів реформування освіти визначає підготовку нової генерації вчителів з високим загальним рівнем педагогічної культури, які б втілювали в життя основні принципи перебудови освіти, а саме: гуманізації, гуманітаризації, демократизації, етнізації, диференціації, індивідуалізації. Виховання такої людини доручено армії освітян. Як, наприклад, зазначено у цільовій комплексній програмі «Вчитель»: що «завдяки діяльності педагога має реалізуватися державна політика у створенні інтелектуального, духовного потенціалу

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

нації, розвитку, збереженні і примноженні культурної спадщини й формуванні людини майбутнього» [2, с. 12 – 24].

Підхід до нового, особистісно орієнтованого типу освіти неможливий без суттєвого підвищення рівня педагогічної культури викладачів, учителів, батьків і всього навколишнього соціуму. Однак поняття педагогічної культури ще не здобуло наукового обґрунтування і не ввійшло до категоріального апарату педагогіки та інших гуманітарних наук.

Нині під впливом реальних потреб оновлених вищої і загальноосвітньої школи спостерігається підвищення інтересу вчених до аналізу проблем педагогічної культури та шляхів її вирішення. Проблема формування педагогічної культури вчителя привертала й продовжує привертати увагу багатьох педагогів (В.І.Бондар, О.О.Вербицький, І.А.Зязюн, І.Ф.Кривонос, А.С.Макаренко, О.Г.Мороз, В.О.Сухомлинський, О.В.Сухомлинська та ін.). Вчені підкреслюють, що педагогічна культура вчителя не виникає сама по собі, вона формується й розвивається у спеціально організованій навчально-педагогічній діяльності.

У педагогічній літературі питання формування музичної культури вчителя, а також його художніх і музично-естетичних потреб, здатності до оцінної діяльності, висвітлено в працях Е.Б.Абдулліна, Л.Г.Арчажнікової, М.М.Букача, В.Г.Бутенка, Д.Б.Кабалевського, О.М.Олексюк, Г.М.Падалки, А.М.Растригіної, О.Я.Ростовського, О.П.Рудницької та ін.

*Метою* написання статті було проаналізувати та визначити сутність та структуру поняття «Педагогічна культура майбутнього вчителя».

Педагогічна культура є частиною загальнолюдської культури, в якій з найбільшою повнотою відображені духовні і матеріальні цінності освіти і виховання, а також способи творчої педагогічної діяльності, необхідні для обслуговування історичного процесу зміни поколінь, соціалізації особистості і здійснення освітньо-виховного процесу. Тобто, педагогічна культура інтегрує історико-культурний педагогічний досвід і регулює сферу педагогічної взаємодії.

На основі теоретичного аналізу наукової літератури встановлено, що феномен «культура» багатозначний, відрізняється складністю та варіативністю. Незважаючи на велику кількість визначень поняття «культура», можна виділити такі основні положення: суть культури – гуманістична, людинотворча, яка полягає в конкретизації загальнолюдських цінностей стосовно кожної людини; продуктом і

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

одночасно творцем культури є людина; головним джерелом культури є діяльність людини; культура включає в себе способи і результати діяльності людини; культура розглядається як механізм, що регламентує і регулює поведінку та діяльність людини, оскільки людина є її носієм і ретранслятором; культура – специфічно людський спосіб буття, котрий визначає весь спектр практичної і духовної активності людини, її можливої взаємодії з навколишнім світом і собою [1, с. 133].

Отже, людина культури – це гуманна особистість. Гуманність – цариця моралі, в якій любов до людей передбачає милосердя, чуйність, доброту, симпатію, спілкування, розуміння і їх захист. Людина культури – це духовно багата особистість, яка володіє творчими здібностями, віддана своїй справі, захоплена нею. Людина культури – творча особистість, яка постійно розмірковує, мислить альтернативно; незадоволена одержаними здобутками, наділена розвинутих прагненням до творіння. Людина культури – це незалежна особистість, здатна до самовизначення у світі культури. Самостійність суджень у поєднанні з повагою до поглядів інших людей, почуття самоповаги, здатність орієнтуватися у світі духовних цінностей в оточуючому середовищі, уміння приймати рішення і нести відповідальність за свої вчинки, здійснювати самостійний вибір змісту способів розвитку. Духовна культура є епіцентром особистості. Духовність і духовна культура є підґрунтям професійної діяльності. Професійна культура розглядається як певний ступінь оволодіння професією, тобто способами і прийомами вирішення професійних завдань на основі сформованості духовної культури особистості [Там само, с. 256].

Отже, можна простежити такий ланцюжок: духовна – професійна – педагогічна культура. Виділення педагогічної культури, однієї з найважливіших складових суспільства, зумовлене специфікою педагогічної діяльності викладача, вчителя, спрямованої на формування особистості, здатної у майбутньому відтворювати й збагачувати культуру суспільства. Культура педагога пройшла певні етапи свого розвитку разом з розвитком культури суспільства. Вона, як феномен педагогічної практики, існувала завжди, але мала різне соціальне й професійне «забарвлення» залежно від впливу різних чинників: політики в сфері освіти; моральних відносин, що склалися в суспільстві; пануючої релігії; певного типу виховання, котрий був необхідний державі.

Грунтовно розкриті поняття «педагогічна культура вчителя»

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В.О. Сухомлинським, який пов'язував її з умінням орієнтуватися в складних питаннях науки і практики: «Якщо вчитель вдумливо аналізує свою роботу, у нього не може не виникнути інтерес до теоретичного осмислення свого досвіду, прагнення пояснити причинно-наслідкові зв'язки між знаннями учнів і своєю педагогічною культурою» [5, с. 37-39]. Він також стверджував, що педагогічна культура має прояв у постійній увазі до духовного світу вихованців. В.О. Сухомлинський бачив у вчителеві «першого і головного світоча інтелектуального життя школяра, що він породжує у дитини, потяг до знань, повагу до науки, культури, виховання» [Там само, с. 294-295]. Як писав Адольф Дістервег, «ніхто не може дати іншому того, що немає сам, так не може розвивати, виховувати й навчати той, хто сам не розвинений, не вихований, не освічений».

Складові педагогічної культури – культура спілкування, педагогічний такт, культура мовлення, загальна ерудиція, прагнення до самовдосконалення, педагогічна майстерність. Культура спілкування – один із компонентів педагогічної діяльності. Спілкування займає особливе місце в роботі вчителя, оскільки він має «комунікативну професію». Професійно-педагогічне спілкування – це система прийомів органічної соціально-психологічної взаємодії педагога і вихованців, змістом якої є обмін інформацією, пізнання один одного, організація діяльності і стимулювання діяльності вихованців, організація і корекція взаємин у колективі вихованців, обмін ролями, співпереживання і створення умов для самоствердження особистості вихованця. Оптимальне педагогічне спілкування – це спілкування, яке створює найкращі умови для розвитку мотивації учня, творчого характеру діяльності, для формування його особистості, забезпечує сприятливий психологічний клімат, попереджує створення психологічних бар'єрів, дозволяє максимально використовувати у навчальному процесі особистісні та професійні якості викладача.

Педагогічний такт у широкому розумінні – це педагогічно грамотне спілкування в складних педагогічних ситуаціях, уміння знайти педагогічно доцільний і ефективний спосіб впливу. Педагогічний такт – це спеціальне вміння, яке набувається викладачем а не дається йому від народження. Д.Ф. Самійленко пише: «Педагогічний такт – це вміння знаходити в кожному випадку найбільш правильний педагогічний прийом і що це вміння викладача триматися з учнями, вміння в кожному окремому випадку зрозуміти стан учня – його спонукання, інтереси й знати найдійовішу міру виховання» [4, с. 91-92].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Поняттям культури мовлення прийнято окреслювати передусім дотримання кожним мовцем правильної літературної вимови, правопису, лексичних і граматичних норм, усталеного в літературній мові наголошення слів. Мовленнєва культура полягає насамперед у тому, щоб відповідно до норм літературної мови використовувати слова, вимовляти їх, змінювати, правильно будувати речення. Наука про культуру мовлення належить до «мовознавчої сфери» вона зв'язана, насамперед, з лексикою, орфографією, орфоепією, морфологією, синтаксисом, стилістикою.

Педагогічна майстерність – це досконале, творче виконання педагогами своїх професійних функцій на рівні мистецтва, в результаті чого створюються оптимальні соціально-психологічні умови для становлення особистості вихованця, забезпечення його інтелектуального та морально-духовного розвитку. Тому мав рацію А.С. Макаренко, коли зауважував, що «майстерність вихователя не є якимось особливим мистецтвом, що вимагає таланту, але це спеціальність, якої треба навчитись, як треба навчити лікаря його майстерності, як треба навчити музиканта» [3, т. 5, с. 291].

Таким чином, у навчально-виховному процесі навчального закладу головним засобом передачі культури, духовних цінностей є неповторна індивідуальність викладача як носія культури. Специфіка педагогічної діяльності викладача спрямована на формування особистості, здатної у майбутньому відтворювати й збагачувати культуру суспільства. Отже, професійний і культурний аспекти є головними в формуванні особистості майбутнього учителя.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гринькова В. М. Формування педагогічної культури майбутнього вчителя (теоретичний та методичний аспекти) : дис. ... д-ра пед. наук / В. М. Гринькова. – К., 1956. – 256 с.
2. Національна доктрина розвитку освіти // Офіц. вісн. України. – 2002. – № 16. – С. 12 – 24.
3. Макаренко А. С. Твори : в 7 т. / А. С. Макаренко. – К. : Рад. шк., 1954. – Т. 5. – С. 291.
4. Самійленко Д. Ф. Проблема культури в змісті освіти / Д. Ф. Самійленко // Шлях освіти. – 2007. – № 3. – С. 91 – 92.
5. Сухомлинський В.О. Народження громадянина : вибр. твори : в 5 т. – т.3. – К., 1977.– С.37 – 39.



**ВЛИЯНИЕ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА  
НА ПРИНЦИПЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ  
В КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ**

В XX веке неофольклоризм охватил огромный музыкальный горизонт. Развитие чрезвычайно тесной взаимосвязи академических жанрово-стилевых процессов с фольклорным музыкальным арсеналом не могло не отразиться на развитии композиторской культуры. Освоение древних глубинных слоев фольклора, воплощение «народного» в музыке привели к взаимопроникновению фольклорного начала в современность. Эти процессы обусловили существенное обновление художественных средств и принципов музыкального мышления композиторов. Фольклор привлекает композиторов, прежде всего как самобытный музыкальный материал. Под влиянием достижений в музыкальной фольклористике И. Стравинского, Б. Бартока, М. де Фалья, С. Кодаи и других формируется новый взгляд на связь народного и традиционного в искусстве [1, с. 57 - 58]. Композиторы неофольклористы связывают представление о звучности тембров со звучанием традиционных инструментов своего народа.

Новый образный взгляд на художественный замысел, повлек за собой появление новых средств музыкальной выразительности. Для неофольклоризма характерно средоточие тех или иных черт фольклора. Использование новаторских приемов в музыкальном языке можно услышать в знаковом для неофольклоризма сочинении И. Стравинского – балете «Весна священная». Композитор использует в качестве мелодических попевок интонации колядок, свадебных песен. Эти попевки трансформируются, переплетаются между собой, видоизменяются посредством сдвигания ритмических акцентов. Огромное значение уделяется тембру инструмента, который неразрывно связан с типом мелодии. Композитор связывает свои тембральные представления со звучанием традиционных инструментов своего народа. Например, высокий фагот во вступлении произведения имитирует языческую свирель. Автор использует традиционные инструменты в нехарактерных для них регистрах, оригинальные сочетания оркестровых голосов, широко применяет ударно-шумовые инструменты. Ритм в творчестве композитора

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

играет одну из ведущих ролей. В балете «Весна священная» он из подчиненного трансформируется в первостепенный фактор, становится главенствующей, все себе подчиняющей, стихией произведения.

Концентрация различных особенностей фольклора – отличительная черта стиля Стравинского. Нерегулярный ритм, расширение и сжатие попевок, насыщение музыки ладоинтонационными особенностями народной музыки, политональные и полиладовые наслоения, вариантный тип развития – все эти средства художественной выразительности использует композитор в своих сочинениях. Стравинский новаторски подошел к пониманию фольклора, воспринимая его как самоценный вид искусства. Его творчество наложило свой отпечаток на становление целой плеяды композиторов таких как: Б. Барток, Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Шнитке и др. [2. с. 115 – 117].

С именем венгерского композитора Б. Бартока связана целая эпоха развития венгерской музыкальной культуры. Тесная связь народных поэтических образов с ритмом и интонацией – «визитная карточка» стиля композитора. Колористические приемы Бартока поражают своей новизной. Например, в «Музыке для струнных, ударных и челесты» особый прием звукоизвлечения у струнных, приобретает флейтовую звучность. Корни композиторского стиля Бартока уходят в глубины венгерской народной музыки. Его музыка открыла миру необычную, дикую красоту фольклора. Ее исполнение требует максимальной эмоциональной отдачи, виртуозности и глубокого интеллектуализма. Композиторский стиль композитора отличают диссонансные гармонии, политональность, необычные тембровые решения, изощренная пульсация и ритмическая изощренность. В «Ганцевальной сюите для оркестра» автор сопоставляет черты венгерского, арабского и румынского фольклора. Слушатель слышит знакомые народные интонации, поражающие своими мелодическими ходами и непредсказуемыми гармониями.

Взаимопроникновение народного и композиторского творчества продолжает развиваться и в настоящее время. Фольклор в чистом виде раскрывает уникальность человеческого сознания. Композиторы неофольклористы рассматривают его не только как источник обновления художественных средств и принципов музыкального мышления, но и как вечную истину культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Киласонія Э. Новая фольклорная волна» в отечественной музыке 60-х годов XX века / Э. Киласонія // Культурология в контексте гуманитарного мышления : материалы Всерос. межвуз. конф. – Саранск : МГУ им. Н. П. Огарева, 2004. – С. 53-65.
2. Савенко С. Игорь Стравинский / С. Савенко. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 282 с.

**УДК 781.22+784 (045)**

***О. Н. Петренко,  
Д. А. Ярош,  
г. Николаев***

**К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ГОЛОСА И УДАРНЫХ  
ИНСТРУМЕНТОВ (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНО-  
ДРАМАТИЧЕСКОГО РОНДО «ИНТРОСПЕКЦИИ»  
О. ТАГАНОВА)**

Произведения для голоса и ударных инструментов, созданные на протяжении последних десятилетий, свидетельствует об интенсивных поисках композиторами новых выразительных средств в области данного жанра современной музыки. Достаточно привести примеры творчества представителей разных национальных школ - итальянца Шельси Джачинто («Семь песен» из цикла «Canti del Caricogni» для голоса и ударных, 1962 – 1971 г.), российских композиторов Эдисона Денисова («Плачи» для сопрано, ударных и челесты на русские народные тексты в шести частях, 1966 г.), Альфреда Шнитке («Три сцены» для голоса и ударных из кинофильма «Маленькие трагедии», 1980 г., «Голоса природы» для 10 женских голосов и вибратона без слов), Вячеслава Артёмова («Заклинания» для сопрано и ударных), Владимира Мартынова (Монофония для сопрано, фортепиано и колокольчиков на текст из «Улисса» Джеймса Джойса, 2000 г.), Георгия Дорохова («Русское бедное» для ансамбля ударных инструментов и сопрано соло, 2011 г.), белоруса Виктора Копытько («Каприччио для двух голосов и ансамбля ударных», 1996 г. – I версия, 2001 г. – II версия), украинки Ирины Алексейчук («Amore, ora pro nobis» или «Две баллады о совершенной любви» на стихи Елены Степаненко и Эдварда Эстлина Каммингса для меццо-сопрано, органа и колокола, 2004). Перечисленные примеры свидетельствуют о новых тенденциях в развитии жанра камерной вокальной лирики, который

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

еволюціонує, прибуваю чєрты драматическы развернутой синтетическы формы. Ісполузованы тембров ударных інструментов как самоценного компонента драматургії и стилістическы вокального произведенія свідєтельствує о намерєнях композиторов реалізувати новыє выразительныє възможности жанра. Ісслєдование данного явленія требує самостоятельного рассматрєнія как проблема развития нового типа музыкального мышлєнія – тембро-сонора, где музыкальная краска выстуує в качестве вєдущего выразительного и композиционного средства. В таком контексте заслууживает внимания вокально-драматическое рондо «Інтрєспєкції» николаєвского композитора Олєга Таганова. Анализ его партитуры позволяє выявити своеобразіє інтонационного богатства образов, особенности становлєнія процессуальной формы, раскрыти глубинный смысл содержания. Написанное в 1999 г., сочинєніє вошло в исполнительский репертуар Натальи Клычко (сопрано) и ансамбля ударных інструментов «Ars nova» (г. Киев, художественный руководитель – Георгий Черненко). В его партитуре чєтыре группы перкуссий. В первой – литавры, треугольники (3), колокольчики и колокола. Во второй – ударная установка, в которую входят три тарелки (сопрано, тенор, бас), большой барабан (бас), три тома, малый барабан и хай-хєт, кастаньєты, колокола, стеклянные колокольчики и цимбалы. В третьей – ксилофон, вибратон, тимбалес, стеклянные колокольчики. В чєтвєртой – гонги, там-тамы, маракасы, флєксатон, деревянная коробочка, раганєлла. Формируя состав, включающий інструменты с фиксированной и нефиксированной высотой, определенными «ассоциативными» звучаниями (например, флєксатон, windchime, raganella и др.), композитор обозначил также способы звукоизвлєчєнія на них. При этом значение приобретает материал палочек (дерево, металл, резина, кожа, войлок, хлопок, плюш), способы звукоизвлєчєнія (ударом или трєнієм), штрихи (трємоло, глїссандо, в частности, по резонаторам вибратона и др.).

Особенности содержания произведенія О. Таганова заложєны в его названии. В современной психологии термин «інтрєспєкція» (от лат. – смотрю внутрь) означает метод углубленного ісслєдованія и познания человеком актов собственных психических процессов, – отдельных мыслей, образов, чувств, переживаний, особенностей мышлєнія. В литературном тексте, созданным самим композитором, поднимаются

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

проблеми екзистенціального пошуку сенсу життя. Данна тема, як відомо, отримала широке освітлення в європейській культурі ХХ століття: в літературі (Ж.-П. Сартр, А. Камю), філософії (М. Хедеггер), психології (Р. Мей, Л. Бінсвангер, А. Сторч і др.). Літературну фавулу О. Таганов створює на характерній для екзистенціалізму психологічній колізії особистісного переживання героєм свого духовного кризи, його внутрішнього подолання і, як результат, отримання нового сенсу і цінності життя. Образи безнадійності, страху, відчаєння, відчуження, досягають рівня крайнього внутрішнього напруження, однак, продуктивні життєві імпульси перемагають, радість і восторг знаменують духовну перемогу, що складає емоційно-смыслову канву тексту.

В рондальній композиції «Інтроекції» (А – В – А1 – С – А2 – D – А3 + резюмуюче висновок-код), відносимої за традицією до символу «кола», розвиток здійснюється за принципом чередування рефренів і епізодів. Данна універсальна музична схема відповідає образам літературної форми. Так, концентрація на внутрішньому стані, самоаналіз відчущень, глибока рефлексія євляються *смысловими рефренами* літературного джерела. Перший з них: «Цей вічний кошмар, ця холодна, стискаюча виски порожнеча, «ніщо», загублене в «ніде» і блуваюче в вічності...»; другий: «Знову все обволокиває пелена, спокій і тишина... проникає в свідомість, ледить душу... лише самотні, мерні удари серця...»; третій: «Знову цей водозворот небутия... хаос... порожнеча... неопределенність...»; четвертий: «Як стукає серце, нічого колом... Верх... Низ... Ніє напрямлення... І оглушаюча тишина... Тільки серце».

В епізодах словесні образи отримують конкретні предметні очертання: «Свічки... шпиль церкви накренилася..., когось-то співають..., колокол, моє тіло як великий колокол» – в першому; «листя, падають, як невесомі бабочки, летять на світ костра» – в другому; «куди несе це течія? що це за потік? Якіє-то обличчя, сумні очертання, ... чому вони переслідують мене? Обличчя... ніє... не обличчя – маски!!! Швидше! Бежати! куди?! Лестниця! Наверх!». Образний контраст рефрена і епізодів оснований за принципом дихотомічного відношення: внутрішнє – зовнішнє. При цьому в епізодах предельно нагрівається емоційне стан, аж до вираження жаху, протесту, сум'яття.

Цей концепт літературної основи в його відношенні до

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

комплексом музикальних средств приобретает качественно новую синтетическую художественную форму. Так, в вокальной партии сочетаются мелодизированный речитатив, элементы ариозности, *Sprechgesang*, ритмизованная речь (от шепота до крика и вопля). Инструментальное начало в рефрене (*Tempo I*) представляет собой многопараметровый сонорный комплекс. Его динамическая шкала (с преобладанием *PPPP* и *mp*), приглушенные тембры протянутых звуков литавр, там-тамов в сочетании с высокими тихо звенящими «точечными» звуками треугольников, вибратона, стеклянных колокольчиков, создают впечатление незаполненного пространства. Этому способствуют дополнительные тембровые краски: «таинственные шорохи» глассандо (металлическими щеточками по резонаторам вибратона), «завывающие» звуки флексофона, пассажи-«всплески» колокольчиков, «звенящие» тоны треугольников.

В эпизодах большое значение приобретает фактор музыкальной «изобразительности». Так, в первом из них образ «колокольности» воссоздается с помощью мерных ударов большого колокола и созвучий вибратона в сочетании с литаврами, что представляет основной тембровый пласт. Дополнительными тембровыми красками выступают тарелки, большой барабан и раганелла, вносящие эффект повышенной экспрессии. Во втором эпизоде красочным «визуальным» элементом становится образ листьев (текстовая метафора), который воссоздан с помощью алеаторически изложенных пассажей у колокольчиков и цимбал на фоне созвучий вибратона и мотивов флексофона.

Развитие музыкальной формы всей композиции осуществляется в направлении от пространственной разреженности звучания (в рефрене) к значительному уплотнению фактуры в коде-резюме, которая является кульминацией произведения. Гимнический образ здесь создается комплексом специфических средств: победно-восторженные интонации в вокальной партии сочетаются с политембровым сонором ударных инструментов. Музыкальная ткань многослойна и полифонизирована. Так, фактурную мелодико-фигурационную роль выполняют цимбалы и вибратон, фоновую (с протянутыми звуками) – гонги, у колоколов и литавр самостоятельные ритмоинтонационные обороты, шумовые эффекты дополнены звучанием тарелок, мерные «шаговые» ходы (на широкие интервалы) у флексофона. Драматургическое значение в данном



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

разделе приобретает фактор звуковысотности, – это утверждение тональности Fis-Dur в заключительных тактах. Тембровое каденции, характеризующееся как «ослепительно-яркое», а также тональный фактор вызывают ассоциации с поэмой «Прометей» А. Н. Скрябина, а также кодой финала Первого фортепианного концерта С. В. Рахманинова. Сопоставляя данные художественные концепции можно предположить, что музыкальные аллюзии вполне оправданы, т.к. наделены устойчивыми семантическими признаками.

Композиционная целостность произведения О. Таганова обусловлена множеством факторов. Существенными являются повторяемые интонационные образования разных масштабных уровней (мотивы, ритмические фигуры, монотембровые и политембровые образования и др.). Так, сквозное значение в драматургии всего произведения приобрели остинатные разделы: это «двойные» удары литавр и большого барабана, ассоциирующиеся с человеческим пульсом, ритмами сердца. Экспрессивность музыкальных образов достигается введением множества дополнительных тембровых характеристик. К ним относятся множественные «точечные» звуки (или короткие пассажи), отличающиеся характерной окраской; «сонор-эффекты» (вibrато и глissандо вибратона, колокольчиков, тарелок, колоколов, там-тама, гонга, тремоло на треугольниках, ксилофоне, маракасах, кастаньетах), элементы микротоновости.

Типологически обобщая комплекс выразительных средств вокально-драматического рондо О. Таганова «Интроспекции» можно сделать следующие выводы:

- художественное единство произведения проявляется во взаимодействии двух уровней синтетической формы: это вокальное начало, связанное с вербальным текстом, и инструментальное, представляющее интонационно-образный (невербальный) тип мышления;
- содержательно-смысловой план произведения раскрывается во взаимоотношении таких параметров музыкальной формы как мелодика (вокальная партия и инструментальная), тембрика, сонорика, динамика, алеаторика, фактура, звуковысотность, артикуляция, пространственность;
- параметр тембро-сонорика, представленный в качестве системообразующего в произведении, имеет главные и дополнительные характеристики, которые объединяются в комплекс средств, проявляющийся на уровне формы, композиции и драматургии целого.

## КОБЗАРЮВАННЯ, МАМАЮВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ДУХОВНІЙ ТРАДИЦІЇ

Українська народна картина «Козак - мамай» ось уже кілька століть привертає до себе увагу багатьох митців, мистецтвознавців, фольклористів, етнографів, письменників та всіх небайдужих до української культури. Проте й досі немає спільної наукової думки щодо цього феноменального мистецького вияву в українському народному малярстві. Причин до цього чимало. Можливо не остання й та, що «акцент у вивченні цього самотнього прояву мистецького генія українців ставився переважно на його зовнішній описовості, а не на внутрішній символіко-метафоричній суті» [3, с. 34]. Тоді як «картина має два рівні сакралізації: експліцитний (проявлений, видимий, зовнішній) та імпліцитний (не проявлений, утаємничений, внутрішній)» [Там само]. Але саме в другій - не проявлений, як це характерно для усього фольклору і з яким в Україні пов'язується сутність кобзаря-співця чи козака-характерника або мамая, якраз і обумовлює наявність усіх композиційних елементів народної картини. Вони, як і кожний народно-мистецький твір, мають подвійне навантаження: побутове і знакове. Без урахування цієї обставини, годі намагатися прояснити сутність образу козака-мамая. Очевидно, що ця сутність таїться і в його назві чи імені. У народі їх відомо кілька: Хома, Велегура, Мамай, останнє найпоширеніше. І що до нього загальноприйнятою на сьогодні є думка про нібито його тюркське походження. На перший погляд така думка не повинна б викликати сумніву. Справді Мамай - тюркська особова назва, ім'я одного з татарських ханів, який був переможений у бою Дмитром Донським. Було це ім'я поширеним і серед татарського населення в Україні [5, с. 574]. Однак, походження цього імені досі залишається невідомим [1, с. 162]. А ряд фонетично споріднених з ним слів до нашого «козака-мамая» ніякого стосунку не мають. Ось основні з них:

- мам ай - сяйво навколо місяця; ореол, слава місяця;
- мама ай - назва бика під час молотьби зернових;
- мемеай - груди, цицька; мочка вуха;

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- мама - дитяча назва їжі; рідка їжа, куліш.

Отже, як бачимо, тюркський мовний ґрунт не дає якихось підстав для змістовних аргументів щодо запозичення тюркського слова чи імені для українського фольклорного персонажу та назви картини. Загалом же витоки усіх власних імен людей сягають доісторичних часів і своїм походженням пов'язуються з іменами та епітетами давніх богів [8, с. 204], що становили основу первісних мов чи прамови людей. А отже, мають спільне індо-іранське підґрунтя. Ця обставина дозволяє шукати генеалогічні витоки слова "мамай" і на українському мовному ґрунті. Адже "первісне слово як фонетичний знак містило в собі цілу множину умовивідних понять і було об'єктом мислення людини". А "засадничі слова (слова-матриці) слід бачити такими, що утворилися наслідком звукового (засобом голосового апарат}) виявлення інтуїтивно-чуттєвого сприйняття світу і які стали знаковою характеристикою головних образів буття - їхніми іменами" [7, с. 7]. Тим більше, що в імені героя української народної картини слово "мамай" виступає не як власне ім'я, а як прикметне прізвисько. Аналогічно маємо: козак-нетяга, козак-гомота, козак-бандурист, козак-запорожець. І відповідно - козак-мамай. Тюркський варіант цього прізвиська, імовірно, утворився внаслідок контамінації близьких за звучанням українського та тюркського слів. Змістовно ж неологізм залишився спорідненим з цілим рядом близьких за звучанням українських слів. Що й зробило слово як не чуже і зрозуміле. Саме споріднені слова й допомагають розкрити справжню суть цього імені й цього персонажа в українській народній уяві:

- мамай - кам'яна баба в степу; примара, страховисько, мана. З останнім словом споріднюються такі слова, як манія, марево, маячення, маяк, маєво, маяння [6, с. 403];

- маяння (маяніє)- маячення, миготіння, ледь помітне видіння, воля, блукання, мандри [2, с. 62].

У розмовній українській мові вираз "піти навмамая" означає піти навмання, незвіданим шляхом, манівцем.

Отже, в основі українських слів, з якими могло контамінувати близьке за звучанням тюркське "мамай", постає ознака видіння, маяння, мерехтіння, блукання, мандр, певна видозміна образу - примара тощо. Саме ж слово "маяння" (маяніє, мановеніє), що є найближчим за звучанням до "мамай", виводять із давньоіндійського "майя" - видіння, марення, ілюзія, перевтілення, швидка видозміна [9, с. 426].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Звідси, слово "мамай" можна розглядати як загальну назву чи епітет людини, що займається провіщенням, створенням ілюзій, марева людини здатної до духовного перевтілення, самозаглиблення, переходу на рівень підсвідомості, здатною до містичного єднання з природою і з Богом. Тобто - мамайя чи мамаяїй. У давньоіндійській філософії "ма" - важлива складова містичного вигуку "АУМ" і означає: розчищення, звільнення, пралайя. Сам же акт божественного мамаяння є нічим іншим як викликанням спонукаючої Божественної сили - еманациї.

Божественне мамаяння сьогодні ми називаємо медитацією. Латинське *meditativus* - замріяний, задумливий, що рівнозначне українському маячливий. А *medium* - особа, що здатна вступати в зносини з потойбічним світом; посередник між двома світами. В Україні, як ми вже зазначали, посередником між людьми й Богом уважався кобзар, який посідав середню ієрархічну нішу посередництва. Очевидно, що козак-мамай займав вищу сферу посередництва. І завдання у нього було дещо відмінним від кобзаря. Він міг не просто посередничати, а ще й впливати на перебіг подій - химородити. Це був духовний воїн, лицар надвисокої честі. Цим пояснюється й сакральність картини серед української людності. Картину малювали на стінах і на скринях, на кахлях і на вуликах як священний оберіг добробуту та ладу в господарських і духовних справах.

Виходячи з такого розуміння образу козака-мамая, не важко помітити, що сидить він у так званій позі лотоса. Тобто - готовий до медитації, до самозаглиблення. Очевидно, що для пришвидшення входу до стану мамаяння (трансцендентності), він надпиває козацького трав'яного напою. В індійській міфології - соми. Звідси, атрибути: пляшка й чарчина чи кухоль. У цьому акті присутня і його триструнна кобза, що, очевидно, має стояти прямовисно. Торкаючи струни кобзи (образно - пускаючи по морю), він одночасно поринає в молитовне шепотіння-наспів, тобто - мамляння-мамаляння-мамаяння. Коли ж досягає жаданого стану, його кіска-чуб здіймається диба й палахкотить на вітрі, мов полум'я. Незаперечно, що такого стану найлегше досягати на якомусь безлюдді серед степу. А ще краще на могилі чи вершині гори. Власне й сам стан є містичним піднесенням на вершину духовної гори. На картині вона зазвичай на задньому плані. Нагадаймо, що і козак-бандурист у багатьох думках і піснях бачиться на могилі серед степу. Так само й індійські

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

махатми для своїх медитацій обирають вершини гір. Показовими є картини Миколи Реріха. Зрештою і Христос свій акт перевтілення (переображіння) демонстрував учням також на вершині Фавор-гори (українська Савур-могила).

Кінь на картині, прив'язаний до списа з прапорцем біля підніжжя гори, очевидно, - атрибутивний символ повернення козака-мамаїя із потойбіччя, з замогильного світу. У казках саме коневі відведено роль рятівника героя. Та і в піснях біля голови вбитого козака завжди стоїть кінь. Так само атрибутивним символом на картині є зображення дуба - світового дерева. А поширеним варіантом народної картини "Козак-мамаї" є звисання з гілок дуба понижених ворогів, що підтверджує думку про місію козака-мамаїя як духовного лицаря. А сам мотив, слід гадати, пов'язується із давнім народним віруванням у магічну спроможність людини впливати на перебіг реально існуючих подій та побивати ворогів засобами медитативних впливів, ритуалів, пристрїтів зором, молитов тощо. Про що в народі збереглося чимало легенд та переказів. Так, в одній з легенд про Савур-могилу оповідується як старий Савура, окинувши оком бойовий стан і повернувшись до своєї землянки, спричинив у стані ворога страшне непорозуміння, божевілля та колотечу. А далі загнав усе військо в річку Кінську, де воно й потонуло [4, с. 206]. Цілком очевидно, що й інші композиційні елементи картини, окрім побутового, мають символічне навантаження.

Ще один вияв традиційного духовного аскетизму в Україні належить юродству або причинності. Цей духовний подвиг полягає у свідомому порушенні людиною власної психіки, після чого вона набувала здатності пророкувати. В християнській традиції їх називають Христа ради юродивими. А в народі часто визнають за святих. Досягають такого стану зусиллям волі, перебуваючи в стані мамаїяння. Небезпека полягає в тому, що перевівши себе до стану юродства, людина після цього часто не тільки не здатна повернутися до нормального стану, але й повністю втрачає свідомий контроль над собою. Тому якихось писемних свідчень про свідоме юродство майже немає. Тих, котрі після проведеного над собою психічного експерименту, зберегли усвідомлений контроль і одночасно здатність до віщування (пророцтва), в народі відносили до характерників, хоча часто й називали юродами та віщунами. Решту прирівнювали до народжених юродивими та таких, що стали такими внаслідок якогось незвичайного випадку в житті або просто внаслідок проявлення

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

успадкованих родових особливостей. Загалом же в давній українській традиції юродство, як і незрячість, не вважалися негативними пороками людини, а бачились лише як проявлення Божої сили на людині. Усі три категорії духовної одержимості також умовно поставали в позитивному (творчому) або негативному (руйнівному) вияві та впливі на людину. Так, співців поділяли на кобзарів і скоморохів, характерників - на мамаїв і химородників, а спричинених - на віщунів та юрод або одержимих Богом і одержимих бісом.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гафуров А. Имя и история. Об именах арабов, персов, таджиков и тюрков : словарь / А. Гафуров. – М. : Наука, 1987.
2. Лексикон словенороський Памви Беринди. – К., 1961.
3. Марченко-Пошивайло Т. Народна картина "Козак-Мамай" / Т. Марченко-Пошивайло. – К. : Арганія, 1999.
4. Савур-могила. Легенда та перекази Нижньої Наддніпрянщини. – К., 1990.
5. Словник староукраїнської мови XIV-XV ст. – К., 1977. – Т. 1.
6. СУМ. [за ред. Б. Грінченка]. – К. : Наук. думка, 1996. – Т. 2.
7. Ткач М. Генеалогія слова. / М. Ткач. – К. : Алефа, 2004.
8. Фаминцин А. Божества древнихъ славянъ / А. Фаминцин. – СПб., 1884.
9. Етимологічний словник української мови. – К., 1989. – Т. 3.

**УДК 78.01**

*С. В. Петрик,  
м. Луганськ*

### САМОСТІЙНЕ МИСЛЕННЯ СТУДЕНТА В РОБОТІ НАД ТВОРОМ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ (В. А. МОЦАРТ, КОНЦЕРТ № 3, І ЧАСТИНА)

Найважливішим показником відповідності вузівського навчання сучасним вимогам до якості освіти є самостійна робота студентів, організація якої традиційно виступає актуальним завданням і в педагогіці музичної освіти. При цьому в ході оволодіння музичною майстерністю як різновидом художньої творчості важливе не лише освоєння методики організації самостійної роботи в музичній діяльності, але і досягнення ряду педагогічних завдань: розвиток у студента самостійності мислення, виховання уміння ініціативно творчо освоювати різні сфери музичного мистецтва.

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

У науково-методичній літературі, що стосується змісту музичної освіти, вживаються вирази «творча самостійність», «самостійне музичне мислення», «самостійна робота на музичному інструменті». Причому трактуються ці поняття по-різному і частіше всього досить приблизно і у загальних рисах. Г. М. Ципін пише з цього приводу: «Поняття самостійності в навчанні музиці взагалі і музичному виконанні зокрема неоднорідний по своїй структурі і внутрішній суті. У педагогічному аспекті проблема виховання самостійності студента-музиканта зачіпає і методи викладання, і засоби навчання, і форми організації учбової діяльності в музично-виконавському класі» [5].

Виховання самостійності досягається в самостійній діяльності і є складним і багатогранним процесом, в ході якого самостійність як би проходить ряд рівнів. Поняття самостійності в навчанні музиці взагалі і музичному виконанню зокрема неоднорідний по своїй структурі і внутрішній суті. Будучи досить містким і багатоплановим, воно виявляє себе на різних рівнях, синтезуючи при грі на музичному інструменті уміння учня без сторонньої допомоги зорієнтуватися в незнайомому музичному матеріалі, правильно розшифрувати авторський текст, скласти переконливу інтерпретаторську «гіпотезу»; і готовність самому відшукати ефективні шляхи в роботі, знайти потрібні прийоми і засоби втілення художнього задуму; і здатність критично оцінити результати власної музично-виконавської діяльності, так само як і чужі інтерпретаторські зразки і багато що інше.

Курс на формування творчої самостійності студента, та надання йому певної свободи в навчанні видиме тут досить рідко. Ряд причин породжує це явище, передусім недовірливе, скептичне відношення педагогів до здібностей учнів самим знаходити цікаві інтерпретаторські рішення і так звана «помилка боязнь». Небажання викладачів музично-виконавських класів йти на ризик, пов'язаний з самостійними, нерегульованими ззовні діями студентів, недостатньо кваліфікованих музикантів; і прагнення надати їх виконанню зовнішню привабливість, сценічну нарядність (що значно простіше досягається за підтримки твердої, направляючої руки викладача); і педагогічний егоцентризм; і багато що інше. Природно, викладачеві легше навчити чому-небудь свого підопічного, ніж виховати у нього індивідуальну самобутню, творчо незалежну художню свідомість. Цим в першу чергу і пояснюється той факт, що проблема самостійності мислення студента-музиканта вирішується в педагогічному ужитку значно

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

важче і менш успішно.

Базовою характеристикою, що об'єднує поняття «самостійність мислення» і «творча самостійність», виступає категорія творчого мислення. Л. Гинзбург з цього приводу пише: «Як музичне, так і психолого-педагогічне мислення нерідко набуває творчого характеру, що проявляється в індивідуальному, неповторному баченні, розумінні музики і музично-педагогічного процесу, в знаходженні оригінальних способів рішення поставлених музично-педагогічних завдань» [1]. Тим самим, стосовно процесу музичного навчання можна говорити про те, що основою розвитку самостійності студента в музичній діяльності є виховання його творчого мислення.

Самостійна діяльність студентів припускає включення в неї операцій, що формуються, і перенесення раніше сформованих навичок і умінь в нові умови. Самостійну роботу над новим музичним твором в цьому плані правомірно розглядати як засіб залучення студентів в самостійну учбово-художню діяльність: як засіб її логічної і психологічної організації. Стимулюючи самостійну розумову діяльність того, що навчається, викладач повинен враховувати, що необхідність в активізації мислення виникає у студента в тих випадках, коли з'являються умови, в яких він не може виконати відомої дії колишніми способами і вимушений шукати нові засоби дії. Таким чином, важливими умовами формування творчого мислення є активізація сприйняття і музично-слухових уявлень, музично-теоретичні узагальнення, засновані на взаємодії логічного і емоційного в музиці. Розвинене творче мислення є основою становлення творчої самостійності музиканта. Стосовно процесу інструментального виконання, який є одним з найбільш поширених видів музичної діяльності, творча самостійність, як правило, трактується як здатність самостійно здійснювати увесь цикл роботи над твором, створювати свій образ музичного тексту, а також характер виконання музичного твору. У поняття творча самостійність музиканта включаються такі дії як рішення проблемної задачі, самоконтроль і самоаналіз.

У роботі над творами великої форми важливу роль грає розвиток у студентів самостійного творчого мислення та придбання знань, умінь і навичок таких як:

- знання про стиль, у якому написаний твір;
- дані про композитора і характеристика його інструментальної

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

творчості:

- про форму твору і її становлення;
- темпові, метро-ритмічні і агогічні особливості;
- особливості артикуляції, фразування, штрихову техніку;
- орнаментика.

Творчість В. А. Моцарта є найвищим досягненням другого періоду класицизму усеосяжне по охопленню жанрів і по широті музично-стилістичних зв'язків є одним з найважливіших етапів у світовому розвитку опери, симфонії, концертної і камерної музики разом з творчістю Й. Гайдна і Л. Бетховена. Класицизм (від латинського *classicus* – зразковий) – художня теорія і стиль в мистецтві XVII - XVIII століть. У основі класицизму лежало переконання в розумності буття, в наявності єдиного, загального порядку, що управляє ходом речей в природі і житті, гармонійності людської натури [2]. Свій естетичний ідеал представники класицизму черпали в зразках античного мистецтва і в основному положеннях «Поетики» Аристотеля. Естетика класицизму, що виходить з раціоналістичних передумов, нормативна. Вона містить суму обов'язкових суворих правил, яким повинен відповідати художній твір. Найважливіше з них – вимоги рівноваги краси і істини, логічної ясності задуму, стрункості і закінченості композиції, чіткого розмежування жанрів. Композитори віденського класицизму у своїй творчості прагнули до цілісності художнього створення, досконалості форми і строгих пропорцій її часток. Єдність і закінченість в процесі руху, становлення у боротьбі протилежностей. Музичним вираженням такого розвитку став принцип симфонізму, який найнаочніше проявився в симфонії. Творам В. А. Моцарта властива цілеспрямованість: в них виразно розрізняються кінцева мета музичного руху, його підсумок. Усі частини твору знаходяться в строгій рівновазі, виразний помітно початок, початковий рубіж, серединний етап, де домінує розвиток, і, нарешті, закономірне, логічне завершення усієї композиції. Гармонійно ясне і яскраве по виразності мистецтво Моцарта, представника віденської класичної школи, споріднено просвітницькому класицизму з його культом розуму, ідеалом благородної простоти і оптимізмом, і в той же час сентименталізму. Індивідуалізація образів, наповненість експресією, нестримність розвитку, насичення драматизмом – усе це збагатило мелодійні, гармонійні, поліфонічні засоби, посилило внутрішню динаміку контрастність композиційних форм, зумовило нові принципи використання інструментів

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в оркестрі.

Слід зазначити що, форма концерту у віденських класиків, як класичного сольного інструментального концерту сформувалася в другій половині XVIII століття [3]. Від старої форми скрипкового концерту Вівальді, з якою Моцарт познайомився в Італії, в якій робився упор на перенесення в концерті тематичного матеріалу Tutti, що безперервно повторюється, від цієї форми у Моцарта залишилася тільки три частість циклу. Помітно змінив структуру і внутрішню організацію концерту вплив арії і форми сонатного алєгро. До цього приєдналися вплив французького скрипкового концерту Віотті з чисто технічними, віртуозними елементами, і нарешті, віденські впливи. Моцарт віднісся до нового жанру з найбільшою внутрішньою симпатією. Це доводить не лише те, що він написав п'ять концертів для скрипки, про це говорить і його прагнення розкрити в кожному окремому творі нові сторони і усебічно перевірити можливості форми скрипкового концерту. У всіх концертах три частість циклу і сонатна форма першої частини с її розчленовування на чотири Tutti і три обрамлення Solo зберігається. Встановилися деякі особливості в побудові окремих частин концерту, так в I – частині застосовувався принцип подвійної експозиції, де спочатку теми головної і побічної партій звучали в оркестрі в основній тональності, і лише після цього в 2-й експозиції вони викладалися при головній ролі соліста – головна партія в тій же основній тональності, а побічна – в іншій, що відповідало схемі сонатного Allegro. Зіставлення, змагання соліста і оркестру проходило переважно в розробці. Порівняно з до класичними зразками істотно змінився сам принцип концертування, яке стало тісніше пов'язано з тематичним розвитком твору. У концерті передбачалася імпровізація соліста на теми твору, так звана каденція, яка розташовувалася на переході до коди. Фактура скрипкових концертів Моцарта залишалася переважно фігураційною, мелодійною, прозорою, пластичною. Усі скрипкові концерти займають в творчості Моцарта абсолютно особливе місце. В них набагато сильніше відчувається дія французького духу, що проявляється не лише в деталях форми, але і передусім в рішучому переважанні соліста над оркестром і у вільній, елегантній манері написання, що уникає, якого б то не було техніцизму. Відмінність з французьким скрипковим концертом полягає лише в тому, що Моцарт підпорядковує музичному виконавству технічне і ніколи не трактує останнє як самоціль. Окрім французьких рис

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

не менш сильний вплив мали і інші: німецькі – в мелодиці, італійські (передусім Тартіні і Нардіні) – в скрипковій техніці і, у меншій мірі, теж в мелодиці, так, у вступній темі Концерту A-dur явно звучить відгомін однієї з музичних думок Вівальді [4].

Становлення творчої самостійності студента-музиканта в учбово-художній діяльності є найважливішим чинником розвитку індивідуальних креативних якостей особи як провідного компонента соціокультурного розвитку людини. Для педагогіки музичного виконання характерне усвідомлення важливості творчого характеру самостійної роботи, необхідності цілісного аналізу і теоретичного обґрунтування умов і шляхів її організації. Розвиток самостійності студентів-музикантів розглядається як один з ключових напрямів педагогічної роботи і формулюється у вигляді центрального методичного принципу цього процесу. Основою розвитку творчої самостійності в учбово-художній діяльності є виховання творчого мислення, важливими умовами формування якого є активізація сприйняття і музично-слухових уявлень, формування музично-теоретичних узагальнень, заснованих на взаємодії в музиці логічного і емоційного початків.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957.
2. Музыкальная энциклопедия т. 2. – М. : Сов. энцикл., 1974.
3. Способин И. Музыкальная форма. – М. : Искусство, 1972.
4. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці / В. Стеценко. – К. : Муз. Україна, 1974.
5. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано / Г. Цыпин. – М. : Искусство, 1984.

УДК 791.43.049.1.067

*Т. С. Петрова,  
м. Донецьк*

### ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Дослідження становлення та розвитку народно-інструментального виконавства як невід'ємної складової музичної культури України залишається в центрі уваги сучасних педагогів-науковців. Актуальність вивчення проблеми полягає в аналізі процесів генези українського домрового виконавства, в узагальненні практичного та методичного

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

досвіду діяльності багатьох поколінь домристів, в постановці завдань перед сучасними музикантами.

Вагомий внесок у вивчення питань аналізу народно-інструментального музикування належить Є. Бортнику, К. Верткову, В. Івку, М. Імханицькому, О. Фамінцину, Г. Хоткевичу, К. Черемському. Особливу цінність уявляє собою колективний капітальний труд «Історія виконавства на народних інструментах» під редакцією М. Давидова. Проблемам домрового виконавства присвячені дисертації В. Білоус, Н. Костенко, Ю. Лошкова, Л. Шорошевої.

Перші документальні письмові згадки, які дійшли до наших часів, про ансамблеве музикування на теренах Київської Русі скоморохів, головним музичним «знаряддям» яких була домра, свідчать про досить високий рівень майстерності виконавців [5]. Розгляд топонімів, назви яких пов'язані з міграційними процесами в період XIII – XVI століть, дозволяє зробити припущення щодо подальшої долі струнно-щипкового інструмента, зовні схожого на сучасну домру [4].

Прийняття та стрімке розповсюдження в XIX столітті відродженого та реконструйованого чотириструнного щипкового інструмента пояснюється «феноменом народної пам'яті» [4, с. 31], який впливає з поняття «колективного несвідомого», сформульованого К. Юнгом [8, с. 25].

В XX столітті розквіту набуло колективне музикування на народних інструментах [1]. Домра увійшла у склад самодіяльних оркестрів народних інструментів [7], які забезпечували культурне життя та реалізовували духовні потреби широкого кола населення не тільки в обласних центрах, але і в віддалених містечках України [2]. Тоді ж з'явилися і перші видатні виконавці-солісти – лауреати конкурсів [5].

До XX століття відноситься започаткування музичної освіти виконавців-домристів на професійних засадах: Харків [6], Київ, Одеса, Львів, Донецьк [3]. Особливості та завдання академічного професійного навчання передбачають:

- а) детальне ознайомлення з методичним надбанням традиційного музичного інструментарію і, зокрема, струнно-смічкових інструментів;
- б) вивчення та узагальнення методичних настанов, напрацьованих домровими школами України та ближнього зарубіжжя;
- в) критичний аналіз загальних виконавських традицій в їх історичній



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ретроспекції;

г) усвідомлення принципів положень та протиріч анатомо-фізіологічної та психотехнологічної виконавських шкіл;

д) освоєння сучасних вимог до музично-виконавських принципів, що стосуються інтонування, артикуляції, агогіки, специфічних засобів художньої виразності;

е) поглиблення в сутність сучасних досліджень стосовно проблеми музичного часу;

ж) створення системи педагогічних настанов та методологічної бази по вихованню професійного музиканта-виконавця на домрі, озброєного новітніми науково-методичними досягненнями.

У світі вищесказаного необхідним є визначення поняття «виконавська школа», яке включає:

- забезпечення всіх рівнів освітньої системи викладацькими кадрами, які пройшли навчання за спеціальною методикою викладання гри на музичному інструменті;

- створення оригінального репертуару;

- складання навчального репертуару;

- комплекс естетичних та етичних настанов виконавської культури, об'єднаних спільною платформою;

- спадкоємність традицій;

- насамкінець, територіальна об'єднаність.

Роль постаті вчителя має основоположне значення в формуванні особистості учня як продовжувача традицій виконавської школи.

Надбання регіональних виконавських домрових шкіл України охоплює досягнення видатних виконавців, педагогів, композиторів, дослідників [3]. Видання «Школи гри на чотириструнній домрі» є першим опублікованим узагальненим методичним досвідом. Важливу роль в обміні досвідом відіграють науково-практичні конференції та конкурси.

Процес академізації домрового виконавства нерозривно пов'язаний з конструктивними особливостями чотириструнної домри, що обумовлюють її технічні, виражальні, колористичні можливості та дозволяють передавати всю палітру людських почуттів, виводять інструмент на професійну академічну естраду як гідний сольний інструмент.

Репертуарна політика визначається тісною взаємодією напрямків, що спираються на народну творчість: фольклорний напрямок, неофольклор, квазіфольклор. Ці напрямки широко представлені в творчому доробку

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

українських композиторів: В. Подгорного, І. Ботвінова, А. Гайденка, К. Домінчена, Д. Клебанова, В. Польового, І. Ковача, В. Івка, Б. Міхеєва, О. Рудянського.

Розкриттю потенційних можливостей інструмента в значному ступені сприяють тенденції сучасного композиторського стилю. В творах В. Зубицького, Є. Мілки, О. Скрипника, С. Мамонова, О. Некрасова, В. Рунчака, Є. Петриченка, Д. Мілки, А. Нижніка, А. Івко домра постає в новій якості. Це стосується також камерно-ансамблевої музики, адже домра бере участь в ансамблях різноманітного складу: дуєт домр з рівноправними ролями, домра з гітарою, домра з бандурою, домра з баяном, унісон домр з фортепіано, камерний домровий оркестр «Лік домер», домра в мішаних ансамблях та оркестрах народних інструментів, домра у складі естрадних ансамблів тощо.

Сучасний стан домрового виконавства характеризується високим рівнем майстерності, наявністю численної слухацької аудиторії, розширенням географії популярності інструмента.

На сучасному етапі гостро стоїть проблема серійного виробництва навчального інструментарію, що робить необхідним залучення кваліфікованих музичних майстрів до виготовлення в Україні якісних концертних домр та струн для забезпечення останніми всього ланцюгу навчально-педагогічного процесу.

Таким чином, еволюція українського домрового виконавства розвивається від народного музикування до високого академічного рівня. Сьогодні домра позиціонується як академічний інструмент, що не поступається іншим, всесвітньо визнаним. Завдання, які постають перед молодими домристами, полягають в пошуку нових ідей в виконавській та викладацькій діяльності, в активній популяризації інструмента серед широкого кола населення, зокрема, молоді, у вихованні підростаючого покоління в дусі високих естетичних та етичних настанов.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бортник Е. О. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / Е. О. Бортник. – К., 1982. – 26 с.
2. Бортник Е. О. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України :Учбово-методичні розробки для студентів-заочників відділення народних інструментів інститутів культури / Е. О. Бортник. – Х., 1974. – 57 с.
3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) . Підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів /

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

М. А. Давидов. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. –418 с.

4. Івко В. М. Українська домра: у истоков родословной / В. М. Івко // Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру : Матеріали конференції. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – С. 20-32.

5. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : Учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с, ил., нот.

6. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства / Н. Є. Костенко. – Х., 2009. – 20 с.

7. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок 20 ст.) / Ю. І. Лошков // Музично-театральне мистецтво : Вісник ХДАДМ.. – 2011. – № 4. – С. 211–214.

8. Юнг К. Проблемы души нашего времени : [Електронний ресурс] / К. Юнг // Академический проект. – М., 2007. – Режим доступу : [http://www.libok.net/writer/3947/kniga/49219/yung\\_karl\\_gustav/problemyi\\_dushi\\_nashego\\_vremeni/read/25](http://www.libok.net/writer/3947/kniga/49219/yung_karl_gustav/problemyi_dushi_nashego_vremeni/read/25)

**УДК 78.067.26:784.4**

*Н. В. Пиндас,  
г. Северодонецк*

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В КАМЕРНОЇ КАНТАТЕ «ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ» ЛЕСИ ДЫЧКО (к проблеме синтеза народного и профессионального)**

Искусство каждой эпохи выдвигает свои творческие проблемы. Среди них есть такие, которые возникают постоянно, вызывают живой интерес, споры. Одной из таких проблем является проблема воздействия фольклора на музыкальный язык композиторов.

Во все времена истинные художники понимали народное искусство как абсолютную этическую ценность, видели в нём чистый источник красоты и гармонии. В последние десятилетия это понимание становится особенно острым, так как ускоряется процесс отмирания древних форм фольклора, они перестают звучать, уходят из нашего быта. Перед художниками во все времена стояла задача сохранения фольклорного наследия путём его активного освоения. Обращение к народному искусству является для некоторых авторов необходимым условием становления творческой индивидуальности.

Еще в далёкие 60 – 70-е годы XX в. композиторы – представители новой фольклорной волны – во многих республиках бывшего Советского Союза активно претворяли фольклор в профессиональном творчестве.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Среди украинских композиторов тех лет Мирослав Скорик, Леся Дычко, Юрий Ищенко, Иван Карабиц. Всех их объединял творческий подход к фольклору, осмысление его с позиции современного искусства; они не просто бережно обрабатывали народную речь, а, познав законы музыкального фольклора, овладев опытом современного мастерства, творили подобно народным творцам. Изучая особенности быта и характера народа, образ его мыслей и закономерности речи, они стремились отразить черты национальной психики, художественно-образного мышления.

По мнению И.Земцовского, в те годы не была разработана общая теория взаимосвязи народной и профессиональной музыки. Он выводит три хрестоматийных предпосылки «О типах композиторского претворения фольклора:

- 1) цитирование;
- 2) использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приёмов народной песни;
- 3) создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности» [5, с. 43].

В свете данного вопроса значительный интерес представляют произведения Леси Дычко, привлекающие внимание своим оригинальным воплощением фольклора.

Она работает в широком жанровом диапазоне: хоровые произведения, романсы и песни, симфоническая музыка, произведения для органа, Литургии, оратория, опера, балеты. Но основу её творчества составляют жанры вокально-инструментальной музыки и особый интерес представляют кантаты.

В творчестве Дычко различные принципы претворения фольклора часто смыкаются, удельный вес каждого в отдельных сочинениях бывает разным, но их синтез и взаимовлияние обусловили самобытный творческий метод композитора.

Целью работы является попытка выявить глубинные связи музыкального языка камерной кантаты Л.Дычко «Чотири пори року» с фольклорными истоками. К этому, одному из ранних своих сочинений (1973 г.), композитор обращалась еще дважды, создав версию для детского хора (1997 г.), а затем вычленив «Веснянку» и «Щедрівку» в версии для женского хора (2005 г.) [2, с. 251].

Камерная кантата «Чотири пори року» (1973 г.) написана для хора а

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

capella на тексты украинских народных календарно-обрядовых песен. Художественный замысел композитора заключается в воссоздании народного мироощущения через обряды календарного круга.

Структура кантаты вытекает из идеи, заключенной в названии. Цикл состоит из четырёх частей: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Вместе с тем, все части за исключением первой, в свою очередь содержат самостоятельные меньшие разделы. В совокупности они составляют систему микроциклов в цикле. Такой подход к проблеме структуры целого объясняется стремлением Л.Дычко к конкретизации образов и даже к некоторой театральности воплощения, ведь каждая часть отражает определённый обряд, который в быту немислим без игрового действия.

Так, вторая часть «Лето» («Петрівочні ігри») состоит из трёх самостоятельных песен – две «Петрівочки» и «Кривий танець» (в этом сказывается характерная традиция народного музицирования – связывать отдельные песни в «віночки»).

Третья часть кантаты «Осень» («Обжинкові пісні») содержит две обжиночных и в финале («Зима»- «Щедрівки») – две щедрилки.

Последовательный анализ всех четырёх частей позволяет сделать определённые выводы относительно воздействия фольклорных истоков на музыкальную ткань кантаты.

Композитор прибегает иногда к цитированию подлинных фольклорных тем. Так, в основе самой первой темы кантаты (веснянка «Вийди, вийди, вийди, Іванку»), по мнению музыковеда Елены Зинькевич, лежит малоизвестный вариант украинской народной веснянки [6, с.61]. Правда, никаких ссылок на первоисточники автор статьи не даёт.

Цитатой является первая петривочка во второй части («Ой петрівочка – мала нічка»). Об этом пишет Николай Гордийчук в своей работе монографического типа о творчестве Леси Дычко [1, с.60].

В первой песне финала использована ещё одна цитата – «Щедрик», широко известный по хоровой обработке Н.Д. Леонтовича. Трёхзвучный мотив этого напева играет роль оstinатного фона, сопровождающего игровое действие. Функция подключения его состоит в создании определённой праздничной атмосферы, так как мотив этот перерос в образ, знакомой всем с детства, стал символом зимнего обрядового цикла. Интересно, что много лет спустя Л.Дычко снова обращается к «Щедрику» в своей Литургии № 2 (1990-91 г.г.), и снова этот мотив выполняет роль оstinатного фона в фуге «Свят, свят Господь Саваоф» из № 14 «Милость

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

миру», где звучит ритмически видоизменённо с острым акцентом на последнем звуке в приветственных полифонических перезвонах голосов, а затем в ритмически расширенном варианте, в хоровом *tutti* щедривка прослушивается в следующей части «Достойно есть» со славильными мажорными кадансами «Тебя величаем». Об этом пишет известный музыковед, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной Академии искусств Украины Софья Грица [2, с.121].

Помимо прямого цитирования Леся Дычко в кантате иногда воссоздаёт особенности, свойственные напевам тех или иных календарных песен.

В первой части, в обеих веснянках она умело воспроизводит ритмические формулы зова, характерные народным песням – подчеркивание и растягивание отдельных звуков, окончаний фраз.

Во второй части напев третьей песни («Кривий танец») близок фольклорным образцам с точки зрения ритмических средств выразительности: синкопирование, упругость акцентировки, частая смена метра.

В финале композитор воспроизводит особенности композиции народных колядок. Исследователь Алексей Дей отмечает, что композиционная структура полной колядки имеет четыре самостоятельных части: запев, собственно колядку, поколядь (или «поспів») и припев. Иногда поколядь отрывалась и начинала существовать самостоятельно, как своеобразное пожелание («віншування») [3, с.16].

В первой песне финала Леся Дычко чутко воссоздаёт эти особенности народных колядок (хотя и называет эту песню «Щедрівка»): есть запев, четыре куплета собственно щедрования, перемежающегося с припевом и самостоятельная поколядь в виде трёх речитативов у мужских голосов.

Воздействие фольклора сказалось в ладовом богатстве музыки Дычко. Лады народной музыки: миксолидийский в первой веснянке, дорийский в первой петривочке, лидийский в финале второй части («Кривий танец»), совмещение элементов дорийского и фригийского в первой обжиночной. Композитор использует ладовые особенности, свойственные народным песням- подчеркнутая двухустойность в первой петривочке, узкообъёмный лад с постоянной сменой устоя в первой обжиночной.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Многообразно во всех частях кантаты использованы приёмы народного хорового многоголосия: движение параллельными терциями, созвучиями (первая веснянка из первой части, первая петривочка и «Кривий танец» из второй, вторая обжиночная из третьей части); из традиции народного многоголосия взят также приём сведения в кадансах многоголосия в унисон (первая петривочка), свободное подключение и отключение голосов в многоголосной ткани.

Не менее многообразно представлены в музыке кантаты и приёмы народного исполнительства: нисходящие глиссандовые окончания предложений с традиционным возгласом «Гу!» (вторая петривочка из второй части); использование приема повторения основного напева в октаву, что напоминает фальцетный подголосок, типичный для петривочных песен (первая петривочка); введение в хоровую ткань приёмов, идущих от народных игровых действий (выкрики, глиссандирование, смех – «Кривий танец» из второй части); бурдонирующая квинта в первой и второй обжиночных из третьей части.

Проблема синтеза народного и профессионального у Леси Дычко решена характерным для 70-х годов способом. Как отмечает Всеволод Задерацкий, «...к середине 70-х годов отстоялся новый тип отношения к фольклору. Суть его с одной стороны в «извлечении» из фольклора образов народной старины, истории, а так же обрядово-ритуальной и фантастической образности, а с другой стороны – в авторском воспроизведении фольклора» [4, с. 447].

Для Леси Дычко, как и для многих композиторов этого направления, характерно усвоение народных начал в качестве органического элемента авторского стиля, отношение к фольклору как к одному из источников живого языка современности.

Применяя классификацию композиторского претворения фольклора, разработанную Земцовским, можно сделать вывод, что композитор мастерски пользуется всеми тремя типами: есть цитирование (первый тип), но предпочтение все же отдаёт второму и третьему типам, используя отдельные попевки, приёмы народного многоголосия, создавая музыку национальную по духу даже без видимых примет народной песенности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. Л. Дичко. – К.: Муз. Україна, 1978. – 79 с.
2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 252 с.
3. Дей О. Народно-пісенні жанри. К.: Муз. Україна, 1977. – 111 с.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

4. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов // Музыкальная культура УССР. – М. : Музыка, 1979. – С. 416-451.
5. Земцовский И. Фольклор и композитор. – Л. : Музыка, 1978. – 223 с.
6. Зинкевич Е. Умение чувствовать прекрасное // Сов. музыка. – 1978. – № 1.

УДК 78.01

*Л. И. Понявина,  
г. Луганск*

### ОДЕССКАЯ СКРИПИЧНАЯ ШКОЛА И ЕЕ ОСНОВАТЕЛЬ П. С. СТОЛЯРСКИЙ

П. С. Столярского знала вся Одесса. Этот музыкальный город по праву гордился своей живой легендой – учителем, воспитавшем целую плеяду скрипачей-виртуозов. Учеников Столярского, победивших в международном конкурсе скрипачей, страна встречала как героев. Давид Ойстрах, Лиза Гилельс, Муся Гольдштейн, Миша Фихтенгольц... У Столярского учился и Леонид Утёсов.

П.С. Столярский был легендарной личностью, его знали в Одессе все и все считали за счастье попасть к нему в ученики. Он часто любил гулять по городу, видел играющих детей, мог подойти к маме и сказать: «Я возьму вашего ребёнка к себе в обучение на скрипке» [1].

«Тяжелое трудовое детство» во многом сформировало Столярского-педагога. Так, он считал оптимальным возрастом для начала занятий 3–5 лет, когда «мягкие косточки» лучше привыкают к инструменту. Одним из самых важных компонентов воспитания музыканта профессор считал ансамблевую игру, а самым важным – регулярные выступления перед публикой, пусть и не самой взыскательной.

Как ни странно, положительную роль для него сыграло даже отсутствие солидной базы в музыкальном образовании. Будучи самоучкой, Столярский проявлял удивительную требовательность к себе, постоянно стремился к самосовершенствованию. Он хорошо «аккумулировал» опыт известных педагогов-скрипачей, наблюдал за исполнительскими приемами певцов и валторнистов и находил им применение в скрипичной игре. И, конечно, он давал своим ученикам то, чего не получил в детстве сам – настоящую «школу».

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Ученики Столярського вспоминають: задолго до получения «вожделенной» скрипки они проходили этапы знакомства с педагогом, изучения нотной грамоты, развития слуха. Потом им «милостиво позволялось» взять в руки инструмент, но Столярский предусмотрительно не натирал смычок канифолью, поэтому юные гении играли... без звука (это делалось для того, чтобы не травмировать уши и души детей скрипом, издаваемым еще неумелыми ручками). Лишь убедившись в правильности постановки рук, маэстро «давал добро» на настоящую игру, и то под неусыпным контролем взрослых. Классическим стал его афоризм: «Мне не нужны талантливые дети – мне нужны талантливые родители» [2]. Справедливости ради стоит отметить, что и талантливыми детьми Столярский «не пренебрегал».

Как он учил? Без сомнения, его педагогическая интуиция была гениальной, а его школа постановки обеих рук - совершенной, к тому же лишённой шаблона, столь свойственного многим видным профессорам скрипки нашего времени. Например, у его ученика Ойстраха локоть правой руки опущен низко и как бы свисает. Наоборот, у Лизы Гилельс правая рука поднята при игре очень высоко. Совершенно своеобразная постановка у Миши Фихтенгольца, в особенности левая рука. Однако все эти скрипачи играют замечательно, и все они обязаны этим Столярскому. Одним из основных элементов его педагогического метода являлось психологическое внушение маленькому ученику высокого мнения о его, ученика, собственной исключительной талантливости, о том, что у него имеются все данные для того, чтобы стать в будущем мировым виртуозом. Результатом всегда бывало то, что маленький скрипач начинал себя действительно чувствовать избранным, Богом отмеченным талантом и с первых же лет учения приобретал необыкновенное чувство уверенности в себе.

Главное же было то, что ребёнок начинал заниматься с необыкновенным увлечением, которое только и помогало ему выдержать свирепые требования Столярского в области ежедневных занятий. А эти требования, вероятно, составляли одну из тайн педагогических успехов Столярского и были действительно огромны. Столярский требовал, чтобы его ученики вынимали скрипку из футляра рано утром, немедленно после завтрака, и клали её обратно в футляр перед сном! В идеале заниматься нужно было весь день, за исключением того времени, которое необходимо было уделять всяким другим неизбежным делам. Эти дела Столярский

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

требував скорочувати до можливого мінімуму, в тому числі і шкільні заняття. Вся життя дитини повинна була бути віддана скрипці. Заниматися менше п'яти годин на день Столярський не дозволяв. Якщо учень по якихось причинах не міг витримати цього важкого режиму, йому приходилося припинити уроки - Столярський вважав його безнадійним.

Відмінно підготувавши учня в технічному відношенні, Столярський відправляв його в Москву в консерваторію. Дев'яносто відсотків всіх відомих студентів скрипачів в Московській консерваторії були учнями Столярського. І всі радянські скрипачі - лауреати міжнародних конкурсів в довоєнні роки - були також учнями Столярського, за винятком однієї тільки Марини Козолупової. На учнів Столярського перетворювали в скрипачів міжнародного класу саме скрипичні класи Московської консерваторії. Учні Столярського звичайно їздили в Москву, будучи в своєму відношенні до вищих скрипичних технічних досягнень, але часто недостатньо культурними музикантами, з незрозумілим художнім смаком. Вони грали в бешеному темпі подвійні терції і фінгерзаці, сипали головокружильними пассажами, як з рога надлишку, але не могли ні пояснити на словах, ні показати своєю грою різні стилі музики Моцарта і Брамса, Баха і Чайковського. Ось тут-то і виступала на сцену Московська консерваторія і в процесі короткого часу підвищувала культуру молодих скрипачів, як загальну, так і музичну, і розвивала їх художній смак. В цьому, і тільки в цьому, по суті, заключалася задача московських професорів, бо решта всього було вже зроблено до них Столярським. Московська консерваторія грала в цих випадках як би роль шліфувальщика, надає останній блиск дорогоцінному, але не обробленому алмазу. І професорам не приходилося навіть прикладати для цього особливих зусиль. Сама обстановка консерваторії, дух її великої музичної культури неминуче надавали своє благотворне вплив, і за кілька років навчання всі пробіли молодих віртуозів надавалися повними, і вони могли їти на будь-який міжнародний конкурс і перемогти журі не тільки технічним досконалостю свого виконання, але і його музичною завершеністю і безсумнівною художнім смаком. І не мало великого значення, у кого навчався молодий скрипач, колишній учень Столярського, в Москві: у Ямпольського або у Цейтліна, у

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Ойстраха или у Цыганова. Всё равно он делал успехи и набирался музыкальной культуры, не мог не набраться её в стенах Московской консерватории. А уж о поддержании его техники, достигнутой занятиями со Столярским, заботился его московский профессор при помощи все того же ортодоксального педагогического принципа многочасовых ежедневных упражнений»

П.С. Столярский – уникальный человек, настолько уникальный, что великий музыкант XX века Д.Ф. Ойстрах называл его своим единственным педагогом. Одного этого признания достаточно, чтобы уяснить себе личность Столярского в мировом музыкальном искусстве

Кто такой был П.С.Столярский? Родился в бедной еврейской семье в 1871 году в Липовце. Начинал свою музыкальную жизнь в маленьком местечковом оркестрике, который играл на разных городских мероприятиях. Маленький Петя, скрипач-самоучка, уже в 10 лет кормил всю семью, зарабатывая на домашних концертах в барских домах. Повзрослев, он попытался поступить в Киевское музучилище. Столярского не приняли, назвав его игру дилетантской. За первой неудачей последовали и другие. Однажды Столярский осмелился показать свою игру основателю Санкт-Петербургской консерватории самому Антону Рубинштейну, когда тот гостил в Одессе у своей матери. Впрочем, лучше бы не играл. Великий Рубинштейн был разочарован. Надежда стать солистом таяла на глазах.

И волею случая Столярский начал подрабатывать, давая частные уроки. У него стало неплохо получаться. Спрос родил предложение. Столярскому даже удаётся открыть частные музыкальные курсы, что в эпоху становления советского строя было нехарактерно. Врождённая постановка рук и понимание природы дарования помогли Столярскому добиваться максимальных результатов.

П.С. Столярский был убеждён, что музыкант играет не только руками, но и при помощи слуха, умения слышать себя. Он добивался абсолютной чистоты интонации, прозрачности звука, не прощая малейшей фальши.

Колоритность фраз во многом помогала педагогическому процессу. Так, требуя от ученика качественного протяженного звучания, Столярский говорил: «Представь себе, что твой смычок – это твоя зарплата. Ты должен ее не сразу расходовать, а распределить на долгое время» [2].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В ознаменованіе его заслуг, говорят, что по личному распоряженію Й.Сталина, ему было разрешено открыть муз.школу. Его частные курсы были преобразованы в первую школу-десятилетку.

В 1939 году специально для школы Столярского было построено роскошное здание. Однако через два года работу прервала война. В 1941 годы Столярский вместе с семьёй, коллегами и учениками был эвакуирован в Свердловск.

В Одессу пришли немцы. Во время одной из бомбёжек бомба попала в главный корпус школы. Зрелище, конечно, было ужасное. Столярский этого не знал. Он был в эвакуации. В 1944 году 10 апреля Одесса была освобождена от фашистских захватчиков, и Столярскому кто-то написал, что школа уничтожена. Сердце великого преподавателя не выдержало и в конце апреля П.С.Столярского не стало. Разрушены были стены здания школы им. Столярского, нерушима была сама школа Столярского, его учение об искусстве игры на скрипке, продолжавшее жить в талантах его учеников.

И сегодня одесская школа-десятилетка им. Столярского для музыкально одарённых детей выпускает каждый год артистов, которые делают свои первые шаги в мире искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ериш Х.-Г. Два феномена Столярского / Х.-Г. Ериш // Лехаим. – 2006. – Февр. – 52 с.
2. Лысюк Е. Великий педагог скрипки П. Столярский / Е. Лысюк. Программа «Абсолютный слух» 2012.26.09.
3. Фредди Бен Натан. «Фабрика талантов» Столярского // Каскад. – 2011. – Ноябрь. – 20 с.

**УДК 78.072.2**

*А. Г. Полещук,  
г. Луганск*

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭСКИЗ КАК ЖАНР

Струнный квартет «Армянские эскизы» (1960) украинского композитора Андрея Штогаренко (1902-1992) – один из самых ярких образцов камерно-инструментального творчества мастера, как раз той сферы, в которой он работал постоянно и систематически на протяжении



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

всей жизни. Здесь, равно как и в других инструментальных сочинениях, используется принцип програмности, что находит выражение в самом названии, а также в ярких эпитафиях. Это означает, что в понимании данного произведения эскиз господствует как программное название. При этом акцент делается и на этнике («армянские»). Так же рассматривают эскиз и большая часть исследователей. Например, по определению О.С. Зинкевич, програмность здесь представлена различными типами: «жанровым (скерцо, в значительной степени - финал), картинно-образным (первая и частично четвёртая части), эмоционально-образным (третья часть)» [3, с. 164]. Такое обращение композитора к разным типам програмности обусловлено образным содержанием каждой части сюиты. В результате можно говорить о том, что струнный квартет написан и в «жанре эскизов», уже предполагая особые свойства музыкальной ткани.

Так целью статьи автор видит выявление признаков эскизности как жанрового начала, а также взаимодействия музыкального и визуального, техники живописи, моделирующей музыкальное произведение. Для этого в начале обратимся к определению самого термина, происходящего от французского слова «*esquisse*». Толковый словарь Ушакова определяет эскиз как предварительный, беглый набросок картины, рисунка в живописи. По В. Далю, это начальный, лёгкий очерк сочиняемой картины, набросок, оклад. Выполняется он линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения, с намёком на границы светотеневых градаций тона на предметах или формах, с определением площади освещенных участков, полутени и тени, что способствует выявлению объёма форм. Обычно это быстро выполненный, лёгкий, типа наброска, свободный рисунок, не предполагаемый как готовая работа, состоящий из множества перекрывающихся линий. Тем не менее, уже в эскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, упрощённым или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи, стенных росписях, фресках, вазописи и т.п. Детальная же проработка форм элементов изображения не требуется, допускается принципиальное деление на освещённые и затемнённые участки. Всё это объясняется тем, что эскиз – лишь творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий принципиально композиционное решение будущей живописной работы. Мастер одновременно развивает и «режиссёрское» мышление – умение акцентировать главное, существенное

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в постановке и подчинить ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции полотна.

По определению С.Ш. Евтых: «Цель эскиза для живописи – определение пропорций элементов изображения, их характерных объёмных форм и размещения в пространстве относительно друг друга» [3, с. 29]. Он может быть выполнен в различной технике. Более предпочтительны карандаш или пастель, что объясняется ограничением во времени, однако быстро сделанный набросок акварели или даже быстро смоделированный макет из глины или мягкого воска также может считаться эскизом в более широком значении слова.

«Когда замыслит дивный ум создать невиданные облики – сначала он лепит из простого материала, чтоб камню жизнь затем двойную дать. И на бумаге образ начертать, как ловко бы рука не рисовала, потребно проб и опытов немало, чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать – Микеланджело» [2, с. 5]. Гений Леонардо да Винчи был способен создавать трёхмерный эффект графическими методами и техническими приёмами. Один из самых известных представителей нидерландской живописи XVII века Рембрандт Харменс ван Рейн обращался к широкому набору художественных средств, виртуозно используя их возможности: серебряный карандаш, итальянский карандаш в сочетании с сангиной, палочка или гусиное перо и краска, акварель и белила.

Обратившись к русским мастерам, нельзя не отметить, что карандаш «царя лесов» И.И. Шишкина называли беспримерным в его «портретах» корней и травы. А. Васнецов, прежде чем приступить к картине, выполнял рисунок на небольших листах ватмана – это был контурный архитектурный план будущей картины. Далее уже делал эскиз, а потом писал картину.

В музыкальном аспекте понятие эскиза встречается реже, являя собой уникальные образцы программной музыки. В украинской культуре это «Русские эскизы» для хора на слова С. Есенина В. Губаренко, «Эскиз в молдавском стиле» для кларнета с оркестром Л. Колодуба, «Эскиз в украинском стиле» для гобоя и фортепиано, а также Пять эскизов для флейты, фагота и фортепиано ор. 13 Ж. Колодуб. Советская школа представлена симфоническим эскизом «Осеннее» С. Прокофьева, сюитой «Кавказские эскизы» М. Иполлитова-Иванова, «Молдавскими эскизами» для симфонического оркестра А.П. Каменецкого, сюитой «Крымские

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

эскизы» А. Спендиаряна, «Африканскими эскизами» Ю. Юзелюнаса, «Молдавскими эскизами» для баяна Б. Векслера и другими. Зарубежная музыка обозначает «Эскизы для фортепиано» ор. 58 Р. Шумана, Три симфонических эскиза К. Дебюсси, балет «Эскизы» по мотивам Н. Гоголя А. Шнитке, Два эскиза для фортепиано А. Онеггера, «Эскизы северной страны» Ф. Делиуса. Из всего вышперечисленного явно определяется, следующий за программным, второй аспект воплощения эскизов – этнический, упомянутый ранее.

Именно здесь будет уместным вернуться к рассматриваемому нами образцу музыкального искусства. Ведь замысел сочинения возникает у А. Штогаренко как раз под впечатлением посещения Армении. Его эмоции воплотились в ярких образах эскизов, а само сочинение получило посвящение дружбе народов, той теме, «которая проходит непрерывной тематической линией в его творчестве» [1, с. 125]. Здесь тезис воплощён в синтезе национальных признаков армянского и украинского фольклора.

«Армянские эскизы», как и многие другие камерные сочинения для оркестра А. Штогаренко, по определению О.С. Зинкевич «синтезируют в себе особенности сонатно-симфонического четырёхчастного цикла и картинно-сюитный тип изложения» [4, с. 162]. После небольшой трёхчастной, но эпически-величественной и торжественной «Оды Армении», рисующей её народ и природу, звучит типичное яркотанцевальное симфоническое скерцо, олицетворяющее жанровую картину народного праздника. Затем слушателю предстаёт миниатюрное *Andante* – «Драматический этюд», воплощающий мысли о родной земле, тоску по родине тех, кто вдали от неё. Радостный, торжественно-праздничный финал – «Песня счастья» - несёт чувство радостного мироощущения. При всём этом части между собой объединяет сквозное развитие, как интонаций, так и отдельных тем. Например, уже в коде финала звучит первая тема квартета, а затем она же проникает в средний раздел скерцо (ц. 5 в партиях первой скрипки и альты; тт. 7-8 после ц. 6, 10). А своеобразной лейтинтонацией всего сочинения можно назвать нисходящую попевку на ув.2. Она является первоисточком лирической темы первого раздела первой части, тематизма крайних разделов скерцо и второй части в целом. К чертам сюитности следует отнести относительную миниатюрность преимущественно трёхчастных частей (I – сложная трёхчастная, II – концентрическая, III – простая трёхчастная, IV – сложная трёхчастная с чертами рондо), отсутствие сонатного *Allegro*,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

жанровый контраст частей (I – гимническая песня, II – танец, III – скорбная песня, IV – танец).

«Мелодия известной шуточной армянской песни «Шогер джан» («Любимая Шогер») стала основой для энергичной, зажигательной, весёлой и даже лукавой основной темы финала сюиты – «Песня счастья» – пишет Н. Боровик [1, с.128]. И всё же яркий национальный колорит в «Эскизах» создаёт не цитирование подлинных мелодий, а особенности стилистики армянского музыкального языка, характерные приёмы интонирования. Наиболее явно прослеживаются ладовые особенности: «опора на лады с увеличенной секундой (между II и III, VI и VII, I и II ступенями), лады с двумя увеличенными секундами, битонические лады с двумя опорными тонами (в основе темы первой части опорные тоны – I и III ступени лада), хроматическая переменность ступеней лада (тт. 8-9 первой части)» [3, с. 164]. Здесь же следует отметить особенности метроритма, мелодического развёртывания и национальный инструментализм. Так в музыке квартета преобладает трёхдольный метр в сочетании с капризной и разнообразной метроритмической организацией, синкопированные ритмы, частые смены метра. В основе мелодического развёртывания лежит очень тонкое варьирование начальной ритмоинтонации, а также импровизационность. А вот национальный инструментализм «проявился в типичных наигрышах-импровизациях, в наследовании тембров армянского народного инструментария (например, органнй пункт виолончели в I, II, III частях напоминает звук зурны, типичный для национального инструментального ансамбля) [3, с. 165].

Подитоживая, следует отметить, что в данном произведении А. Штогаренко необычайно убедительно передал свои собственные мысли об этой интересной стране, её народе, историческом прошлом. Отразил впечатления от пребывания там и, естественно, обратился к их национальному фольклору. И всё же делал он это очень аккуратно, воплощая национальные, ладовые и ритмические особенности Армении как бы сквозь призму своего собственного стиля. Он же, в свою очередь, естественно был пропитан украинской музыкальной культурой. Так мастер смог «остаться в своей излюбленной интонационно-ладовой сфере, которая идёт от дум (дорийский лад с повышенной IV ступенью, некоторые характерные обороты)» [1, с. 127]. Тем не менее, следует отметить, что эта ладовая сфера, в меньшей степени свойственная

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

армянской народной музыке, всё же ей не чуждая.

В результате следует сделать вывод, что, определившись в нашей работе как метод и как процесс, понятие «эскиз» в струнном квартете А. Штогаренко является одновременно и жанром и программным названием. За ним же, как показал проведённый в исследовании анализ музыкальной ткани, стоит определённый тип изложения, а также типологические качества, объединяющие и изобразительные, и жанровые приёмы в определённой форме. Как следствие, можно предположить, что данное сочинение могло изначально замышляться композитором как эскиз для дальнейшей работы в более крупном жанре, например, симфонии. В итоге, определившись у художников начала XX века как самостоятельная ценность, эскиз перестаёт быть обязательно фигуративным и беспредметным искусством.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Боровик Н. Андрей Штогаренко / Н. Боровик. – Киев : Муз. Україна, 1984. – 175 с.
2. Виноградов Г. Андрей Штогаренко / Г. Виноградов. – Киев : Муз. Україна, 1985. – 54 с.
3. Евтых С. Ш. Наброски. Зарисовки. Эскизы : учеб. пособие / С. Ш. Евтых. – Оренбург : ГОУ ОГУ, 2003. – 115 с.
4. Зинкевич О. С. Камерно-інструментальна творчість українських композиторів 40 – 60-х років XX століття / О. С. Зинкевич // Історія української радянської музики. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 160-166.

**УДК 371.013**

***Т. В. Пономаренко,  
м. Кривий Ріг***

### МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОВОЛОДІННЯ СТУДЕНТАМИ ОСНОВАМИ ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ

У системі підготовки вчителя музики одне з провідних місць займає диригування як один із спеціальних предметів музично-педагогічного відділення факультету мистецтв. Специфіка роботи вчителя музики в загальноосвітній школі, який крім навчальної роботи обов'язково займається організацією хорового або оркестрового колективу, визначає виняткову важливість предмету диригування.

Безперечно, студенти в класі диригування отримують ґрунтовну теоретичну та технічну підготовку з основ диригування хором. Це,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

переважно, опанування необхідними прийомами та засобами диригентської техніки, вивчення різноманітного та досить складного для диригування репертуару, гра партитури, спів хорових партій, навчання художньо інтерпретувати музичні твори. Але, при цьому, у студентів в недостатній мірі виховуються практичні навички та вміння роботи з хором. Під час проходження практики в загальноосвітніх школах та на випускних курсах студенти отримують можливість мати декілька годин практичної хормейстерської роботи (вивчення пісні з класом або організація невеличкого вокального колективу під час проходження практики, підготовка з хором колективом програми до випускного екзамену з хорового диригування). Що ж до практичних навичок роботи з оркестром, за рідкісним виключенням, такої можливості немає. Взагалі, така важлива ділянка роботи – практика з диригування – майже цілком покладається на хоровий клас, в якому студенти приступають до практичної роботи з хором, як ми вже зазначали вище, на випускному курсі, маючи при цьому обмежену кількість годин.

Перед викладачем класу диригування постає завдання передусім вивчити із студентом твір для роботи з хором. Наставник намагається навчити студента працювати з уявним хором, але практичним чином опрацювати всі елементи процесу розучування та художнього виконання твору без реального хорового колективу неможливо. Не дивлячись на те, що програмою з диригування передбачається за час вивчення курсу написання студентом анотації – розгорнутого плану розбору хорового твору, де даються поради по розучуванню та художньому виконанню, без практики і, особливо, без допомоги викладача, студенти не можуть досконало виконати це завдання.

Дослідження стану практичної роботи студентів з хором показують, що більшість студентів приступає до роботи без відповідно розробленого плану (і не лише під час репетицій, а й під час екзамену при роботі з хором). Значна частина студентів навіть не знає напам'ять свої хорові твори, слабо володіє засобом вокального показу звучання хорової партії, не кажучи вже про сам характер звучання (штрих, динаміка тощо), в недостатньому об'ємі працює над строем, ансамблем, динамікою (або не дуже розуміється на цих поняттях). Через ці причини робота над художнім виконанням виглядає приблизною та недостатньою. Передусім, це відбувається через те, що студент не відчуває і не уявляє собі хоровий твір



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в художньому звучанні, до якого він повинен прагнути в своїй роботі. Адже технічні навички, набуті в класі під час диригування під супровід фортепіано, рідко застосовуються при роботі з хором.

Слід зазначити, що з питань викладення хорового і, особливо, оркестрового диригування в умовах педагогічних вузів ще обмаль необхідної літератури. В навчальній роботі викладачі музично-педагогічних факультетів користуються переважно літературою, виданою згідно вимог спеціальних дисциплін музичних училищ та консерваторій. Серед багатьох посібників з диригування в педагогічній практиці найчастіше використовують: «Керування хором» К. Пігорова, «Методика викладання хорового диригування» Л. Андрєєвої, «Про диригування хором» К. Ольхова, «Основи техніки диригування» М. Колесси, «Нариси з техніки диригування хором» К. Птиці, «Теоретические основы дирижерской техники» К. Ольхова, «Техніка диригування» І. Мусіна, «Дирижерский аппарат и его постановка» С. Козачкова, «Работа с хором» В. Соколова, «Теория и практика работы с хором» та «Нариси з методики викладання хорових дисциплін» О. Єгорова та інші [2, с. 5-6]. В цих посібниках висвітлюються загальні питання та розробляються теоретичні основи диригентської майстерності, приділяється велика увага техніці диригування. Безумовно, ці праці надають велику допомогу і викладачам музично-педагогічних факультетів вищих педагогічних закладів.

Проте, основною проблемою є перехід теоретичних знань та технічних навичок, отриманих з цих та інших спеціальних робіт, у вимір практичного їх застосування. Цій темі і присвячуються деякі наші міркування з цього приводу.

Проведений аналіз свідчить про недостатній рівень диригентської підготовки вчителя музики як диригента. Очевидно, виникає необхідність в подальших пошуках шляхів та засобів підвищення ефективності занять з диригування на музично-педагогічному відділенні факультету мистецтв, спрямованих на поєднання вивчення основ техніки диригування з практичною роботою, враховуючи про цьому, що більшу частину годин віддано на самостійне опрацювання матеріалу навчальної дисципліни.

Виходячи з попередніх зауважень та власних практичних спостережень, ми вважаємо, що систематична робота в класі диригування повинна проводитися одночасно в двох напрямках: вивчення основ техніки диригування та основ практичної роботи з хором (оркестром), які синтезуються в єдиному процесі диригування під час розучування та

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

художнього виконання музичного твору з хоровим або оркестровим колективом.

Таким чином, вважаємо за потрібне виокремити наступні шляхи підвищення ефективності занять з диригування:

1. Поєднання основ техніки диригування з основами практичної роботи. Студент має ґрунтовно проаналізувати твір; чітко уявити необхідний для його виконання хоровий (оркестровий) колектив, з точки зору художніх та технічних можливостей виконавців. Далі необхідно вивчити твір напам'ять і скласти детальний план його розучування та художнього виконання. Лише після проведеної роботи можна приступати до практичного відпрацювання всіх елементів під супровід фортепіано, застосовуючи всі розроблені прийоми розучування і художні інтерпретації даного твору з уявним колективом.

2. Виховання і розвиток у класі диригування практичних навичок і вмій роботи з хором. Особливою формою подібної роботи можуть бути створення невеличких вокальних груп із студентів класу, які кілька разів на місяць збираються на індивідуальні заняття з диригування. Кожен із студентів під керівництвом педагога розучує пісні на 2-4 голоси, ретельно опрацьовуючи всі елементи роботи з хором. Важливим зауваженням є хорове розміщення голосів в такому ансамблі.

В якості репертуару для такої практики можуть використовуватися пісні шкільної програми із супроводом та а capella, які повинен підібрати сам студент (і це можна розглядати як початок його самостійної практичної роботи) з урахуванням вокальних можливостей студентів-учасників ансамблю. Під час роботи студента з вокальним ансамблем необхідно також опрацьовувати навички вокально грамотно розспівувати хор.

Необхідно підкреслити, що до роботи з вокальним ансамблем студент приступає лише після того, як твір вивчено напам'ять, розроблено план розучування і художнього виконання, і процес роботи з хором опрацьовано під фортепіано. Робота студентів з вокальним ансамблем є вищим етапом оволодіння основами практичної роботи з хором.

Ураховуючи, що кожен студент, крім основного музичного інструменту, вивчає ще й додатковий оркестровий інструмент, вочевидь можливо проводити практичну роботу студентів з невеличким інструментальним ансамблем, де робота буде проводитися подібно до

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

вокального ансамблю (але розміщення партій інструментального ансамблю повинно бути оркестровим).

Від успішної підготовки студента в класі диригування залежить і ефективність проведення ним практичної роботи в хоровому (оркестровому) класі.

Крім того, підвищенню ефективності занять з диригування сприяє уміле застосування доступних технічних засобів (магнітофон, CD- та DVD-програвач, комп'ютер, MP-3-плеєр, диски тощо).

Попереднє прослуховування (а також, по можливості, відео-перегляд) запланованого для диригування твору дає студенту безпосереднє уявлення про звучання твору, позитивно впливає на розвиток тембрового слуху, емоційності та виразності диригентського жесту, художньо збагачує та естетично розвиває студента, формує його навички та вміння художньої інтерпретації музичного твору. В цілому ж, студенту необхідно працювати у комплексі – організованому та багатомітному, адже, як зазначав Я.А. Коменський: «Все, що пов'язано між собою, має бути пов'язане постійно» [1, с. 351].

Таким чином, індивідуальні заняття з диригування займають важливе місце у комплексній підготовці майбутнього вчителя музики. З наведеного аналізу зрозумілим є необхідність пошуків шляхів і засобів підвищення ефективності занять, покликаних найкращим чином підготувати студента для роботи з хоровим (оркестровим) колективом. Ми запропонували, на нашу думку, доступні, але й ефективні дидактичні технології для подолання виникаючих поширених проблем. Запорука успіху – це впровадження правильно організованої попередньої роботи (теоретичної, технічної) в практичне опрацювання музичного твору. У синтезі теоретичних та практичних технологій формується майстерність викладача музики.

Вочевидь, наша робота не розкриває усіх аспектів формування знань і вмінь майбутнього вчителя музики. Необхідно наголосити, що проблема підвищення ефективності занять з диригування в процесі підготовки вчителя музики у вищих педагогічних навчальних закладах залишається актуальною і потребує подальшого дослідження.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения : в 2 т. / Ян Амос Коменский. – М. : Педагогика, 1982. – Т. 1. – 656 с.
2. Пономаренко Т.В. Методичні рекомендації з питань анотування дитячих

**УДК 78.071.1:786.2(477)**

*А. Н. Попова,  
г. Симферополь*

**ФОРМИРОВАНИЕ ЗВУКОВОГО ОБРАЗА ФОРТЕПИАНО  
В ТВОРЧЕСТВЕ В. БИБИКА НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА ПЬЕС  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ» op. 33**

Валентин Саввич Бирик – выдающийся представитель украинской композиторской школы второй половины XX века. Особое место в творчестве В. Бирика занимает фортепиано, отношение к которому он кратко выразил так: «Фортепиано XX столетия – инструмент бесконечно развивающийся. Для меня это самый теплый, выразительный и человечный инструмент < ... >. У меня к нему любовь на всю жизнь. Это единственный инструмент, который звучит во всех моих ста опусах» [2, с. 162]. Композитор стремился максимально раскрыть его колористические, тембральные возможности, шире использовать уже имеющиеся в этой сфере достижения. В поисках своеобразного звукового образа фортепиано, композитор неустанно вырабатывал свой оригинальный фортепианный стиль. Цикл «Музыка для детей» op. 33 Валентина Бирика является, на наш взгляд, уникальным произведением среди детской фортепианной литературы XX века. Он написан в 1978 году и относится к периоду творческого расцвета композитора. До сих пор цикл не привлекался специальному исследовательскому вниманию музыковедов. С целью популяризации этого произведения автором статьи совершена аудиозапись цикла «Музыка для детей» op.33 (2012), сделан исполнительский анализ цикла, и сформулированы некоторые компоненты звукового образа фортепиано В. Бирика на примере цикла «Музыка для детей» op.33.

*Цель* исследования – выявление особенностей формирования звукового образа фортепиано В. Бирика на примере цикла пьес для фортепиано «Музыка для детей» op.33, его композиционного строения и исполнительской драматургии.

1960-е – 1970-е годы - период многообразия творческих поисков

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Валентина Бибика, однако уже на этом этапе формируются его основные композиторские установки, формируется своеобразный звуковой образ фортепиано композитора. Характеристика «звучащего образа фортепиано», обозначенного Л. Гаккелем в работе «Фортепианная музыка XX века» [1], подразумевает изменившееся представление о звуковой природе фортепиано, о его звуковом мире; изменившиеся понятия о смысловых, выразительных, изобразительных возможностях фортепиано. Пути развития звукового образа фортепиано во многом определяются работой с его тембровым потенциалом. Валентин Бибик стремился преодолеть ударную природу фортепиано и его кратковечность, максимально продлив звук, обогатив его дополнительными обертонами (обертоновый принцип организации фактуры, педаль как фактурообразующее средство).

Цикл пьес «Музыка для детей» написан в 1978 году и посвящен старшей дочери композитора Наташе. Он состоит из 16 программных пьес (Рассвет, Утренние звоны, Задумалась, Пошла гулять, Кривляка, Мамочка, прости, Одна. Обижена, Размечталась. Воображаемый танец с принцем, Радость. Мама простила, Частушка, Вертлявка-болтушка, Про старину, Звуки в полях, Отдаленно звучащий напев, Мерцание звезд, Колыбельная), объединенных в цикл и построенных по принципу контраста, где главный герой – дочь композитора. Жанровая семантика каждой пьесы цикла связана со следующими типами: пейзажность («Рассвет», «Утренние звоны», «Звуки в полях», «Мерцание звезд», «Про старину»), колокольность («Утренние звоны»), песенность («Частушка» - основана на попевочности фольклорного типа, «Отдаленно звучащий напев», «Задумалась», «Колыбельная»), речитативность («Мамочка, прости»), моторность («Кривляка», «Вертлявка-болтушка» - токкатность, «Пошла гулять»).

Фортепианный цикл «Музыка для детей» Валентина Бибика – самобытный и ярко индивидуальный детский цикл XX столетия. Образ детства композитор раскрывает через собственную призму художественного мышления, через свой индивидуальный композиторский стиль, отличительной чертой которого является всегда тонкое отношение к звуку, своеобразный звуковой образ фортепиано. «Именно звуковая «чуткость», ощущение возникновения звука, звуковая насыщенность (разнообразие) – главная траектория работы над сочинениями отца» – отмечает младшая дочь композитора Виктория Бибик в личной беседе с

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

автором статьи. Основные принципы художественного мышления Валентина Бибика – полифонизм, сонорность, симфонизм, использование секунды как основы тематизма (жанровая семантика плача), линейное мышление, монологичность высказывания – просматриваются и в детском фортепианном цикле «Музыка для детей» op. 33. В. Бибик удачно раскрывает миропонимание ребенка, его чувства, вызванные тем или иным событием благодаря своему собственному оригинальному фортепианному стилю, музыкально-изобразительным приемам, интонационной пластике образов.

Рассмотрев особенности звукового образа и композиционно-семантического строения фортепианного цикла «Музыка для детей» В. Бибика, а также основываясь на художественных принципах композиторского стиля В. Бибика в целом, нами было выявлено, что при исполнении цикла важное место занимает: предельная звуковая чуткость, слышание всех фактурных голосов, умение передать разнообразие полифонического изложения, умение передать яркость характера пьес, индивидуальность настроения каждой пьесы, умелое использование сонорных эффектов посредством педали – одно из важнейших средств музыкальной выразительности, неотъемлемый компонент создания художественного образа музыкального произведения. Г. Г. Нейгауз совершенно категорично связывал педализацию с художественным звуковым образом, подчеркивая, что «вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа» [3, с. 137]. В. Бибик широко использует педаль во всем цикле, а в некоторых номерах – это одна педаль на протяжении всей пьесы. Важна звуковая насыщенность инструмента, предельная эмоциональная вовлеченность в исполнении этого цикла. В «Музыке для детей» встречаются нетипичные для таких альбомов переменные размеры, «безтактовые пьесы», кластерная техника, диссонирующая тоника, в фортепианной фактуре используется совмещение интервалов и разных гармоний посредством педали и акцентированное внимание к возникшим необычным красочным комбинациям звуков как к самостоятельной ценности (элементы сонористики). Именно сонорность, колористичность, звуковая красочность, «застывшие» состояния, «звуковые зависания» имеют большое значение, определенный смысл, идущий от основного принципа формирования своеобразного звукового образа фортепиано, характерного



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

для фортепианних сочинений В. Бибика – состояние близкое к медитации, из которого рождается энергия мысли.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки, 2-е изд., доп. - Л.: Сов. композитор, 1990. - 288 с.
2. Лозовая В. И. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика / В. Лозовая // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург ; Харьк. ассамблеи. — Х., 1995. — С. 161-164.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 240 с.

УДК 78.01

*А. Ю. Простак,  
г. Луганск*

### АССИМИЛЯЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРНОЙ ТРАДИЦИИ И ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ НА ПРИМЕРЕ КОЛЫБЕЛЬНОЙ КЛАРЫ ИЗ ОПЕРЫ «ПОРГИ И БЕСС» ДЖ. ГЕРШВИНА

Опера «Порги и Бесс» американского композитора принадлежит к числу самобытных и оригинальнейших явлений в оперном искусстве XX века. Назвав ее «народной», автор вложил в это понятие как содержание, опирающееся на события негритянской жизни, так и его воплощение в определенных формах музицирования, с присущими ему особенностями. В то же время, в этом сочинении Дж. Гершвин придерживается структуры и общепринятых оперных форм, используя арии, речитативы, хоры, оркестровые эпизоды. Представляется интересным рассмотрение этого сочинения в контексте ассимиляции джазовой стилистики и европейской оперной традиции.

В этом отношении показательна Колыбельная Клары из I действия. На её связь с народной песней указывает, прежде всего, куплетная форма. Предварённая пятитактовым вступлением, с остинатным повторением звуков *gis - ais* в среднем голосе, как бы усмиряющим движение предшествующего раздела и настраивающем на повествовательный лад, колыбельная вносит контраст своим мягким, ласковым характером. Четкая структура каждого куплета, представляющего собой квадратный период повторного строения, является характерным признаком песенного жанра.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

В то же время, здесь есть ряд особенностей, которые можно отнести к характерным признакам блюзового музицирования.

Прежде всего, это наличие внутритактовых и межтактовых синкоп (ц. 17, тт. 1- 4). Как правило, в двухдольном размере акцент падает на вторую долю. Его выразительно оттеняет пунктирный ритм предшествующих тактов. Сюда же следует отнести контрапункты оркестра в ц.17 т. 5, 7; ц.18 т. 4, 7 с образованием типичных для блюза переключек голоса и инструментального сопровождения («зов – ответ»).

Родство с блюзом наблюдается в глиссандо в вокальной партии (ц.18 т. 6, ц. 21 т.1), а также в гармонии, где очевидно сопряжение параллельных чистых и уменьшенных квинт в сопровождении (ц.17). Кроме того, композитор применяет гармоническое перекрашивание в каденции на остановке звука  $cis^2$ , где использует аккорды D и DD (ц.17 тт.7-8; ц.20 тт. 2-3). Это также свойственно блюзовой гармонии.

Колыбельная Клары, при наличии характерной для джаза ритмики и гармонии, отличается напевностью, закругленностью фраз, в равной мере характерными как для блюза, так и для кантиленных сольных оперных эпизодов.

Мелодическое, ритмическое варьирование во втором куплете сопровождается изменением фактуры, благодаря вступлению женского двухголосного хора (ц. 19 т.1), который отчасти дублирует голоса оркестра, в отличие от него, двигаясь параллельными квартами. Необычайно выразительно в хоре звучат контрапункты (ц. 20 т.1), первоначально заявленные в оркестровой партии в I куплете. Необходимым компонентом варьированной фактуры являются гармонические фигурации в оркестровой партии (ц. 20 тт. 3-6). Все это в равной степени можно отнести к динамизации куплетной формы и, в тоже время, к импровизационным моментам блюза.

Таким образом, в данном популярном фрагменте оперы «Порги и Бесс» очевидна константа сочетания джазовой стилистики и оперной традиции. Это позволило колыбельной уйти за пределы спектакля и стать отдельным номером в джазовом концерте, с типичной для блюзового исполнительства импровизацией на заданную тему.

**СПЕЦІАЛЬНІСТЬ – МУЗИКОЗНАВЕЦЬ:  
ПРОФЕСІЙНІ ГОРИЗОНТИ**

Для багатьох музикантів і не лише музикантів поняття «музикознавець» асоціюється, перш за все, з уявою про авторів монографій, наукових статей, підручників з історії музики та музично-теоретичних дисциплін тощо. Іншими словами – це люди, що належать до наукової сфери, інколи поєднуючи її з викладацькою діяльністю у музичних вузах та училищах. Думка абсолютно вірна, але діапазон професійної діяльності музикознавця (як і завдання музикознавства в цілому) – значно більш широкий і багатий.

Останніми роками часто можна чути про «прикладне» або практичне музикознавство – «музикознавство для всіх» (на відміну від академічної сфери, про яку йшлося вище і «продукт» якої розрахований на фахівців та майбутніх фахівців – наукове та педагогічне музикознавство).

Тетяна Куришева у статті «Що таке прикладне музикознавство?», формулюючи призначення прикладного музикознавства як «вихід думки про музику у художню культуру в цілому» [1, с. 160], визначає його основні вектори: ознайомлення (просвітництво, популяризація, пропаганда), оцінка (критика, журналістика), розповсюдження (видавнича справа, аудіо- та відеовиробництво, теле- та радіокомунікації). Іншими словами, музикознавці – це «рупор» музичного мистецтва у суспільстві, і їхня діяльність повинна протікати не лише «в тиші бібліотек» та в студентських аудиторіях, але й мати масштабні горизонти публічної діяльності у найрізноманітніших формах. А це – лекторська робота, підготовка анотацій для концертних програм, співпраця із засобами масової інформації (анонси концертів тощо), створення музичних програм на радіо й телебаченні, створення науково-популярної літератури... Список можна продовжувати, адже по-перше, будь-який музикант «запрограмований» на універсальну професійну діяльність, а по-друге, місія музикознавця – бути посередником між музикою і людьми – безумовно, творча за своєю сутністю, і обмежувати її певними рамками просто неможливо. Креативний фахівець, який дійсно розуміє сенс і мету своєї роботи, завжди знайде оптимальні шляхи для досягнення цієї мети.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Звичайно, більшість кваліфікованих музикознавців успішно поєднують у своїй діяльності і академічну сферу, і так звану прикладну. Консерваторська музикознавча освіта дає основи для реалізації у різних напрямках, а життя саме розставляє «крапки над і» – мусиш бути готовим проявити себе на будь-якому музикознавчому «фронті»... І все ж таки проблема підготовки спеціалістів-музикознавців просвітницького напрямку, на наше глибоке переконання, існує. Звідси – некваліфіковані «музичні» журналісти, професійні «ляпи» у фестивальных програмах, низький рівень коментаріїв до музики, яка виконується у концертних залах тощо. У філармоніях нерідко функції музикознавця перебирають на себе люди, які не мають відношення до музики (приміром, адміністратори) – у таких випадках і трапляється «реклама» на кшталт «Візьміть симфонічний оркестр, а я вам потім ліліпутів привезу!» (правда, приклад наведений з власної практики за часів розвиненої системи абонементних концертів, коли важливо було умовити ту чи іншу організацію купити абонемент, а в результаті концертні зали були порожніми).

Тож, проблема «підготовки фахівців з особливими навичками й уміннями, спрямованими на комунікацію між суб'єктом (автором твору, виконавцями) і об'єктом (слухачами, глядачами), наявності вербального посередника (професійного музикознавця, мистецького «гіда»), який реалізує свою місію в різних формах та суспільних ролях (лектор, публіцист, теле- і радіожурналіст)» [3, с. 281], у сьогоденних умовах, коли ціннісні орієнтації змістилися у бік прагматизму, постає дуже важливою. Її вирішення вбачається у цілеспрямованій підготовці музикознавців з розширеним комплексом знань саме у галузі публічної практичної діяльності, які б оволоділи інформаційно-просвітницькими спеціальностями: лектор-музикознавець, музичний журналіст, редактор музичних радіо- і телепрограм (за специфікою роботи це зазвичай і автор сценарію програми) та ін. На жаль, цих та інших «прикладних» спеціалізацій музикознавців у вітчизняному «Переліку спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра» (затверджений Кабінетом міністрів України Постановою № 787 від 27 серпня 2010 р., останні зміни внесені у 2012 р.) не передбачено.

Між тим в Росії ще наприкінці минулого століття у ряді музичних вищих навчальних закладів були відкриті спеціалізовані кафедри, які

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

опікуються підготовкою музикознавців – спеціалістів нового спрямування. Першою ластівкою нового підходу до виховання музикознавців стала кафедра міждисциплінарних спеціалізацій музикознавців Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського, яку 1991 року очолила В. Холопова (починали розбудову нової кафедри також Т. Чередніченко, А. Кудряшов, М. Старчеус, інші знані фахівці). Далі відкрилися кафедра прикладного музикознавства (зараз кафедра музичної журналістики) у Нижегородській консерваторії ім. М.І. Глінки, спеціальність «Музична журналістика і редакторська діяльність у ЗМІ» в Московському інституті музики ім. А.Г. Шнітке; у світлі вимог нового часу 2006 року Ростовська консерваторія ім. С.В. Рахманінова відкрила кафедру музичного менеджменту (готують спеціалістів у галузі академічної музики).

Цікаві факти професійної позиції музикознавців у США наводив свого часу Володимир Познер: «В Америці... (музичні критики. – В.Р.) пишуть головним чином у масових друкованих виданнях – «New York Times», «Washington Post» та ін. ... Тільки-но відбувається помітна музична подія, музичні критики (подібно до своїх колег по театру або літературі) реагують великими серйозними статтями. І це читається. Так що журналам, виходить, немає місця: важливим є миттєвий відгук на події, набагато більш життєвий...» [2, с. 8].

Прогалина, що утворилася в системі професійної підготовки музикознавців в Україні, безумовно, потребує не просто заповнення. Вітчизняне музикознавство, ґрунтовно розробляючи науковий та педагогічний напрямки, фактично майже ігнорує практичну, одну з найважливіших у системі мистецтва сферу діяльності – музично-просвітницьку. Переломити таку ситуацію дуже важливо й абсолютно можливо, і той факт, що далеко не кожний дипломований музикознавець стає науковцем або викладачем (що цілком природно), свідчить про важливість підготовки й спеціалістів-музикознавців іншого профілю. Неувага до цієї сфери обертається, перш за все, недостатньою увагою публіки до академічного музичного мистецтва – безумовно, воно потребує кваліфікованої, професійної підтримки музикознавців-універсалів, які б відповідали високим стандартам сучасного фахівця, спрямованого на контакти з публікою, із засобами масової інформації, здатного володіти як пером, так і яскравим просвітницьким словом, щоб запалити любов до справжнього мистецтва у серцях людей. В контексті проблем сучасної України «творення людських душ» – завдання зовсім не дозвільне.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Курышева Т. Что такое прикладное музыковедение? / Татьяна Курышева // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 160 – 163.
2. Познер В. Искусство всегда сострадательно / Владимир Познер // Советская музыка. – 1990. – № 11. – С. 7 – 8.
3. Садовенко С. V міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси і дискусії» / Світлана Садовенко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2013. – Вип. 24. – С. 279 – 284.

**УДК 37.013.8:786.8**

***О. С. Рєзнік,  
м. Кременна***

**Г. Т. СТАТИВКІН – ОСНОВОПОЛОЖНИК  
НОВОГО МЕТОДИЧНОГО ПРИНЦИПУ НАВЧАННЯ ГРИ  
НА БАЯНІ «ВІД ВИБОРНОГО ДО ВИБОРНО-ГОТОВОГО»  
ТА КОНСТРУКТОР-ВИНАХІДНИК НОВОГО ДИТЯЧОГО  
І ПІДЛІТКОВОГО ВИБОРНОГО Й ВИБОРНО-ГОТОВОГО  
БАЯННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ**

Музикознавча наука розвивається за своїми власними закономірностями і володіє самостійною внутрішньою логікою свого розвитку. Ця закономірність полягає у нерозривності всіх музикознавчих думок як внутрішнього єдиного процесу зміни ідей, принципів, понять і методів. Не втрачаючи своєї цінності, вони зберігають своє значення як граничне вираження нових музикознавчих думок. Збудувати новий світ ідей і знань можна лише дбайливо зберігаючи все істинне, цінне, яке виправдало себе у старих музикознавчих концепціях.

В історії вітчизняної баянної педагогіки істинним і цінним надбанням можна вважати створення нового методичного принципу навчання гри на баяні Геннадія Тимофійовича Стативкіна «від виборного до виборно-готового баяна».

Впровадження нового принципу навчання потребувало від новатора не тільки детальної розробки нової учбової програми, обґрунтованої практичним досвідом й експериментальною роботою, а й розробки і виготовлення спеціальних учбових моделей виборних та виборно-готових баянів з двома змінними лівими напівкорпусами.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Слід зазначити, що історичний період впровадження нового методичного принципу навчання Г.Т. Стативкіна і його офіційного визнання тривав 23 роки. Головним суперечним моментом у цій справі стало переконання автора в тому, що навчання на виборному баяні мало тривати 7 років, а набір дітей на цей курс навчання необхідно було здійснювати з 6-7 років. Проте, згідно «Положення про дитячі музичні школи» навчання на народних інструментах тривало 5 років, а набір дітей здійснювався з 9-10 років. Таке рішення було обумовлено відсутністю у 1960-х рр. спеціального баянного інструментарію зменшених розмірів.

Але, знайшлися фахівці, які підтримали новий методичний принцип Г.Т. Стативкіна. Одномумцем у цій справі виявився старший викладач кафедри народних інструментів Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних Борис Михайлович Єгоров, який свою позицію опублікував у статті «Детскому виборному баяну – зеленую улицу» журналу «Музыкальная жизнь». У статті він зазначив: «...Путь от детского виборного баяна к виборно-готовому обеспечивает доступность и последовательность в обучении, позволяет значительно раньше начинать процесс музыкального обучения, чем это предусмотрено существующими программами для отделов народных инструментов ДМШ. Серьезного внимания заслуживает опыт преподавателя Керченской ДМШ №2 Г.Т. Стативкина, который почти двенадцать лет обучает детей дошкольного и школьного возраста на виборно-готовом баяне со сменными левыми полукорпусами. Такая конструкция инструмента (она, кстати, устраняет и лишний на первых этапах обучения вес инструмента) позволяет сохранить последовательность в обучении. Ученик осваивает сначала одну систему клавиатуры (правый и левый виборный звукоряды баяна, построены в одной системе), изучает только один – скрипичный ключ (обе партии записываются в скрипичном ключе), а уж затем приступает к изучению басового ключа. Самым же главным достоинством обучения игре на таком инструменте является последовательность в процессе развития музыкального слуха ребенка. Ученик сначала слышит одноголосную мелодию, простейшие подголоски в пределах звучания одной - полутора октав, основные интервалы в аккомпанементе (квинты, терции и т. п.). Затем его слуховые впечатления постепенно расширяются, переходя к восприятию аккордов и более сложной, полифонической ткани. Чтобы начинать обучение игре на баяне с младших классов ДМШ, необходимы маленькие детские баяны. Г.Т. Стативкин попытался решить

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

эту проблему своими силами: с помощью знакомого мастера он превратил в детский выборный баян обыкновенную гармонику-хромку – ту самую, что в изобилии выпускается фабриками (несмотря на то, что спрос на нее с каждым годом падает). Основные достоинства такого детского баяна – небольшие размеры, легкий (3,9 кг) вес и наличие одноголосных хроматических звукорядов в правой и левой клавиатуре с диапазоном 43х39. Простейшим образом решена в детском баяне Г.Т. Стативкина выборная механика: от клапана с пружиной напрямую идет толкатель к клавиатурной кнопке, что обеспечивает надежность в работе. Для освоения готовой системы на следующем этапе обучения (через 2-3 года) предусматривается второй левый полукорпус таких же размеров с готовым аккомпанементом. Смена одного полукорпуса на другой занимает всего несколько секунд: крепление сделано на четырех защелках. Разумеется, такое кустарное изготовление детских выборных баянов не может быть рекомендовано повсеместно. Здесь нужна серьезная помощь нашей музыкальной промышленности... Выступившие на совещании педагоги положительно оценили опыт Г.Т. Стативкина. Член ученого совета Научно-исследовательского института музыкальной промышленности А.М. Новодержкин в своем выступлении подтвердил, что детский выборный баян весьма прост для освоения промышленностью. «Любая гармонная фабрика может наладить выпуск таких инструментов из деталей отживающей свой век хромки, – сказал он. – Нужно убедить руководителей музыкальной промышленности в необходимости выпуска таких инструментов и добиться, чтобы они продавались по расценкам изделий, предназначенных для детей. Тогда стоимость детского выборного баяна не будет превышать 30-35 рублей». Совещание педагогов Москвы высказалось также за переход отделов народных инструментов ДМШ к семилетнему обучению и в связи с этим – за снижение возрастного ценза вновь поступающих до 6-7 лет» [2, с. 17].

Рекомендація професійного музиканта стала основним підґрунтям для початку промислового випуску дитячих виборних і виборно-готових баянів з двома змінними лівими напівкорпусами за розробкою Г.Т. Стативкіна.

Так, у період з 1973 по 1976 рр.. на Горлівській фабриці були випущені виборно-готові баяни – «Октава» (1973 р.), «Октава-2» (1973 р.), «Донбас-2» (1975 р.), «Донбас-3» (1975 р.) та виборний баян «Малюк»

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

(1976 р.), а на Житомирській фабриці – виборний баян «Новинка» (1974 р.) і виборно-готовий баян «Прима» (1975 р.) [3].

В 1974 році Наказом Міністерства культури УРСР Г.Т. Стативкін призначається одним з керівників Республіканського експерименту щодо впровадження нових прогресивних методик навчання гри на виборно-готовому баяні з 7-річним строком навчання [4].

У період 1974 – 1981 рр.. науково-дослідна розробка Г.Т. Стативкіна пройшла ретельну практичну перевірку, на основі якої було укладено «Учбовий план» і «Всесоюзну програму по класу виборно-готового баяна».

За власним методичним принципом Г.Т. Стативкін розподілив учбовий процес навчання на 8 років: перша підготовча група, друга підготовча група, 1 клас, 2 клас, 3 клас, 4 клас, 5 клас, 6 клас (для учнів, які будуть вступати в музичне училище) [6].

У Всесоюзній програмі, яка вийшла з друку в 1985 році Г.Т. Стативкін науково обґрунтував доцільність власного методичного принципу. За його визначенням він має такі переваги:

1. Вивчення музичного матеріалу на виборному баянів сприяє більш послідовному розвитку музичного слуху учня.

2. Хроматична послідовність звукорядів й абсолютна аналогія будови правої і лівої клавіатур виборного баяна дозволяють учню вже у першому класі ДМШ вільно орієнтуватися на інструменті, чого гранично складно досягти при навчанні на баяні з готовими акордами.

3. Виконання на виборній клавіатурі вимагає від баяніста більшої гнучкості пальців й кисті. Гнучкість властива рукам маленьких дітей і не потребує необхідності виконання спеціальних вправ.

4. Виконавство на виборному баяні передбачає рівномірний розподіл художніх і технічних завдань між звукорядами обох клавіатур, а у зв'язку з цим, й рівноцінний технічний розвиток обох рук баяніста.

5. Технічні можливості лівої клавіатури виборного баяна, у порівнянні з готовим, більш широкі [6, с. 5 - 7].

В 1989 році на Всесоюзному семінарі «Перестройка начального музикального образования и пути совершенствования обучения баянистов в детской музыкальной школе» в м. Пенза офіційно були затверджені всі документи, на основі яких навчання баяністів за новим методичним принципом Г.Т. Стативкіна «від виборного до виборно-готового баяну» з 7-річною програмою стало юридично обґрунтованим [5].

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Цього ж року було видано учбовий посібник Г.Т. Стативкіна «Начальное обучение на выборно-готовом баяне», який повністю відповідав усім методичним положенням, закладеним у «Програмі для виборно-готового баяна» 1985 року.

В історії світового музикознавства існує рішення Міжнародної Експертної Ради щодо доцільності початкової музичної освіти баяніста з хроматичної кнопкової системи в обох руках. Слід зауважити, що до складу міжнародної експертної ради Міжнародного конгресу увійшли такі відомі музиканти баянно-акордеонного напрямку, як: Йоган де Віт – Голландія; Могенс Еллегаард – Данія; П'єр Жервазоні – Франція; Фрідріх Ліпс – Росія; Жан Люк Манка – Франція; Джозеф Мацеролла – Канада; Лех Пухновський – Польща; Матті Рантанен – Фінляндія; Штефан Хюссонг – Німеччина [1, с. 53].

Таким чином, на підставі вищезазначеного можна дійти висновку, що створений Г.Т. Стативкіним новий вітчизняний методичний принцип навчання гри на баяні «від виборного до виборно-готового баяна» на початку 1990-х рр.. отримав світове визнання, а отже підтвердження правильності методичної думки вітчизняного баяніста.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Акко-курьер. – 1993. №6.
2. Егоров Б. Детскому выборному баяну – «Зеленую улицу» // Муз. жизнь. – 1973. – №9.
3. Из устных воспоминаний преподавателя Керченской ДМШ №2 Стативкина Г.Т. – Записала Резник Е.С. – 2012. – 3 с. / Архив автора.
4. Наказ Міністерства культури УРСР №348 від 19.08.1974 року.
5. План работы и решение Всесоюзного семинара в г. Пенза. – 1989. – 10 с.
6. Стативкин Г. Т. Программа выборно-готового баяна. – 1985. – 88 с.

**УДК 78.01**

***А. В. Решетов,**  
г. Луганск*

### **ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ АККОРДЕОННОГО РЕПЕРТУАРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА**

Исполнительская практика XX века сформировала традицию академизации музыкальных инструментов, которые ранее получили распространение в народном быту, среди музыкантов-любителей, в

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

самодеятельных кружках. Одним из инструментов, нашедших место в академическом сольно-концертном исполнительстве, является аккордеон – портативный музыкальный инструмент со значительными тембровыми возможностями.

Постепенное внедрение аккордеона в исполнительскую среду началось в 20-30-е годы XX века. Этому процессу соответствовал рост производства инструментов, которое прошло путь от единично-кустарного к массово-фабричному [3, с. 31-32]. Параллельно происходило обновление репертуара, рожденного в недрах народного музицирования и в дальнейшем, через усвоение шедевров классической музыки, пришедшего к созданию оригинальных произведений для аккордеона. Их писали сначала аккордеонисты-исполнители, а затем академические композиторы. В целом специфика эволюции репертуара характеризуется историческим “отставанием” в усвоении жанров, форм, художественных образов, техник композиции, что было связано с преодолением ограниченности исполнительских возможностей инструмента и совершенствованием его конструкции.

Процесс активного усвоения аккордеонистами области профессионального академического исполнительства стал бы невозможным без того значительного интереса, который был проявлен к аккордеону со стороны профессиональных композиторов. Если на начальных этапах развития академического исполнительства репертуар аккордеонистов составляли, главным образом, переложения и транскрипции классических произведений, то в дальнейшем важное место в нем заняли оригинальные произведения. Логика художественного мышления современных композиторов, которые обратили внимание на аккордеон в его сольном и ансамблевом звучании, позволила расширить интонационно-содержательную палитру инструмента, добавив тонкие психологические нюансы, разнообразные эмоции (от юмора глубоких драматических чувств), что, в свою очередь, повлияло на формирование современного исполнительского стиля.

В развитии репертуара для аккордеона во второй половине XX века появляются новые тенденции. Существенно возрастает значение оригинальных произведений, специально написанных для аккордеона. Поначалу в оригинальных композициях наблюдалось определенное отставание в плане образности, стилистики, музыкального языка по сравнению с музыкой для других солирующих инструментов, возведённых

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в ранг академічних на протязі предшествуючого історического періода, то во второй половині ХХ века вследствие значительного прогресса, изменившего техніческие параметри и выразительные возможности аккордеона, происходит их сближение по этим позиціям. Переходный процесс обострил проблемы, связанные с преобразованием аккордеона из прикладного (эстрадного, бытового, любительского) в академіческий концертный инструмент, поставив вопрос о доступности для исполнителей (равно как и для слушателей) новых оригинальных произведений, написанных современным языком. Важное место в репертуаре аккордеонистов занимают произведения классического репертуара, изначально написанные для других инструментов (фортепиано, органа и пр.).

Необходимо отметить, что процесс формирования оригинального репертуара для аккордеона, равно как и сами произведения, написанные на протязі последних десятилетий, еще не стали предметом специальных музыковедческих исследований; недостаточно изучены и тенденции развития репертуара для аккордеона в современной музыке.

Прежде всего отметим, что переломный момент в эволюции оригинального репертуара для аккордеона был связан с общими процессами жанровой трансформации музыкального искусства в ХХ веке.

Первые оригинальные сочинения для готово-выборного аккордеона были написаны профессиональными исполнителями на народных инструментах (Двилянский, Тур, Кравцов, Репников, Шендеров, Чайкин, Рубцов, Мясков, Шишаков, Холминов), которые хорошо знали технические возможности аккордеона и могли подчеркнуть их в своих сочинениях. Вместе с тем, из-за отсутствия у этих музыкантов специальной композиторской подготовки часто страдала художественная сторона оригинального репертуара. Поэтому на начальных этапах развития академіческого исполнительства репертуар аккордеонистов составляли, главным образом, переложения и транскрипции классических произведений. Усовершенствованный инструмент обладал своеобразной динамической пластикой, особой интонацией, собственной художественно-образной палитрой, допускал усвоение нового акустического пространства, реализацию новых звуковых возможностей, поэтому произведения музыкальной классики обретали новую жизнь [2].

Специфика создания профессиональными композиторами



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

репертуара для аккордеона состоит в тесном творческом взаимодействии и исполнителями, которые выступают полноценными соавторами оригинальных концертных композиций для аккордеона.

Эволюция аккордеона прошла путь от венской двухклавиатурной гармонике с клавишным мануалом до современного многотембрового концертного инструмента, обладающего широкими исполнительскими возможностями. Утверждение в педагогическом процессе средних и высших музыкальных учебных заведений многотембрового готово-выборного инструмента, смелое расширение образно-художественных и стилистических горизонтов композиторского письма, заметное совершенствование исполнительского искусства отечественных баянистов-аккордеонистов – все это стало важными причинами количественного и качественного роста баянно-аккордеонной музыки и обретения ею статуса полноправного компонента современной музыкально-исполнительской культуры [1]. Репертуар аккордеона постепенно эволюционировал от простейших бытовых мелодий до академических концертных жанров и форм, а исполнительское искусство аккордеонистов – от аматорского бытового музицирования до уровня академического исполнительского мастерства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб.пособие для муз. вузов и уч-щ / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
2. Мирек А. Из истории баяна и аккордеона / А. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 195 с.
3. Сташевский А. Очерки по истории украинской музыки для баяна / А. Сташевский. – Луганск :Полиграфресурс, 2011. – 162 с.

**УДК 791.43.049.067**

***О. Ю. Римська,  
м. Сєвєродонецьк***

### **ФОРМУВАННЯ ОСНОВНИХ ХАРАКТЕРИСТИК БАЗОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СУЧАСНОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА**

Освіта ХХІ століття має носити випереджальний характер і бути завжди спрямованою у майбутнє, на вирішення актуальних проблем нового століття, розвиток ключових компетенцій вихованців, формування

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

в них проектної культури й освіти, нових способів мислення й діяльності. Саме так спрямована освіта передбачає внесення суттєвих змін у змістову, виховну, технологічну та управлінську архітектуру національної освіти України всіх рівнів. Зокрема, у структурі навчання посилюється роль і значення освоєння способів діяльності, підвищення їх технологічності, створення умов для активної соціальної дії, а також здійснення проектної, науково-дослідницької діяльності [2, с.34-36; 3].

Поняття "компетенція", "компетентність", "професійна компетентність" досліджувалося багато років на основі аналізу різних підходів у психолого-педагогічній літературі, внаслідок чого науковцями встановлені певні визначення цих понять. Згідно з популярною в Інтернеті енциклопедією, компетенція тлумачиться, як особистісна спроможність фахівця вирішувати певний клас професійних завдань у реальній життєвій ситуації. Наприклад, кожен випускник музичного училища або коледжу для успішної музично-педагогічної діяльності повинен володіти рядом спеціалізовано-професійних компетенцій.

У зв'язку з цим реалізація компетентнісного підходу залежить від загальної освітньо-культурної ситуації, у якій живе й розвивається студент. Стосовно кожної компетентності можна виділяти різні рівні її освоєння (наприклад, мінімальний, посередній та високий) [1, с.14].

Професійна підготовка музиканта-педагога в логіці моделі розвитку орієнтує майбутнього фахівця на усвідомлення сенсової складової музично-педагогічної діяльності: допомагати розвитку особистості учня, його індивідуальності на основі організації такого спілкування з музикою, яке б активізувало духовне становлення дитини, досягнення нею певного рівня музичної культури, а також формуванню в неї позитивних особистісних якостей. Опора на цю установку в області музичної освіти дозволяє сформуванню основні характеристики базової компетентності сучасного викладача-музиканта:

- 1) відношення до учня (дитини) як суб'єкту музичної діяльності;
- 2) вміння організувати спілкування учня з музикою, орієнтуючись на досягнення цілей конкретного ступеня його музичної освіти;
- 3) комунікативні якості педагога, його вміння взаємодіяти з суб'єктами музично-освітнього процесу;
- 4) вміння педагога створювати та використовувати у

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

педагогічних цілях музично-освітнє середовище;

5) володіння навичками професійної рефлексії та професійної музичної самоосвіти.

Таким чином, основними задачами професійної компетентності сучасного педагога-музиканта є: формування і розвиток музикальності як системи усіх музичних здібностей і педагогічних якостей особистості педагога-музиканта; здійснення освітнього процесу на основі сучасних досягнень і цінності історичного досвіду в області музичної освіти; постійне проявлення особистісної професійної позиції в усіх видах педагогічної діяльності; володіння різноманітним арсеналом виразних виконавських засобів у різних видах музично-виконавської діяльності і навичками усвідомленої індивідуальної інтерпретації музичних творів різних епох і стилів; вміння здійснювати цілісний аналіз музичних творів різних стилів і епох на основі осягнення авторського задуму, раціональної і чуттєвої сторін музичного мислення, усвідомлення особистісного сенсу музичного твору; збагачування досвіду творчої діяльності як засобу вирішення музично-педагогічних задач і обов'язкової умови особистого професійного зросту.

Інноваційні зміни в структурі, змісту і організації підготовки фахівця в області музичної освіти, відповідаючи вимогам зміненої соціокультурної ситуації, водночас зберігають спадкоємний зв'язок з кращими державними традиціями в області музичної освіти. Інтегруючись з інноваційними процесами в області музичної освіти, ці традиції зумовлюють специфіку української освіченості, породжуючи і власні засоби зберігання, передачі і відтворення культурного досвіду поколінь, втіленого у музично-педагогічному наслідку, і особливі національні підходи до музичної освіти.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Глузман О. В. Базові компетентності: їхня сутність та значення у життєвому успіху особистості // Гуманітарні науки. – Я., 2009. – С.14.
2. Сазоненко Г. С. Педагогіка успіху (досвід становлення акмеологічної системи ліцею). – К. : Гнозис, 2004. – 684 с.
3. Чернець В. Г. Проблеми співвідношення філософії та естетики // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2005. – Вип. XIV. - С.3-11.

## ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Постмодернизм – общий культурный знаменатель конца XX начала XXI-го веков, уникальный период, в основе которого лежит специфическая парадигмальная установка на восприятие мира в качестве хаоса — «постмодернистская чувствительность» (И. Хассан 1980, В. Вельш 1988, Ж.-Ф. Лиотар). Данное определение является общим постулатом трактовки такого феномена как постмодернизм в культурно-эстетической среде. Подобным образом постмодернизм определяется во многих отечественных исследованиях: Н. Маньковской, А. Рафиковой, Е. Андреевой, В. Бычкова, Ю. Кристевой. В культурологическом аспекте, вслед за Н. Маньковским, Т. Терновой, мы рассматриваем постмодернизм как культурно-исторический *диалог* на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразие духовной жизни человечества. Связь времен, сквозное развитие, незамкнутость на одном историческом эпохальном пласте, на одной идее, является одной из наиболее характерных особенностей постмодернизма [1]. По мнению И. Яськевич [3], в художественной практике идеи постмодернизма нашли свое воплощение в таких проявлениях как намеренная эклектичность, мозаичность, монтажный и коллажный принципы соединения частей в целое; утрата значения авторского «голоса» и, соответственно, проблемы индивидуального стиля; смешение стилей в рамках одного сочинения (полистилистика), интертекстуальное, контекстное мышление; ироничность, частое обращение к приемам пародии и гротеска, усиление игрового начала; концептуальное объединение дихотомических понятий (высокого и низкого, элитарного и массового, трагического и смешного, парадоксального и банального); симеотизация языка; принципиальный отказ от идеи новаторства, «всеядность» в отношении к предшествующей культуре; вытеснение процесса создания новых художественных идей бесконечной многослойной интерпретацией и комментированием. На диалогическую сущность постмодернизма указывают В. Маклецов и Т. Терновая, считающая, что «диалог как форма взаимоотношений

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

культурно-історических епох дозволяє сразу активно присутствувати в настоящем как історической цілостности культури» [4].

Оперний жанр присутствує в об'єктиві уваги постмодернізму, однак не займає центральне місце. Як пише І. Яськевич: «несомненно, опера була “трибуною ідей” в XVIII – XIX віках, но в XX столетии утратила свої лідируючі позиції в ієрархії музикальних жанрів» [4]. Следователно, таких опер создано не так много. Назовем лишь некоторые из них: «Когда время выходит из берегов» (1999) и «По ту сторону тени» (2006) В. Тарнопольского, «Vita nova» В. Мартынова (2000), «Дети Розенталя» Л. Десятникова (2005) и др. На сьогоднішній день в оперному театрі визначився своєобразний шлях втілення актуальних ідей і сучасної проблематики - через новий підхід к інтерпретації класики. Режиссери-постановщики путем создания содержательных и эстетически современных сценических произведений на основе самых известных и популярных оперных партитур предшествующих эпох, заповнюють суттєву частину «ніши», оставленную сучасною оперою как музикальним жанром (в театральній критикі це явлення получило називання «режиссерський театр»). Задачею нашого дослідження є визначення шляхів проявлення постмодерністського концепта в режиссерському театрі. Такі спектаклі складають колосальний відсоток в Європейських театрах. В Росії активно беруться за постановку класических оперних образців методом *переосмислення* с точки зрення постмодерністського концепта Большой театр, Мариинский. Вельма известные постановки скандального режиссера Д. Чернякова, такі як «Евгений Онегин» П. Чайковського, «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Дон Жуан» В. Моцарта, которые были поставлены в Большом театре, а затем представились широкой общественности на гастрольных турах в Израиле, Германии, Японии, Италии, Испании и др.

На сьогодні в оперному театрі сложився новий підхід к інтерпретації класики. Режиссери - постановщики путем создания эстетически современных сценических произведений на основе наиболее известных и популярных оперных партитур предыдущих эпох, заповнюють суттєву частину «ніши», оставленную сучасною оперою как музикальним жанром (в театральній критикі це явлення получило називання «режиссерський театр»).

На постмодерністському етапі сформувалась важна

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

содержательная черта – игра с содержанием, что вызвало потребность в новой трактовке природы театра: театр не рассматривается в качестве средства представления или изображения смысла, а становится тем местом, где смысл формируется.

Таким образом, в режиссерской практике относительно оперного жанра на сегодняшний день сформировался так называемый постмодернистский (актуализирующий) - режиссерский подход, предполагающий разрыв с классической традицией представления. Главные параметры проявления постмодернистской идеологии в режиссерском театре формируются таким образом, что принцип игры с содержанием трансформируется в такой принцип как архетипизации и символизация (или появление симулякра как замены реальных вещей); актуализация как режиссерский постмодернистский подход предполагает интертекстуальность (алгоритм интерпретаций), «постмодернистская чувствительность» выражается в режиссерском театре через иронию.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская – СПб : Алетей, 2000г. – [серия Gallicinium ISBN 5-89329-237-5 ]. – 347 с.
2. Терновая Т.Ю. Постмодернизм как культурно-исторический диалог (на материале произведений Джона Фаулза)/ Т.Ю. Терновая // Культура народов Причерноморья.– 2005.-№57., Т.2.- С. 116-117
3. Яськвич И. Новая российская опера в контексте постмодернизма: автореф. дис... канд. искусствоведения / И. Яськевич. – Новосибирск, 2009. – 23 с.

УДК 781.68:780.616.432

*А. Ю. Рум'янцева,  
м. Харків*

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОСНОВА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Фортепіанне виконавство – важливий вид художньої творчості, в процесі якої музичний твір, що існував у вигляді нотного запису відтворюється у реальному звучанні. Іншими словами, це – практична музична діяльність, в результаті якої оживляються думки, що зашифровані в нотному тексті.

Фортепіанне виконавство як специфічний вид духовно-практичного опанування світу впливає на свідомість людей, формує в них ідейно-

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

емоційні настанови, тому виконавець відповідає перед автором і слухачами не тільки за життя музичного твору в культурі, але й за формування музичної культури слухача.

Виконавська проблематика завжди приваблювала музикознавців, що зумовило появу різних трактовок виконавського процесу. Суттєве значення для розуміння феномену фортепіанного виконавства має запропоноване О. Лисенко тлумачення виконавства як системи. Дослідниця підкреслює: «...поняття, що відтворюють реальні процеси в царині музичної виконавської культури, є елементами, що активно формують структуру і рівні системи професійного музичного виконавства. До таких понять належать: виконавська практика, виконавська школа, виконавські принципи, виконавський репертуар, виконавське текстовідтворення, виконавське відношення, музично-виконавська рефлексія та ін.» [5, с. 151].

Перелічені поняття О. Лисенко розглядає як підсистеми, а музично-виконавську систему – як «функціональну систему», що складається з підсистем, структурні рівні якої забезпечують функціональну єдність і практичну еволюцію музично-виконавської системи. Ядром виконавської системи дослідниця вважає «виконавські принципи» – «прийоми виконавської діяльності, які відображають світоуявлення, художній досвід і визначають рівень технічної підготовки виконавця» [Там само, с. 153].

Надане О. Лисенко тлумачення музичного виконавства є цілком слушними і для характеристики фортепіанного виконавства, яке передбачає вторинне творче відтворення нотного тексту через виконавця-інтерпретатора, що наразі виступає посередником між автором та слухачем. Саме на цьому наголошує О. Гуренко, яка розуміє виконавство як вторинну, відносно самостійну художню діяльність, творчий аспект якої виявляється у формі художньої інтерпретації [2, с. 36].

Фортепіанне виконавство як форма функціонування музики не може існувати без інтерпретації. Навіть незважаючи на прагнення музиканта об'єктивно викласти тільки нотний текст, цей процес завжди є творчим, що виявляється в оригінальності відтворення індивідуальної версії змісту і художнього значення тексту. Оскільки елемент інтерпретації неминуче наявний у будь-якому виконавському процесі, її можна вважати ядром, основою виконавської системи.

Виконавська інтерпретація пов'язує твір композитора з музичною свідомістю суспільства і, по суті, створює цей твір як суспільне явище.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Відповідаючи емоційним і смаковим запитам, культурним та естетичним ідеалам свого часу, інтерпретація вводить музичний твір у художній світ сучасності.

У музикознавстві існує багато визначень інтерпретації. В. Москаленко, наприклад, стверджує, що будь-яке озвучування нотного тексту вже належить до «живого тексту» інтерпретатора, оскільки «музична інтерпретація та її результат – інтонаційна версія – в першу чергу ґрунтуються на художньому доосмисленні музики ...» [7, с. 8, 1]. Музикант підкреслює, що у виконавській інтерпретації важливу роль відіграє самостійний художньо-цілісний погляд виконавця на твір композитора, але прочитання твору має здійснюватися без принципового порушення його внутрішньої структури. В. Москаленко розуміє виконання як «вторинне творчо-створене становлення музичної образності, результатом якого є втілення в живому звучанні одного з варіантів цілісної сукупності, що іменується твором [6, с. 29].

Фортепіанна інтерпретація – це проблема взаємовідносин композитора і виконавця, це діалог задуму та виконавського осмислення, що розділені тимчасовою дистанцією між твором і виконавцем. Саме це стверджує О.Д. Алексєєв, який вважає, що першочергове завдання виконавця – це «відтворення в реальному часі творчого задуму композитора як єдиного художнього цілого» [1, с. 3].

Різницю між авторським твором та індивідуальною виконавською інтерпретацією дуже точно зазначила Т. Чередниченко, яка вважає: «Співвідношення, що ствердилися в попередній музичній історії між твором і виконанням, характеризуються тим, що твір містить час у собі, а інтерпретація сама міститься в часі. Своєю завершеністю і досконалістю твір є смисловим «завжди», тоді як інтерпретація – змістовне «тепер», яке містить нескінченне естетичне багатство твору і розкриває його в реальний момент слухацького переживання» [9, с. 64].

Інтерпретація – це індивідуальна виконавська концепція, яку О.В. Фекете трактує як «явище синтезу інтенціональної діяльності свідомості музиканта-виконавця, що спрямована на створення художньої цілісності» [8, с. 474].

В процесі інтерпретації фортепіанних творів виконавець дотримується авторських вказівок, позначених у нотному тексті. Але це – не механічне відтворення нотного запису, а творче тлумачення музичного

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

твору в процесі виконання. Залежно від виконавського стилю та індивідуальності артиста художній зміст твору може бути розкритий по-різному, адже інтерпретація зумовлює відтворення нотного тексту відповідно до естетичних принципів школи, напряду, індивідуальних особливостей та художнього задуму виконавця.

Інтерпретація фортепіанних творів завжди пов'язана з таким поняттям як «виконавський стиль», який Н. Драч тлумачить як «історично і соціально зумовлені принципи інтерпретації, що детерміновані закономірностями художньої свідомості та мислення сучасного йому періоду» [3, с. 5]. Певний виконавський стиль визначає специфіку індивідуальної фортепіанної інтерпретації. Н. Корихалова також вважає, що особливості виконавської інтерпретації визначаються не тільки індивідуальністю артиста та мінливістю об'єктивних умов існування музичного мистецтва, а й еволюцією музичних стилів [4, с. 5].

Специфіку тієї чи іншої фортепіанної інтерпретації зумовлюють такі фактори:

- відчуття міри в активності або пасивності індивідуального коментування виконавцем нотного тексту;
- здатність підпорядкувати свою індивідуальність задумові композитора з єдиною метою – не спотворити задум композитора;
- співвідношення розуму й інтуїції;
- уміння управляти роздвоєною увагою, яка, з одного боку, стежить за процесом виконання, що розгортається, контролюючи втілення виконавського задуму в деталях, а з іншого – утримує в пам'яті уявлення про цілісний художній образ;
- метод, за яким виконавець опановує твір (дедуктивний чи індуктивний);
- рівень професійної музичної підготовки та загальної ерудиції виконавця;
- стильові особливості твору, що виконується, зумовлені специфікою творчості конкретного композитора;
- своєрідність музичних смаків і пріоритетів, притаманних сучасній для виконавця добі.

Перелічені чинники впливають на стиль виконання, вирізняють одну інтерпретацію від іншої а також стають детермінантами розмаїття фортепіанних інтерпретацій.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

фортепіанна виконавська *інтерпретація* – це цілеспрямоване розкриття та індивідуальне вираження нотного тексту як носія художнього задуму фортепіанного твору, тобто суб'єктивна модифікація джерела, що існує як абстрактна структура. Самобутність і неповторність фортепіанної інтерпретації зумовлені індивідуальним розумінням художнього задуму композитора та своєрідністю прочитання цілісного тексту твору виконавцем.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) / А. Алексеев. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. — 92 с.
2. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации / Е. Гуренко // Философский анализ. — Новосибирск, 1982. — С. 34 – 48.
3. Драч Н. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Драч. — Астрахань, 2006. — 235 с.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
5. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині XX століття (на прикладі фортепіанного виконавства) / О. Лисенко // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — Вип. 67. : Музична культура України 20 – 30-х років XX ст.: тенденції і напрямки. — С. 150 – 161.
6. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исслед. / В. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
7. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мист. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / В. Москаленко. — К., 1996. — 25 с.
8. Фекете О. Исполнительская концепция : параметры и структура / О. Фекете // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Х. : Вид-во «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 459 – 476.
9. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три срезам проблемы / Т. Чередниченко // Муз. исполнительство и современность. — М. : Музыка, 1988. — С. 43 – 69.

## **РОЛЬ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

Оперное искусство всегда представляло собой неотъемлемую часть истории культуры и находилось под влиянием своей эпохи. За историю четырехсотлетнего существования, опера время от времени переживала периоды упадка. Пройдя длинный путь развития, видоизменялись формы и средства музыкальной выразительности, в зависимости от требований определенного периода времени. Вокруг проблем развития оперы возникали горячие споры, отражавшие глубокий интерес самых широких слоев общества к этому виду искусства. В процессе развития, застарелыми оказывались только формы этого искусства. Возрождаясь в произведениях нового поколения композиторов, опера продолжала жить и волновать слушателей. Опера является одним из немногих видов настоящего синтетического искусства, несущий небывалый заряд эмоционального воздействия.

Необходимость существования этого искусства подтверждается неизменным интересом к нему со стороны самых широких кругов слушателя. Из огромного числа оперных произведений, созданных за прошедший период, наиболее яркими и популярными становятся те, в которых с наибольшей силой запечатлены передовые идеи своего времени. У музыкального театра свои законы. Время меняет форму, не отменяя их существования. Максимальное эмоциональное воздействие на зрителя имеют те спектакли, в которых существует синтез высокого качества музыки и передовых реалистических устремлений эпохи. К таким произведениям чаще всего и обращаются оперные театры в подборе своего репертуара.

Очень часто именно широкая демократичность оперной формы предопределяет стремление композитора работать в этом жанре. Так как другой жанр музыкального искусства, даже в лучшем проявлении его качества, не сможет собрать то количество аудитории, которую собирает опера.

В процессе развития оперное искусство накопило огромные ресурсы выразительных приемов, позволяющие решать разные драматургические задачи, раскрывать тонкие грани человеческой души.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Современный музыкальный театр - это не только эмоциональное восприятие, но и глубокое осмысление. Сама организация музыкального материала композитором всегда подчинена определенной идее и мысли. Эту мысль мы можем понять только через музыкально-драматургический анализ приемов, которыми он раскрывает главную тему своего произведения.

Современного слушателя привлекают реализм и острота содержания оперы Перголези «Служанка-госпожа», суровые черты «Орфея» Глюка, оперные шедевры Моцарта, сценический темперамент Верди, реализм Бизе, великая русская классика с ее вечными идеалами народности.

Сегодня этот редкий вид искусства сохраняет свою жизненную способность в первую очередь за счет потребности зрителя снова и снова слушать любимейшее произведение с доступными мелодиями, благодаря прекрасному пению и внешнему эффекту понятного действия, которое происходит на сцене.

Проследив развитие оперного жанра на протяжении веков, можно отметить, что разрыв между формой и содержанием в искусстве музыкального театра был ликвидирован реформой Глюка. Моцарт был первым музыкантом, который начал отражать в своих партитурах переход из одного состояния в другое, динамику борьбы противоположностей. Выдающийся режиссер берлинского театра Вальтер Фельзенштейн считал, что Верди нужна была драматическая фабула, благодаря которой он загорался. В ариях и других многоголосных певческих номерах он никогда не продолжал развитие действия, а желал в звучании выразить состояние чувств своих любимых героев [2, с.158]. В Италии времен борьбы с австрийским владычеством Джузеппе Верди и многие его произведения ассоциировались с истинным народным патриотизмом и душой нации. Появившиеся в 1840-е годы оперы «Набукко», «Ломбардцы», «Атилла», а позже - «Макбет» проникнуты героическим пафосом. Историко-легендарные сюжеты воспринимались публикой как жизненные и злободневные. Хоровые фрагменты опер Верди воспринимались с особым энтузиазмом и звучали как революционные песни.

Далее следует Вагнер, перевернувший предшествующие представления о музыке, во многих аспектах - как музыкальных, сценических, так и сюжетных. Новичок, решивший приобщиться к



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

творчеству немецкого гения, вероятно, найдет его музыку диссонансной и сумбурной.

Возбужденные страсти кипят в операх композиторов XIX века. Это связано прежде всего с симфонизацией оперы, усложнением гармонических средств, употреблением лейтмотивов, а также развитием национальных школ. «Новое всегда пробивается к жизни с боем, подвергаясь испытанию установившимся и общепринятым», – писал Г.П. Ансимов в своих воспоминаниях [Цит. по: 2, с. 24].

В музыке XX века резко обостряются средства музыкальной выразительности, расширяются рамки тематики. Композиторы стремятся создать правдивый образ современника, отразить борьбу за его идеалы. Опера 20-го века, вероятно, в большой степени, посещается слушателями со значительным музыкальным багажом и искушенными познаниями в данной сфере. Если оперу считать элитарным жанром, то в наибольшей степени это относится как раз к таким композиторам как Стравинский, Дебюсси или Пуленек.

В то время как другие виды классического искусства сегодня переживают кризис или претерпевают существенные трансформации, теряя свой первоначальный вид, опера продолжает успешно функционировать и развиваться. Несмотря на изменения, происшедшие с оперой со временем, и различные особенности национальных оперных школ, она имеет жесткую структуру, и в своих конститутивных параметрах практически осталась неизменной.

Для понимания оперы всегда требовался относительно высокий уровень образования. Сложная гармония и отсутствие простых мелодических сочетаний требуют определенных навыков восприятия, тонкого внутреннего мира и тонкой душевной организации.

Секрет долговечности и жизненности этого удивительного жанра кроется в самой его природе - это всеобъемлющее, универсальное искусство. Оперные спектакли с самых первых дней своего существования включали в себя целый ряд искусств: поэзию, драму, живопись, танец и музыку. Являясь самой сложной и комплексной формой искусства, опера именно этим и предполагает, в сочетании с кажущимся академизмом и консерватизмом, неограниченный простор для выражения и совершенствования. Своей сказочностью и нереальностью она и завлекает слушателя. В современном мире человеку подчас так недостает просто красоты, без логичности и рациональности. И именно этим опера

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

продолжает притягивать к себе людей совершенно разных, но не чуждых прекрасного.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов Г. Режиссер в музыкальном театре / Г. Анисимов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1980. – 318 с.
2. Фальзенштейн В. О музыкальном театре / В. Фальзенштейн. – М. : Радуга, 1984. – 406 с.

УДК 781.2:780.616.432

*Н. О. Рябуха,  
м. Харків*

### ОБРАЗ ЗВУКУ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ В. СІЛЬВЕСТРОВА

Творчі новації та експерименти в сучасній музичній творчості спрямовані на створення індивідуальних звукообразних концепцій, що ґрунтуються на пошуках не лише нових технік письма, прийомів та засобів виразності, а й переосмисленні акустичних, темброво-динамічних та художніх властивостей музичного тону. Звук як найменша структурно-семантична одиниця музичного простору займає ключове місце – це не просто окремих елемент, а головний репрезентант звукообразної ідеї твору. Трансформація структурно-семіотичного устрою музичних творів, зумовлена новими техніками письма, характеризує новий буттєвий статус музичного звуку, що пов'язаний з процесом тотальної *семантизації звукового простору*.

Зростання уваги до самої природи звуку та його часопросторових характеристик пов'язане з авангардним вектором розвитку мистецтва, спрямованого на пошуки «іншого» за змістом, формою та способом відтворення. «Музика стала звуковим матеріалом, перестала бути коштовністю. Доводилося починати з нуля» [1, с. 37]. Так, на думку І.Тукової, у сучасних творах сформувалися три основні підходи до трактовки звуку – «звук-тон», «звук-барва» та «звук-атом», на основі яких формуються принципи відбору та організації звукового матеріалу [4, с. 76]. Пошук нових засобів виразності обумовлений новим відчуттям часу й простору в сучасній музиці – це сконцентрований, стислий часопростір. Максимальна концентрація в системі виразних засобів призвела до

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

камернізації й мініатюризації процесів музичного мислення (теми, ладово-гармонійного й мелодико-ритмічного комплексів). У результаті збільшується значення звуку як найменшого структурного елементу музичного цілого. Звукова структура, серія або темброво-вертикальний комплекс, (додекафонія, серійна техніка), навіть один «звук-атом» (пуантилізм), «випадкове» звукове співзвуччя (алеаторика), звукотемброві «плями» (сонорна техніка) є головними *смісловими репрезентантами сучасної картини світу*.

Серіалізм і пуантилізм, засновані А. Шенбергом та А. Веберном, індивідуалізували і зробили самодостатнім кожний окремий звук у дванадцятитоновій системі. Стриманість та зосередженість, артикуляція кожного звуку-атому, милування «чистотою» тону – ось ті засоби, завдяки яким оживають «застиглі» звукові структури. Серійна техніка, яка часто поєднується з пуантилізмом («крапковим письмом») нагадує нам живописні образи, що виконані крапками-мазками, де кожна деталь сприймається окремо, але цілісність виникає в уяві. В музиці кожний тон виписаний в максимальній звуковисотній, темброво-кolorистичній і динамічній ізоляції, що надає йому особливе значення, підвищується його смислова значущість. Але як у живопису штрих, так і в музиці звук є частиною цілого – уявлюваного звукообразу, який утворюється завдяки акустично-асоціативному ефекту.

Сонористика також утворює нове відчуття звукового простору – розширення його за межі звичного розподілення (мелодію та акомпанемент), виокремлюючи нові можливості звуко-тембру, який набуває семантики знаку, символу і несе в собі величезний енергійний потенціал, передає емоційно-сміслову інформацію. Таким чином, звукова абстрактність, безпредметність, завуальованість смислу, характерні для авангардного мистецтва, компенсуються домінуванням емоційно-психологічного плану над сюжетністю. Це характеризує *інтелектуально-психологічний тип звуковідчуття*, який підтримується сонорними ефектами «нескінченного» простору, особливою звуковою перспективою з ефектом «спросторовування часу». В сонорній фактурі, що утворюється завдяки нашаруванню і розщепленню різних звукових пластів, кожний звук, набуваючи сенсу самодостатньої одиниці, має моделюючу, символічну та семантичну функції.

Звук – це мікрокосм, «першопоштовх», першоелемент образно-сміслової виразності в музиці, з якої, на думку І.Тукової, «постала уся

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

різноманітність навколишнього Світу» [4, с. 78]. Так, для В.Сильвестрова народжений в уяві звук – це початковий поштовх. «Є звук, є час, є сильна і слабка доля, і ти починаєш діяти» [2, с. 57]. На думку самого композитора, процес творіння починається зі «звукового сигналу, який повинен «зігріти», відкрити подальший шлях [3, с. 97]. Духовна енергія мислення митця поєднується із сутністю Буття через звук, який віддзеркалює звукову культуру епохи.

Символізація музичного звуку відбувається ще в «авангардний період» творчості В. Сильвестрова, зокрема у «Драмі» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1970-1971). Як зазначив сам композитор, в цьому творі є «прихована метафора звуку, який тягнеться» [2, с. 64]. Для композитора важливим є перехід від «чистої» музики до її театралізації – гри шумових звуків (звуки склянок, залізних предметів, шурхіт), паління сірників, мова жестів, рухів. В цьому творі відображається знаковий плюралізм, що виражається у поєднанні різних звукових систем – модальної, тональної, атональної і театральної (інструментальний театр). Це своєрідний «театр звуку», що символічно перетворює вогонь на звуки. В результаті утворюється «рухома фактура» – поліфонічний діалог «прометеївської» природи вогню та музичного звуку, його швидкоплинності і яскравості, мінливості і подиху. Так, сучасна музика здійснила історичний кругообіг – від піфагорійського звуко-тону до постмодерністського звуко-шуму.

Важливим елементом інструментального театру «Драма» є шумові звуки, жести, сценічні пересування, що утворюють акустичний фон. Все це працює на цілісний *метазвуковий простір*, у звучанні якого розгортається справжній «театр звуку». Наприклад, уже в першій частині «Драма» під час сценічної реалізації тексту використовуються наступні звукові прийоми, які досягаються за допомогою препарування фортепіано й використання різних шумо-звуків:

- гра скрипковим смичком по струнах;
- удари по струнах басового регістра всією рукою або подушечками пальців;
- гра по клавішах на затиснутої пальцями струні;
- гра металевими пластинами або хаотичне їх розкидання по струнах;
- звучання сірників, що запалюються;

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- беззвучна гра на клавіатурі;
- стук по роялю;
- звуки кроків, що складаються в музичну фразу.

Кожний із цих звукових прийомів відтворює головну ідею твору – це *діалог особистості і часу*, що, на думку самого композитора, відображається через єдність звукових систем – модальної, тональної, атональної, додекафонної.

Небувалою значення в музиці набувають паузи, яка, з точки зору В. Сильвестрова, є теж звуком. Повинен складатися діалог звуку і паузи, тоді вона набуває сенсу. «Звук – це світло, а пауза – його протилежність. Пауза – це музика тиші, або музика тьми, або німоти. З боку інших видів мистецтв – це біла пляма, або порожнє місце в рядку...» [2, с. 15]. Пауза набуває в постмодерністській музиці, особливо в техніці мінімалізму, значення «музичного атому». Таким чином, семантизація паузи, що утворюється в інтонаційно-лексичних звукових структурах проявляється в авторському тексті через такі універсальні принципи втілення змісту в музиці, як вираження і зображення, в результаті чого утворюється взаємозв'язок інтра- та екстрамузичної семантики.

У В.Сильвестрова простежується «дзенівське» ставлення до природи музичного звуку, що народжується у тиші, тому важливу роль відіграють на перший погляд непомітні, незначні елементи, такі як розрізнені у прозорій фактурі паузи, розкидані ноти. Згідно з духовною практикою дзен-буддизму, звук був народжений з пустоти і небуття, звільнений від часу, створений спонтанно. Це метод тихого звучання, в якому фокусування здійснюється на одному звуку для досягнення просвітлення – стану дзен. В сучасній музиці така концепція звуку лише вгадується, і на перше місце виходить його смислове навантаження. Детальна проробка та витонченість штрихової техніки, мікроагогіка, мікродинаміка (переважно в межах *sotto voce*), дбайливе відносини до звуку й паузам, магічна гра півтонами – все це не тільки характерні риси *медитативного звуковідчуття*, але й ознаки зрілого стилю Сильвестрова, які становлять квінтесенцію індивідуальної поетики композитора.

Отже, в сучасній музиці відбулося формування нової естетики музичного звуку. Не останнє місце в цьому процесі займають техніки композиторського письма, що віддзеркалюють нове звуковідчуття сучасної картини світу. Звук – це *гносеологічний, концептуально важливий та емоційно-смисловий концепт музичного твору*. Звукове втілення

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музичного змісту пов'язано з семіотичною структурою музичного твору та виконавським мисленням інтерпретатора, що спрямоване на індивідуальне відтворення звукової моделі світу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
2. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції – бесіди / В.Сильвестров; за мат-лами зустріч., орг. С.Пілютиковим. – К. : Дух і Літера, 2011. – 376 с.
3. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / авт. ст., сост. собеседник М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.
4. Тукова І. Трактовка звуку як фактора формування техніки музичної композиції / І. Тукова // Часопис національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – 2011. – № 1(10). – С. 72-79.

УДК 784.7

*Т. Н. Рябуха,  
г. Луганск*

### ПЕСНЯ В КОНТЕКСТЕ ЭСТРАДНОГО ЖАНРА II ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В начале 50-х гг. песня становится в разряд самого любимого эстрадного жанра. Она продолжает жить на эстраде, на улице, в каждом доме и становится своеобразным эталоном, соизмерителем пережитого и настоящего целого народа. Поэтому, большинство песен были гимнического характера, высокого гражданского содержания, в которых преобладало торжественное, патетического начало. Они широко исполнялись по радио, становились обязательными номерами в концертах. Исполнялись песни в основном большими смешанными хорами с солистами. Известными гимнами-песнями стали «Песня мира» Д. Шостаковича, «Есть такая партия», «Родина моя» (сл. Л. Ошанина, муз. А. Новикова), «Слава новой Москве» (сл. С. Васильева, муз. А. Новикова), «Россия» (сл. С. Алымова, муз. А. Новикова). А «Гимн демократической молодежи» А. Новикова, созданный в 1947 году, обрел широкую популярность во всем мире. Наряду с этим продолжает развиваться народная песня, лирическая, лирико-гражданская песня с тенденцией к театрализации.

Популярные исполнители и мастера лирико-гражданской,

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

лирической, интимной песни Л. Утесов, К. Шульженко, М. Бернес, Е. Флакс, В. Бунчиков, В. Нечаев, Г. Виноградов, Р. Сикора, К. Лазаренко, выступающие с народными песнями Л. Русланова, О. Ковалева, И. Яунзем, привнесли личностные интонации на эстраду, человеческие переживания. Каждый из них разрабатывал свои сюжеты, свои темы. Одной из ведущих тем была судьба солдата. Солдата возвращающегося домой, несущего свою службу за рубежом. Но востребованными, по-прежнему, остаются песни о любви, семье, доме. Соответственно много композиторов уловили потребность этого времени и направления. Они снова обращаются и возрождают интонации бытового городского романса, крестьянской песни. Событием времени стала песня А. Новикова и Л. Ошанина «Дороги», цикл В. Соловьева-Седого и А. Фатьянова «Сказ о солдате» (песня из этого цикла «Где же вы теперь друзья-однополчане...» стала исполнительским шедевром К. Шульженко). Именно в эти годы утверждает себя песня городской окраины, особенно в творчестве Б. Мокроусова. Он пишет маленькие песенные пьесы: «Я за реченьку гляжу», «Костры горят далекие», «Сормовская-лирическая». А «Одинокая гармонь» стала подлинным композиторским откровением.

На первый взгляд, песни композитора просты. Но за этой простотой скрывается отточенность каждой интонации, ее неповторимый характер. Все песни пронизаны мелодизмом, подголосочностью. Даже сам выбор куплетно-строфической формы говорит о лаконизме композиторского письма. Но самое главное состоит в том, что для слушателя его песни стали предельно открыты, искренны, в них нет ничего придуманного и искусственного.

Также им были написаны такие песни, как «Я за реченьку гляжу», «Ясной ночью», «Путь-дорожка фронтовая», «Чует сердце мое что-то», известная и всеми любимая песня из к/ф «Весна на заречной улице» - «Когда весна придет...». А песня «Осенние листья» была настолько популярной, что ее перепели многие артисты разной жанровой направленности: Обухова, К. Райкин, А. Пугачева.

Перечисленные песни Мокроусова и многие другие песни других композиторов продолжают жить и в настоящее время, находя своих новых исполнителей, новые аранжировки.

Актуальность вокального жанра «эстрадная песня» состоит в том, что жанр песни одним из первых откликнулся на все социальные изменения. Внимание к личности, к каждому человеку в отдельности, его

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

індивідуальності, в корне змінило підхід к естрадної пісні. Іменно во вторій половині ХХ століття, завдяки появі сучасних засобів комунікації, з'явився феномен масової пісні. І якщо раніше пісня здійснювала довгий шлях к своїй відомості, то іменно в цей період вона стала розноситися миттєво і підхватуватися на лету.

По-прежнему зберігаються провідні теми радянської пісні: патріотичні і громадянські, але інтерпретуються інакше. Використовуються помірні темпи, слова проносяться неторопливо. Це такі пісні, як: «Підмосковні вечери» А. Пахмутової, «Бухенвальдський набат» В. Мурадели, «Тече Волга» М. Фрадкіна, «Хай завжди буде сонце» і «Пісня залишається з людиною» А. Островського, «На бездимній висоті» В. Баснера, «Я люблю тебе, життя» Э. Колмановського, «Якби парні всієї землі» В. Солов'я-Седого і інші. Завдяки щасливим творінням композиторів і поетів слухачі дізналися і їх виконавців: співаків В. Трошина, Л. Зікіну, Т. Міансарову, Л. Барашкову, М. Кристалінську, Э. П'єху, І. Кобзона і багатьох інших.

В цей період поезія міської окраїни, про яку було сказано вище, і яку він відтворив в своїх піснях Б. Мокроусов, змінюється піснями іншого характеру. Спробуючи зберегти романтичне початок, використовуючи технологію міського романсу, дорожньої пісні, автори-виконавці ставлять в своїх піснях складні морально-етичні проблеми. Пісні А. Пахмутової, М. Таривердієва, А. Петрова звучать монологіями-відкриттями, роздумуваннями вслух. Іменно роздумування є головною формою в пісні цього періоду. Така пісня швидко знайшла своїх виконавців. Так, А. Островський працював з тоді ще молодими виконавцями І. Кобзоном, В. Кохно, з ансамблем «Дружба». Пахмутова, Петров, Таривердієв, звернувшись к пісні, намагалися відобразити в ній внутрішню життя радянського людини, його етично-психологічний уклад. Пісня до цього часу ще не знала такого поширення, такого уваги з боку держави і таких різноманітних форм пропаганди. Розвиваються нові форми в піснях О. Фельцмана, А. Флярковського, М. Таривердієва, Д. Тухманова, В. Шаїнського, А. Журбіна і др. Написані пісні-баллади, монологи о сокровенних проблемах життя. К пісні звертаються видатні радянські поети – Р. Гамзатов, Е. Евтушенко, А. Вознесенський, Р. Різдвянський, Б. Окуджава і др. Відроджується інтерес к поезії

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

С. Есенина, М. Цветаевой.

В эти годы в исполнении песен появляются особые приемы интонирования, филировки звука, новые формы ритмообразования, введение большого числа цезур, а также новые приемы в жесте, мимике, мизанценировании. Все это было связано с появлением термина «театр песни». Это служило средством для раскрытия внутреннего мира героя, создавало атмосферу взаимодействия между образами. В начале 70-х гг. возникла необходимость создания режиссуры, способной возвести вокально-эстрадное мастерство в новое качество. На эстраду пришла обладающая прекрасными певческими голосами молодежь, которая стремится овладеть приемами корифеев «театра песни» сочетать с вокалом. Начинается новая веха в эстрадном песенном искусстве: выдающиеся оперные певцы или обладатели «оперных» голосов предлагают яркое вокальное построение сценических образов, интересное музыкальное решение песни.

Пристальное отношение к песне было и со стороны печати, и со стороны общественных организаций. Еще встречались «текстовики», которые ставили под сомнения высокие музыкальные достижения песни. Редакция «Литературной газеты» писала: «Разговор был начат очень своевременно. У нас создается немало хороших песен, отмеченных глубиной содержания и эмоциональным богатством. Но вместе с тем многое вызывает и тревогу... Песня – особый жанр, равно принадлежащий и поэзии и музыке. Жанр массовый, любимый народом, имеющий давние и прекрасные поэтические и музыкальные традиции. И потому ответственность за песню в равной степени несут и поэты, и композиторы, и, конечно же, исполнитель» [1, с. 241]. Как представляется, это высказывание актуально и сегодня.

В это время, кроме И. Кобзона, Э. Хиля, А. Авзаловой и других, на эстраде пели и оперные певцы, которые принесли в этот жанр способность синтезировать красоту вокала и умение работать над театральной ролью с навыками эстрадной работы: Р. Бейбутова, Г. Отс, Д. Гнатюк, Ю. Гуляев и другие. Продолжали эстрадную певческую деятельность и представители старых реалистических традиций: М. Кристалинская, Н. Брегвадзе, В. Чемоданова, В. Золотухин и др. Жанр народной песни был воспет и продолжен Л. Зыкиной, О. Воронец, Е. Шавриной, А. Сапожниковой. Старинный русский романс исполнялся Г. Каревой, Д. Дян, А. Александрович.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Нужно отметить, что историко – теоретическим анализом, вокального жанра «песня», занимались А. В. Васина-Гроссман, А. К. Еременко, Л. В. Кулаковский, А. Е. Ручьевская, Г. Г. Соболева и многие другие. Существует так же периодизация песни в книге очерки истории «Русская советская эстрада» изложенная в 4-х томах, которая рассматривается до 1977 года.

Но, несмотря на многочисленные труды и исследования в этой области, проблема развития эстрадной песни, особенно второй половины XX века и до настоящего времени продолжает оставаться актуальной, что дает предпосылку для дальнейшего изучения и ее решения в контексте эстрадного искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Очерки истории. Русская советская эстрада. – М. : Искусство, 1981. – 527 с., ил.

**УДК 78.082.2:786.2(477)**

***В. Г. Семикін,  
м. Донецьк***

### **ОДНОЧАСТИННА ФОРТЕПІАННА СОНАТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКИЙ АСПЕКТ**

У період становлення фортепіанних жанрів в українській музиці першої третини XX ст. соната часто постає у своєму одночастинному варіанті. Сонати Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Косенка представляють собою згорнутий до одночастинності сонатний цикл, часто побудований за принципами романтичної поемності.

Романтична естетика визначає специфіку розвитку практично усіх видів національного мистецтва, яке саме у цей період отримує виразні риси професійної сформованості. Естетичні засади романтизму, поєднавшись зі специфікою національної ментальності, створили своєрідний мистецький феномен, який полягає в особливому ліризмі українського авангарду початку XX століття. Специфіка такого національного феномену проявляється і в одночастинних сонатних композиціях для фортепіано.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Для вітчизняної музики фортепіанна соната виявилась жанром чужорідним, запозиченим, таким, що потребує асиміляції на національному ґрунті. Поміж українських композиторів масове зацікавлення жанром припадає на 1910-1920-і роки. У цей час були створені й одночастинні фортепіанні сонати Л.Ревуцького, В.Косенка і Б.Лятошинського. Одночастинний різновид, на думку Л.Ланцути, стає однією з яскравих національно-стильових ознак української фортепіанної сонати. Дослідниця також відзначає «романтичний пафос, підвищену експресивність вислову»; «крешендуючий тип драматургічного розгортання, невпинно спрямований до генеральної кульмінації, що, будучи кінцевою метою розвитку, переривається у своїй вершині» та «потяг до принципів поемної форми» [1, с. 8]. Соната №1 *h moll* Л.Ревуцького, Соната №1 *b moll* В.Косенка, Соната №1 та Соната-балада №2 Б.Лятошинського демонструють різноманітні жанрові різновиди української одночастинної фортепіанної сонати. Їх популярність серед виконавців свідчить не лише про яскравість музичних образів і високий художній рівень, але й спонукають до вивчення особливостей їх композиційно-драматургічного руху. Усвідомлення специфіки драматургії одночастинної сонати дозволить піаністу логічно вибудувати її виконавську форму. Саме тому автор ставить за мету визначення тих драматургічних особливостей одночастинних сонат вище згаданих митців, знання про які необхідні у створенні виконавської інтерпретації.

Перша соната *h-moll*, тв.1 Л.Ревуцького демонструє тяжіння українського композитора до героїко-драматичного жанрового різновиду, який наслідує традиційні риси поемної драматургії. Ми розділяємо думку Н.Пастеляк про те, що «в Сонаті превалує типово романтичний світогляд і тому в ній органічно перевтілені засади романтичної поемності» [3, с.14]. Здійснений нами аналіз драматургії твору призвів до висновків про наявність у Сонаті яскравих ознак епічного розгортання. Завдяки цим ознакам сонатне *allegro* сприймається циклом, згорнутим до одночастинності. Загалом, можна стверджувати про наслідування Л.Ревуцьким у Першій сонаті саме літвівського поемного типу одночастинної сонати. Незважаючи на відсутність програмності, випуклість героїчного і ліричного образів, логічність та ясність їх перетворення складають умовну програму твору як розповідь про становлення особистості, її внутрішню боротьбу і кохання. Проте, на відміну від романтичної поеми, український композитор привносить у

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музичну драматургію рис врівноваженості і стрункості, кількісно обмежуючи тематизм, надаючи йому форми закінчених епізодів. Структурна завершеність головної і побічної партій в експозиції дозволяє їм виконувати функції різних частин повного циклу, а наявність у кожній з них чітко вираженого вступу і заключення надає героїко-драматичній одночастинній сонаті рис епічної драматургії.

Б. Лятошинський у 1910-1920 роки виступив не лише послідовним представником модерністського, авангардистського спрямування музичних пошуків, але й спадкоємцем романтичних традицій, втілених в умовах сучасного ладо-гармонічного мислення.

Своїм емоційним піднесенням, напруженням пристрастей Перша соната для фортепіано ор.13 Б.Лятошинського (1924) наближається до поем Ф.Ліста та О.Скрябіна, вплив яких на творчість молодого українського композитора є безперечним, що неодноразово відмічалось музичною критикою. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанних сонатах Б.Лятошинського з їх тяжінням до поемності акцентує також і О.Марценківська, вбачаючи їх «у схрещенні ознак сонатності з варіаційністю, рондоподібністю та циклічністю, у проведенні трансформованого образного початку з різними темповими позначеннями, у запровадженні поемно-динамічних та думно-баладних ознак музичного викладу» [2, с.12]. Ознакою поемності лістівського плану стало використання Б.Лятошинським принципу монотематизму, який послідовно проводиться в його Сонаті. Типовою ознакою драматургії одночастинної фортепіанної сонати виступають суміщення драматургічних функцій. Так, у розгортанні головної і побічної партій великого значення набувають загальні логічні функції розвитку, у проведенні головної партії у репрізі, окрім функцій розвитку, виконує ще функцію заключення, гальмування дії. Саме ж друге проведення головної теми у репрізі можна сприймати квазікодою Сонати.

Тяжіння до виокремлення розділів у самостійні епізоди, притаманне одночастинності, проявляється не лише у темповій різниці партій (*Concentrato e sostenuto* у головній та *Rosopiu tranquillo* у побічній), але й у внутрішній замкнутості їх побудови. Так, головна партія представляє собою три хвили динамічного розвитку, в якій третя стає кульмінаційним проведенням теми. Раптове стихання її звучності також стає засобом її відокремлення від епізоду побічної партії. Дві хвили розвитку у побічній



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

партій закінчуються вторгненням першого елемента головної, що слугує межею відокремлення експозиції від розробки.

Неквапливість розгортання образів, їх відокремлення у самостійні епізоди, наявність рис оповідальності дозволяють нам погодитись з думкою Л.Ланцути про те, що Б.Лятошинський започатковує в одночастинній українській сонаті епіко-драматичний жанровий підвид.

Риси драматургії епіко-драматичного плану підкреслено вже у жанровому визначенні другого сонатного опусу Б.Лятошинського – Соната-балада op.18 (1925). Водночас, у ній вже можна віднайти риси симфонічного мислення композитора, яке згодом проявиться в його творчості, зокрема у Третій симфонії та симфонічній поемі «Гражина». Орієнтація на ознаки епіко-драматичної драматургії одночастинної сонати підкреслена вже у вступі до Сонати, який виконує функцію прологу до драми. Аналіз композиції Сонати-балади Б.Лятошинського виявив усі типові ознаки драматургії одночастинної фортепіанної сонати (суміщення драматургічних функцій, дія драматургічних принципів інших форм, відокремлення розділів форми у самостійні епізоди, тлумачення одночастинності як прихованої циклічності, модифікації сонатного *allegro*, наявність моно- і лейттематизму як ознак поемності), а її образеність і тяжіння до неквапливої оповідальності свідчить про тяжіння композитора до епіко-драматичного жанрового різновиду одночастинної сонати.

Риси епіко-драматичного жанрового різновиду одночастинної фортепіанної сонати надалі розвиває В.Косенко у своїй Сонаті №1 *b-moll*, op.13. Драматургія масштабної та об'ємної як за розміром, так і за змістом Першої сонати *b-moll*, op.13 демонструє дію драматургічних принципів різних форм – безпосередньо сонатного *allegro* та повного сонатно-симфонічного циклу. Ми погоджуємося з думкою Н.Пастеляк про те, що «за логікою циклу вже експозиція може трактуватись як відносно закінчена перша частина (завдяки прийомам, які будуть докладніше розглядатись нижче), епізод *Lento* природно укладається як друга, повільна частина, котра проте сама в собі містить подальший розвиток і може трактуватись як форма кресендуячого типу; початковий розділ динамічної репризи може в даному випадку розглядатись двояко: як третя частина, драматичне скерцо «шопенівського» типу чи як ремінісценція першої частини, котра приводить до віртуозного фіналу (епізод *Presto*), котрий в сонатній формі виконує роль коди (другої розробки)» [4]. Окрім того, кожна партія в експозиції тяжіє до відокремлення у самостійний

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

епізод зі своєю власною структурою, тональним, фактурним і динамічним розвиток. Ще однією з рис драматургії одночастинної сонати стає суміщення різних драматургічних функцій, яке проявляється у тому, що і в головній, і в побічній партії, окрім рис експонування, наявні ознаки розробковості і розвитку. Тема ж вступу налаштовує драматургічний розвиток сонати в епіко-драматичне русло.

Узагальнюючи огляд драматургічних особливостей одночастинних сонат Л.Ревуцького, Б.Лятошинського та В.Косенка, можна прийти до висновку про те, що вітчизняні композитори розвивають риси лістівської поємності та драматургічні принципи О.Скрябіна і М.Мясковського, які стали орієнтиром у пошуках українськими композиторами національного варіанту одночастинної фортепіанної сонати. Так, відповідно до особливостей національної ментальності, у Першій сонаті Л.Ревуцького яскраво відчутні ознаки врівноваженості, стрункості і завершеності форми, класичної врівноваженості емоцій, неквапно оповідальності, які надають героїко-драматичній одночастинній сонаті рис епічної драматургії. У творчості Б.Лятошинського, чий пошук знаходився у руслі експериментів Д.Шостаковича та О.Мосолова, представлено епіко-драматичний жанровий підвид одночастинної фортепіанної сонати, в якій, водночас, проявляються специфічні риси симфонічного мислення композитора. У контексті яскравих класичних тенденцій принципи драматургії одночастинної сонати розвиваються у творчості В.Косенка, надаючи поемній музичній композиції рис стрункості і врівноваженості. Саме вказані риси слід якомога яскравіше підкреслювати і у створенні виконавських інтерпретацій одночастинних сонат українських композиторів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. В. Ланцута. – К., 1998. – 21 с.
2. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій в фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Марценківська. – К., 2011. – 21 с.
3. Пастеляк Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. В. Пастеляк. – Л., 2009. – 21 с.

4. Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка [Електронний ресурс] / Н. Пастеляк. – Режим доступу: [http://www.drgene.ru/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2010\\_5/index.htm](http://www.drgene.ru/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/index.htm)

**УДК 78.071.1:781.68**

*А. С. Серебрянская,  
г. Харьков*

### АВТОРЕДАКЦІЯ ЯК ЯВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТВОРЧЕСТВА (К ВОПРОСУ ТЕМБРОВОГО ПЕРЕИНТОНІРОВАНИЯ)

В сучасному музикальному мистецтві можна прослідкувати тенденцію продовження багатовікової традиції авторських переложень власних творів. Композиторське мистецтво представляє собою складну багатогранну діяльність, в якій, в першу чергу, велику роль грає процес уявлення та осмислення поставленої ідеї для грамотної передачі її в нотному тексті. Що ж стосується питання переложень, тут слід відзначити наявність інтерпретаційної основи цього процесу, так як композитор виступає в ролі інтерпретатора власної ідеї. Розглядаючи цю проблему з певного ракурсу, ми можемо позначити місце тембрового переінтонірування в цьому процесі. Поняття «переінтонірування», з'явившись в працях Б. Асаф'єва [1], має своє продовження в таких категоріях як «актуальне інтонірування» (Т. Веркіна [4]), формує такі поняття, як транскрипція (М. Борисенко [2], І. Іванчій [5]), редакція (М. Булгакова [3]), впливає на можливість обґрунтування таких явищ, як «редакторська» та «композиторська інтерпретація» (В. Москаленко [6]). В розвитку ідей вищезгаданих авторів пропонуємо робоче визначення тембрового переінтонірування.

Темброве переінтонірування – це явище композиторського мистецтва, в процесі якого відслідковується темброве переосмислення музикальної ідеї. Ми виділяємо ряд аспектів вивчення поняття тембрового переінтонірування:

- практичний (технологічний) аспект розглядається як процес при оркестровці, аранжуванні, переложенні раніше створених творів з метою нових тембрових рішень;

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- жанровий аспект розкриває принцип тембрового переінтонирования в формуванні жанров транскрипції, переложення, редакції при творчеському переосмысленні первичних версій;

- стилевої аспект розкривається в вивченні поєднання різних авторських стилів при переробці сочинення, або в трансформації стилю композитора (при авторредакції) і включає також момент стилізації, якщо такої присутствує в версії;

- ціннісний аспект дозволяє показати автономію оригінала і версії, їх взаємодія і взаємопроникнення, не впливаюче на цінність кожного вироблення в окремість;

- нарешті, інтерпретологічний аспект розкриває принцип тембрового переінтонирования з точки зору появи нової тембрової версії як інтерпретації оригінала.

Створюючи музикальне вироблення, композитор вкладає в нього певну ідею, будоражуюче його свідомість в даний момент. В процесі ж творчеського переосмыслення раніше висказаної ідеї виникає її нове втілення.

В контексті музикальної культури редакція музикального вироблення виконує роль текста-посередника між композитором і виконавцем. В нашому ж випадку – це посередник між композиторським мисленням минулого часу і часу, в якому відбувається переосмыслення раніше висказаної ідеї. А це означає, що ми маємо повне право назвати даний вид композиторської діяльності **авторредакцією**, подібно автобіографії, композитор самостійно редагує раніше створений матеріал, повідомляючи йому нові тембральні кольори, які, в свою чергу, є новим (семантичним) смисловим перетворенням минулої ідеї. Музикальне вироблення передбачає не просто переклад, озвучування нотної записи в звукову просторово-часову форму, а потребує тембрового і інтонаційного *перевосстворення* вироблення. Поручаючи музикальний матеріал новому інструменту, композитор створює нові інтонаційні зв'язки в музикальному виробленні, що накладає відбиток на формування нової, переосмысленої ідеї даного сочинення. І що для нас найбільш суттєво – нова темброва версія демонструє свій особливий діалог «минулого-нинішнього» з точки зору і мислення композитора. Даний ракурс розгляду процесу авторредагування

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

позволяє виявити багатогранність тембрових втілювань первісної ідеї твору.

Таким чином, композитор подібно виконавцю стає інтерпретатором власного твору, що породжує композиторську інтерпретацію. Це дозволяє нам, розглядаючи процес «тембрового переінтонірування», виділити його інтерпретологічний аспект, адже інтонірування – процес створювальний, завдяки якому народжується нова звукова версія музичної ідеї.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Музична форма як процес. Книга друга. Інтоніація. / Б. Асаф'єв. – М. : Музгиз, 1947. – 163 с.
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Борисенко. – Х., 2005. – 17 с.
3. Булгакова Л. В. Редакції фортепіанних творів: теоретичні аспекти і порівняльний аналіз : автореферат дис. на соиск. учен. степ. канд. мистецтвознавства : 17.00.02-17 / Л. В. Булгакова. – Новосибірськ, 2012. – 27 с.
4. Веркіна Т. Б. Актуальні інтонірування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т. Б. Веркіна. – К., 2008. – 18 с.
5. Иванчєй Н. П. Фортепіанна транскрипція в світлі психології музичного сприйняття / Н. П. Иванчєй// Вєстн. Адыг. гос. ун-та. Серія 2: Філологія і мистецтвознавство. – Вип. 1. – М., 2009. – С. 234-244.
6. Москаленко В. Г. Лекції по музичній інтерпретації : навч. посібник / В. Г. Москаленко. – К. : ТОВ типографія «Клякса», 2012. – 272 с.

УДК 791.43.049.1.067

*И. И. Смирнова,  
г. Луганск*

### В. В. БОРИСОВСКИЙ – ОСНОВОПОЛОЖНИК АЛЬТОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

Сейчас, когда альтовая школа во всём советском и постсоветском пространстве завоевала международное признание и авторитет, можно с уверенностью сказать, что все эти достижения в значительной степени связаны с именем Вадима Васильевича Борисовского ( 1900 – 1972 ).

Нынешнему поколению студентов консерваторий трудно представить себе, что в 20 –годы прошлого века ни в Московской, ни в других консерваториях России не было класса специального альты, и что В.В. Борисовский, был единственным студентом-альтистом. Во времена

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

его юности еще было распространено пренебрежительное отношение к этому удивительному инструменту. Правда, для этого были основания: в консерваториях не было педагогов – альтистов, а в существовавшем классе обязательного альтя студенты могли только познакомиться с инструментом у педагогов-скрипачей.

Вначале В. Борисовский, как и абсолютное большинство других альтистов, учился на скрипке. Первым его учителем в консерватории был М. Пресс, затем профессор Р. Поллак, которому Борисовский обязан своим профессиональным формированием, и, наконец, в 1920 году он становится студентом В.Р. Бакалейникова, по классу альтя которого окончил консерваторию с золотой медалью.

В.В. Борисовский обладал выдающимися качествами концертанта: насыщенным, плотным тоном звучания альтя, красочным разнообразием регистров, гибкой фразировкой – всё это придавало его исполнению романтическую взволнованность, убедительность образного воплощения [3, с.11].

Интересная деталь: на афише первого концерта альтиста было написано, что он играет на альте Т. Подгорного ( это был альт «Аполлон»). Такая подробность имела большое значение для молодой Советской Республики во время гастролей В. Борисовского в Германии. Было важно, что в стране имеются скрипичные мастера, способные создавать концертные инструменты. Творческое содружество исполнителя и инструментального мастера – Борисовского и Подгорного – положило начало постепенному вытеснению «альтов-недомерков» и перспективному и многообещающему оснащению альтистов концертным инструментарием [2, с. 220].

Вскоре исполнительская деятельность Борисовского получила известность и за границей. Выехав в 1927 году с квартетом в Германию. В. Борисовский выступил и с сольным концертом. Там он познакомился с П.Хиндемитом, который в знак признания заслуг советского альтиста подарил ему свою фотографию с надписью: «Международный союз альтистов – председатель Борисовский». В. Борисовский был первым исполнителем многих альтовых произведений – сонат П. Хиндемита, С. Василенко, В. Крюкова, сюит Э. Блоха. Многие композиторы посвятили свои произведения В. Борисовскому. Его исполнительская деятельность во многом способствовала популяризации альтя как сольного инструмента.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Яркая страница в исполнительском искусстве нашей страны – деятельность Государственного квартета им. Бетховена, где Борисовский проработал свыше сорока лет. Голос альты в квартете был не только равным из равных, но и очень ярким. В одной из рецензий на концерты квартета говорится: «...можно поздравить квартет с таким альтистом как Борисовский. Альт в его руках даёт такой чудесный « грудной звук », что ему может позавидовать любое контральто. Забываешь о тусклом и бледном звучании обычного оркестрового альты».

В архиве Борисовского хранятся восемь партитур квартетов и рукопись 13-го квартета с автографом Д.Д. Шостаковича, который посвятил ему этот квартет и не раз давал высокую оценку исполнительскому искусству альтиста. Слова Шостаковича красноречиво говорят об этом: «Художественно-артистические достоинства этого замечательного музыканта могут служить высоким образцом для наших молодых исполнителей» [1, с. 4].

Одним из важнейших звеньев в творческой жизни Борисовского является его педагогическая работа. Около 50-ти лет преподавал он в Московской консерватории. Благодаря его усилиям создаётся класс специального альты в Московской консерватории, в Музыкальном училище при Московской консерватории, а затем и в других консерваториях. Питомцы Борисовского могли составить грандиозный ансамбль альтистов в количестве двухсот человек; их можно было встретить по всей стране, и каждый продолжал дело своего учителя.

В. Борисовский в первую очередь обращал внимание на звучание альты, ибо считал, что без характерного и неповторимого тембра альты не существует. Главнейшим принципом педагогики он считал так же выявление в студенте его исполнительской индивидуальности. Достаточно назвать таких учеников Борисовского, как Ф. Дружинин, Л. Куренкова, М. Толпыго, И. Богуславский – очень ярких, но разных по своей исполнительской манере настолько, что трудно предположить, что они принадлежат одному классу Борисовского [2, с. 223].

Особой областью творческой деятельности Борисовского являются его многочисленные переложения и обработки для альты произведений русских, зарубежных классиков, современных композиторов. Альтовые транскрипции Борисовского популярны не только у нас, но и за рубежом.

Уникальнейшее явление в альтовом искусстве – составленный В. Борисовским совместно с немецким музыковедом В. Альтманом в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

начале 30-х годов каталог альтовой литературы с 17 по 20 столетие. Значение этого каталога трудно переоценить – он был первым пособием, подытожившим всё, что было известно об альтовой литературе в то время, и открывшим перед альтистами широкие возможности в исполнительской деятельности.

Имя профессора Вадима Васильевича Борисовского широко известно во многих странах, и сейчас мы вправе говорить о международном значении его музыкальной деятельности. Эта сторона его творческой жизни неоднократно подчёркивалась зарубежными альтистами. У. Примроз: «Я всегда буду глубоко сожалеть о том, что не имел чести лично знать замечательного профессора Борисовского. Я знаю о его громадном таланте и обо всём, что он сделал для альты в России, и как широко распространено его влияние за пределами страны, где он родился. Я всегда буду испытывать высочайшее уважение к нему».

Председатель американского отделения Международного общества альтистов М. Розенблюм писал: «Деятельность Борисовского, великолепного музыканта и уникального человека, дала импульс развитию альты в 20 веке и способствовала изучению этого развития» [2, с. 198].

Значение Вадима Васильевича Борисовского в истории альтового искусства универсально; он был огромным культурным явлением в самом широком смысле этого слова, и плоды его творческой деятельности долгие годы будут питать будущие поколения альтистов.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Городинский В. Диалог о концерте / В. Городинский // Сов. искусство. – 1934. – 11 апр., № 17. – С. 4.
2. Понятовский С. П. История альтового искусства / С. П. Понятовский. – М. : Музыка, 2007. – 331 с.
3. Юзефович В. А. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы / В. А. Юзефович. – М. : Сов. композитор, 1977. – 151 с.

УДК 781.22


*Ю. И. Солёный,  
г. Северодонецк*

### ОБОЗНАЧЕНИЯ АККОРДОВ

В теории музыки уже много веков используются ставшие



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС



IV <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	TSVI	tsVI	mVII <sub>7</sub>	умVII <sub>7</sub>
S <sub>7</sub>	D <sub>7</sub>	M <sub>b</sub>	VI	VII <sup>o</sup>	VII <sup>o</sup>
	IV <sub>M</sub>	V <sub>x</sub>		<sup>m</sup>	

Помимо ладотонального обозначения аккордов, другой его составной частью есть цифровое. Рядом с латинским обозначением тоники и лада аккорда в цифровой форме указывается наибольший из интервалов в составе аккорда основного вида.

Для трезвучий – цифра «пять» или  $\frac{5}{3}$ , которые обычно опускаются. Септаккорд обозначается цифрой «семь», нонаккорд — цифрой «девять» и так далее.

В учебной практике используют обозначения 7 диатонических структур септаккордов, обозначение которых зависит от трезвучия, лежащего в основе, и септимы. Таким образом обозначаются 3 малых септаккорда (с м.7), 3 больших (с б.7) и один уменьшенный (с ум.7): MM<sub>7</sub>, МУМ<sub>7</sub>, МБ<sub>7</sub>, БМ<sub>7</sub>, ББ<sub>7</sub>, БУВ<sub>7</sub> и УМ<sub>7</sub>.

Современная практика цифрового обозначения исходит из практики цифрованного баса.

Генерал-бас сложился в итальянской инструментальной музыке XVI века. В настоящее время остатки учения о Г.-б., поглощённого учением о гармонии, обнаруживаются в способах цифровки аккордов, применяющихся в большинстве учебников. Но и здесь, даже при цифровом обозначении простейших аккордов, у разных авторов различное обозначение.

Если большинство теоретиков обозначают трезвучие  $\frac{5}{3}$ , терцквартаккорд  $\frac{4}{3}$ , доминантовый секунд с секстой (III ступенью лада) D<sub>2</sub><sup>4</sup>, то, к примеру, у А.Дубинина, А.Мутли это  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{4}{6}$ ,  $\frac{3}{4}$ , D<sub>2</sub><sup>6</sup>.

Своеобразное частичное возрождение практики Г.-б. наблюдается в джазе и близкой к нему лёгкой эстрадной музыке. Предпосылками к этому являются импровизационность исполнения, объединение аккомпанирующей группы (гитара, рояль) с ударными инструментами, стандартность фактуры аккомпанемента. Часто запись песни представляет собой изложение мелодии и гармонического баса с цифровкой; фактура средних голосов выписывается упрощённо, аранжировщику и исполнителю предоставляется возможность варьировать её по своему

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

усмотрению.

В соответствии с системой буквенно-цифровых обозначений аккорды обозначаются латинскими буквами, цифрами, математическими знаками и прочими символами. Иногда вместо знаков «плюс» и «минус» используются знаки альтерации диез и бемоль.

В музыкальных произведениях могут встречаться одинаково звучащие аккорды с различными буквенно-цифровыми обозначениями. При этом, обозначение не показывает, как звуки аккорда располагаются относительно друг друга и какие звуки аккорда необходимо удвоить.

G<sub>13</sub>                                      F#m7b5/C  
FMaj7b5/G                                  Am6/C

Обозначение аккорда состоит из нескольких частей: указывающей на тонику аккорда латинской буквы, определяющей лад аккорда приставки, а также цифр и других символов, указывающих на интервальное строение аккорда. Аккорды обозначаются большими латинскими буквами в соответствии с основным тоном. Следует отметить, что различные музыкальные компьютерные программы, допускают несколько альтернативных обозначений основного тона аккорда в тональности.

К примеру, программа «Band in a box» аккорд «до-ми-соль-сиб» в до мажоре обозначает и как C<sub>7</sub> (нормальная нотация), и как Do<sub>7</sub> (сольфеджио нотация), и как I<sub>7</sub> (римская нотация) и как 1<sub>7</sub> (нешвилл нотация). Латинская буква основного тона – самое распространенное обозначение. Маленькие буквы, применяемые для обозначения тональностей, как правило, не используются для аккордов.

Необходимо обратить внимание на написание нот «си» и «си бемоль». В некоторых странах (в том числе в США, Канаде и Ирландии) латинская буква B обозначает ноту на полутон ниже чем «до», в то время как нота на тон ниже «до» обозначается B-flat. В других странах (Германия, Польша и пр.) ноты на полтона и тон ниже «до» обозначаются как H и B соответственно.

Почти во всех компьютерных муз. редакторах, секвенсорах, большинство из которых произведено в США, нота «си» обозначается как B, а «си бемоль» - B<sub>b</sub>. Для обозначения лада аккорда используется большая

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

латинская буква для мажора (C), и обозначение минорного аккорда с добавлением к латинской большой букве буквы m - (C<sub>m</sub>).

Буквенно-цифровое обозначение аккорда — метод упрощённой записи музыкальных композиций, исполняемых в определённых музыкальных стилях, чаще всего использующийся для записи партий ритм-гитары или других аккомпанирующих инструментов.

Для обозначения аккордов употребляются буквы, цифры и знаки. 7 диатонических структур септаккордов могут обозначаться по-разному:

Большой мажорный – Cmaj7, CΔ

Малый мажорный – C7, Cx

Малый минорный – Cm7

Большой минорный – Cmmaj7, CmΔ

Малый уменьшённый (другое название полууменьшённый) – CmØ, Cm5-/7

Уменьшённый – C° или Cdim

Большой увеличенный - C5+/maj7

Существует и другие сокращения, применяющиеся для обозначения аккордов:

sus2 — аккорд с секундой (задержанием) вместо терции

sus4 — аккорд с квартой (задержанием) вместо терции (sus — англ. "suspension", задержание).

Следует, однако, отметить, что на практике цифровой индекс после sus часто не ставят, давая, очевидно, больше свободы исполнителю в выборе побочного тона.

В состав аккорда могут входить дополнительные звуки. При этом обозначение аккорда содержит интервальный номер добавленного звука, которому предшествует косая черта. Для трезвучий вместо косой черты используется обозначение add:

Am9/6 — минорный нонаккорд от ля с добавленной секстой; Cadd9 – мажорный аккорд от «до» с добавленной ноной. Если после косой черты указана не цифра, а латинская буква, данный аккорд берётся не с тонической басовой нотой, а с басовой нотой, указанной после черты. Например, MБ<sub>7</sub> от ноты е (e-g-Bb-c) обозначается как C7/E.

В составе аккорда могут также находиться альтерированные звуки. Для обозначения этих изменений в нотном письме используются знаки диез и бемоль соответственно. Если в состав аккорда входят



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

альтерированные звуки, обозначение аккорда содержит цифру, соответствующую интервалу между этим звуком и тоникой, которой предшествует минус или «плюс». Минус означает, что соответствующий звук должен быть понижен на полутон, а плюс обозначает аналогичное повышение звука. Минус или плюс могут быть заменены соответственно бемолем (или внешне схожей латинской буквой b) или диезом. Знаки X и bb малоупотребительны в джазовой литературе, поэтому практически не применяются.

Например, Em-5, Emb5 – уменьшенный аккорд от «ми».

Все цифры, альтерации и знаки, написанные после первого значка и цифры, берутся в скобки, например: C13(+9-5). Впрочем, некоторые авторы и издатели этого правила не придерживаются. Например: C13sus#5b9#11(Band in a Box). Другие обозначения аккордов, для примера, использует нотный редактор «Sibelius».

Следует отметить, что в музыкальной практике существуют различные способы фиксации аккордов, как в тональности, так и вне ее.

И если для обозначения аккордов в тональности еще нет единого, унифицированного способа фиксации аккордов, то в джазовой и популярной музыке, при некоторых отличиях у различных музыкантов, они в целом сложились.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано / И. Бриль. – М. : Сов. композитор, 1985. – 111 с.
2. Тюлин Ю. Н. Задачи по гармонии / Ю. Н. Тюлин, Н. Г. Приванов. – М. : Музыка, 1966. – 260 с.

УДК 784.9:377

*Л. А. Соловей,  
м. Кам'янець-Подільський*

### ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ІНТОНАЦІЙНОГО САМОКОНТРОЛЮ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Професійна компетентність майбутнього учителя музики включає ряд інтегративних якостей, які функціонують в різних галузях його педагогічної і художньої діяльності. До них відноситься і феномен самоконтролю, який визначається Г. Нікіфоровим як обов'язкова ознака

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

свідомості та самосвідомості людини, умова адекватного психічного відображення людиною свого внутрішнього світу і навколишньої об'єктивної реальності. Самоконтроль входить до всіх форм психічних процесів, притаманних людині. Усвідомлення сутності поняття самоконтролю природно породжує запитання: якими способами, методами він формується? Це одна з головних проблем, яка є складною для молодого виконавця й педагога. Основна її складність у тому, як поєднати процес самоконтролю зі збереженням образного ладу твору.

Недостатня увага у розвитку майбутнього вчителя музики приділяється, на думку Б. Асаф'єва, оволодінню інтонаційними структурами, характерним для різних типів загальномовного і музичного висловлювання, що вимагає формування специфічного виду самоконтролю, названого нами «інтонаційний самоконтроль», який ми розглядаємо як спеціальну мету і засіб, що забезпечує успіх і якість професійної підготовки майбутнього учителя музики [1].

Вивчення наукової літератури з питань функціонування самоконтролю в освітньому процесі (Г. Нікіфоров, А. Якунін), методології і спеціальних методик музичної освіти (Е. Абдуллін, Ю. Алієв, Л. Дмитрієв, А. Менабені, В. Морозов, Г. Ципін), ряду дисертаційних робіт (В. Арюткін, Л. Уколова), дають підставу вважати, що проблема формування самоконтролю і його специфічного виду – інтонаційного самоконтролю у майбутнього вчителя музики в умовах вокальної підготовки, включає ряд невирішених питань, таких як формування свідомого ставлення студентів до свого професійного розвитку, активізація самостійності майбутнього педагога в процесі спеціальної предметної підготовки. Так, у педагогічній літературі відсутні розробки, які науково обґрунтовують педагогічний аспект формування інтонаційного самоконтролю у студентів мистецьких факультетів.

Єдність мовного і музичного інтонаційних процесів, їх взаємозумовленість актуалізують вибір такої галузі спеціальної підготовки вчителя музики, в якій формування інтонаційного самоконтролю відбувається найбільш ефективно. На наш погляд, це вокально-хорова підготовка.

Вокально-хорова діяльність – це творча праця, яка містить складні виконавські завдання та роботу м'язів. Тому справжній фахівець повинен володіти високим рівнем самоконтролю та саморегуляції. У процесі співу

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

необхідно пам'ятати не тільки про зміст, образи, а й про дихання, резонатори, інтонацію, дикцію тощо. Процес самоконтролю у вокалістів відбувається за допомогою слуху, м'язових, вібраційних, інтонаційних, ритмічних відчуттів і є обов'язковою частиною процесу співу й художньої творчості. Вокаліст повинен уміти самостійно оцінити власне звучання, яке він відтворює. Ця оцінка можлива лише за наявності в студента ясного уявлення (знання) про те, що треба відтворити і як це зробити.

Як стверджує Л. Дмитрієв: «Для успіху у вокальній діяльності велике значення мають риси, пов'язані зі ставленням до праці: сумлінність, працьовитість, акуратність, ініціативність, скромність і висока вимогливість до себе; наявність вольових рис: вміння діяти в напрямку поставленої мети, долати всі труднощі і перешкоди . . . » [2, с.139]. Серед перерахованих якостей досить істотною якістю є самостійність, тобто здатність діяти відповідно до власних переконань, оцінок, контролювати і регулювати власну діяльність. Дуже корисно послухати твір у виконанні видатних майстрів співу, щоб створити свій еталон виконання, до якого необхідно прагнути, але не втрачаючи при цьому власної індивідуальності. Кожен вокаліст у процесі співу повинен здійснювати контроль свого вокального стану рефлексивно. Зрозуміло, що в результаті тривалого попереднього тренування порушення самоконтролю ускладнює спів, а втрата його робить спів зовсім неможливим.

Розгляд сутності, функцій і психологічних основ самоконтролю дозволяє перейти до виявлення особливостей педагогічного керівництва його формуванням. Простежуючи формування самоконтролю, ми бачимо, що на даний процес здійснюють прямий вплив такі чинники, як «розуміння його значення для якісного виконання діяльності, вміння ним користуватися і володіння різними способами самоконтролю» [3].

Процес формування інтонаційного самоконтролю майбутнього вчителя музики включає усвідомлене оволодіння комплексом взаємозалежних умінь і навичок, обумовлених компонентним складом інтонаційного самоконтролю, що сприяють його особистісній реалізації у професійній діяльності, позитивній динаміці розвитку професійних якостей, поліпшення технічної оснащеності в практичній діяльності. Логіка процесу формування інтонаційного самоконтролю в умовах вокально-хорової підготовки полягає у визначенні еталону інтонування, оволодінні технологією створення ідеального інтонаційного звучання, реалізації інтонаційного самоконтролю в процесі вокально-хорової

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

підготовки (репетиційний період і публічні виступи).

Найбільш ефективними засобами формування інтонаційного самоконтролю в контексті вокальної підготовки майбутнього вчителя музики, орієнтованої на компоненти самоконтролю (рефлексію, самооцінку, прогнозування, самокорекцію) на нашу думку є:

– співвіднесення різних мовних і музичних інтонаційних звучань з власними вокально-виконавськими навичками; пошук і переробка нової інформації, самодіагностика, самоаналіз, самооцінка; проблемний метод викладу матеріалу, орієнтований на вокальне самопізнання і самовдосконалення; автотестування інтонаційного розвитку;

– нарощування знань про історичні і теоретичні аспекти ораторського і вокального мистецтва, прийоми і методи інтонування, охоронний режим голосового апарату, співоче дихання; ознайомлення з процесами інтонаційного самоконтролю у всіх його компонентах; вивчення і застосування технології формування ідеального мовного і вокально-інтонаційного звучання; інтонаційно-виконавський аналіз і синтез їх застосування в самостійній роботі; аналіз результатів діяльності, заснований на професійній рефлексії, самооцінці, прогнозуванні власного інтонаційного розвитку;

– формування внутрішніх інтонаційно-слухових уявлень, виявлення інтонаційних недоліків і помилок у виконавській роботі, інтонаційної виразності у створенні художнього образу; моделювання публічних (концертних) виступів; перенесення навичок інтонаційного самоконтролю, що формуються у спеціальній вокально-виконавській підготовці, в мовну діяльність.

Відзначимо ще одну характерну ознаку розвиненого, справді самостійного професійного мислення педагога-музиканта – здатність до своєї, достатньо незалежної від сторонніх впливів оцінки різних художніх явищ, здатність «ставити більш-менш точний професійний самодіагноз» [3], що передбачає наявність сформованого самоконтролю.

Накопичений досвід практичної, професійної діяльності людини свідчить про величезну роль самоконтролю, його вплив на підвищення її якості, ефективності, оптимальності, безпеки тощо. В процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики самостійна робота студентів пов'язана, перш за все, з опануванням спеціальними виконавськими знаннями, вміннями і навичками і з їх виразним втіленням у виконанні

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музичних творів. Для яскравого і образного розкриття ідейно-емоційного змісту музичного твору, студенту необхідно володіти не тільки широким професійним кругозором і розвиненим художнім смаком, а й досконало володіти засобами виконавської виразності і навичками особливого виду оціночно-контролюючої діяльності – інтонаційного самоконтролю.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асаф'єв. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 368 с.
3. Никифоров, Г.С. Самоконтроль человека / Г.С. Никифоров. – Л: Изд-во ЛГУ. 1989. – 192 с.

**УДК 781.7**

***Н. А. Старюченко,  
м. Херсон***

### **БЕЗСЮЖЕТНІ БАЛЕТИ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ «ДОРОГОЦІННОСТІ»**

XX століття відкрило широкі шляхи для розвитку балетного жанру, що призвело до виникнення нових жанрових різновидів, серед яких провідне місце зайняв безсюжетний балет. Це, в першу чергу, пов'язано з використанням для хореографічних композицій «небалетної» музики. Саме такий тип балету в своїй творчості запровадив відомий хореограф Джордж Баланчин. Зміст нового типу балету складає не розвиток певних подій, не хвилювання героїв і не сценічні зорові ефекти (декорації та костюми грають підпорядковану роль), а танцювальний образ, що стилістично відповідає музиці, виростає з музичного образу і взаємодіє з ним. Спираючись на класичну школу, Дж. Баланчин розвинув і забагатив її традиції, знайшовши нові можливості.

Новаторство у хореографії являють не тільки постановки Дж Баланчина, а в значній мірі його погляди на сам танець, на особливе його відчуття та значення. Для Дж. Баланчина танець – абсолютно незалежне та величне з мистецтв, він не є доповнюванням ні до чого. Рухи для нього були – як звуки. Дж. Баланчин вважав, що саме музика є головним елементом в постановці танцю, танцівники є інструментом, для нього візуальне – головний елемент, а не сюжет твору. Прагнення

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

поєднати візуальне бачення та відчуття музики – було метою створення балету хореографом. Дж. Баланчин ставив свої балетні твори за нотною партитурою, чим заклав основу, дав напрям для наступного покоління хореографів.

Та при тому, що Дж. Баланчин був яскравим новатором, його талант був зрощений творчістю М. Петіпа, А. Горського, А. Дункан, М. Фокіна, В. Ніжинського. Він марив К. Голейзовським, який використовував в своїй хореографії елементи трюків, гімнастики, нестандартних поз та рухів. Він був за збереження класичних традицій як в музичному так і в балетному мистецтві. На цих основах і створював свої новаторські шедеври.

Одним з таких шедеврів є балет «Дорогоцінності», створений в 1967 році.

Приводом для створення цього балету стало відвідування Дж. Баланчиним магазину відомої ювелірної фірми «Van Cleef & Arpels». «Я люблю дорогоцінності, – пригадував Баланчин, – бо я грузин за національністю, який виріс у Петербурзі. Обидві країни – і Росія, і Грузія – розуміються на дорогоцінностях. Якщо б у мене було досить грошей, я весь би укрит себе дорогоцінним камінням» [1, с. 1]. Газети писали, що багато людей уходили з відомого магазину, спустошивши свої кишені. Дж. Баланчин же так нічого і не купив, але виніс з нього свій балет «Дорогоцінності». Хореограф розмовляє з глядачами мовою танцю. «Я не люблю сюжетів, - повторював Дж. Баланчин. – Я люблю всілякі історії: із задоволенням читаю детективи, дивлюся вестерни. Але балет – інше діло: він не повинен нічого ілюструвати. Досить з'явитися на сцені чоловіку та жінці – і ось вам сюжет» [2, с. 1].

Три частини балету «Дорогоцінності» Баланчин назвав «Смарагди», «Рубіни» та «Діаманти», і до кожної з них він обрав музику, яка здалася йому найбільш вдалою для магічного значення каменя. В першій частині використано музику французького композитора Г.Форе до драматичних спектаклів «Пеллеас та Мелізанда» і «Шейлок». Для другої частини «Рубіни» - «Капріччіо» І.Стравінського. І для III частини – музику третьої симфонії П.Чайковського.

Але балет «Дорогоцінності» - балет не стільки про самі каміння, скільки про різні епохи класичного танцю: в 1 частині – епоха французького романтизму, в 2-й – американського модернізму і в 3-й – російського імператорського балету. Отже, мотив дорогоцінного каміння є



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

лише прийомом, що об'єднав музику різних композиторів.

У першій частині – ХІХ століття. Дж. Баланчин поставив танці у французькій класичній манері. У виконанні кордебалету ланцюжки смарагдів по «два», «три», «чотири», «п'ять» розсипаються у примхливих композиціях та плавних метаморфозах. Сольна ж партія прими балерини – ніби холодне сяяння гордого дорогоцінного каміння.

У другій частині дія переноситься у велике місто. Рішуча, наступаюча пластика – ніби атака рубінового кольору. Тут елементи класичної пластики, народного танцю та акробатики приведені у єдину цільну систему, що було притаманно, до речі, і музиці І.Стравінського.

«Діаманти» поставлені в благородній манері російської класики, без спокус модерну.

Отже, як бачимо, в даному балеті основу хореографічної драматургії складає чітка розстановка, побудова ліній, балетних форм. Баланчин дуже любив точну геометрію ліній. Саме в чистоті рухів – зачаровуюча краса балетів Баланчина – вона підкреслена геометричністю танцювального малюнка, де класична симетрія змінюється примхливою авангардною асиметрією. Якщо уважно придивитися до всіх частин балету «Дорогоцінності» Баланчина, то можна побачити улюблені фігури, які він переносить з частини у частину – це діагональні лінії, «хороводи» та складні сплетіння рук. Широко Баланчин використовував так званий унісонний метод.

Таким чином, аналіз музичної мови даного типу безсюжетного балету відображає провідні тенденції музичної стилістики кінця ХІХ – ХХ століття. І саме музика стає головним змістоутворюючим компонентом, що скеровує хореографічне рішення. Позбавляючись вербалізованої сюжетної основи, хореографія безсюжетного балету народжує нове поняття – танцювальний симфонізм, де в якості носіїв змісту використовуються такі чинники як хореографічні форми, позування та пантоміма. Цей метод заснований на всебічному розкритті художнього задуму в процесі руху і зміни музичних образів. Внаслідок цього пластичне дійство виявляє значно тісніші зв'язки з музикою, ніж у традиційних жанрових різновидах.

Отже, творчість Дж. Баланчина стала яскраво новаторською в сенсі створення нового типу хореографічної композиції – безсюжетного балету. Його творчість справила рішучий вплив на розвиток хореографії ХХ століття, не пориваючи з класичними традиціями, але сміливо їх

# ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ООНВЛЮЮЧИ.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Стельмашевська О.В. Дж.Баланчин [Електронний ресурс] : - Режим доступу: [http://gazeta.zn.ua/culture/dzhordzh\\_balanchin](http://gazeta.zn.ua/culture/dzhordzh_balanchin). - Назва з екрана.
2. New York City Ballet / George Balanchine 1904-1983: Profound Originality. [Електронний ресурс] : New York City Ballet / пер. з англ. В. А. Гацелюк. – NYCB Copyright, 1998–2010. – Режим доступу: <http://www.nycballet.com/company/history/balanchine.html>. – Назва з екрана.

УДК 784

*Л. В. Суворова,  
м. Луганськ*

## СУЧАСНА МУЗИЧНА ОСВІТА НА ЗАХОДІ

Сучасна музична освіта, що зародилася у кінці минулого століття і пережила цікаву еволюцію упродовж наступних десятиліть є маловивченим у вітчизняній літературі феноменом. Неосвоеність цього пласта є чинником, що перешкоджає інтернаціоналізації теорії і практики музичного виховання і освіти і інтеграції української культури у світовий культурний процес. Ця обставина утворює найбільш очевидний аспект актуальності теми дослідження в цій статті.

Еволюція сучасної освіти відбувається за допомогою його глобалізації і інтеграції педагогічних систем в загальносвітовому масштабі. Для визначення найбільш продуктивних форм модернізації музичної освіти (продуктивних схем управління, нових педагогічних методів і прийомів, впровадження інноваційних технологій в процес навчання і так далі) необхідно провести моніторинг передового досвіду існуючих освітніх систем Заходу і виявити ефективний педагогічний інструментарій, що дозволяє удосконалити музичну освіту в Україні. Розробці цієї проблеми були присвячені праці відомих авторів в області порівняльної педагогіки (Б. Л. Вульфсон, З. А. Малькова, А. Н. Джуринський, Б. В. Кларін). Вони спрямовані на проблеми загальної педагогіки. У історії музичної педагогіки відомі роботи Е. Л. Гуревича, Л. Г. Суховой. У області історії західної вокальної педагогіки наукові дослідження велися Л. К. Ярославцевой, Л. Б. Дмитриєвим. Про педагогічні прийоми і вокальні системи в різний час писали Ж. Дюпре, М. Гарсія, Е. Карузо, Ф. Кареллі.

Основною *метою* статті є виявлення суті еволюції філософії

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музичної освіти на заході. А так само піддати систематичному, багатоаспектному вивченню і критичному аналізу сучасної західної філософії музичної освіти і визначити її основні моделі, характер і логіку взаємин і розвитку.

Західній манері ведення уроку і побудови стосунків між учнем і учителем властиві *демократичність і ліберальна толерантність методів викладання*. Викладач є наставником, а не диктатором - подібна форма взаємовідносин веде від авторитарного режиму роботи до ліберально-демократичного, ставлячи перед викладачем нові завдання у вирішенні питань про мотивацію учня, його зацікавленість, а також про розвиток творчого мислення молодого виконавця, прагненні до пошуку неординарних рішень, креативного бачення музичного матеріалу і так далі. У зв'язку з цим в західній педагогіці відбувається крен у бік зниження педагогічних вимог, внаслідок чого музична освіта вимушено знижує планку високого професійного рівня, перетворюючись на загальномузичний розвиток розширеного виду(падає технічний, виконавський рівень і музичний кругозір).

Головним критерієм для відбору в учбові заклади сфери мистецтва являються обдарованість, наявність спеціальних здібностей, прагнення до самовираження за допомогою мистецтва. При існуючій на заході системі платного середньо-спеціального і вищої освіти головним критерієм стає платоспроможність тих, що навчаються. Незважаючи на фінансову підтримку талановитої молоді і надану студентам можливість поєднання працевлаштування з навчанням, проблема залишається актуальною, оскільки не усі обдаровані молоді люди можуть дозволити собі пройти курс навчання в повному об'ємі і отримати вищу професійну музичну освіту. А наявність освіти, як відомо визначає не лише статус людини в суспільстві, але і подальше економічне і професійне благополуччя : «При капіталістичному способі виробництва клас капіталістів панує як у сфері матеріального, так і духовного виробництва. Домінування над робочим класом в духовному відношенні здійснюється, в тому числі, і за допомогою освіти» [1, с. 50].

«Соціальна значущість освіти виникає з його функцій: соціальний престиж, що легітимується освітніми кваліфікаціями, може бути перетворений на економічну перевагу. Таким чином, освіта обумовлює не лише соціальний, але і економічний вимір стратифікації» [2, с. 224].

На заході стрімкий прорив високих технологій вносить корективи в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

навчальний процес, оснащуючи його інноваційним інструментарієм. Поява можливості дистанційного навчання вирішує масу проблем (особливо актуально для працюючої молоді, заочників, інвалідів), проте разом з тими, що активно діють інтернет ресурсами виникає ряд недоліків: відсутність живої дискусії з викладачем і сокашниками, створення фіктивних онлайн університетів і фальсифікація дипломів і тому подібне. Збагачення і розширення репертуарних вимог за рахунок впровадження більшої кількості сучасної і старовинної музики. В результаті аналізу спеціальної літератури і бесід із західними колегами серед відмінних рис зарубіжної вокальної педагогіки можна виділити багатий вокальний репертуар, в якому особливе місце відводиться добарочною і сучасній музиці, з ним учень знайомиться в процесі навчання. При цьому в кожній країні зберігаються свої специфічні особливості у відношенні репертуарних програм, норм, стандартів. Так, наприклад, в Італії велике значення надається вокалізам, підготовці до випускного іспиту оперних партій. У Бельгії в деяких учбових закладах не існує жорсткого регламенту випускної програми, яка обмежується тільки часом (30 хвилин), і студент має право вибрати програму, що складається з творів лише одного композитора. Особливістю кожної вокальної школи

являється її національна спрямованість відносно репертуару. Ще однією відмінною рисою західної вокальної педагогіки можна назвати підготовку співаків вузької спрямованості (стилістичною, жанровою і так далі), завдяки їй виникли такі поняття, як «вагнеровський співак», «россиниевський співак» «моцартовський співак» та інші. В італійській системі підготовки оперного артиста позитивним, без сумніву, являється наявність міцної фундаментальної вокальної технології в традиційному стилі італійського співу. Проте очевидні і дуже серйозні недоліки: італійська методика відверто нехтує універсалізмом і прагне до високої якості вокальної підготовки за рахунок відомої вузькості, вона орієнтована виключно на італійський репертуар і практично ігнорує інші музичні стилі [3, с. 7-12].

Таким чином, сучасна західна музична педагогіка має ряд досягнень: теоретичних і практичних розробок, методико-педагогічних концепцій, багатий досвід в міжнародній педагогічній співпраці і взаємообміні накопиченим досвідом. Також варто звернути увагу на практику введення автономії вузів (їх незалежність у вирішенні багатьох питань, починаючи з

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

організації учбового процесу, завершуючи розподілом фінансових потоків усередині установи), на зростаючу значущість ролі студента і студентського суспільства в освітньому просторі (моніторинг студентської оцінки роботи викладачів, вплив на вибір предметів, що вивчаються, складання індивідуальних планів навчання, академічна мобільність студентів). Головною метою навчання стає не лише здобуття певних професійних навичок, знань і умінь, але і розвиток здатності і подальшого прагнення до самонавчання, саморозвитку - таким чином, одним з головних девізів провезення-глашається гасло: «Навчання упродовж усього життя». У зв'язку зі зміною курсу освітнього процесу - обращеністю на студента перетворюються і методи викладання, способи демонстрації і донесення учбового матеріалу, форма взаємовідносин студентів і викладачів (з авторитарно-настановної в ліберально-демократичну) і так далі. Технічний прогрес, що швидко розвивається, і достатня оснащеність учбових закладів сучасним устаткуванням дозволяють модифікувати класно-урочну(лекційну) систему викладання, використовуючи методи дистанційного, інтерактивного, online навчання, прибігаючи до допомоги сучасної техніки і інтернет-ресурсам.

Проте разом з вищепереліченими прогресивними віяннями в Західній педагогіці існує ряд недоліків :

- відсутність первинного професійного ступеня в музичній освіті, що дозволяє цілеспрямовано, продуктивно і усебічно розвивати існуючі в дитині здібності, даючи міцну базу необхідних професійних первинних знань;

- одним з головних завдань, яке необхідно вирішити західній педагогіці, є спадкоємність (учбових закладів, програм, курсів навчання), яка дозволила би вивести музичне професійне утворення на більш високий рівень, ліквідувавши таку величезну різницю в підготовці професійних кадрів;

- музикальна освіта, що є одним з самих довгострокових і витратних (індивідуальних уроків), стає фінансово доступним не для усіх верств населення. Цей чинник служить серйозною перешкодою для навчання талановитої і обдарованої молоді в музичних учбових закладах;

- необхідно детальніше розробити систему контролю і відвертання видачі фальсифікованих дипломів, а також забезпечити відповідність категорії виданого диплому і кваліфікації випускника.

Західна філософія в музичній освіті довгий час була обійдена

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

увагою, примітно, що і на заході досі не робилося серйозних зусиллі із осмислення еволюції і природи цього явища. Дослідження в цій статті є спробою преодолання цього дефіциту, вносячи певний вклад в розробку позначених проблем і створюючи основу для подальших дискусій. В результаті динаміки розвитку музично-освітнього процесу придбаває орієнтацію на взаємодію різних підходів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Васильев Н. Вокально-сценическая подготовка певца в театральном вузе / Н. Васильев. – М. : ГИТИС, 2007. – 250 с.
2. Дмитриев Г. Анатомия американского университета / Г. Дмитриев. – М. : Школьные технологии, 2010. – 314 с.
3. Мотова Г. Аршином общим не измерять / Г. Мотова, Ж. Кузьминых. – М. : Прогресс, 2012. – 220 с.

УДК 782.9

Д. С. Теревун,  
м. Київ

### ГОРИЗОНТИ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА: НОВІ ОБРІЇ

Особливий статус джазових виконавців пов'язаний зі специфікою створення джазових композицій – провідну роль відіграє у цьому процесі імпровізація, а тому завданням виконавця є не характерна для академічної традиції *інтерпретація*, а саме *продукування* музичних ідей. Це потребує від музиканта-виконавця і знання специфіки джазової «мови», і досконалого володіння своїм інструментом, і вміння спілкуватися з партнерами у процесі творіння музики, здатності оперативно реагувати на будь-які «несподіваності», що можуть спіткати під час виступу на сцені і т. ін.

Нарощування потенціалу української джазової виконавської школи відбувалося поступово і вимагало використання якісного інструментарію, наявності регулярних концертних виступів, аудіо- та відеозаписів, активної оцінки джазових музикантів у засобах масової інформації – лише таким чином могла гарантуватися професійна реалізація того чи іншого творчого задуму. Формування системи професійної естрадної освіти, що



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

розпочалося ще у 1980-ті роки, сприяло становленню і розвитку джазового виконавства в Україні.

Щодо наявності джазових колективів та солістів у різних містах країни – очевидно, що вирішальну роль відіграє фактор присутності у цьому місті справжнього яскравого лідера – знавеця і «патріота» джазу, навколо якого об'єднуються і згуртовуються прихильники цього унікального мистецтва. У Києві таким лідером довгий час був В. Симоненко, у Кривому Розі – О. Гебель, у Запоріжжі це В. Гітін, у Вінниці Ю. Шепета, у Донецьку – В. Колесніков і т.д.

Говорячи про конкретні постаті українських джазових музикантів, назвемо таких корифеїв джазового музикування, як Євген Дергунов (фортепіано), Юхим Марков (електро-бас), Віталій Мачулін (ударні), Артем Менделенко (саксофон), Олег Сачко (контрабас), Лілія Гревцова (вокал).

Серед джазових гітаристів найвидатнішим є, ймовірно, відомий далеко за межами України кримчанин **Енвер Ізмайлов**, лауреат численних престижних конкурсів і фестивалів у різних країнах світу. Багатство інтонаційних фольклорних джерел (атарських, українських, російських, сербських, вірменських, узбецьких, болгарських), а також надзвичайно індивідуальне відчуття форми дозволяють виконавцю творити оригінальні композиції з очевидним джазовим корінням, які він сам називає «імпровізованою музикою».

Інше унікальне явище на українському музичному горизонті – бандурист **Роман Гриньків**, блискучий віртуоз академічного напрямку, талановитий композитор і майстер, який значно розширив можливості бандури, удосконаливши її конструкцію. Парадоксально, але Р. Гриньків, завдяки багатству музикантської фантазії та практично необмежених виконавських можливостей, грає на бандурі джаз. Добре відомий його спільний проект із всесвітньо відомим джазовим гітаристом Єл Ді Меолою (*Al Di Meola*), у межах якого гармонійно поєдналися колорит української фольклорної пісні та латино-американської гітари в джазовій інтерпретації.

Велику роль відіграють міжнародні контакти українських джазових музикантів – співпраця із зарубіжними колегами, можливість навчатися за кордоном у провідних майстрів джазу. Оригінальний варіант співпраці джазових музикантів, запропонований Міністерством культури Польщі, розглянемо на прикладі українського саксофоніста **Віталія Іванова**.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Виконавську кар'єру молодий музикант починав у групі «Фест» Ігора Закуса, пізніше був солістом у групі відомого українського піаніста Юрія Шепети, паралельно співпрацюючи із зарубіжними виконавцями – А. Кондаковим, А. Ростоцьким (Росія), І. Мірзоевим (Азербайджан), Деніз Перрі, Кріс Джаррет (США), Міко Похьола (Фінляндія-США), Ренс Ньюленд (Австрія). Будучи лауреатом декількох українських фестивалів, а також лауреатом Міжнародного конкурсу *Zmagannia Jazzjwe*, що проходив у 2006 році у м. Щецині (Польща), В. Іванов 2006 року став стипендіатом Міністра культури Польщі у рамках програми *Gaude Polonia*, за сприяння якої здійснив запис свого першого сольного альбому «*Returning*». Творча співпраця з польськими джазовими музикантами Домініком Ваня (фортепіано), Міхалом Ярос (контрабас), Бартеком Старомейським (ударні) привела до формування колективу, який з 2007 року активно гастролює по всьому світу.

Мистецтво джазового виконавства – складна галузь музикантської діяльності, яка не може існувати «стихійно», а є продуктом цілеспрямованого навчання, що допомагає сформувати високий рівень виконавських навиків музиканта шляхом різнобічного розвитку його творчої особистості. Нова хвиля піднесення джазового руху в Україні окреслює шляхи перетворення набутих досягнень українського джазового мистецтва у вітчизняну джазову школу.

На сучасному етапі трансформації музичної освіти в Україні активно розвивається система професійної джазової освіти, яка почала формуватися ще на початку 1980-х років – саме тоді були відкриті перші естрадні відділення у вищих мистецьких навчальних закладах, училищах і музичних школах. На сьогодні відділи музичного мистецтва естради, програма яких базується на вивченні джазу, успішно функціонують у Київському інституті музики ім. Р.М. Глієра, Донецькій державній музичній академії ім. С.С. Прокоф'єва, Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського та багатьох мистецьких навчальних закладах середньої ланки – музичних училищах та коледжах (Чернігівське музичне училище ім. Л.М. Ревуцького, Черкаське музичне училище ім. Б.М. Лятошинського, музичне училище при Дніпропетровській консерваторії ім. М.І. Глінки); відкриті також школи джазового та естрадного мистецтва.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

У цих навчальних закладах працюють відомі, визнані джазові музиканти: Микола Замороко, Єфим Марков, Віталій Мачулін, Володимир Молотков, Маргарита Деміденко та багато інших. Викладачі та їх студенти (нинішні й колишні) гідно продовжують справу розвитку джазу в Україні. Створено та впроваджено нові програми по вивченню джазу та джазової імпровізації, видано наукові й методичні збірки статей.

Проблема українського джазу, зокрема, вітчизняного джазового виконавства залишається відкритою і по багатьох параметрах потребує подальшого дослідження.

УДК 784.7

*Т. И. Теремова,  
г. Луганск*

### ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ НА ЛУГАНЩИНЕ

Народно-песенная лирика – самый молодой род фольклора. Формирование лирики с ее музыкальными и тематическими признаками происходило в XVI – XVII веках. В отличие от эпоса, в лирике предметом изображения являются не события или объекты, а разнообразные чувства, настроения, переживания. Все внимание сосредоточено на отображении внутреннего мира человека. Квинтэссенцией лирики является не сюжетность (фабульность, действенность), а драматическое, эмоциональное напряжение, вызванное каким-либо событием из реальной жизни. Первостепенное значение придается выразительным средствам, способным передавать тончайшие эмоциональные состояния, влиять на воображение человека, пробуждая в нем художественные ассоциации и соответствующие рефлексии. Лирика представляет собой важный сегмент не только славянского фольклора, но и творчества любого народа мира.

Род лирики составляют различные песенные жанры: лирические песни, шуточные, сатирические, плясовые, баллады (объединяющие черты эпоса и лирики), песни-романсы, песни литературного происхождения. Остановимся на наиболее популярном в народной среде Луганской области жанре лирической песни. Отсутствие фундаментальных научных работ по изучению музыкального фольклора Луганщины позволяет говорить об актуальности данного исследования.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Луганская область в процессе формирования украинского народа и его этнических территорий, в зависимости от природных условий, характера и способа хозяйственных занятий населения, особенностей быта и традиционной культуры, выделилась в особый этнографический регион. Северные районы области представляют собой часть Слобожанщины. Название этого историко-этнографического региона возникло в XVII – XVIII веках, в период его интенсивного заселения украинскими казаками, отдельные поселения которых назывались «слободами». Слобожанщина соединила элементы казачьей культуры со многими привнесениями из разных мест переселения (в том числе из России, поскольку соприкасается с западными районами Белгородской и Воронежской областей). Южные и западные районы Луганщины относятся к степной части Украины, которую в прошлом называли «Дикое поле» (так она названа и на карте Украины Гийома Боплана, XVII в.). Здесь обитали кочевые племена. Это обусловило основные этнические черты данного региона, в котором существенно обозначились разнонациональные взаимовлияния (русских, болгар, сербов, молдаван и др.). Восточные и центральные районы области входили ранее в состав Войска Донского. Казачья культура Дона и Подонцовья на протяжении веков впитала и ассимилировала обычаи, нравы, быт разных этнических групп, среди которых преобладали русские традиции. Специфическими для Луганской области являются песни лемковской украинской этнической группы, появившейся здесь в результате насильного переселения лемков-русинов в 1945 году с территории Польши.

Таким образом, музыкальный фольклор Луганщины является результатом адаптации к местным условиям различных стереотипов, на основе которых происходило формирование и обогащение региональной культуры.

Существует общепринятое тематическое разделение лирических песен на два больших разряда: 1) семейно-бытовые; 2) социально-бытовые.

Семейно-бытовые песни выражают чувства, переживания человека, связанные с его личной жизнью, событиями в семье, родственными отношениями. Среди них центральное место занимают песни о любви. В них переплетаются самые разные чувства – от нежного поклонения и трепетной любви до яростной и жгучей ненависти (чувства влюбленных противопоставлены отношению к ним родственников, соседей, друзей,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

врагов). Наиболее распространенными тематическими мотивами песен о любви являются зарождение любви («А в нашем садочку»), мечты о свадьбе («Ой відтіть гора»), мотив верности «до гробовой доски» («На городі верба рясна», «Цыганка-гадалка»), мотив измены («Ой проламаю густий терен», «Ой гора, гора»), мотив неразделенной любви («Калина-малина», «Ой плавали два лебедя»), мотив взаимной любви молодых, которым не суждено вступить в брак из-за вражды между их семьями («Посіяла огірочки», «На городі верба рясна»), мотив разлуки («Ой під калиною», «Ой дівчина чорноброва», «У меня под окном»).

Самыми распространенными песнями о семейной жизни являются песни о тяжелой женской доле: о враждебном отношении свекрухи и родственников мужа к своей невестке («В мене батько лихий»), о жестоком обращении мужа с женой («А в полі береза», «Із-за гори вітер повіває»), о муже-пьянице («Посадила розу край вікна»), о жизни с нелюбимым мужем. Встречаются аналогичные песни и от имени мужчины («Чого, соловейко»). Глубина лиризма таких песен проявляется не в поэтизации семейной жизни, а в откровенной правдивости.

Особым драматизмом отличается третья группа песен – о трагических семейных обстоятельствах: песни о сиротстве, о вдовстве («Зійшов же місяць із-за хмари»), об одиночестве («Ще сонце не заходило», «Там на горі крута вежа», «Не пой же, не пой, соловейко»).

В социально-бытовых лирических песнях отразились чувства, размышления не отдельных лиц, а определенных социальных групп (казаков, чумаков, солдат и др.). В казачьих песнях наиболее распространенными являются мотивы прощания казака с родным домом («Последний нонешний денёчек»), с семьей, его отъезд («За лісом сонце засіяло»), чувство ностальгии вдали от родного дома («По-над речкой казачок сидел»), подстерегающие казака опасности, казачий быт, смерть казака («Ой поля, ви поля»). Подобное содержание характерно и для чумацких, солдатских, рекрутских песен. В донских казачьих песнях патрилинейной традиции содержание нередко передается путем эпического повествования («Пушкаръ», «На Дальнем Востоке», «Из-за лесу тучки»). В лемковском фольклоре социальная лирика представлена прежде всего эмигрантскими песнями («Я в чужині проживаю», «Гори наші, гори Карпати», «Там в горах Карпатах»).

По способу исполнения в лирике различают одноголосные и многоголосные песни. Одноголосие объясняется чувствами, требующими

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

переживаний в одиночестві, погруження «в себе». Напротив, многоголосіє передає більш насичені переживання «на людях», в колективі. Одиночні пісні відрізняються більш «личним» настроєм і змістом, ніж колективні. Напеви одноголосного стилю відрізняються розвинутою кантіленою мелодикою, високо індивідуалізованим музикальним образом. Інтенсивне розвиток в ліриці многоголосія (подголосочно-поліфонічного і гомофонно-гармонічного) відбувається в XVIII – XIX століттях на основі попередніх досягнень в сфері мелодики.

Тексти ліричних пісень мають строфічне строєння. Кількість рядків в строфі – 2, 3 або 4. Строфи укладаються за ізометричним принципом (придержується однакове кількість складів в рядку). Частіше за все використовуються двохсегментні рядки (рідше 3-х і 4-х сегментні). Про строги складово-числові структури можна говорити тільки в відношенні до української ліричної пісні. Найбільш поширені складово-числові розміри (6+4), (6+6), (6+7), (4+4+6); інші (9+8), (4+6+6), (6+6+7) виникають в результаті ампліфікації. В лемківських піснях типовим є так зване «коломийське» складово-числове розмір: (4+4+6). В витягнутих ліричних піснях (російських, донських казачьих, «степних» українських) відсутній строгість як в складово-числових структурах, так і в строєнні строфи.

Поетичним текстам ліричних пісень властиві романтичний характер, сентименталізація, драматизм, гіперболізація душевних драм. З засобів художественної виразності частіше за все використовуються епітети, порівняння, паралелізм, метафори, зменшувально-ласкательні суфікси. Особливе місце в текстах займає традиційна символіка. В витягнутих піснях використовуються особливі елементи поетичної мови: огласовки, словообривы, вставні вигукі – глоссолалії («Аленький цвіточек», «Уж ти сад», «По-над ярушком-яручком», «Разумна дівчонка»), синонімічні і тавтологічні повторі. Важливим композиційним прийомом (особливо в многоголосних піснях з сольним запевом) є конкатенація: соліст в новому куплеті повторює останню рядку попереднього куплету («У мене під вікном», «В саду-садочке»). «Пространственності» як риса традиційної культури донських казаків проявляється в композиційному прийомі ступінчатого звуження образу («По-над ярушком-яручком»).



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Поздним временем возникновения обусловлены многие особенности музыкального языка лирических песен, которые сформировались на основе уже высоко развитой мелодической речи. Амбитус большинства песен широкий: октава и более. Напевы менее октавы встречаются в многоголосных песнях, приспособленных к хоровой фактуре, к тесситуре грудных женских тембров. Ладовой основой напевов служат семиступенные диатонические звукоряды (дорийский – «Соловейко», «Повій, вітер, з яру», «В мене батько не рід», «Крещенские морозы», «Сидел я в тямнице», «Аленький цветочек», миксолидийский – «Останній вечір-вечорочок», «В саду-садочке», ионийский – «Ой з-за гори, гори», «Я в чужині проживаю», фригийский – «Уж ты сад», «На Дальнем Востоке», эолийский – «Горит одна лампадочка»), а также ладовая переменность («Пушкарь», «По-над ярушком-яручком»). Гармонический вид минора встречается в украинских песнях слободского региона. Тип мелодики преимущественно кантиленный. Движение мелодики плавное, волнообразное. Широкие интонационные ходы заполняются противоположным поступенным движением. В украинских песнях нередко можно встретить движение мелодики по звукам различных аккордов: трезвучий, сектаккордов («А в полі береза», «На камінні ноги мила», «Ой вийшов місяць із-за хмари», «Гори мої, гори Карпати», «Я в чужині проживаю»). Темп умеренный. Для украинских лирических песен характерно силлабо-тоническое соотношение текста и музыки. В протяжных наблюдается смещение логических акцентов, большая внутрислоговая распевность (вокализация), свободная (нерегулярная) метро-ритмика («Сидел я в тямнице», «Калинушка», «Разродимая сторонка», «Что за речкою»). Многоголосие (двухголосие с элементами 3- и 4-голосия) гомофонно-гармонического типа наиболее характерно для украинских слободских песен («Ой проламаю густий терен», «Ой під калиною», «Ой гора, гора»). В остальных районах (степном, русском, донском казачьем) преобладает подголосочно-полифонический тип многоголосия («Ой да ты, калинушка», «Что за речкою», «Разродимая сторонка»).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что лирическая песня Луганской области представлена различными тематическими группами, общими для любого этноса, населяющего наш край. В преобладающем большинстве текстов наблюдается интерферентность диалекта, являющаяся результатом аккультурации (смешения русской и украинской

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

культур). Однако лемковские песни сохранили свою локальность внутри других пластов, не испытав их влияния и не оказав влияния на другие культуры. Музыкальные и поэтические особенности лирических песен разных районов области идентичны лишь в общем характере исполнения, темпах, кантиленности мелодики. Отличия касаются прежде всего типов многоголосия: гомофонно-гармонического (в слобожанских украинских песнях) и подголосочно-полифонического (в русских, донских казачьих). Термин «протяжная лирическая песня» применим на Луганщине только к русскоязычным песням со свободной метро-ритмикой, широтой мелодического развития. Строгость музыкального и поэтического языка свойственна украинским песням.

УДК 78.071.1:786.2

С. Ю. Терехов,  
г. Луганск

### ГЕНЕЗИС АГОГИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТИПА НА ПРИМЕРЕ КЛАВИРНОГО СТИЛЯ Ф. КУПЕРЕНА

*Это – знамение времени! Но  
в девяти случаях из десяти я  
находил потом такой же факт,  
происшедший при аналогичных  
обстоятельствах, в старых  
мемуарах или старых  
исторических сочинениях.*

*Анатоль Франс*

Учение об агогике, и сам этот термин были введены в музыкальную практику Х. Риманом в 1884 году. В современной теории исполнительства агогика бытует именно в том значении, какое Х. Риман ей придал. До этого, явление свободного и непринуждённого музицирования передавалось понятием *tempo rubato* (с итальянского - «украденный темп»). Агогика – (от греческого «уводя»), средство музыкальной выразительности, которое характеризуется небольшим отступлением от соблюдения ритма и метра, необходимым и обусловленным сжатием и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

эквивалентным ему расширением темпа. Значительность требований агогики требует от любого исполнителя анализа стратегически важнейших условий для раскрытия замысла музыкального произведения. Наряду с интонационной формой, агогика и есть ключ к пониманию протоинтонации произведения и выявлению законов интонируемого стиля. Это наиболее выразительное средство.

*Классический тип агогики* предполагает изменение ритма на какую-либо малую величину. Мелодия исполняется, как бы, с отставанием, или опережением метрической пульсации. Использование мелизматика, синкопирование разнообразит ритм, возникает ощущение, что мелодия парит. При этом происходит известное противоречие метра и интонации, что в свою очередь, оживляет саму мелодию. Человеческая свобода на фоне жёстких закономерностей. Очень наглядно этот феномен проявляется в стилевой интонации барокко, а также на материале звукоинтонационного поля венских классиков.

Исходя из закономерностей системы современной теории и практики исполнительства, напомним главный принцип агогических нюансов: сжатие перед лёгким временем и расширение перед тяжёлым. Действует этот принцип как в пределах одной доли, так и на уровне суммы тактов. В природе аналогичным образом движется маятник (он не притормаживает вниз, а только у своей верхней точки движения, подобной тяжёлому времени в музыке). Небесные тела, подчиняясь закону гравитации, так же не перемещаются с абсолютно одинаковой скоростью.

В данной работе предлагается типология агогики: классический тип, романтический, постромантический (скрябинский), и джазовый, хотя в современной теории исполнительства принято различать два типа агогики:

1. *Tempo rubato* может действовать *только в одном мелодическом голосе*, при сохранении *Tempo quisto* в сопровождении. В этом случае можно говорить о действии микроградаций времени. Подобная манера интонирования обеспечивает необходимую выразительность при ариозно – декламационном характере и спокойном темпе.

2. Несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой может действовать *и во всех голосах вместе*. Временные градации имеют более широкий диапазон – макронюансы, т.е. заметные темповые сдвиги. Они наиболее характерны для произведений романтического стиля.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Действие типов агогики подчинено определённом закону – **закону компенсации времени**: «сколько взял – столько отдал», т.е. небольшие ускорения приводят к эквивалентным замедлениям и наоборот. Среднеарифметическое время, потраченное на исполнение произведения в определённом темпе с ровным пульсом движения, должно отвечать тому же времени и при *Tempo rubato*. Выход за пределы этого временного периода свидетельствует о нарушении равновесия в действии взаимокомпенсирующих агогических нюансов.

Ключ к стилевой интонации барокко — аутентичное понятие аффекта. Учение об аффектах, развивавшееся с 1553 года в западной гомилетике (раздел богословия, изучающий проповедь) еще хранило в себе остаточный свет знания о тайнах человеческого чувства, полностью утраченного ныне.

Установить смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах стремится музыкальная герменевтика. Герменевтика нашего времени находит своих предшественников, не говоря об античности, в писателях и теоретиках Ренессанса, особенно в авторах XVIII столетия — Матисоне, Генихене, Квантце и других. Современная попытка построить музыкальную герменевтику вначале непосредственно примыкала к воззрениям XVIII столетия и ставила себе целью лишь возродить учение той эпохи об аффектах. М.Друскин указывает, что именно теория аффектов поясняет все подробности старинной теории клавирного исполнительства. Также и Н.Кашкадамова подчёркивает этот принцип: *«Рука, що здійснює мелодійний рисунок; аплікатура, що відбиває зміст мотиву (з'єднує чи роз'єднує його частини); орнамент, що підкреслює його важливі моменти, - всі ці фактори клавірної гри допомагають розкрити сенс того мімічно-виразного жесту, який у XVIII ст. називали афектом»* [1, с. 97]. А. Любимов прямо говорит о тонкостях нюансировки темпов: *«Здесь господствуют истоки свободы, которая отбрасывает всё механистическое, и требует от исполнителя максимальной выразительности. Даже в моторных и танцевальных пьесах допускались небольшие отклонения от начального движения, которые могли быть вызваны сменой фактуры, тональности, чередованием мажора и минора, появлением нового куплета в рондо. В пьесах, умеренных и медленных, нарастание и спад движения является одним из способов драматизации и обострения развития. Постоянные, хотя и относительно небольшие,*

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

*колебания темпа – неотъемлемая черта французского исполнительского стиля»* [4, с. 5].

Установление аффективного содержания должно начинаться с эстетики интервалов и восходить через эстетику мотива и темы до целостного анализа произведения.

Агогика в интонационной среде барокко носит свои неповторимые черты. Она не в рахманиновских волнах страсти, не в утонченности моцартовского типичного континуума. Нюансы агогики французских клавесинистов едва уловимы, как в величественности аллеманды слегка уловима нежность и кротость; как в изящном и радостном гавоте едва уловимы оттенки жеманства; как в элегантности и грации менуэта заметна церемонность, не допускающая ни малейшего допущения предписанных линий. Нам кажется необходимым сравнение интонационной формы, её хроноартикуляционных средств, с танцевальным пространственно-временным континуумом. Агогика обуславливает время движения в пьесе, её тип движения. Эквивалентность оттяжек и ускорений в танцах имеют такую же типологию. Они прямо пропорционально зависят друг от друга. Генезис агогики классического типа в музыке французских клавесинистов глубоко коренится в плодородной почве танцевальных движений.

Манера высказывания французских клавесинистов в музыке имеет национальные черты. Это – ясность, чёткость и краткость, без туманностей. Огромная роль зрительных представлений, звукоизобразительность. Музыкальное впечатление, в этом случае, от изображаемого образа достигало своей полноты, когда были чётко выполняемы обозначения. Это проявилось и в природе творчества других французских композиторов - Дебюсси и Равеля. Вспомним их посвящения клавесинистам: «Посвящение Рамо» 1-я тетрадь «Образов»; Прелюдия, Форлана из сюиты Равеля «Гробница Куперена».

Клавесин для Куперена был тем же, чем рояль для Шопена и Листа. Композитор ясно пояснил своё понимание природы инструмента в своём знаменитом трактате «Искусство игры на клавесине» отметив как его достоинства: точность, блестящий звук, идеальный диапазон, - так и ограниченность: невозможность усилить, или ослабить звуки, каждый из которых на клавесине является отделённым друг от друга: *«Звуки на клавесині дані кожен зокрема і через це, не можуть ні посилюватися, ні послаблюватися. Тому досі здавалося майже неймовірним, що на цьому*

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

*інструменті можна грати з душею. Однак мені вдавалося зворушити тих людей, що мають смак» [1, с. 99].*

Лучшим пониманием купереновского отношения к инструменту является понимание композитором фактуры пьес, отличительной стороной, которой является обрамление мелизмами, оживляющими и объединяющими мелодическую линию. Учение о специфических средствах выразительности того или иного инструмента, и его природы, в теории исполнительства, могут быть принятыми для обоснования положений о типологии агогики.

Куперен позаботился, чтобы нотный текст его сюит был точным (выверялись длительности нот и тактов), подробная расшифровка украшений. *«Я заявляю, что мои пьесы следует играть, придерживаясь моих ремарок, и что они никогда не будут оказывать должного впечатления на тех, кто имеет настоящий вкус, если музыканты не будут точно выполнять все мои обозначения, ничего к ним не прибавляя, и ничего не отнимая» [2, с. 87].*

Свои ремарки Куперен выставлял, более заботясь о характере движения, а не о темпе пьесы, её скорости. Характер зависел от настроения, передаваемого пьесой, или чувства. Темп обычно задавался темпом танца, если таковой преобладал в основе произведения.

Обратимся к некоторым любопытным явлениям в знаках пунктуации и лигах в тексте Куперена. Кашкадамова говорит о привязанности лиг к выразительным свойствам орнаментации: *«Передусім ліги застосовуються найчастіше саме до мелізмів: дужка (квадратная – подчёркнуто мной С.Т.) обов'язково охоплює дрібні нотки кожної прикраси і приєднує їх до основної. Від поняття дужки походить і назва одного з поширених французьких мелізмів – куле (coulé - в'язка), подібного до форшлага або шляйфера» [1, с. 100].* В нотном тексте Куперена, действительно, часто встречается соединение соседних нот прямыми линиями, которые указывают на куле:



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

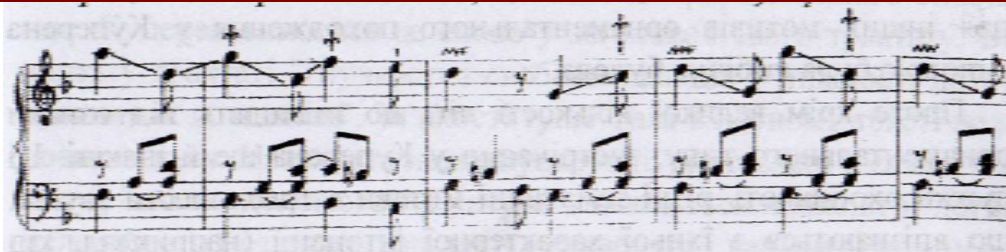


Рис. 1. Пьеса Куперена «La Souer Monique» («Сестра Моника»)

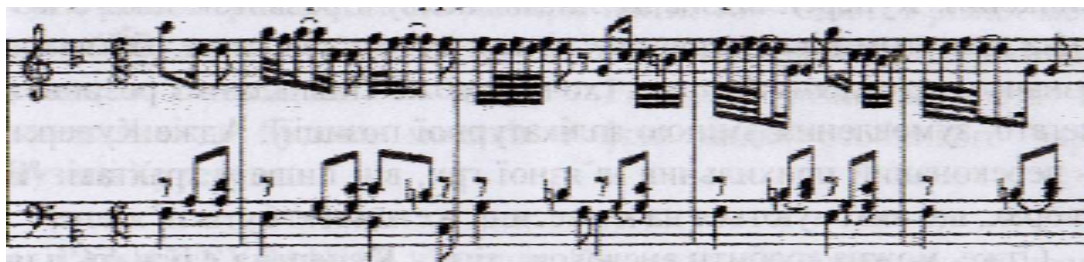


Рис. 2. Исполнительская расшифровка (Г. Пишнер)

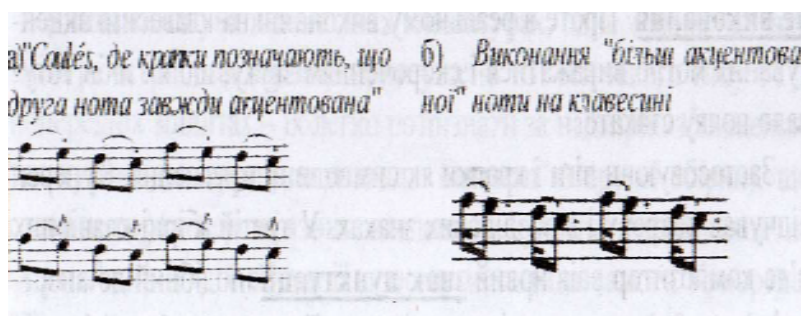


Рис. 3. Обозначения из таблицы самого Куперена [см.: 1, с. 101]


Видно, что точка над второй нотой означает – акцент, удар также и в конце ноты. Акцент, но не динамический, а метрический, т.е. нота должна была звучать длиннее. Однако на клавишине этого эффекта достичь было невозможно, поэтому динамика подменяла метрический акцент. Куперен вводил ещё и такой знак пунктуации - ' (подобный апострофу), который обозначал «окончание фразы, мелодии, а также указывает на то, что конец предыдущей мелодии необходимо отделить от начала следующей. Эта маленькая, неприметная пауза, однако если её не придерживаться, люди со вкусом будут ощущать, что в исполнении чего-то недостаёт. Разницу между двумя способами исполнения можно сравнить с разницей

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

*между людьми, которые читают, не придерживаясь точек и запятых, и людьми, которые их придерживаются; такие паузы должны ощущаться, не нарушая размер» [2, с. 90]. Куперен первый начал употреблять слова – фраза, туше. Он упорядочил и ввёл в свою таблицу украшений запись нескольких приёмов ритмической орнаментации:*

Аспирасьон (aspiration – выдох) – 

Сюспансьон (suspension – опоздание) – 

Куперен писал: *«Музичне враження залежить від вчасного переривання чи відтягання звуків відповідно до характеру мелодій. У тих випадках, коли смичкові інструменти посилюють звук, відтягання звука на клавесині (завдяки протилежному ефекту) ніби відтворює для вуха бажане звучання» [1, с.99-100].* Исполнитель, следуя указаниям композитора, должен был с педантичной точностью рассчитать время оттяжек и ускорений в орнаментированной мелодии, воспроизводя желаемое звучание. То есть, по предлагаемой типологии, здесь явно наличие существования классического типа агогики, который у Куперена заменён термином – ритмическая орнаментация. *«Ми записуємо по-іншому, ніж виконуємо. Тому іноземці гірше грають нашу музику, ніж ми їхню. Наприклад, ми граємо вісімки, що йдуть поступенево, так, ніби вони мають крапки, а позначаємо їх як рівні. Ми в полоні нашої традиції і продовжуємо її дотримуватися. Я вважаю, що ми плутаємо розмір з тим, що прийнято називати ритмом чи рухом. Розмір визначає кількість і рівну тривалість тактів; ритм же – це дух музики і водночас душа, яку слід в неї вкласти» [Там же, с. 104].* Далее приводим по книге Н. Кашкадамовой [Там же, с. 104]:

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

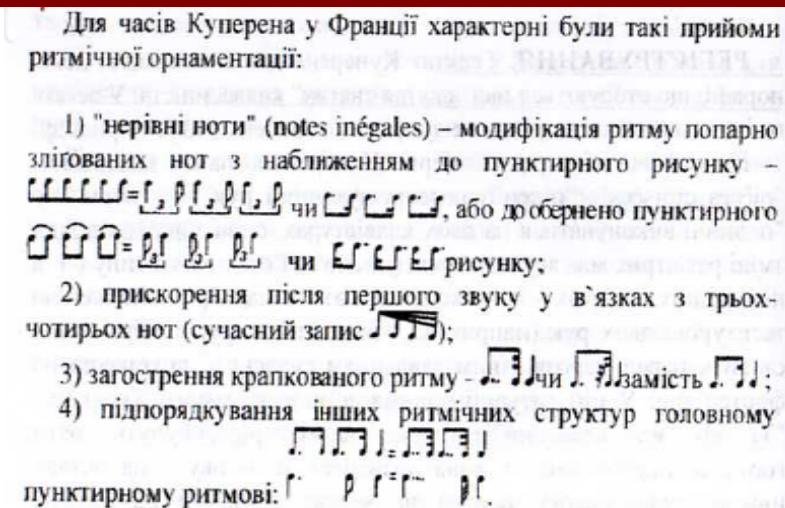


Рис. 4

Таким образом, ритмическая орнаментация в пьесах Куперена послужила зерном для развития агогики классического типа в исполнительской практике, *протоагогикой* классического типа. Интересно, что другой великий клавесинист, современник Куперена Ж. Ф. Рамо, – не касался вопроса фразировки и ритмической орнаментации и нерегулярно выставлял ремарки касающиеся характера пьес. Можно только догадываться об использовании Рамо приёмов ритмической орнаментации в своих сочинениях. В своей пьесе «Солонские простаки» он предостерегает исполнителя ремаркой «notes egales» (ровные ноты).

Необходимо сказать ещё об одном важном звене данной цепи исследования генезиса агогики классического типа – о правильном вкусе. Он часто выступает, чуть ли не главным мерилем правильной исполнительской концепции произведений французских клавесинистов. Обратимся к высказыванию В. Ландовской: «Мы уверены, будто знаем, что есть плохой вкус. Мы говорим также «совершенный вкус», имея в виду, что исполнитель обладает пронизательностью – даром небес, - которая диктует ему, что он должен делать, а чего избегать. Но что есть «хороший вкус»? Существует ли эталон? Что для одного хороший вкус, то для другого – плохой. Там, где я нахожу необходимым сделать *rubato*, слушатель говорит: «Госпожа Ландовска разрешает себе недопустимые вольности». Когда я чувствую, что необходимо избежать сентиментальности, другой возражает: «Как холодно! Хотелось бы больше чувства». Меня интересует, не тщетно ли Куперен и его современники отыскивали объяснение необъяснимому, этому *je ne sais*

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

*quoi* (фр. не знаю что) – непредвидимому, такому, что зависит от момента вдохновения интерпретатора. Хороший вкус – что же это, если не вольности, добытые по строго установленным и соблюдаемым правилам» [3, с. 205]. Правила необходимо изучить и знать, чтобы играть правильно.

Подводя итоги, определим главные элементы генезиса агогики классического типа:

- аутентичное понятие аффекта – ключ к агогической нюансировке французского клавирного стиля;
- развитие танца, движение и характер, как главенствующее положение в искусстве XVII – XVIII веков;
- понимание природы звукоизвлечения и тембрового разнообразия клавесина и требования Куперена к исполнению его пьес на этом инструменте;
- приёмы ритмической орнаментации, педантично выписанные самим Купереном в нотном тексте;
- строгие указания относительно метрических акцентов, также выписанные в нотном тексте;
- чувство правильного вкуса, которое можно достичь, строго следуя установленным правилам композитора.

Итак, агогика в пьесах Куперена своеобразна. Она специфична, имеет отношение только к области текстовых обозначений, но без её выполнения впечатление от музыки Francois Couperin Le Grand не может быть достоверным. Однако, на примере стиля Куперена с уверенностью можно говорить о чётких положениях характерных для агогики классического типа.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Кашкадамова Н. – К. : Освіта України., 2009. – 387 с.
2. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О.А. Серовой-Хортик // Очерк о Куперене. Коммент. и общ. ред. Я.И.Мильштейна. Теоретическая часть комментариев к «Правилам аккомпанемента» Ю.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
3. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска ; пер. с англ. А. Е. Майкапара. - М. : Классика XXI, 2005. – 367 с.
4. Любимов А. Вступительная статья / А. Любимов // Французская клавесинная музыка. – М. : Музыка, 1988. – С. 3 – 7.



**ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК МИСТЕЦЬКО-БІОЕНЕРГЕТИЧНИЙ  
ФЕНОМЕН: АСПЕКТ ВЗАЄМОДІЇ ДИРИГЕНТА, ХОРУ  
ТА СЛУХАЦЬКОЇ АУДИТОРІЇ В ПРОЦЕСІ КОНЦЕРТНО-  
СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Виходячи з досвіду сучасних наукових досліджень [1; 4; 6], будь-яка мистецька діяльність створює особливий віртуальний вимір, який має специфічні властивості порівняно з буденним алгоритмом людського сприйняття. В цьому контексті, показово, що під час концерту, оперного або театрального спектаклю на сцені формується потужне енергетичне поле, яке об'єднує індивідуальні біоенергетичні поля виконавців і глядачів в єдиний енергоінформаційний простір (егрегор) [5, с.226], акумулюючи енергію творчого процесу, випромінювану акторами та глядачами в процесі спектаклю [3; 6].

Аналогічна модель простежується в площині хорового виконавства. Єдина відмінність полягає лише в тому, що роль накопичувача та трансформатора біоенергетичних потоків, в даному разі, здійснює не стільки сценічний простір, скільки сам хор, який постає поліфункціональним генератором та ретранслятором енергій. Цьому сприяє специфіка хорового виконавства як різновиду музичної діяльності. Її обумовлює, насамперед, саме традиційне сценічне розташування хору. Воно створює ефект увігнутого біоенергетичного екрану-дзеркала, краї якого закруглюються на зразок амфітеатру або арки. Окрім здійснення суто акустичних функцій, цей ефект арковості сприяє рівномірній екстраполяції біоенергетичних потоків вздовж хорового екрану, сприяючи активному випроміненню енергії музичного творення в напрямку слухацької аудиторії. Як наслідок, відбувається фокусування енергетичного струменя, спрямованого диригентом в бік хору, а згодом його рефлексивне відображення в протилежному напрямку, тобто в бік диригента і залу.

Для кращого розуміння вказаного процесу розглянемо його структурний алгоритм в основних етапах.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- Початковим з них є момент психологічної та біоенергетичної настроєності диригента і хору на момент звукоутворення, тобто фонації в певному режимі вокальної атаки (переважно твердої або м'якої).
- Наступним є момент першого диригентського афтакту, що сигналізує початок звучання, і водночас, знаменує формування стійкого енергетичного потоку, спрямованого від диригента до хору.
- Третім етапом є сприйняття хором енергетичного імпульсу, надісланого диригентом, та момент індивідуально-психологічного налаштування хористів на певний режим диригентського біоенергетичного випромінювання.
- І нарешті, заключною фазою розглянутого алгоритму є формування резонансного колективного енергетичного потоку, екстрапольованого в масиві хорової звучності та його зворотної дзеркально екранованої рефлексії в напрямку диригента та слухачів.

Наведена схема ілюструє модель окремого біоенергетичного циклу, простежуваного між диригентом та хором під час репетиційної або концертної роботи.

В процесі музичного творення такий цикл неодноразово повторюється, формуючи розгорнуту в часі процесуальну функцію, тривалість якої обумовлена множинністю циклів-ланок в межах певної музично-композиційної структури.

Кількість таких циклів-ланок є постійно змінюваною. Вона залежить від особливостей диригентської інтерпретації, специфіки виконавських проблем, особливостей інтерпретації кульмінаційних етапів, динамічних та агогічних відхилень тощо.

Охарактеризувавши біоенергетичні процеси, які відбуваються на сцені в проекції *диригент – хор – диригент*, спробуємо тепер розглянути як вибудовується механізм біоенергетичних співвідношень в момент залучення енергетичного потенціалу слухачів, тобто в проекції *диригент – хор – аудиторія*. Його алгоритм можна окреслити в наступній послідовності:

- Спочатку біоенергетична хвиля, екстрапольована вздовж площини хорового екрана-дзеркала, одночасно з акустичною хвилею спрямовується в зал, в напрямку слухачів.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

- В наступній фазі аудиторія слухачів, настроєних на сприйняття музики, формує зворотно енергетичну хвилю, яка віддзеркалюється в напрямку хору і диригента.

В результаті формується складний біоенергетичний комплекс. Його потужність визначається, з одного боку, мистецькою майстерністю диригента і хору, а з іншого – психологічною настроєністю аудиторії на сприйняття певного музичного твору, специфіки його виконання та інтерпретації.

Як і у випадку з біоенергетичним циклом в проекції диригент – хор, цикл диригент – хор – слухацька аудиторія характеризується множинною багатоланковою повторюваністю, обумовленою тривалістю музичного розгортання.

Якщо представити модель вказаного процесу у вигляді умовної схеми, ми побачимо, що вектор енергетичного потоку в системі аудиторія – хор є діаметрально протилежним вектору хор – диригент, а отже є його дзеркальним відображенням.

Виходячи з цього, впливає, що диригент набуває, в цьому контексті, унікальних енергетичних властивостей. Вони обумовлені тим, що його індивідуальний біоенергетичний потенціал в процесі хорового виконавства незрівнянно посилюється. Він постійно підживлюється потужними енергетичними струменями, спрямованими як від хору, як біоенергетичного генератора-дзеркала, так і від залу (слухацької аудиторії), яку в даному разі слід трактувати як множинну біоенергетичну структуру.

В цьому контексті компоненти хорової звучності, окрім притаманних їм акустичних властивостей [2], набувають специфічної функції форматорів і кореляторів енергоінформаційних процесів. Зокрема *стрий*, постає своєрідним акустичним індикатором психологічної та біоенергетичної настроєності диригента і хористів на адекватне сприйняття і творення кожної миті музичного часу і простору. *Динаміка* – характеризує ступінь потужності енергетичних потоків у їх різноманітних співвідношеннях. *Ансамбль* (тембральний та динамічний) в даному аспекті слід трактувати як акустичний показник ступеня збалансованості енергетичних потоків в контексті загальної або часткової хорової звучності.

Узагальнюючи викладені спостереження, є підстави стверджувати, що хорове виконавство постає складним біоенергетичним феноменом, в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

якому диригент набуває функції координатора біоенергетичних потоків в процесі музичного творення, здійснюючи роль посередника між енергетичним потенціалом музичного процесу та психологічним резонансом від його сприйняття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Коротков К. Г. Аура с позиции физики / К. Г. Коротков // Сознание и физическая реальность. – 1997. – Т. 2. – № 4. – С.70 – 75.
2. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі : навч. посіб. для вищ. навч. закл. / А. Ц. Мархлевський. – К. : Муз.Україна, 1986. – 96 с.
3. Морозова Ю. Исцеление музыкой: интервью с проф. В. В. Горностаевой / журн. ред. Ю. Морозова, А. Мироненко // Нов. акрополь.– М., 2004. – № 6. – С. 17 – 25.
4. Прицкер Л. С. Невидимая реальность / Л. С. Прицкер. – Алма-Ата, 1991. – 112 с.
5. Тихоплав В. Ю. Физика веры / В. Ю. Тихоплав, Т. С. Тихоплав. – СПб. : Весь, 2001. – 256 с.
6. Юсупов Ф. О феномене пси-поля / Ф. Юсупов // Сознание и физическая реальность. – 1998. – Т. 3. – № 6. – С. 61 – 63.

**УДК 78.01**

*Н. І. Ткаленко,  
м. Маріуполь*

### ГАРМОНІЯ ДІАТОНІЧНИХ ЛАДІВ

Діатонічними ладами називаються лади, ступені яких можуть бути розташовані по ч.5. Для української та російської народної пісні, української та російської класичної музики характерно використання діатонічних ладів. Використання діатонічних ладів сприяло тій органічній близькості і спорідненості, яка є між класичною музикою та народною творчістю.

У професійну музику лади прийшли з народної. Лади дорійський, фригійський, лідійський одержали свою назву від назви областей: Дорида – Др. Греція; Лідія – Мала Азія [1, с.118].

Лади були систематизовані у середні віки і вперше розроблені церковниками. Назви давньогрецьких ладів перейшли до середньовічних ладів або “церковних”. Розробкою теорії ладів займався видатний італійський вчений, композитор, органіст епохи Відродження Джузеффо Царліно (XVI ст.).

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Він дав емоційну характеристику усіх ладів, став засновником учення про гармонію (“Гармонічне устанавлення”) [2].

У кінці XVI – початку XVII століть 8-ступіневі мажор і мінор поступово витискують “старовинні” лади, а їх відродження приходить на XIX століття у творчості всіх романтиків, російських та українських композиторів, пізніше – імпресіоністів.

Розглянемо характерні гармонічні звороти діатонічних ладів.

**Дорійський лад** – це лад мінорного нахилу з VI високим ступенем. Його вважають мужнім та “натуроукріплюючим”. Назва ладу – від назви древньогрецького племені – “дорійці”.

Дорійський лад – це омажорений мінор, де відбувається змішення мажорних і мінорних кольорів. Мажорна S розв’язується у  $t_{5/3}$ ,  $t_6$ ,  $d$ , а не у VII натуральну. “Дорійськість” краще за все відчувається при співставленні з тонікою [2]. Наприклад, М. Римський-Корсаков. опера “Садко”, “Пісня варяжського гостя”(вступ) – малює образ сурового воїна; А. Лядов. Мазурка ор. 11 №2. Для дорійського ладу, більш ніж для інших ладів, типова нестійкість тонічного центру. Дорійську S любив М. Мясковський – Симфонія №6, Іч., побічна партія. █

Andante

Римський-Корсаков "Садко" IV к.  
(Пісня Варяжського гостя)

The image shows a musical score for the beginning of 'The Song of the Varangian Guest' by Rimsky-Korsakov. It consists of a bass line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody is in the Dorian mode.

**Фрігійський лад** – за словами Ю. Холопова – збуджений, екстатичний, оргіастичний – використовувався у культурі Дионіса [3, с. 191]. Вийшов з Малої Азії. Це мінорний лад з низьким II ступенем (сюрмінор). Фрігійський лад широко застосовувався у творчості російських композиторів: М. Мусоргський. Опера “Хованщина” V д., хор розкольників – передається стан приреченості; О. Бородин. Опера “Князь

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Ігор” – половецький дозор (відтворення східного колориту);  
Д. Шостакович. Фуга C-dur.

Типові звороти:

III – VII<sub>6</sub> (мінорний) – t

VI – VII (мінорна) – t

II (знижена мажорна) VII (мінорна) – t

М. Мусоргський "Хованщина" V д.  
(Раскольничий хор)

Andante



**Міксолідійський лад** – це мажорний лад з VII низьким ступенем, лад з малою міксолідійською септимою на I ст. Характерними акордами є: VII<sub>5/3</sub> (мажорна), d<sub>5/3</sub> (мінорна).

Цікаво, що види доміант часто зв'язуються з T через S: VII (мажорна) – S – T. В цілому виникає послаблення акордів D групи (Д. Шостакович “Песнь о лесах” № 6; М. Римський-Корсаков “Сто русских народных песен” – “Ай, во поле липенька”).

Д. Шостакович "Песнь о лесах", №6

Adagio



**Лідійський лад** – це лад мажорного нахилу з IV високим ступенем, тобто із збільшеною квартою на I ст. (наприклад, Ф. Шопен. Мазурка ор. 24 № 2; Д. Шостакович. Соната № 2).

Типові звороти: II<sub>5/3</sub> (мажорна) – D – T. Зустрічається також тризвук VII мінорної ступені. █

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС



Цікаво, що вивченням емоційного характеру ладів займались ще у Др. Греції. Так, наприклад, лади іонійський і лідійський вважалися ладами “еротичної лірики і винопиття”. Платон вважав неможливим допускати їх серед вояків. Дорійський лад – мужній і “натуроукріплюючий” [3, с. 191].

У середині ХІХ століття діатонічні лади почали використовуватися у професійній європейській музиці (Ф. Шопен, Е. Григ), у російській музиці (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, А. Лядов), імпресіоністів (К. Дебюсі). Використання цих ладів було сприйняте і розвинуте українськими та радянськими композиторами – М. Лисенко, М. Мясковським, Л. Ревуцьким, С. Прокоф’євим, Д. Шостаковичем, А. Штогаренко.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов Г. Занимательная теория музыки / Г. Виноградов, Е. Красовская. – М. : Сов. композитор, 1991. – 200 с.
2. Тифтикиди Н. Лекции по курсу гармонии: [Рукопись 1972]
3. Холопов Ю. Гармония / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1988. – 511 с.

УДК 785.7

*А. А. Ткачева,  
г. Луганск*

### КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ, ФАГОТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА С. ТУРНЕЕВА: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Произведения С. П. Турнеева, пленяющие слушателей искренними чувствами, глубиной содержания, мастерством владения композиторской техникой, широко известны и любимы не только в Украине, но и за ее пределами.

Круг жанровых интересов Турнеева очень широк: симфонические и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

камерные произведения, хоры и песни, музыка к театральным постановкам. Но особое место в его творчестве занимает концертный жанр. Перу Турнеева принадлежат: Концерт для кларнета с оркестром, Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра, произведение „Lamentoso” для альты и камерного оркестра, несущее в себе жанровые признаки концерта, и Концерт для кларнета и струнного оркестра в стиле барокко.

Рассматриваемый Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра С. Турнеева, написанный в 1990 году, является плодом своего времени. Сложность исторической эпохи начала 90-х годов, присущие ее атмосфере внутренний надлом, переоценка ориентиров, острое чувство непонимания преломились в образной структуре Концерта, получив рельефное драматургическое воплощение. Перед нами разворачивается подлинно театральная драма, персонажей которой сам автор именуется в словесных ремарках: «пасторальный», «экспрессивный», «скерцозный», «решительный». Образы-персонажи, как и положено в театральном действии, поочередно экспонируются, вступают во взаимодействие, эволюционируют, трансформируются. Убедительность такого «действия» достигается, прежде всего, благодаря тщательной интонационной работе: многочисленным модификациям мотивов, их взаимопроникновению, образным и жанровым переосмыслениям. О преобразовании и даже трансформации тем-образов, на наш взгляд, можно говорить как об авторском почерке композитора, который находит свое отражение и в более ранних его произведениях («Скерцо» для квинтета духовых), и в последующих («Lamentoso» для альты и камерного оркестра [3]).

Театральной рельефности драматургии в немалой степени способствуют тембровые средства, используемые композитором, а они, в свою очередь, детерминированы выбором жанра. Сам С. Турнеев в статье, посвященной оркестровому стилю И. Карабица, писал: «Выбор жанра для автора музыкального произведения – явление не случайное. Композиторы тщательно продумывают момент рождения жанрового имени, который зависит от множества факторов. Однако один из них имеет принципиальное значение: это выбор инструментального состава, соответствующий замыслу произведения» [4, с. 237].

Обращение к камерному составу оркестра обусловлено, очевидно, идейной концепцией произведения: попыткой *субъективного* осмысления



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

трагических проблем современности, психологизацией высказывания, избегающего мощных симфонических звучаний.

Выбор же солирующих инструментов объясняется как особой склонностью композитора к деревянным духовым инструментам, так и семантическим потенциалом их тембров. Так, гобой в концерте С. Турнеева поручаются темы пасторального либо элегического характера, фагот же воплощает образы активные, решительные. Кроме того, оба инструмента – как самостоятельно, так и в дуэте – убедительно проявляют себя в сфере медитативной лирики.

Наличие двух солирующих инструментов – гобоя и фагота – усложняет присущую концертному жанру диалогичность. Солисты выступают как по одному, так и в связке. При совместном высказывании преобладает единодушие («диалоги согласия», по определению Е. Антоновой [1, с. 12]).

Большое место в концерте Турнеева занимают каденции солистов. Будучи неотъемлемым атрибутом жанра, каденции здесь выступают важными этапами драматургического развития, врезаясь в массивную оркестровую ткань в кульминационных участках формы. Местоположение обеих каденций – каденция фагота в первой части и совместной каденции гобоя и фагота во второй части – соответствует нормативам концертной формы – между разработочным и репризно-кодовым разделами.

Выпуклая, поистине театральная драматургия подчиняет себе композиционные процессы. Две части концерта – это два этапа борьбы героя. Множественность образов – исходных и модифицированных – влечет за собой некоторую мозаичность формы, характеризующейся частыми сменами построений, контрастирующих друг другу в темповом, тембровом, жанровом отношении. Вместе с тем, в строении обеих частей прослеживаются сходные тенденции. Так, после экспозиционных разделов следуют высказывания солистов. Далее начинается этап активного действия, сопровождающийся преобразованием экспозиционного материала, столкновением тем-персонажей, полифонизацией музыкальной ткани, последовательным динамическим нарастанием. Кульминации в каждой из частей прерываются сольными монологами, воспринимающимися как осмысление героями произошедших событий. Наконец, репризные разделы максимально сжаты, по своей функции они приближаются к кодам-послесловиям.

Если попытаться вписать концерт Турнеева в существующие

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

классификации современного концерта, то в соответствии с типологией Е. Денисовой [2] его можно отнести к типу двойного камерного концерта. Согласно же классификации А. Уткина [5], концерт Турнеева принадлежит к типу полилога как модифицированного проявления такого основополагающего свойства концертного жанра как диалогичность.

Музыкальный язык концерта острый, экспрессивный. Композитор применяет как традиционные средства выразительности, так и современные техники письма – сонористику, пуантилизм, алеаторику. Нельзя оставить без внимания обилие полифонических форм изложения и развития материала: развернутые фугато, свободные обращения, инверсии, перестановки голосов.

Концерт для гобоя и фагота с камерным оркестром С. Турнеева является одной из первых попыток освоения композитором концертного жанра. Несмотря на это, в нем уже обнаруживается собственное видение автором специфики такого рода произведений. Появление в дальнейшем „Lamentoso” для альты с камерным оркестром и кларнетового концерта в стиле барокко подтверждает данное наблюдение. В планах Турнеева продолжать работу в области концертного творчества, что дает повод надеяться на новые интересные сочинения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения : спец 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Г. Антонова. – К., 1989. – 19 с.
2. Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Н. Денисова. – М., 2001. – 20 с. –  
Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/neoromanticheskie-aspekty-v-otechestvennom-instrumentalnom-kontserte-poslednei-treti-xx-veka>
3. Мальцева Л. А. „Lamentozo” С. Турнеева: Опыт целостного анализа / Л. А. Мальцева // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : Зб. наук. праць. – Луганськ, 2005. – Вип. 4 – С. 183 – 192.
4. Турнеев С. П. Жанр концерта для оркестра в творчестве И. Карабича (принципы оркестрового стиля) / С. П. Турнеев // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : Зб. наук. праць. – Луганськ, 2005. – Вип. 4 – С. 237 – 246.
5. Уткин А. И. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. И. Уткин // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. – Л. : ЛГИТМиК, 1979. – С. 63–84.

«ОТ ЗАМЫСЛА – К ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ»:  
КОМПОЗИТОР О ПЕРВОИСПОЛНЕНИИ

Музыка – уникальный и многогранный «процесс творения звучащего мира» (Б. Асафьев) [1, с. 35]. На языке философии, музыка – воплощение трансцендентальной сущности мира, единства природы и духа. Бытие звука отражается в мироощущении художника, наделённого парадоксальным внутренним восприятием реальности; его рефлексия при этом – не рациональное философское осмысление, а глубоко прочувствованная реакция современного человека на окружающий его миропорядок, социум, ценностную систему связей и отношений. Эти известные истины наполняются живым и трепетным смыслом для композитора в момент работы над новым произведением. Принято сравнивать процесс написания музыки с рождением новой жизни, открытием нового мира. Однако эти метафоры более подходящие для характеристики процесса *первоинтерпретации*. Исполнение музыки становится настоящим событием для тех, кто внутренне открыт и готов к приятию звукообразных миров, для тех, кто проявляет удивительно чуткое слышание «звучащего мира» универсума. Согласно концепции М. Тараканова, музыка оказывается «...наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды», которая трактуется как **звуковой фон Земли**, «создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей» [4, с. 284]. И эта фоносфера есть способ духовного приобщения человека к Космосу, общения людей с Высшим миром.

*Цель* моего сообщения – выявить меру родства двух субъектов художественного познания мира «на языке музыки»: композитора и исполнителя в момент первой интерпретации.

Исполнитель должен обладать, по выражению В.Сильвестрова, «сверхчувствительной звуковой антенной» [2], которая помогает «озвучивать» совершенную красоту мира. Такой уникальной «антенной» для меня как композитора стал замечательный музыкант из Бельгии – **Хедвиг Швимберг**, первый исполнитель моих «Пяти рефлексий» для кларнета соло (2008). Звукообразный смысл музыкальных произведений, как известно, материализуется такими интонационно-содержательными

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

качествами, как музыкальный тон, интервал, ритм, гармония и тембр. Звукообраз понимается как «интонационно-образный комплекс», вырастающий на основе интонаций эпохи. Для меня мои «Рефлексии» – не только документ моей творческой биографии, но и дань национальной традиции «мышления музыкой» (например, «Отражения» Б.Н.Лятошинского). «Бытие проинтонированного рефлексивного образа – это уже не только переживание (хотя степень эмоциональной окрашенности мыслительного акта чрезвычайно высока), сколько философствование на языке музыки, “внутренняя речь” автора, монолог о себе и своем мирозерцании» [5, с. 11]. Их первоисполнение в зале Бельгийской королевской консерватории, в котором были исторические премьеры сочинений И.Стравинского и Бела Бартока, для меня является признаком диалога культур, символом расширения культурного пространства для самосознания нашего современника.

Известно, что исполнители подолгу работают над звуком, над поиском целостного образа звучания, стараясь найти наиболее точное и ясное выражение мысли. В моём случае – наоборот: кларнетист настолько глубоко и симультанно, чудесным образом озвучил композиторский текст, постиг мой замысел на бумаге, что кажется, будто исполнитель – alter ego композитора. Качество звучания кларнета уподобляется «внутреннему голосу» человека; лирический герой музыки общается со слушателями так, словно она рождается «тут и сейчас», на его глазах. Удивительный язык межличностного общения – музыка!

Инструментальный звук – голос инструмента, рождаемый прикосновением, дыханием и жизнью «творческих рук» музыканта. Звучание инструмента индивидуально окрашивается, становится выразительным источником интонации и *через стиль исполнения* – отражением звукового образа мира. Вот почему музыкальный звук выступает философским отражением структуры мира, его «атомом» и медиумом между внутренним миром художника и звучащим миром его музыки, воплощение которого является высшим откровением.

Замысел для композитора – это целостное «видение» будущего сочинения, которое можно назвать виртуальной «моделью» будущего произведения. Отмечу синтетический характер исполнительской реализации этой модели: это, прежде всего, одномоментный сплав

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

слухових представлений с образно-емоціональними, двигательно-тактильних с асоціативно-зрительними і інтелектуальними.

На концертній сцені замысел произведения предстає в цілому звучачем образі – произведенні. Так завершається внутрішній, синергійний діалог виконавця з емоціонально-образним світом композитора.

Посвящення цих п'єс Маєстро Швімбергу, на мій погляд, збільшує шанс узаконити узи народження музики з людиною її першого інтерпретатора. Багато композиторів вдихали харизматичними виконавцями, з якими сводить їх доля (відомий приклад, симфонія-концерт С.Прокоф'єва і її перший виконавець, гениальний М.Ростропович). Мої композиторські рефлексії «навіяні» обаятельним обличчям чудесного друга і людини з далекої країни, його виконавським потенціалом. Тем не менше, залишається загадкою, чому цей, здавалося б, ментально чуждий слов'янській культурі музикант стає духовним «двійником», *Другим* (за М.Бахтіну), здатним поведати світу універсальні істини на мові музики.

Підводячи підсумок, відзначимо наступне. Інструментальний стиль Швімберга є дуже близьким мого інтонаційно-звуковому представленню про духовну красу мого часу, висказанному «мовою» композиторського світоощущення. І це не випадково: душа і пальці людини музицируючого «оживляють» душу інструмента і вистраивають духовне поле спілкування людей «від серця до серця». Саме тому я вважаю камерно-інструментальний жанр «рефлексії» (в даному випадку сольна п'єса) аналогом людського спілкування, листом композитора в Майбутнє. Произведение, завдяки щасливому виконанню, відокремлюється від свого створителя і живе повнотою своєю власною життям (перефразуючи слова великого А.Пушкіна). Розуміння виконавської концепції произведения передбачає не тільки оцінку якості втілення художнього замыслу композитора, але і більше всього – той міри краси духовного спілкування людей, без чого немає справжнього творчості.

В. Москаленко відносить музикально-виконавське мислення до особливого виду інтелектуальної діяльності [3]. І, дійсно, не можна не вказати на величезний потенціал інтелектуально-креативної діяльності в виконавському акті: це воля, помножена на силу розуму! На мій погляд, в контексті сучасного музикального творчості

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

исполнительская поэтика, свойственная исполнителям такого масштаба, как Хедвиг Швимберг, отражает изменение **статуса исполнителя в системе музыкальной коммуникации** рубежа тысячелетий, тем самым обеспечивая преемственность с классическими традициями музыкального исполнительства XX века.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Видение мира в духе музыки / Б.Асафьев // Блок и музыка : сб. ст. [сост. М. Элик]. – М.-Л., 1972. – С. 8-57..
2. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым [сост. А. Вайсбанд, К. Сигов]. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
3. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. – К., 2013.
4. Тараканов М. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / М. Тараканов [сб. ст., отв. ред. Е. Тараканова]. – М.-СПб. : Алетейя, 2003. – 299 с.
5. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Харьков : Скорион, 2007. – 294 с.

УДК 785.6:787.61

*М. М. Тущенко,  
г. Луганск*

### О СОЗДАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В ОБЛАСТИ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА В УКРАИНЕ

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.

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 двадцатилетие – новейший период развития национального гитарного искусства. Эта тенденция наметилась гораздо раньше – на рубеже 60-70х 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

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

оптимальним 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.

«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-солирующий. Именно гитара инспирирует эмоциональное напряжение в разных зонах формы, энергично репрезентирует 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». Композитор не остается надолго в сфере какого-либо одного психологического состояния или тембра-окраски, а постоянно меняет их, как в киномонтаже.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Большое внимание Н.Стецюн уделяет интонационной яркости тематизма. Стилистика концерта объединила в себе черты двух национальных школ – украинской и испанской (фламенко). Использование национальных и инонациональных традиций раскрывает черты единства указанных музыкальных культур на разных уровнях – драматургическом, композиционном, интонационном.

Целостность произведения достигается благодаря использованию нескольких основных мелодических попевок и оборотов, на трансформировании которых построено большинство фигурационного 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].

Объем 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 получат многочисленные интонационно-образные перевоплощения. Можно допустить, что вступительный раздел выполняет функцию отсутствующей в этом концерте каденции солиста. Использование полиладовости и метрическая свобода (авторская ремарка *Ad libitum*) тоже делают музыку ярко национальной. В монологе солиста своеобразно претворяется одна из главных примет концерта – инструментальная виртуозность, воплощенная в мастерстве речевой декламации на инструменте. Монолог позволяет

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

показать диалектику процесса мышления, передать процесс зарождения и становления мысли. В дальнейшем, возникая трижды на протяжении части, мотив вступления будет постепенно обогащаться интонационно, превращаясь из темы-тезиса в материал генеральной кульминации части, т.о. воплощая процесс становления мысли на уровне целого.

Основные темы I части жанровыми истоками роднятся с украинской лиричной песенностью и одновременно приближаются к традиции испанских *канте* (тема главной партии) или воспроизводят активные танцевально-жанровые образы, почти зримые картины народного празднества (тема побочной партии). Музыка II части насыщена игровыми моментами, напоминающими сразу и андалузские празднества и образность архаичных древнеславянских ритуальных танцев.

Авторское видение национальной характерности образной сферы этого произведения реализуется с помощью современного музыкального языка, в котором нашли выражение многоплановость жанрового содержания, принципы диалогичности и думно-рапсодийной импровизационности.

«Испанский концерт» Н.Стецюна стал интересным образцом концерта для гитары с оркестром и весомым вкладом в развитие национального гитарного репертуара.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки / Марк Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 286 с.
2. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60 – 70-е годы). Пути развития : очерки / Михаил Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1988. – 271 с.

**УДК 783.8**

***О. П. Українець-Колесникова,  
г. Луганск***

### ПРОБЛЕМА ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ В РАБОТЕ НАД КАНОНИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ В ДУХОВНЫХ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Проблема образного решения хорового произведения в учебном хоре требует решения множества задач. Сюда входят как узко профессиональные, технологические задачи (работа над звуковедением,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

певческим дыханием, артикуляцией, ансамблем и т.д.), так и художественные задачи (творческое прочтение хорового произведения - интерпретирование художественного образа, осмысление средств художественной выразительности в контексте данного произведения),

Неотъемлемой частью работы хормейстера над произведением является работа над словом – поэтическим или каноническим текстом.

Поэтический, а в данном случае канонический, текст в хоровом произведении, являясь стройной совокупной целостностью специфических, уникальных по своей природе средств выразительности, может и должен быть источником образного видения.

Изучение практики работы учебных хоров, индивидуальных занятий со студентами в классе дирижирования, результаты бесед на коллоквиумах показали, что наименее четко выработан подход к анализу поэтического (канонического) слова в хоровом произведении. При этом глубина образного содержания не подвергается серьезной проработке. Между тем канонический текст обладает образной и смысловой многогранностью, глубиной, и требует отдельного изучения.

"Проанализируйте поэтический образ, - писал Сэнт Экзюпери, - смысл его иного порядка, чем смысл его слов. Он не заключен ни в одном из элементов, которые в нем связаны или сопоставлены; смысл поэтического образа определяется типом связи, которую он создает, той внутренней настроенностью, которую вызывает в нас данная структура".

Над проблемой слова в хоре работали множество авторов - Краснощеков Виктор Иванович [1, с. 176], Самарин Владимир Аркадьевич [2, с. 142], Богданова Татьяна Степановна [3, с.69], однако ими эта проблема рассматривается технологически, т.е. с точки зрения дикции, произношения, звуковедения. Также статья Кочетовой С.И. «Актуализация проблемы работы над словом хорового произведения в учебном хоре» [4], в которой автор предлагает осмысление поэтического текста в хоровом произведении, его звукоокрасочную насыщенность, особо значимую в контексте музыки.

В данной же работе предлагается новое образное понимание традиционного канонического текста молитвы «Отче наш», в связи с обращением к исконному языку библейской молитвы, а именно к переводу с арамейского.

Как говорит Мэтью Фокс, в своем предисловии к книге Нейла

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Дугласа-Клотца «Молитвы космоса» [5 с. 51], почти все переводчики канонической литературы подвержены влиянию идеологии или мировоззрения, ими разделяемых, и это в полной мере относится к переводчикам Писания. Те, кто утратили понимание космологии и мистицизма, присущих Писанию, не очень-то осознают это, когда переводят для нас Библию.

И все же Писание, как это подтверждено монахами древности, ежедневно творившими молитвы по Библии, должно быть познано сердцем, а не просто изучено разумом. Насколько же и в наше время умы новейших исследователей Библии заняты вторым, но как мало внимания уделено первому. Мистицизм, отторгнутый нашей академической жизнью за последние три столетия, редко являл себя на листах переводчиков, погруженных в слова, но не всегда в музыку духа и устремления автора. Как только живые слова священных текстов становятся слишком привычными, автоматически всплывающими в памяти, вызубренными молитвами, религию охватывает паралич, и она теряет способность к трансформации. Так же и у исполнителей, если слова священных текстов становятся слишком привычными, произносятся автоматически, или осмысление их поверхностное, то такому коллективу не удастся растревожить душу слушателя.

Насколько же может освежить восприятие исполнителя попытка восстановить изначальный, исконный язык Ближнего Востока, тот самый арамейский язык, на котором говорил Иисус. Как же сильно изменится раздвинувшееся сознанием сердце, если мы узнаем, к примеру, что обычно переводимое «будьте совершенны» означает «будьте всеобъемлющи», «благословенны кроткие ибо они унаследуют землю» также означает «смягчите все жесткое внутри вас, и вы получите физическую мощь и силу из Вселенной». «Небеса» на арамейском означают, по сути, «Вселенную», и что слишком уж привычные слова «не введи нас во искушение» можно перевести следующим образом: «не дай поверхностным вещам обмануть нас, но освободи от того, что удерживает нас от продвижения». Может ли быть что-либо более космологическим и впечатляющим, чем это? Не получают ли слова Иисуса новую жизнь и мощь в таком переводе его изречений?

Как исконная ближневосточная, так и еврейская традиции гласят, что каждое изречение богооткровенного знания нужно изучить как минимум с трех точек зрения: интеллектуальной, метафорической и мистической.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

С первой точки зрения мы рассматриваем прямое значение слов – то, что так называемые «современные люди» именуют «буквальным» значением. Со второй точки зрения мы рассматриваем как изречение или притча метафорически отражает нашу жизнь. И здесь нам необходимо пробудить поэтическое восприятие, мы должны принять участие в воссоздании определенного значения из нескольких возможных буквальных переводов. С третьей точки зрения, мы открываем истину того знания, на которое указано в данном изречении. Здесь мы должны выйти за пределы восприятия изречения как утверждения или просьбы. Нам надо получить невыразимый словами опыт, к которому слова являются отправным пунктом. Ни одна из этих точек зрения не исключает остальные.

Как рассудил знаток еврейского языка Фабр де Оливэ (1815) в своем труде «Возрожденный еврейский язык» [6], трагедия библейских переводов заключатся в том, что выражения, затрагивающие много уровней значения, при переводе урезаны до полной однозначности и окостенелости и ограничены до уровня материальных и частных выражений. Эта тенденция разделять и излишне буквализировать была характерна для всей эпохи Ньютона – а период когда подавлялась мистическая космология, не мог породить адекватных толкований и переводов. Неестественное разделение Бога, природы и человека, неизвестное тем, кто жил в гармонии с природой, вкралось и в наш язык с наступлением современной цивилизации.

Большинство переводов изречений Иисуса на европейские языки сделано с греческого, который весьма сильно отличается от арамейского. Арамейский был общеупотребительным разговорным языком по всему Ближнему Востоку и на нем проповедовал Иисус.

В отличие от греческого, в арамейском не существует четкого разделения между средством и целью, или между внутренним качеством и внешним действием. Когда упоминается « Царствие небесное», это царствие всегда как *внутри*, так и *среди* нас.

Арамейский отражает гибкое и целостное представление о космосе, исчезают границы, разделяющие значения слов «разум», «тело» и «дух». Слова строятся и приобретают значение на основе поэтической образно-корневой системы таким образом, что каждое слово может иметь несколько значений, на первый взгляд ничем не связанных, но по



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

размышлении проявляющих какие-то внутренние связи.

Подобно праязыкам на Ближнем Востоке и другим древнейшим на планете языкам, арамейский отличается богатством звукового смысла, то есть можно прочувствовать направление, цвет, движение и другие ощущения, когда определенные священные слова резонируют в теле.

Ниже предлагается один из возможных переводов молитвы «Отче наш» с арамейского языка. Это делается с целью углубления и расширения понимания канонического текста, его образной сферы, дирижером и певцами исполняющими какое-либо музыкальное произведение на данный канонический текст.

*О Родитель! Отец-Мать Космоса,  
Сосредоточь Свой Свет внутри нас - сделай его благотворным:  
Твори Свое Царство единства сейчас –  
Тогда Твое Единое желание действует вместе с нашим,  
Как во всем Свете, так и во всех формах.  
Даруй необходимое нам на каждый день в хлебе и осознании.  
Развяжи пути ошибок, связывающие нас,  
Как мы отпускаем пути вины других,  
Которые мы держим.  
Не дай внешним вещам вводить нас в заблуждение,  
Но освободи нас от того, что задерживает наше продвижение.  
Из Тебя рождена всеправящая Воля,  
Сила и Жизнь,  
Всеозаряющая песнь,  
Обновляемая из века в век.  
Истинно в утверждениях этих сила-  
Да будут они почвой, из которой все  
Действия мои произрастают:  
Аминь.*

Таким образом, на наш взгляд, предложенная интерпретация канонического текста, такой подход в анализе слова даст возможность исполнителям по новому услышать привычные слова, понять их глубокий смысл, расширить образную сферу, так как каноническое слово обладает образной и смысловой многогранностью и глубиной. И соответственно донести до слушателя всю силу образа и эмоционального воздействия.

Перспективным направлением дальнейшей работы в этом направлении может быть исследование воздействия звуковой вибрации

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

слова на сознание, как исполнителя, так и слушателя.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.
2. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М. : Академия, 2002. – 352 с.
3. Богданова Т. С. Основы хороведения : учеб. Пособие / Т.С. Богданова. – Минск : БГПУ, 2009. – 132 с.
4. Кочетова С. И. «Актуализация проблемы работы над словом хорового произведения в учебном хоре» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ipk.ulstu.ru/?q=node/457>.
5. Нейл Дуглас-Клотц «Молитвы космоса». – СПб.: Петровский фонд, 2000. – 87 с.
6. Фабр де Оливэ. Возрожденный еврейский язык. – Нью-Йорк, Лондон, 1921.

УДК 78.01

*А. Д. Харютченко,  
г. Луганск*

### НОВЫЕ СТРУКТУРЫ И ФОРМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА XX – XXI СТ.

В начале XX века с расширением тональной системы и прихода к атональности и додекафонии в формообразовании музыкальных произведений происходят кардинальные изменения. С исчезновением функциональной гармонии структура произведения перестаёт быть периодичной, что является основой классической формы. Появляются новые построения кардинально отличные от традиционных.

В творчестве наиболее яркого представителя «Новой венской школы» А. Веберна, декларировавшего приверженность к закономерностям классических традиций, в том числе и к формообразованию, под влиянием нового неклассического мышления привычные представления трансформируются настолько, что приобретают абсолютно новое качество. В композициях, создаваемых в додекафонной системе, так называемой технике рядов (серий) путём повторения в различных модификациях (обращение, ракоход, интерполяция, ротация и т. д.) ряда 12-и самостоятельных тонов, образуются своего рода области измерений, называемые «параметрами». Это создаёт совершенно новые структуры в строении произведений.

При дальнейшей эволюции серийной техники, приведшей к

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

сериальності (організації не тільки звуковисотності, но і ритма, динаміки, штрихов) кожне сочинення має своє індивідуальне строєння, структуру, відмінну від інших.

Произведения, называемые симфония, соната, по форме не имеют никакого отношения к традиционным композициям. Среди ярчайших представителей этого направления К. Штокхаузен, П. Булез, Д. Лигети, Л. Берио, Э. Денисов. На смену тональной организации материала приходит совершенно новая противоположная стилистика – алеаторика и сонористика. В основе сочинений данного направления – случайность выбора. К примеру, одиннадцатая пьеса из цикла *Klavirstuke* К. Штокхаузена, написанная в виде 19-и не связанных между собой отрывков – «групп». Музыкант по своему усмотрению может начать игру с любой группы, в дальнейшем исполняя фрагменты в любой последовательности, в произвольном темпе, динамике и артикуляции. Таким образом, форма произведения создаётся во время исполнения. Подобные явления широко распространены в творчестве Дж. Кейджа, К. Пендерецкого, В. Лютославского, С. Губайдуллиной.

К числу инноваций музыки XX века следует отнести минимализм (репитативная техника), когда в основе композиции лежит отдельный звук, интервал, аккорд или короткая мелодическая фраза, многократно повторяющийся с некоторыми видоизменениями. «*Stimmung*»

К. Штокхаузена для 6-и голосов строится на одном аккорде, который звучит 74 минуты. Это некое остановившееся временное пространство, уходящее в вечность, не имеющее формы с точки зрения традиционного представления.

Исходя из вышеизложенного, следует констатировать, что музыкальный авангард мотивировал появление совершенно новых структур и этот процесс находится в дальнейшем развитии.

УДК 784. 67: 37. 036

*О. В. Чмерук,  
м. Луганськ*

### ЗНАЧЕННЯ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Удосконалення естрадно-виконавської культури підростаючого

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

покоління як потужного засобу формування особистості нової людини є одним з провідних напрямків сучасного суспільства. Історія дитячої вокальної педагогіки протягом кількох століть вказує на те, що спеціальних методик постановки саме дитячого голосу не існує. Деякі аспекти роботи з дитячими голосами, зумовлені віком та особливостями дитячої психіки, а також специфікою дитячого сприйняття розглядаються, але це більше відноситься до педагогічних прийомів навчання, а не до вокальних.

Основні принципи вокальної культури єдині як для дорослих співаків, так і для дітей. Різниця полягає лише в специфіці виховання дитячого голосу, з урахуванням фізіологічних можливостей і психологічних особливостей дітей того чи іншого віку. Різні сторони початкового навчання співу молодших школярів були предметом вивчення багатьох дослідників: О.А. Апраксиной, Н.Д. Орлової, І.І. Левідова, Є.І. Алмазова, В.А. Багадурова, Є.Я. Гембицький, а також Н.Г. Борисової, Г.П. Стулова, О.П. Соколовою. Розкриваючи зміст, методи, динаміку, особливості формування вокально-виконавської культури у молодших школярів, ці та багато інших авторів відзначають, що одним з важливих аспектів початкового навчання дітей є можливість сприйняття мистецтва через спів. Пісенспів на Русі завжди відображав, насамперед, суспільне буття, думки і почуття, самі особисті, глибоко індивідуальні переживання людини. Відображаючи дійсність і виконуючи пізнавальну функцію, текст пісні і мелодія впливають на людей, виховують людину, формують його погляди та почуття з раннього дитинства, виховують людину [1, с. 25-32].

Таким чином, естрадний спів сприяє формуванню загальної культури особистості: розвиває спостережливі та пізнавальні здібності, емоційну чуйність на естетичні явища, фантазію, уяву, котрі проявляються в конкретних формах творчої естрадно-виконавської діяльності; вчить аналізувати музичні твори; виховує почуття патріотизму, співчуття, чуйності та доброти. Будь-яка діяльність дітей і підлітків здійснюється успішно тоді, коли вони бачать суспільну користь.

Благотворно впливають добре продумані і підготовлені концертні виступи, на яких вдається встановити живий та безпосередній зв'язок з аудиторією. Одним з головних завдань викладача є – виявити в кожному учні найкращі його фізичні і людські якості. У контакт з ним з перших хвилин спілкування необхідно розкрити красу цих якостей, їх значущість

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

для самого учня, для його оточення, а так само необхідність їх у творчому процесі. Неординарні прояви повинні мати підтримку. Підвищуючи самооцінку, бажано виявити для учня тільки йому притаманну красу, зовнішню і внутрішню. Ця самооцінка вихована педагогом, важлива для зміцнення бажань, волі при необхідності виявити себе через голос. Здоровий голосовий апарат, хороша вокальна виучка, щоденний тренаж можуть служити основою, надійним фундаментом, на якому вибудовується високе творче досягнення співака. При навчанні педагог зобов'язаний тонко відчувати індивідуальну природу голосового апарату і всю фізіологію співочого організму.

Спів вправляє і розвиває слух, дихальну систему (а вона тісно пов'язана з серцево - судинною системою), отже, мимоволі займаючись дихальною гімнастикою, можна зміцнити своє здоров'я. Крім того, спів тренує артикуляційний апарат, без активної роботи якого мова людини стає нечіткою та безглуздою. А правильна ясна мова характеризує ще й правильне мислення. У процесі співу розвивається голос, музичний слух і такі загальні якості як увага, пам'ять, уява та емоційна чуйність дітей [2, с. 42-55].

Музичне мистецтво естради займає особливе місце в сучасній культурі. Естрада сьогодні – це не просто вид мистецтва, але й соціокультурний феномен. Вона залучає своїх шанувальників експресивністю, безпосереднім зв'язком з рухом і ритмом, барвистістю сценічного втілення, досить простим, порівняно з академічним мистецтвом, змістом і емоційним ладом творів, який втілюється нескладним для сприйняття мовою.

Сучасна естрадна музика приваблює людей різного віку, в тому числі і дітей. Як показує практика, з усього різноманіття музичних жанрів, стилів і напрямків діти в більшості випадків віддають перевагу саме естрадним пісням. Система додаткової освіти, дотримуючись віянь нового часу, з кожним роком все активніше використовує для залучення дітей до музичного мистецтва естрадну музику.

До недавнього часу вважалося, що основним видом музичного виконавства в умовах загальноосвітніх шкіл і різних гуртків системи додаткової освіти є хорове музикування. Зараз же все більшою популярністю користується сольний та ансамблевий спів, при цьому естрадне виконання стрімко витісняє академічне. Інтерес дітей, батьків, глядацької аудиторії до цього виду творчості надзвичайно великий і

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

зростає з кожним роком. Дитяча естрада – це досить новий напрямок дитячого музичного творчості. Воно приваблює сучасних дітей своєю яскравістю, «дорослими» аранжуваннями пісень, сучасною стилістикою, насиченим вокалом і можливістю проявити свої творчі здібності, втілити найсміливіші ідеї та мрії. У ситуації відсутності дитячих організацій гуртки естрадного вокалу, вокальні естрадні колективи є сполучною ланкою, що поєднує дітей різного віку, що допомагає донести до них основні людські істини і життєві орієнтири.

Заняття в гуртку естрадного вокалу спрямовані насамперед на становлення і розвиток особистості дитини, формування його духовної культури, розвиток музичних здібностей. Займаючись естрадним співом, маленький артист не тільки опановує мистецтвом вокалу, специфічними прийомами, характерними для різних жанрів популярної музики, навичками роботи з текстом, фонограмою, мікрофоном і звуковою апаратурою, сольного виконання під акомпанемент фортепіано, а й вчиться працювати в команді з іншими дітьми, досягати поставленої мети, своєю працею домагатися успіху.

На заняттях естрадного колективу діти вчать правильно співати, красиво танцювати, вільно і розкуто почувати себе в будь-якій обстановці, у тому числі на сцені. Заняття естрадним вокалом допомагають дитині зорієнтуватися в складному світі, відчути себе в колі друзів та однодумців, розвивають його комунікативні здібності, розширюють уявлення про світ і людей, полегшуючи процес проходження дитиною соціальної адаптації, допомагають йому в складному і неоднозначному процесі самосвідомості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Варламов А. Полная школа пения / А. Варламов. – М. : Музыка, 1953. – С. 25-76
2. Халабузарь П. Методика музыкального воспитания / П. Халабузарь, В. Попов, Н. Добровольская. – М. : Музыка, 1990. – 175 с. нот.

**УДК 786.8**

*Л. А. Шарабрин,  
г. Луганск*

### РАБОТА НАД СОНАТАМИ Д. СКАРЛАТТИ

Как известно, сонатная форма, как правило, состоит из:

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

1. **ЭКСПОЗИЦИИ** - основных видов контрастных противопоставлений, возникающих в материале, в тональном плане и в способах изложения материала;

2. **РАЗРАБОТКИ** - места развития и доведения контраста противоположных начал до высшей фазы своего противопоставления, вплоть до вызревания нового качества в материале, в способах развертывания материала, в драматургии движения тональных планов;

3. **РЕПРИЗЫ** - момента разрешения накопившегося энергетического заряда и противоречий, отстранения предшествующих форм развития и одновременно возвращения к исходному, но с перерождением материала как следующей фазы движения тематизма и преобразование его в новое качество.

Три момента - тематизм, развитие, тональный план - показатели композиции.

Три фазы развития в сонатной форме - экспозиция, разработка, реприза - вехи драматургии: они указывают на степень стадию драматургического развертывания образа, идеи.

Внешне схема старинной сонатной формы в произведениях Д. Скарлатти сходна с подобной формой в произведениях И. Баха. По сути же это совершенно различные композиции. Если у Баха все было направлено на непрерывное развертывание, и отдельно взятые экспозиции и репризы (особенно в аллемандах и курантах) совпадали по тематизму и способам его продвижения с полифоническими периодами развертывания, границы партий намечались только тонально и фактурно, то сонатные формы Скарлатти постепенно утрачивают монолитность полифонического развертывания. В них - противоположная направленность формы к насыщению ее большим количеством цезур, причем не только на гранях разделов (в полифонической форме самые значительные кадансы возникали в конце разделов), но и на гранях партий и в самих партиях. Более того, сам тематизм содержит все черты множества кадансовых замыканий: он формируется из кадансов и типичных, простейших гармонических формул. Композиция дробится на основные партии, четкое разграничение которых достигается в первую очередь не тонально фактурными средствами, а гармоническими и структурными: непрерывным кадансированием и повторностью (периодической или секвентной), лежащими в основе тематизма и в каждой новой фазе развития или разделах.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Даже в сонатах Д. Скарлатти с сугубо полифоническим тематизмом можно выделить гармонический и структурный элементы в качестве главных носителей развития, движения, в качестве организующей, созидательной логической конструкции.

Возьмем для примера сонату Д. Скарлатти C-dur №-32. Она интересна появлением 3-х разделов: экспозиции, разработки и репризы. Подобная 3-хфазность сонатной формы для Скарлатти - исключение, но тем более показательное, что оно отразило основную тенденцию становления классической сонатной формы.

Моменты наиболее интенсивного развития материала сосредоточены в самостоятельном разделе формы - разработке. Тематизм сонаты характерный, ясный по логике гармонического движения, скорее с гомофонной фактурой, чем полифонической (по записи - это двухголосие с обыгрыванием золотого хода валторны), структурно дробный, но логически объединенный в одну мысль. Целью становится запоминаемость характерного начального мотива темы и развертывание его до законченной темы - мысли.

Все свидетельствует о новом типе мышления и новых методах развития формы. Внешне они вытекают из принципов, свойственных полифоническому складу, по существу же, - определяются новым типом тематизма

Партии экспозиции четко обрисованы тональными и структурными средствами: Г. П. - разомкнутый период, переходящий в краткую секвенцию связующего хода. П. П. поразительно похожа на тему П. П. из Сонаты d moll: она так же складывается из 3-х повторений каданса. З. П. опять не выделена. Повторность каданса становится основным приемом образования побочных тем и заключения. Смена партий начинает связываться с экспонированием новой оформившейся темы, новой фактуры, с обнаружением характерных тональных и ладовых признаков партии, с обнажением присущих ей структурных закономерностей. Тема, ладо - тональное развитие, структура начинают объединяться в совместном действии, очерчивая логическую направленность формы.

В результате четко обрисовывается новый раздел - разработка, призванная разрушить устойчивые нормы экспозиции, развить отдельные элементы темы, тональности, структуры, противопоставить экспозиции качественно новое прочтение материала.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Главным признаком разработки становится неустойчивость: неустойчивость тональности с ее динамической устремленностью, неустойчивость тематизма с его распыленностью и дробностью, неустойчивость структуры с отсутствием в ней периодов и периодической повторности. Разработка насыщается предъытными ходами; периодичности заменяются волнами или фазами развития. Возникает масштабная диспропорция с явлениями сжатия или расширения отдельных звеньев в общей структуре притом, что целостное изложение тем упорно исключается из всех фаз развития. Возникает необходимость четкого обозначения границ разработки: ее начала и ее окончания.

Практика полифонической музыки подсказывала структуру разработки, но окончательное формирование вступительного раздела разработки, собственно развития и подготовки репризы - достижение гомофонной музыки с ее новыми принципами развития и с ее опорой на гармонические нормы. Вырабатываются убедительные приемы, организующие слуховое восприятие новой формы. Момент членения на разделы доминирует над моментом слияния в один поток всей разработки. Для вступительного раздела становится характерным показ самых устойчивых точек экспозиции (начала или конца экспозиции), но с нарушением их устойчивости. Отбирается материал начала экспозиции, ибо так начиналась вторая часть старинной сонатной формы. Однако в разработке это не повторение материала в новом тональном освещении из репризы старинной сонатной формы, а всего лишь отправная точка для качественно нового типа развития материала.

Собственно разработка начинается сразу после обнаружения неустойчивости отправной точки. В будущем вступительный раздел отделяется от основного раздела разработки цезурой любого достоинства: паузой, кадансом, фактурным смещением, тембровым или динамическим вторжением, сменой материала и т. д. Все эти приемы формировались постепенно, на протяжении не только предклассического становления сонатной формы, но и в самой классической стадии ее существования.

В маленькой сонате С dur можно обнаружить начавшуюся дифференциацию разработки на разделы.

Действительно, в первый момент звучит тема Г. П., но в тональности побочной (и тональности конца экспозиции) и в новом ладовом освещении - в миноре. Фактура - выделенная мелодия темы Г. П. и плотное гармоническое сопровождение (3 х голоса вместе с мелодией, в наиболее

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

напряженные моменты - пятиголосие) - усиливает напряженность и конфликтность тонального развития (с-f с), а начавшееся структурное дробление на мотивы и их секвентное развитие приводит к предькту с сосредоточением вопросительной интонации - гаммообразный ход к доминанте, прекращение повтора дробных элементов, фермата.

Все указанные приемы были направлены на разрушение целостности тематизма, структуры, на придание тональному звучанию неустойчивости, на обострение ладового контраста диссонантными гармониями. После подобной разработки реприза выступает как восстановление устойчивости, равновесия, как концентрация образного начала в тематизме.

В этом случае необходимы небольшие изменения качества экспозиционного материала в репризе: обязательное подчинение П. П. и Заключения главной тональности. Начало П. П. слилось с окончанием Г. П. из-за ненужности связующего хода.

В логике развертывания формы реприза начинает играть роль окончательного, результативного, итогового изложения материала. Это иной смысловой и логический уровень: он приобретает значение достижения искомого, подтверждение данного, синтеза противоположного, наконец, логического вывода.

Конечно, Сонате №-32 нельзя приписать полное осмысление логических функций экспозиции, разработки, репризы, объяснить в ней четкую логическую направленность композиции, но тенденция уже обозначилась. Она заключена в симметрии трехчастной композиции, в ее равновесии и пропорциональности, в повторении пройденного на новом уровне, в сближении партий за счет приведения формы к однородной ладо-тональности (C dur), в обнаружении и разрешении главного конфликта формы-тонального. В данной сонате тональный конфликт раскрыт в пределах экспозиции противопоставлением главной и побочной тональностей, а ладовый контраст возник в противопоставлении мажорной экспозиции минорной разработке с возвращением в мажор в репризе.

Становление архитектоники сонатной формы происходит по различным направлениям: кристаллизация характерного тематизма, высвобождение основных разделов и отыскание их ведущей функциональной направленности, поиски типов фигурационного движения, связующих ходов, вступительных и заключительных построений.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Заключение. От преподавателя, у которого есть малоспособные учащиеся, требуется большая выдержка, терпение и большое желание развить, пусть скромные, задатки своего ученика.

Когда мы приступаем к работе с такими учениками необходимо учитывать влияние предшествующего обучения. Следует внимательно изучить личность ученика, тщательно проверить его навыки и знания. Необходим более или менее продолжительный испытательный срок, в течение которого на основе первой «пробной» программы педагог всесторонне проверяет музыкальный «багаж» ученика, отсеивает лучшее от худшего, проявляя при этом гибкость и доброжелательность.

В своей работе педагог должен формировать интонационное мышление в развитии виртуозной техники ученика.

Одной из главных задач в формировании профессиональных навыков у баяниста является воспитание культуры интонирования. Каково же значение развития навыков интонационного мышления при создании технического фундамента учащегося.

«Когда говорят о технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на инструменте, при помощи которых баянист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.», - пишет в своей книге «Работа над фортепианной техникой» Е. Либерман. Некоторые педагоги, создавая некую отвлеченную «техническую базу» игнорируют сознание и слух учащегося, не прививают ему умение осмысливать исполнительский процесс в виртуозных произведениях, полагаясь лишь на тренаж. В таких случаях техническая оснащенность ученика не помогает раскрыть содержание музыки, а становится самоцелью. «Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», - писал Иосиф Гофман. В развитии навыков интонационного мышления у учащихся очень важна преемственность. Навыки, приобретенные в начале обучения, могут в результате перерасти в фундаментальную базу профессионального баяниста. Интонационная осмысленность в работе над простейшими сонатами Скарлатти поможет исполнять высокохудожественные и глубоко содержательные пьесы Шопена, Чайковского, Баха.

## СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИКИ РАБОТЫ НАД АНСАМБЛЕВЫМ ПЕНИЕМ

История эстрадной музыки как самостоятельно оформившегося направления насчитывает около ста лет, хотя истоки её в Украине появились ещё ранее.

Современная популярная музыка основывается на «трёх китах» – джаз, рок и этническая составляющая.

Высочайшую культуру хорового исполнения следует отметить в афро-американском фольклорном стиле – спиричуэлсах.

Ансамбль – это уравновешенность, слитность и согласованность всех выразительных элементов ансамблевого звучания.

Современным разновидностям ансамблей в эстраде и джазе сложно дать однозначное определение, это связано как с появлением новых направлений, стилей и жанров, так и с отсутствием правил, регламентирующих авторскую и исполнительскую деятельность музыкантов.

Самыми распространёнными на сегодняшний день являются следующие разновидности вокальных ансамблей:

- унисонный ансамбль (ансамбль одногласного пения);
- ансамбль солирующего голоса с «бэк-вокалом»;
- ансамбль нескольких солирующих голосов;
- полифонический ансамбль (равновесие голосов в зависимости от тематического материала);
- ансамбль солирующего голоса и инструмента (например, саксофона) – характерен для стилей джазовой музыки.

Ансамблевое пение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение каждого певца слышать свою партию и ансамбль в целом. Пение в ансамбле по своим ощущениям очень отличается от сольного. Если сольное пение – это, в основном, «горизонтальное мышление», то ансамблевое пение – это «объёмное, вертикальное мышление». И, как следствие, одной из самых сложных задач, становится проблема интонирования.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

На заняттях вокального ансамблю обов'язательно іде робота над постановкою голоса і певческого дихання, а також робота непосредственно над репертуаром. Однак значительную часть заняття (30%) следует отдать упражнениям, развивающим ладовый слух и дающим навыки многоголосного пения. Это нужно для того, чтобы ученики не механически воспроизводили свои партии, а слышали и чувствовали красоту гармонии, ощущали себя строителями музыкального произведения. Только тогда вокальному ансамблю будет доступен сложный интересный репертуар.

Параллельно с одноголосными упражнениями на развитие ладового слуха и работы над качеством интонирования іде робота над освоением двух, трех и четырехголосного пения, над развитием гармонического слуха.

Следующая ступень – пение аккордовых построений, которые получаютс я импровизированно по указанию педагога изменить то верхний, то средний, то нижний голос на тон или полтона вверх или вниз.

Использование септаккордов (пение их, например, в параллельном движении на большую или малую секунду вверх или вниз) подготавливает ансамбль к восприятию и исполнению джазовых упражнений.

Особое внимание должно быть уделено работе над динамическим равновесием в ансамбле. Умение слышать звучание ансамбля в целом и звучание своей партии и партии партнёра представляет значительную трудность при пении в микрофон. Здесь полезно поработать без инструментального сопровождения (a'capella).

Необходимо развивать у участников ансамбля умение анализировать тематический материал и распределять силу звучания в общей фактуре. Огромную пользу приносит запись на магнитофон с последующим анализом и выявлением «сильных и слабых» сторон исполнения.

Для развития инициативности, смелости и творческого мышления очень эффективны творческие задания. Учащимся можно предложить самим сочинить подголоски с учётом характера (мелодического и ритмического) основного напева.

Все без исключения преподаватели-музыканты отмечают, что воспитание именно метро-ритмических ощущений у учащихся представляет большую сложность. А ведь единство ритмического исполнения является одним из главных составляющих ансамбля.

В настоящее время создано много интересных, полезных и

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

уникальних методик по воспитанию метро-ритмического чувства. Из большого количества самых разнообразных упражнений можно выбрать те, которые подходят конкретно тому или иному ансамблю.

Вокалист должен уметь петь так, чтобы даже без музыкального сопровождения хорошо ощущалась основная ритмическая пульсация, поэтому необходимо работать над совершенствованием чувства ритма.

Для этого необходимо выработать прочное и свободное ощущение времени. При этом нужно в любой музыкальной ситуации внутренне ощущать мельчайшие пульсации конкретного «времени», то есть в зависимости от темпа надо ощущать пульсацию «восьмыми» или «шестнадцатыми», и эта пульсация должна быть идеально ровной.

Каждое упражнение следует выполнять подольше, добиваясь ровности и легкости исполнения, добиваясь «драйва», «джампа» и «свинга».

«Драйв»– эффект от подчеркивания ритмической пульсации, создающий ощущение равномерного движения.

«Джамп»(от англ. – лягушка) – эффект упругости, прыгучести, танцевальности исполнения.

«Свинг»– выделение, акцентирование слабых долей такта и мелких длительностей внутри доли, оттягивание или опережение некоторых длительностей, не выходя за пределы определенного времени.

Ещё одной проблемой ансамбля в пении является проблема идентичности голосообразующих движений поющих на всех уровнях. Если учащиеся будут петь разными артикуляционными движениями или, выражаясь фонетической терминологией, гласными разных объёмов и разной формы (открытость-закрытость), «широкой» дикцией, то ансамбля не будет.

Поэтому идентичности фонетики следует уделить особое внимание. Тогда и звук, сохраняя индивидуальность каждого неповторимого голосового аппарата, приобретёт некое общее для всех поющих тембральное качество, и который даст ансамблевый суммарный тембр.

При пении следует с большим вниманием отнестись к поэтическому тексту. Для этого необходимо выявить музыкально-слоговой ритм песни, который должен быть единым у всех певцов ансамбля. Помимо основного напева, необходимо учитывать тесситурное удобство голосов (выбирая наилучшую тональность для всех голосов), приёмы цепного дыхания,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

стилевые особенности многоголосия; добиваться плавности голосоведения.

Опираясь на музыкально-слуховые восприятия, необходимо развивать у участников ансамбля слухо-голосовую координацию, добиваясь при варьировании естественности, осмысленности и красоты в мелодических линиях и сочетании их между собой.

УДК 781.66

*Н. В. Шепелева,  
м. Луганськ*

### СУТНІСТЬ АКОМПАНеМЕНТУ. ОСНОВНІ ВИКОНАВСЬКІ ЗАСОБИ

Акомпанемент, як частина музичного твору є складним комплексом виражальних засобів, в якому міститься виразність гармонійної опори, її ритмічної пульсації, мелодичних утворень, регістру, тембру і т.д. Разом з тим ця складна організація являє собою смислову єдність, що вимагає особливого художньо-виконавського рішення. Саме висока ступінь власної значущості супроводу, що вдосконалюється визначила можливість, доцільність і, нарешті, необхідність розділення матеріалу музичного твору між двома (і більше) виконавцями - солістом і акомпаніатором.

Всі види супроводу, в тому числі найпростіша метроритмічна основа ударного характеру, різні танцювальні формули, акордова пульсація, гармонічна фігурація, різноманітні форми мелодизації супроводу і, нарешті, система розвитку мають не тільки конструктивне значення, але завжди - хоч і різною мірою - є носіями емоційного, образотворчого, смислового змісту.

Розгляд типових форм акомпанементу має спрямовувати увагу виконавця на ряд важливих моментів:

- змістовність різних фактур і їх змін;
- роль крокової основи в супроводі, особливо в танцювальних формах;
- процес виникнення мелосу у русі гармонійної опори.

Ці загальні завдання слід доповнити розглядом основних виражальних засобів, які найбільш яскраво ілюструють принцип конкретизації музичного змісту у виконанні, а саме: артикуляції, агогіки і

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

динаміки.

Якщо в інструментальній музиці той або інший відтінок і його міра визначається знанням стилю і жанру, відчуттям загальних музичних закономірностей, індивідуальними асоціаціями, темпераментом і смаком виконавця, то в музиці вокального виконання підпорядковується також і більш об'єктивним і точним критеріям логіки. Момент розуміння способу, методу його втілення поетом і композитором, ролі того чи іншого виконавського способу, особливостей технології «вокальної мови» стає необхідною опорою художності супроводу та ансамблевого контакту.

У вокальній музиці словесний текст є надійним аргументом. Те, що в інструментальній музиці може бути надано довільності смаку, у вокальному акомпанементі здобуває переконливе художнє мотивування. Конкретність образу підказує більш точну міру штриха.

Чи не найчастішою проблемою в акомпанементі є агогика вокального виконання. Малодосвідченому ансамблісту агогічні відступи співака представляються довільними, несподіваними, а часом і «незаконними». Багато вокалістів не безгрішні в цьому відношенні. Однак порушення міри не спростовують самого принципу. Треба ясно зрозуміти, що вокальне виконавство не «зазіхає» на основи музичного ритму - жива ритмизована тканина музики насичена вокальністю, пісенністю. Чим ясніше це буде піаністу, тим змістовніша буде і його сольна інструментальна «мова».

У формальному відношенні агогіка являє собою прискорення або уповільнення руху, що не приводить до зміни середнього темпу. Стосовно до фраз, пропозицій і творів терміни агогіки (*accelerando*, *ritardando* та ін) досить ясні. Дрібні ж агогічні відхилення, що сприяють природності і виразності музично-мовного виголошення, мало доступні точним позначенням та регламентації - в них проявляються в основному індивідуальні відчуття, смак, емоційність виконавця. Досвідчені майстри ансамблю сприймають ритмічні відступи соліста переважно тонким відчуттям його артистичних намірів. Така чутливість, безумовно, є найважливішою здатністю ансамбліста.

У вокальній музиці найбільш виразно виступає агогіка інтонацій. Вона особливо яскраво проявляється в експресивності інтервального стрибка. Хід мелодії на великий інтервал завжди свідчить про емоційний сплеск.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Концертмейстеру не слід сприймати агогічні відступи соліста як несподіванку, випадковість: він повинен зрозуміти їх логічність і емоційно-сміслову виправданість, сприйняти і засвоїти художній образ та всі тонкі відтінки музичного мовлення персонажу. Це саме і складає основну передумову ансамблевої синхронності.

Динаміка - одне з найбільш дієвих засобів індивідуальної інтерпретації. В залежності від конкретної художньої функції, в супроводі може бути використаний весь діапазон сили звучання, від крайнього *pianissimo* до граничного *forte*. Крива динаміки, так само як рівень звучності, підпорядковується сольному голосу і визначено змістом. Найдрібніші динамічні наростання і падіння (мікродинаміка) служать інтонаційному звукосполученню, природності, виразності слова та фрази, і в багатьох випадках виступають у спільному зв'язку з агогікою.

У вокальній музиці сюжет, персонаж у багатьох випадках підказують і динаміку акомпанементу. Тим не менш, завжди слід враховувати міру сили, акомпануючи, приміром, ліричним сопрано або драматичним тенором і відповідно до цього регулювати весь динамічний план. Зрозуміло, треба рахуватися і з індивідуальними даними виконавця. Тесситура (регістр) голосу також є найважливішим регулятором динаміки.

Чим інтонаційно багатший супровід, тим яскравіше його образ. Це одна з основних проблем артистичного перевтілення акомпаніатора-художника. Психологічна настройка дружності, співпереживання, пильної уваги до всіх перипетій подій, почуттів, відтінкам мови втілюється солістом персонажа - аж до повного злиття з ним - створює справді високу якість ансамблю. Так зване «акомпаніаторське чуття» є не просто вмінням слідувати за солістом синхронно і динамічно, а здатністю відчувати задум і наміри соліста і з добровільною слухняністю і з обережною ініціативою поєднувати з ним трактування своєї партії.

УДК 784.92

*Е. В. Шерстюк,  
г. Луганск*

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРИРОДНЫХ КАЧЕСТВ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

Певец, прежде всего обладатель голоса, самого уникального,

---

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

необычайно утонченного и выразительного инструмента. Певец одновременно и вокалист, и артист, и музыкант, но музыкант “особого рода”.

Голос певца подобен материалу, требующему тщательной обработки и огранки. Этим и занимаются вокальные педагоги, подобные скрипичным мастерам, таким как Страдивари, создававшего редкие по красоте звучания инструменты. Но голос более тонкий и совершенный инструмент, и к тому же, более хрупкий и уязвимый. Конечно, есть от природы поставленные голоса, но это редкость и такие голоса подходят для эстрады, а не для оперы. Но в целом хороший от природы голос требует качественной обработки, т.е. постановки. Для этого и существует такая дисциплина как вокал.

Вокал это та же физкультура, но для голоса. В течение всей жизни голос нужно постоянно тренировать, беречь и развивать. Состояние голоса зависит от погодных условий окружающей среды, режима питания, сна и регулярности вокальных занятий. За состоянием и лечением голосов призван следить специальный врач – фоониатр. Так же существуют научные лаборатории для исследований голосов, их природы и биологии.

Важно правильно определить тип голоса певца. Именно от этого во многом зависит успешность и правильность занятий. В противном случае обладателя уникального инструмента могут ждать не только неудачи, но и непоправимые последствия – потеря голоса и трудноизлечимые болезни. Особенно проблематичны так называемые нестандартные голоса, требующие особого подхода при постановке голоса и подборе репертуара.

Бывают редкие голоса, но педагог тоже является редкой и дорогостоящей профессией. Хорошо, если вокальный педагог является хорошим певцом, способным поделиться опытом с учениками. Но не каждый певец способен стать педагогом. Заимствуя манеру исполнения выдающихся певцов, мы подстраиваемся под их индивидуальное, уникальное строение голосового аппарата, что и приводит к зажимам собственного голоса, а иногда и к его потере. В искусстве вокального педагога достоинством считается умение чувствовать природные качества учеников, интуиция и опыт, правильно и вовремя подбирать упражнения и репертуар.

К тому же есть понятие профнепригодности некоторых людей к певческой профессии. К основным оценочным профессиональным



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

критериям относятся: богатство тембровой природы, тип голоса, потенциальный диапазон голоса (после постановки он должен быть равен как минимум двум октавам), точность музыкальной интонации, вокальный и музыкальный слух, музыкальность. Но один из самых главных критериев – вокальная память, т.е. – способность запоминать вокальные приемы на мышечном подсознательном уровне.

Если правильно заниматься и формировать звук, то голос сам по себе будет раскрываться. Правильные способы формирования звука голоса: научиться раскрепощаться, артикуляционно-правильно формировать гласные, пение только на опертом дыхании.

Певцу необходим опытный профессиональный педагог и сторонний слушатель с утонченным слухом и не только в начальный период становления. Всегда нужны специалисты, способные сказать правду, предостеречь от намечающихся “голосовых проблем” и подсказать пути к устранению недостатков.

Любой хороший певец, с правильным звукоформированием является врачом. Хорошее классическое пение лечит.

Голос способен передавать состояние здоровья его обладателя. Правильное пение способно лечить не только самого певца, но и его слушателей. Даже беременным женщинам рекомендуют петь. Сам процесс “правильного” пения стабилизирует сердечный ритм, выравнивает артериальное давление, успокаивает нервы, и приводит весь организм в состояние “гармонии”, благодаря равномерному распределенному дыханию, вибрационным процессам, и главное – правильно организованному циклическому равномерному взаимодействию разных систем организма, участвующих в голосообразовании. Конечно, не все хотят заниматься сольным пением. В коллективном пении есть свои достоинства: совместное взаимодействие ускоряет и упрощает выработку правильных механизмов пения. Много выдающихся певцов прошло часть своего творческого пути через хоровые коллективы.

Голос можно развивать не только вокальными упражнениями. Есть упражнения и целые «школы» постановки голоса для актеров, дикторов, ораторов, учителей.

Для кого-то будет странно это слышать, но есть хорошие исполнители, у которых вокальные данные не такие уж и роскошные от природы, а есть плохие певцы с великолепными голосами. Голос сам по себе – это дар природы, но физиологический дар. И самого по себе его

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

далеко не достаточо.

Сколько певцов гордятся тем, что у них большой диапазон, мощное звучание, красивые верхние ноты, выразительные нижние ноты. Они настолько упиваются этим, что это вредит их пению. Их целью становится демонстрация своего голоса. В таких случаях подача музыки становится не целью исполнителя, а поводом показать себя. Это уже музыкальный спорт или цирк, но не искусство.

Значит ли это, что сочетание стилей, творческие эксперименты невозможны? Возможны, конечно, но если они убедительны.

Что касается требований к вокальным данным, вокальной школе в разных стилях, здесь можно сказать, что для исполнения лирических песен советского периода, для танцевальной поп-музыки нужны профессионально поставленные голоса, но не нужны такие вокальные данные, как для джаза или «соул» или тем более оперы.

Сила голоса и диапазон – это хорошо, но сильных голосов с большим диапазоном не так уж и мало. Есть еще очень важная составляющая – оригинальный тембр. Для эстрадного вокалиста это принципиально.

Оригинальный тембр, изюминка звучания – вот одно из главных требований на эстраде. Чтобы голос был мгновенно узнаваем и отличим от других.

Хороший певец – это не только физические данные и профессионализм. У хорошего певца есть единство голоса и души, его пение одухотворено. Чувство меры, умение проникаться музыкой, почувствовать ее и донести до слушателя – вот что самое главное, помимо мощи и диапазона.

УДК 373.3:[39(477)+78.01]

*В. В. Шинкаренко,  
м. Кривий Ріг*

### **ДИДАКТИЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ**

Сучасні тенденції та пріоритети у вихованні передбачають підвищення уваги до емоційно-естетичного, художнього розвитку особистості, що пов'язано із формуванням моральності, гуманних засад

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

діяльності людини.

Саме тому одним із головних завдань сучасної освіти є виховання у молоді національної гідності та усвідомлення необхідності відродження національної етно-художньої культури.

За результатами теоретичного аналізу встановлено, що поняття “художня культура” та “етно-художня культура” в науковій літературі досить часто ототожнюються. Проте виявлено, що етно-художня культура – це більш широке поняття, ніж художня культура, оскільки визначено, що остання є найважливішим компонентом етно-художньої культури. Вона виявляється в різних сферах діяльності й органічно пов’язана, насамперед, з мистецтвом. Художня культура не є характеристикою тільки результатів діяльності художника або якостей його особистості. Вона має бути притаманна кожній високорозвиненій людині, що особливо важливо для процесу культурного становлення особистості [1, с. 97-98; 2, с.106; 3, с.47; 4, с. 197; 5, с.10-13].

У педагогічній літературі умови ефективності діяльності визначаються як об’єктивні й суб’єктивні передумови, реалізація яких дає змогу досягти запланованої мети при найбільш раціональному (оптимальному) застосуванні сил і засобів. У нашій роботі така мета полягала у формуванні етно-художньої культури молодших школярів.

Для її досягнення визначено такі дидактичні умови:

- розробка спеціального методичного забезпечення з формування етно-художньої культури особистості;
- актуалізація знань з українського фольклору шляхом впровадження мультимедійних технологій;
- забезпечення етно-художньої спрямованості навчальних занять шляхом використання міжпредметних зв’язків;
- використання дидактичних ігор у навчальному процесі;
- активізація процесів рефлексії етно-культурного досвіду.

Першою умовою постає: *методичне забезпечення вчителів початкової ланки до систематичної та цілеспрямованої роботи щодо формування етно-художньої культури молодших школярів.*

На сучасному етапі виникає необхідність у якісно іншій підготовці вчителів, що дозволяє поєднувати фундаментальність професійних базових знань із інноваційністю мислення й практико-орієнтованим, дослідницьким підходом до розв’язання конкретних освітніх проблем. Коректування реалізованої роботи методичних служб можливо при

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

розробці стратегії професійного вдосконалювання вчителя з використанням засобів науково-методичного супроводу. Сутність даної технології, на думку К.С. Шумакової, полягає в безперервній професійній підготовці й методичній взаємодії педагогів, у результаті якого актуалізується професійний потенціал особистості вчителя [6, с. 55].

Підготовка вчителів до формування етно-художньої культури молодших школярів у навчальному процесі складається з умілого використання ними науково обґрунтованих методик і набору дидактичних засобів (підручників, навчальних посібників, аудіовізуальних засобів), що відображають специфіку вчительської праці, спрямованість на практичне оволодіння етнохудожніми знаннями, вміннями і навичками та творчому їх застосуванню в педагогічній діяльності; з повного використання естетичного потенціалу навчальних предметів за допомогою святкових уроків, міжпредметних зв'язків.

Вдосконалення підготовки вчителів може проходити на засіданнях методичних і методологічних семінарів, педагогічних рад, методичних об'єднань, науково-теоретичних і практичних конференціях. А також під час їх перепідготовки на курсах підвищення професійної кваліфікації. Професійна готовність вчителя до будь-якої навчально-виховної роботи в школі ґрунтується на педагогічних вміннях. Це система педагогічних дій, поєднаних між собою певними відносинами і спрямованих на розв'язання педагогічних завдань в умовах, які змінюються.

Наступна дидактична умова *актуалізація знань з українського фольклору шляхом впровадження мультимедійних технологій*.

У наш час педагоги зіштовхуються з проблемою зниження рівня пізнавальної активності учнів на уроці. Основна причина втрати інтересу учнів до занять, є одноманітність уроків.

Учитель повинен усвідомлювати, що мультимедійні технології, це велика галузь знань, що інтегрує в собі елементарну теорію музики, сольфеджіо, ансамбль, оркестр, вокальне мистецтво, аранжування, читання оркестрових партитур, інструментування й можливості сучасних комп'ютерних технологій. Таким чином, володіння новими технологіями й сучасними музичними інструментами, дозволить майбутньому вчителеві музики вдосконалювати свою професійну компетентність.

Третьою умовою виступає забезпечення *етно-художньої спрямованості навчальних занять шляхом використання міжпредметних*

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

зв'язків.

Сучасний вчитель повинен вміти творчо здійснювати міжпредметні зв'язки на уроках і у позакласній роботі для формування етно-художньої культури, для цього йому необхідно володіти теоретичними питаннями й усвідомлено застосовувати методичні рекомендації, знаходячи нові шляхи використання міжпредметних зв'язків у навчанні з урахуванням нових програм і вимог школи.

Використання міжпредметних зв'язків є сприятливою основою для формування етно-художньої культури, тому що впливає на емоційну, волюву, діяльнісно-практичну сфери особистості молодшого школяра, також активізують пізнавальну діяльність учнів; спонукують розумову активність у процесі переносу; синтезу й узагальнення знань із різних предметів; здійснення міжпредметних зв'язків допомагає формуванню в учнів цілісної картини про народну культуру й народні промисли, усе це сприяє більш практичному застосуванню набутих знань у житті.

Четвертою умовою ми виділили: *дидактична гра як засіб формування етно-художньої культури молодших школярів.*

Однією з найважливіших дидактичних умов, пов'язаних з формуванням етно-художньої культури школярів, є, безперечно позитивна атмосфера міжособистісного спілкування, і в цьому величезна роль належить педгогу.

Дидактична гра в молодшому шкільному віці є одним із основних засобів розвитку дитини й прилучення до етно-художньої культури. І саме засобами дидактичної гри можна прищепити дитині етнокультурні цінності.

Таким чином ігрова творча діяльність приносить учням незрівнянну радість, естетичну насолоду, розвиває музично-творчі здібності, робить їх духовно багатшими, сприяє самовираженню, прояву самостійності. Як показало наше дослідження, після використання дидактичних ігор на уроках музики для формування етно-художньої культури, в учнів молодших класів виникає великий інтерес до уроків, поліпшується емоційний стан, розвивається уява, активізуються наявні в учнів знання по даній темі, спостерігається сприяння кращому запам'ятовуванню інформації, значно активізується пізнавальна діяльність.

П'ятою умовою ми виділили: *активізація процесів рефлексії етнокультурного досвіду.*

Рефлексія змінює пізнавальну діяльність молодших школярів, їхнє

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

ставлення до себе й до оточення, погляд на світ, змушує не просто приймати на віру знання від дорослих, а й виробляти власну думку, власні погляди, уявлення про цінності, значущість учіння.

Таким чином рефлексія допомагає відсторонитися, зайняти самі різні позиції, що дозволяє здійснити глибокий і повноцінний самоаналіз. У молодшому шкільному віці здатність до рефлексії відстає, розвиваються лише її початкові основи. До кінця молодшого шкільного віку додається здатність до рефлексії, яка значно розширює можливості для самопізнання і готує ґрунт для нового відкриття себе, свого внутрішнього світу в майбутньому.

Ми намагалися відібрати найбільш значущі умови, враховуючи при цьому, що кожна умова має свої локальні можливості і відокремлено не може повністю забезпечити успішність формування етно-художньої культури учнів. Тільки їх діалектичний зв'язок, що відповідає меті навчання і особливостям питання, яке вивчається, дає змогу досягти найкращих результатів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бромлей Ю. В. Этнос и география / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1972. – 287 с.
2. Дем'янчук О.Н., Кутузова Г.І. Петрович В.С. Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання учнівської та студентської молоді в умовах національного відродження: Монографія.-Луцьк:Вежа, 2001.-128 с.
3. Кузан Н.І. Виховання підлітків на традиціях народного декоративно-прикладного мистецтва Західної України: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. /Київський держ. лінгвістичний ун-т.-К.,1998.-152с.
4. Миропольська Н.Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: теорія і практика. –К.: Парламентське в-во, 2002.-204с.
5. Рудницька О.П. Світоглядна функція мистецтва //Мистецтво і освіта. -2001. -№3.-с. 10-13.
6. Шумакова К.С. Научно-методическое сопровождение педагогической деятельности воспитателей и руководителей ДОУ // Образование и наука . - 2008. - №7 (55). – с.61-68.



## РОЛЬ ТРАНСКРИПЦІЇ В РАЗВИТТІ ФОРТЕПІАННОГО ІСПОЛНІТЕЛЬСТВА І ФОРМИРОВАННІ РЕПЕРТУАРА

Жанр фортепіанної транскрипції має довгу історію, істини якої походять від початку клавирної музики, бившої на перших порах в сутності лиш переложенням популярних пісень і танців [2, с.64]. В даліньшєм при формированні клавирного репертуара обичним було переложєнє чужих сочинєнєй, що являєтєся характерним для начального етапа європейської профєсїональної музики. Сочинєнє музики в контрапунктичєском стилє сводилось к обробцє, то єсть добавлєнєю голосов к обрєдєленнєй мелодії, прєлюдїйний стиль такжє прєдполагал своєобразну «импровїзацію на тему», из чєго слєдуєт вивод, що практичєски весь інструментальний репертуар вначалє базировався на производних жанрах.

Использование чужих сочинений, начиная с отдельных тем и заканчивая целыми частями, сохранялось в музыкальной практике вплоть до середины XVIII века. К подобным заимствованиям неоднократно прибегали И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. Из 20 органно-клавирных концертов Генделя многие представляют собой переложения оркестровых концертов и иных сочинений композитора. Исторический интерес представляют собой обработки некоторых отрывков из опер Генделя, сделанные его учеником Бабелем. Это один из первых образцов оперных транскрипций для клавира, подтверждающий существование в то время практики подобного рода переложений [1, с.74]. Однако нельзя утверждать о существовании в творчестве Баха самостоятельной жанровой области клавирной транскрипции, повлиявшей на дальнейшее развитие этого жанра. Скорее это была характерная для того времени практика творческого усвоения композиционного опыта предшественников и современников, ставшая для Баха прежде всего толчком к собственной трактовке концертного жанра.

На следующем историческом этапе и в творчестве венских классиков в частности, область производных жанров практически не затрагивалась. Их место прочно занял жанр вариаций на заданную тему. Даже для импровизаций Моцарта была характерна четкая организация формы, что

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

соответствует общим принципам классического стиля. В связи с развитием новых, более сложных по структуре и объему музыкальных жанров и форм (симфонии, классической сонаты и концерта) музыкальное произведение обеспечивается все более подробным текстом, авторская воля более строго фиксируется, окончательно кристаллизуется понятие музыкального произведения как продукта индивидуального композиторского творчества. Одновременно меняется концертная ситуация, происходит процесс демократизации музыкальной культуры, завоевание ею более широких слушательских слоев. На смену фигуре композитора-импровизатора-виртуоза приходит фигура музыканта-исполнителя. Акцент смещается на виртуозные возможности, способные поразить публику.

Первая половина XIX века – время расцвета виртуозного исполнительства, этот период называют также «великой эпохой транскрипций». В концертах солистов-инструменталистов звучат фантазии, транскрипции, парафразы, попури, представляющие собой эффектную концертную обработку модных музыкальных новинок, прежде всего, опер. В салонах и концертных залах Парижа, Лондона, Вены блистают Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, Бертини, Тальберг и многие другие, но именно Ф. Листу принадлежит заслуга выведения жанра транскрипции на уровень высочайших достижений мировой классики.

Весьма значительна роль транскрипции в формировании исполнительского фортепианного стиля. Причины тому – совокупное действие сразу нескольких взаимовлияющих факторов:

- стилевого (рубеж «великих стилевых эпох» классицизма и романтизма);
- социального (новая публика с новыми запросами и потребностями; новая концертная ситуация, способствовавшая выделению на первый план фигуры исполнителя-виртуоза)
- технологического (совершенствование механики фортепиано).

Проследим взаимодействие этих факторов в создании условий для культивации в этот период жанра оперной транскрипции. Новаторские устремления романтической эпохи к синтезу искусств отражаются в преобладании транскрипций, фантазий и парафраз на оперные темы. Перенос в инструментальную сферу образов, рожденных в союзе со словом и драматическим действием, позволяет отнести оперные транскрипции в область программной музыки, актуализированной

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

романтиками. С другой стороны, опера – жанр, востребованный публикой, формирующий ее вкусы, следовательно, оперная транскрипция идеальна для концертного репертуара исполнителя, стремящегося завоевать внимание и интерес слушателей. В технологическом же аспекте, наконец получена возможность реализовать идеал «пения на инструменте», заявленный еще в клавирную эпоху. Стиль бельканто в его бравурном варианте – совершенное владение виртуозной техникой, колоратурой, тонкой филировкой звука, мощностью звучания в сочетании с широтой дыхания – находит свое отражение в «блестящем» стиле фортепианного исполнительства, более того, обуславливает многие его существенные качества.

В транскрипциях Листа проявляются и иные аспекты уникальной востребованности производных жанров в указанный период. Просветительский пафос его деятельности невероятно расширяет круг произведений-проборов: старинная музыка, классика и романтический «авангард», симфония и песня, оркестр и хор, звучание голоса, любого инструмента или инструментального состава, – в перечне транскрипций Листа можно найти буквально всё. Другая сторона этого многообразия – «жадность» первооткрывателя новых, универсальных возможностей любимого инструмента и пытливость композитора-философа.

И когда, анализируя дальнейшую эволюцию жанра транскрипции, отмечают снижение к нему интереса исполнителей и слушателей, уменьшение как общего количества произведений в этом жанре, так и числа безусловных шедевров среди них, следует искать причину не в транскрипции как таковой, а в невозможности повторения описанной выше исторической ситуации, мощного «аккорда» разнообразнейших факторов и причин как объективного, так и субъективного характера.

Из этого следует естественный вывод: актуализация жанра фортепианной транскрипции происходит в тех случаях, когда хотя бы некоторые из существенных факторов, отмеченных выше, вновь заявляют о себе. При этом, на первом месте среди авторов транскрипций «последелистовского» этапа стоят фигуры выдающихся, подчас действительно великих пианистов. И Рахманинов, и Бузони создают транскрипции прежде всего для расширения собственного исполнительского репертуара. И если судить при этом с точки зрения исторической ценности композиторского наследия, транскрипции Рахманинова занимают весьма скромное место в перечне его сочинений,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

тогда как транскрипции Бузони на долгое время практически затмили другие его произведения. Эта ситуация определяется тем, что проблематика жанра фортепианной транскрипции и полемика вокруг него связаны в XX веке с областью не композиторского, а исполнительского стиля. «Волна» интереса к транскрипциям поднимается в связи с появлением ярких, подчас неоднозначных фигур, представляющих так называемый «виртуозный» тип исполнителя по классификации Д. Рабиновича (ярчайший пример – В. Горовиц, позже – Д. Циффра, на современном этапе – А. Володось и др.) и спадает одновременно с выходом на первый план иных исполнительских приоритетов (появление и утверждение на эстраде исполнителей «рационалистичного» и «интеллектуального» типов).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – Ч.1 и 2. – 415 с.
2. Коган Г. М. О транскрипции // Коган Г. М. Избр. статьи / Г. М. Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – С. 63-68.

**УДК 788.6:785.1**

***С. С. Шовгенюк,  
м. Івано-Франківськ***

### СТАНОВЛЕННЯ БАС-КЛАРНЕТА В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Перші спроби створити подібний до кларнету інструмент басового регістру робилися ще у XVIII столітті. Наймолодший з цих інструментів, який зберігся до наших днів, знаходиться в мюнхенському музеї і є роботою майстрів Пассау – братів Антона і Міхаеля Майрхофера - початку 1770-х років. Вже у 1807 році бас-кларнет був введений в склад інструментів військового оркестру у якості «Basse-guerrière». Цей інструмент продемонстрував його творець Дюма у консерваторії в Парижі, який отримав високу оцінку у Луїджі Керубіні і Мехуля. У 1810 році бас-кларнет був успішно адаптований для використання в оркестрі «Garde Impériale», проте три роки по тому оркестранти відмовилися від його використання у зв'язку з його недосконалою конструкцією [3, с. 106].

Сучасного вигляду бас-кларнет набув наприкінці 1830-х років

---

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

зусиллями бельгійського винахідника музичних інструментів Адольфа Сакса, який також удосконалив систему клапанів, покращив інтонування і розширив діапазон, створивши, таким чином, повноцінний музичний інструмент [1, с. 363]. З цього часу бас-кларнет поступово починає завойовувати своє місце у симфонічному оркестрі, і з другої половини ХІХ-го століття інструмент стає практично постійним учасником симфонічного оркестру.

Отже, можна констатувати, що бас-кларнет як оркестровий інструмент з'являється в партитурах Г. Берліоза, Д. МеркадANTE, Д. Мейєрбера уже на початку ХІХ-го століття. В опері «Емма з Антіохії» (1834) Джузеппе МеркадANTE використовує в II-й дії соло *Glicibarifono* (попередник бас-кларнета) для зображення сцени Емми. Два роки по тому, Джакомо Мейєрбер написав важливе соло для бас-кларнета в V-й дії опери «Гугеноти». У квітні цього ж року лондонській публіці була представлена арія «Поспіши, о Боже...» німецького композитора Сигізмунда Нейкома (1778 – 1858), виконана відомим англійським кларнетистом Т. Л. Вільманом [2, с. 47].

Епоха романтизму демонструє бас-кларнет у творчості французького композитора Гектора Берліоза. Моріс Равель також ефектно використовує бас-кларнет у своєму балеті «Дафніс і Хлоя» (1912), хореографічній поемі «Вальс» (1920) та у своїй оркестровці до «Картинок на виставці» Модеста Мусоргського. Ріхард Вагнер вдало вживає бас-кларнет у своїх операх, або музичних драмах, як він їх називає, починаючи з опери «Тангейзер» (1845), де вдало використовує тембр велярності (похмурості) інструменту, безрадісного звуку, щоб зобразити смуток і меланхолійність. Композитор у своїй творчості намагався зробити так, щоби бас-кларнет став постійним учасником опери та симфонічного оркестру. Важливо сказати, що інструмент відіграв значну роль в таких операх Вагнера, як «Трістан та Ізольда» (1859) у II-й дії і «Парсіфаль» (1882). Приблизно в цей самий час угорський піаніст і композитор Ференц Ліст пише важливі уривки для бас-кларнету у своїх симфонічних поемах «Що чути на горі» (1849), «Тассо» (1849) і у симфонії до «Божественної комедії» Данте (1857). Джузеппе Верді продовжив використовувати інструмент у своїх партитурах, а саме в операх «Ернані» (1844) на початку III-ї дії, «Аїда» (1871), «Сила долі» (1862) і «Фальстаф» (1893). Наслідуючи Верді, Джакомо Пуччіні, автор «Богемі» (1896), «Тоски» (1900) та «Мадам Баттерфляй» (1904) використовував бас-кларнет у всіх своїх операх, починаючи з опери

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«Едгар» у 1889 році.

Згодом композитори-романтики використовують бас-кларнет у своїх партитурах значно частіше. В усіх симфоніях Густава Малера включений цей інструмент і досить часто композитор пише для нього великі сольні епізоди, наприклад у симфонії №6. Ріхард Штраус в свою чергу використав бас-кларнет у всіх своїх симфонічних поемах, за винятком «Дон Жуана» (1889). Важливо сказати, що сольні уривки для бас-кларнета написані Штраусом переважно у досить високому регістрі інструменту. Композитори ж «Нової віденської школи» А. Шенберг і А. Берг більше надавали перевагу фаготу ніж бас-кларнету через схожість інструментів у тембровому відношенні та у діапазоні.

Російські композитори Д. Шостакович і С. Прокоф'єв також досить часто зверталися до бас-кларнета у своїй творчості, та переважно використовували потужний низький регістр інструменту, що було необхідним у таких творах Шостаковича, як симфонія №4 c-moll, симфонія №7 C-dur, симфонія №8 c-moll, симфонія №11 g-moll та у симфонії №13 b-moll, а також у С. Прокоф'єва в симфоніях №2-7 і у балеті «Ромео і Джульєтта» (1937). С. Рахманінов використав бас-кларнет для посилення ефекту у симфонії №2 e-moll, симфонії №3 a-moll та у симфонічній поемі «Острів мертвих» (1908). Ігор Стравінський теж часто користувався бас-кларнетом у своїй творчості і найбільш вдало це було втілено у його балетах «Жар-Птиця (1910) та «Петрушка» (1911). Специфічно густий та дещо похмурий тембр бас-кларнета використав у сольних епізодах і П. Чайковський, зокрема у опері «Воевода» (1868), у симфонії «Манфред» (1885), та у опері «Пікова дама» (1890) - сцена у казармах.

У таблиці 1 мною наведені твори у хронологічному порядку по даті першого виконання, в постановках яких використовувався бас-кларнет.

*Таблиця 1*

Дата першого виконання	Автор	Назва твору	Жанр	Місце першого виконання
1829	Г. Берліоз	«Chant Sacre»	хоровий твір	Париж
1834	Д. Меркаданте	«Емма з Антіохії»	опера	Венеція
1836	С. Нейком	«Поспіши, о Боже...»	арія	Лондон
1836	Д. Мейєрбер	«Гугеноти»	опера	Париж
1838	Г. Берліоз	«Бенвенуто Челліні»	опера	Париж
1840	Г. Берліоз	«Граурно-	програмна	Париж

МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

		тріумфальна симфонія»	симфонія	
1843	Д. Мейєрбер	«Пророк»	опера	Париж
1844	Дж. Верді	«Ернані»	опера	Венеція
1845	Р. Вагнер	«Тангейзер»	опера	Дрезден
1846	Г. Берліоз	«Засудження Фауста»	опера	Париж
1849	Г. Берліоз	«Тебе, Бога, прославляємо»	хоровий твір	Париж
1849	Ф. Ліст	«Тассо»	симфонічна поема	Веймар
1850	Ф. Ліст	«Що чути на горі»	симфонічна поема	Веймар
1850	Р. Вагнер	«Лоєнгрін»	опера	Веймар
1853	К. Сен-Санс	Симфонія №1, ор.2	симфонія	Париж
1854	Ф. Ліст	«Мазепа»	симфонічна поема	Веймар
1857	Ф. Ліст	Симфонія до «Божественної комедії» Данте	опера	Венеція
1857	Дж. Верді	«Симон Бокканегра»	опера	Венеція
1859	Ш. Гуно	«Фауст»	опера	Париж
1861	Б. Сметана	«Хакон ярл»	симфонічна поема	Гетеборг
1862	Дж. Верді	«Сила долі»	опера	Санкт-Петербург
1863	Г. Берліоз	«Троянці в Карфагені»	опера	Париж
1865	Д. Мейєрбер	«Африканка»	опера	Париж
1865	Дж. Верді	«Макбет»	опера	Париж
1865	Р. Вагнер	«Трістан та Ізольда»	опера	Мюнхен
1867	Дж. Верді	«Дон Карлос»	опера	Париж
1869	Р. Вагнер	«Золото Рейну»	опера	Мюнхен
1869	П. Чайковський	«Воєвода»	опера	Москва
1870	Р. Вагнер	«Валькірія»	опера	Мюнхен
1871	Дж. Верді	«Аїда»	опера	Каїр
1873	М. Римський-Корсаков	«Псков'янка»	опера	Санкт-Петербург
1876	Р. Вагнер	«Зігфрід»	опера	Байройт
1876	Р. Вагнер	«Смерть богів»	опера	Байройт
1877	К. Сен-Санс	«Самсон і Даліла»	опера	Веймар
1879	А. Дворжак	Симфонія №5, ор.76	симфонія	Прага
1881	А. Бойто	«Мефістофель»	опера	Мілан
1882	Р. Вагнер	«Парсіфаль»	опера	Байройт
1883	А. Дворжак	«Скерцо капріччозо»	скерцо	Прага
1886	П. Чайковський	Симфонія «Манфред»	програмна симфонія	Москва
1886	Е. Шабріє	«Гвендолін»	опера	Брюссель

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

1886	В. д'Енді	«Симфонія на тему французького горця»	симфонія	Париж
1886	К. Сен-Санс	Симфонія №3, оп.78	симфонія	Париж

З початку ХХ століття композиторами нововіденської школи бас-кларнет став застосовуватися і у камерних ансамблях, а з настанням епохи авангарду і як сольний інструмент (перший твір для бас-кларнета і фортепіано - Соната Отмара Шека, 1931). Твори для цього інструменту також писали Софія Губайдуліна, Лучано Беріо (концерт для бас-кларнета з оркестром) та інші композитори. Багато творів присвячено видатному виконавцю Йозефу Гораку.

Таким чином, ХІХ століття стало безумовно вирішальним у процесі становлення бас-кларнета не тільки у оперно-симфонічній музиці, але і у ансамблевій та у сольній виконавській практиці. Важливо також відзначити, що інструмент, починаючи з середини ХІХ століття стає повноправним та незамінним учасником як оперного так і симфонічного оркестру.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гандіні А. Історія театру Модени від 1539 до 1871 року / Алессандро Гандіні. – 2-ге вид. – Модена : Tipografia Sociale, 1873; 2-е вид., Болонья: Forni Editori. – 363 с.
2. Нейком С. Музичне життя / С. Нейком. – Геттінген : S.V. «Sigismund Neukomm», 1836. – С. 47.
3. Понтеколант Д. Органографія – нарис музичних інструментів: в 2 т. – Т. 2 / Д. Понтеколант. – 2-ге вид. – Париж : Castel, 1861; 2-е вид. – Амстердам : Fritz Knuf, 1972. – 106 с.

УДК 785.11:789

*А. В. Щуров,  
г. Луганск*

### УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Й. ГАЙДНА

Не смотря на то, что ударные инструменты являются самыми древними, долгое время они были оттеснены на второй план оркестра в пору его возникновения и первых шагов развития. И это тем более странно, поскольку отрицать огромное значение ударных инструментов в

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музыке никак нельзя. Первопроходцами среди ударных инструментов в оркестре стали литавры. Этот инструмент, очень древнего происхождения, стал распространяться в Средние века. Сохранились упоминания об использовании литавр в качестве звукового оформления торжественных процессий во Франции в XV веке. Это были «барабаны, похожие на огромные котлы, которые везли на лошадях». Главное отличие этого инструмента в том, что он мог воспроизводить звуки определенной высоты [1, с. 65 – 66].

Сегодня мы едва ли можем представить кульминацию в классической или современной симфонии без тремоло литавр, которое своим грозным, рокочущим звучанием может перекрыть целый оркестр.

Одним из первых обратил внимание на способность ударных внести неповторимую краску в звучание оркестра Й. Гайдн. При делении оркестра по способу звукоизвлечения на четыре группы, композитор отдельно выделяет ударную группу. Конечно, современные симфонические оркестры значительно отличаются по составу от оркестра Гайдна, но его разделение на группы - струнно-смычковую, деревянную духовую, медную духовую и ударную, стало основой симфонического оркестра [2, с. 114 – 116]. В своих симфонических сочинениях композитор особенно широко использовал литавры. Некоторые из них даже получили название, опираясь на фрагменты звучания литавр в произведении. Симфония №94 называется «Симфония с ударом литавр», №103 - «Симфония с тремоло литавр». В 1796 году Гайдн пишет «Мессу с литаврами времен войны» («MessainTemporeBelli»). Это был период вторжения Наполеона на север Италии и по задумке композитора барабаны и литавры должны были вызвать ассоциации с войной. Премьера 103й симфонии состоялась 2 марта 1795 года и имела огромный успех. Первые звуки симфонии - это тремоло солирующей литавры. Слушатели были настолько поражены и удивлены таким необычным звучанием, что теперь мы знаем это сочинение как «Симфония с тремоло литавр».

Еще одна симфония, получившая название «Симфония с ударом литавр» или «Сюрприз», прозвучала в Лондоне в 1792 году. Вторая часть симфонии - медленные вариации на тему моравской народной песни. Во время еле слышного *pianissimo*, внезапно раздается громовой раскат - аккорд у всего оркестра, в котором выделяется удар литавры. Существует легенда, что публика на премьере симфонии заснула и композитор, таким образом, решил ее разбудить. По другой версии, это был заранее

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

запланированный удар. Так или иначе, Й. Гайдн стал одним из первых композиторов, обративших, в своем творчестве, внимание на значимость и силу воздействия на слушателя ударных инструментов.

Каждый период в эволюции общества находил свое отражение в музыкальной культуре. С развитием общества музыка становится сложнее, разнообразнее, совершеннее с технической точки зрения. Это не могло не отразиться на развитии самых древних музыкальных инструментов – ударных. Совершенствуясь, со временем, они играют важную роль в развитие музыки.

Богатые технические и темброво-звуковые характеристики ударных постепенно привлекают внимание композиторов. Если в древние времена и средневековые ударные использовались исключительно во время военных действий, обрядов, на праздничных церемониях, тоначиная с XVI века, композиторы начинают обращать внимание на возможности ударных и постепенно все более широко использовать их в своем творчестве [3, с. 88 – 89].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ударные инструменты современного симфонического оркестра / Е. Андреева. – Киев, 1990. – 80 с.
2. Бер М. О звуковых обобщениях в оркестровке / М. Бер // Вопросы музыкознания. – М., 1960. Т. 3. – С. 266-281.
3. Денисов Э. Ударные инструменты в современном симфоническом оркестре / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1982. – 256 с.

УДК [78.071.1:789.2]:781.68

*О. П. Юрченко,  
г. Харьков*

### ПЕРЕЛОЖЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ЦИМБАЛ: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Стремительный рост, произошедший с конца XX-начала XIX века в народно-исполнительской сфере (это касается и русских и украинских народных инструментов) диктует более высокие, эталонные требования к качеству выбора репертуарных списков, как обучающихся, так и уже сформировавшихся музыкантов-исполнителей. Проблема наличия и выбора репертуара цимбалиста решалась рядом способов: во-первых,

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

переложениями, во-вторых, созданием произведений самим исполнителем (если он обладает композиторским даром) или педагогом в учебных целях, наконец, третья, наиболее распространенная практика на сегодняшний день – написание произведения профессиональным композитором под заказ исполнителя (часто даже в сотворчестве исполнителя и композитора) или для определенного события (конкурса, фестиваля и т.д.).

На сегодняшний день для цимбал было написано довольно большое число оригинальных произведений композиторами не только Украины, но и стран ближнего и дальнего зарубежья. С точки зрения жанра можно встретить примеры как крупных (концерт, рапсодия, соната, сюита, фантазия, вариация, обработка), так и малых форм. Однако, весомую долю в репертуаре цимбалистов, будь то учащихся (от школы до консерватории), будь то концертных исполнителей, занимают переложения произведений из репертуара других инструментов.

Классификация видов переложений была предпринята Т. Бараном в книге *«Цимбали та музичний професіоналізм»* [2, с. 181]: строгое переложение, свободное переложение, редакторская транскрипция. Правомерность такой классификации удостоверяют помещенные в сборник *«Цимбаліст Тарас Баран»* произведения Н. Лысенко, С. Кушнирука, Д. Попичука [1]. В работе В. Ельчика *«Базовые рекомендации к работе над переложениями для балалайки и фортепиано»* [3] классификация видов переложений не противоречит классификации Т. Барана и выглядит так: точное повторение оригинала, свободное переложение, транскрипция.

Примеры из практики обращения цимбалистами к классическим произведениям разных эпох и написанных в свою очередь для разных инструментов следующие.

1. Большой пласт старинной литературы, написанной для струнных инструментов (скрипке, альту, виолончели), который при переложениях на цимбалы звучит довольно органично и естественно. Таковы сонаты композиторов эпохи барокко: В. Верачини, Ж. Леклера, Б. Марчелло. При исполнении их на цимбалах с сопровождением фортепиано, в силу тембрального сходства первых с инструментами, исполняющими старинную музыку, при использовании подходящей обмотки палочек, воспринимаются на слух совершенно естественно.

2. Уже много лет в списке концертного репертуара цимбалистов значительное место занимают Венгерские рапсодии Ф. Листа. На данный

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

момент уже переложены Вторая, Шестая, Седьмая, Одиннадцатая, Тринадцатая и Четырнадцатая рапсодии. Ф. Лист трактует рапсодию как виртуозную концертную фантазию, где используются фольклорные темы венгерских и цыганских песен и танцев (цимбалы являются основой цыганской капеллы). Музыкальный язык рапсодий отличается яркой национальностью благодаря опоре на городской венгерский фольклор, так называемый стиль вербункош. С одной стороны для него характерна свободная, импровизационная манера изложения, с другой – острый ритм с частыми акцентами, пунктирами, синкопами, что является основой народного цимбального исполнительства.

3. В последнее время в мире стало модным исполнять музыку в стиле классический кроссовер, представляющий собой своеобразный синтез, гармоничное сочетание элементов классической музыки и поп, рок, электронной музыки. Яркими примерами работы музыкантов в стиле кроссовера в цимбальном искусстве является творчество виртуоза-цимбалиста венгерского происхождения Ено Листеша (Jenő Lisztes), ансамблей «Цимбандо» и «Весела Банда» (Украина).

Анализируя и классифицируя существующие переложения классических произведений для цимбал с позиции исполнителя, надо отметить:

1. Переложения были и остаются основным источником пополнения концертного репертуара цимбалистов, начиная от учащихся и заканчивая концертными исполнителями.

2. В цимбальной исполнительской практике чаще всего встречаются строгие и свободные виды переложений. Если при строгом переложении тембр цимбал рядом способов исполнитель пытался уподобить тембру оригинала, то при свободном переложении все происходило в точности наоборот. Иногда создавалось слуховое впечатление, что при свободном переложении тембр, специфика, возможности цимбал ставились отправной точкой для работы с музыкальным материалом. Отдельно нужно выделить упомянутый выше модный на данный момент стиль кроссовера.

3. Каждый раз, когда цимбалист обращается к такому виду творчества, произведение проживает иную тембровую жизнь, несущую новую художественную и эстетическую ценность.



# ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Т. Коментарії // Т. Баран. Цимбаліст Тарас Баран. – Л. : Кобзар, 2001. – С.60-92.
2. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник / Т. Баран. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.
3. Ельчик В. Базовые рекомендации к работе над переложениями для балалайки и фортепиано [Эл. ресурс] / В. Ельчик. – Режим доступа : <http://elchikva.narod.ru/ALL/article.html>

УДК 78.03 (477.61)

*О. М. Якимчук,  
м. Луганськ*

## МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР ЛУГАНЩИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Дослідження мистецьких процесів поліетнічного середовища як складової загальної історії належить до пріоритетних напрямів сучасної гуманітарної науки. Культура географічних маргіналій суттєво збагачує загальну картину стану музичної культури України. Саме з таких історій «малих батьківщин» складається історія всієї країни. Музична культура Луганщини як невід'ємна частина національного музичного мистецтва, поєднує в собі загальнонаціональні та регіональні особливості. Обраний період позначений накопиченням музичних традицій, становленням і розвитком музичного професіоналізму.

*Метою* статті є визначення особливостей музичного простору Луганщини першої половини ХХ ст. у контексті національного музичного мистецтва.

Як і в інших регіонах України музична культура Луганщини розвивається за такими напрямками: музична освіта, концертна діяльність, музично-театральне мистецтво.

Концертно-виконавська діяльність місцевих і гастролуючих солістів й колективів, зорієнтована на різноманітні мистецькі запити населення, свідчила про високий рівень розвитку музичної культури регіону. Представлена різними жанрами виконавського мистецтва (піаністи, скрипалі, віолончелісти, вокалісти) і видами мистецтва (опера, балет), вона дозволила охопити широке коло слухачів із різноманітними

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

уподобаннями. Виступи столичних колективів, які репрезентували спадщину українського фольклору і твори українських композиторів, сприяли українізації східного регіону України, що надавало можливості для взаємодії з іншими регіонами країни. У кінці 20-х - на початку 30-х років на Луганщині поширюється рух художньої самодіяльності. Найбільш популярними стають музичні, драматичні, хорові гуртки та театр української народної творчості. Діяльність оркестру народних інструментів під керівництвом Г. Аванесова, створеного у 1945 р., стала вагомим чинником розвитку виконавства на народних інструментах на Луганщині. Знаковою культурною подією для Луганська у повоєнний час стало створення симфонічного оркестру (1945 р.), який відіграв значну роль у популяризації симфонічної класичної і сучасної музики, в т. ч. творів зарубіжних, російських, українських, а також місцевих композиторів.

Велика роль у культуротворчих процесах Луганщини належить закладам освіти. Спеціалізовані музичні заклади – дитячий музичний театр М. Кушліна і дитяча музична профшкола – стали справжніми осередками художньо-естетичного виховання дітей у 20-ті роки ХХ ст. Головною метою зазначених інституцій був всебічний розвиток, спрямований на виховання цілісної гармонійної особистості [1; 6]. Дитяча музична профшкола заклала засади професійної музичної освіти, які отримали свій подальший розвиток у діяльності музичного училища. Відкрите у 1945 р., Луганське музичне училище стало першим центром професійної музичної освіти на Луганщині у повоєнний час [3]. Педагогічний колектив новонародженого навчального закладу на чолі з директором С. Васильєвим заклав фундамент справжньої школи професійних музикантів [5]. Музичне училище відіграло велику роль у просвітницькій діяльності, заохочуючи луганчан до кращих зразків музичної класики.

Особливою галуззю музичного простору Луганщини першої половини ХХ ст. було театральне мистецтво. Репрезентоване широким спектром жанрів і сценічних форм, воно дозволило задовольнити різноманітні смаки усіх верств населення робітничого регіону України. Велика просвітницька діяльність театральних колективів сприяла поширенню театральної культури серед місцевого населення.

Популярні жанри 20–30-х років оперета і музична комедія були представлені луганчанам завдяки Харківському театру оперети під

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

керівництвом М. Медведєва, Московському театру музичної комедії під керівництвом І. Луковського, Ленінградському театру музичної комедії ліліпутів, Державному єврейському театру музичної комедії, комічній опері Драгомирського. Оперні вистави репрезентовані колективами Московського, Ленінградського, Харківського театрів. Перебування у Луганську Київського і Львівського драматичних театрів сприяло знайомству луганчан з українською класикою та українізації російськомовного регіону.

Гастрольний рух, що був поширений і в інших регіонах України, свідчив про єдність мистецьких процесів і сприяв розвитку міжрегіональних культурних зв'язків. Аматорський рух, який активізувався протягом першої половини ХХ ст., збагачував театральну палітру регіону, сприяв організації і відкриттю професійних театральних колективів.

Перший професійний театр «Шахтерка Донбасу» під керівництвом Г. Свободіна заклав фундамент професійного театального мистецтва на Луганщині і сприяв відкриттю місцевих театральних колективів: російського драматичного театру, українського музично-драматичного театру, театру ляльок, ТЮГу, театру музичної комедії, державного театру опери та балету.

Відкриття оперного театру стало показником високого духовно-інтелектуального рівня регіону, а його велика просвітницька діяльність – значним чинником культурного росту населення Донбасу [2]. Драматична доля театального колективу змінила культурну ситуацію регіону перед початком Великої Вітчизняної війни [4].

Отже, як і в більшості регіонів України музична культура Луганщини:

- розвивається за основними жанровими напрямками – музична освіта, виконавство, музично-театральна діяльність;

- представлена широким спектром музичного життя в різних формах виконавства (інструментальне, вокальне, хорове, ансамблеве, оркестрове), видів мистецтва (опера, балет), публіцистики (популяризаторська, аналітична, критична);

- характеризується наявністю радіотрансляційної мережі як популяризатора класичної музики, фольклору, сучасного пісенного репертуару;

- характеризується появою місцевих професійно освічених

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музикантів – педагогів, виконавців, композиторів, диригентів.

Порівняно з іншими регіонами України Луганщина першої половини ХХ ст. не може похвалитися: розгалуженою мережею культурно-мистецьких, освітянських та музичних осередків і товариств; розвинутою хоровою культурою; перевагою українського репертуару; вагомими здобутками композиторської школи державного значення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Годовые отчеты и списки учащихся луганской музпрофшколы 1927 г. // ГАЛО. Ф. Р-401. Оп. 1. Д. 274.
2. Договор с филармонией [об аренде помещения оперного театра] // ГАЛО. Ф. Р-917. Оп. 1. Д. 44. Л. 85.
3. Историческая справка ГАЛО. История ВМУ // ГАЛО. Ф. Р-2760. Оп. 1. Д. 78.
4. Историческая справка Донецкого государственного театра оперы и балета // ГАЛО. Ф. Р-917. Оп. 1. Д. 52. Л. 32–35.
5. Контингент студентов ВМУ 1947 р. // ГАЛО. Ф. Р-2760. Оп. 1. Д. 6. Л. 30.
6. Робота дитячого театру // Луганська правда. – 1928. – 22 трав. – С. 4.

УДК 791.43.049.1.067

*И. В. Ярьско,  
г. Луганск*

### КЛАРНЕТ СИСТЕМЫ БЁМА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Кларнет, история которого насчитывает более трех столетий, является одним из самых «молодых» духовых инструментов. Созданный на рубеже XVII-XVIII веков великим немецким музыкальным мастером Иоганном Кристофом Деннером (1655-1707), инструмент уже на протяжении XVIII столетия прочно входит в исполнительскую практику и достаточно быстро завоевывает широкое признание среди исполнителей-духовиков, становясь популярным инструментом у слушательской аудитории.

В современной периодизации истории развития кларнета **эпоха барокко** ограничивается двумя конструкциями – двух- и трехклапанным инструментами, которые получили наибольшее распространение в первой половине восемнадцатого века. Появление двухклапанного кларнета было связано с необходимостью расширения ограниченного однооктавного диапазона шалюмо.

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Создание трехклапанного кларнета стало важным достижением в реформировании акустической системы инструмента. Учитывая преимущественное применение вилочной аппликатуры в тональностях с большим количеством ключевых знаков, в эпоху барокко получают широкое распространение инструменты различных строев. Их использование помогало исполнителям существенно упростить аппликатурные неудобства.

Определяющую роль в преобразовании конструкции шалюмо в более совершенный двухклапанный кларнет сыграл Иоганн Кристоф Деннер. Благодаря его смелым конструкторским решениям был значительно увеличен диапазон нового инструмента и улучшены его звукодинамические свойства. Если И.К.Деннеру принадлежит заслуга открытия кларнета, то его сыну Якобу – безусловное лидерство в создании более совершенной конструкции трехклапанного кларнета, которая впоследствии станет базовой для новых моделей.

Усовершенствование акустических свойств и механики инструмента Иоганном Кристофом Деннером и его сыном Якобом позволили открыть новые горизонты для улучшения тембровых и технических возможностей кларнета.

На фоне масштабных достижений по совершенствованию акустических свойств кларнета и изобретению более развитой механики инструмента, успехи в формировании исполнительской технологии и кларнетной методики обучения в эпоху барокко оказались менее ощутимыми. Пояснение тому мы находим в неравномерности распространения инструмента и в спонтанном его использовании оркестровыми исполнителями.

Эпоха позднего барокко, которая ограничивается первой половиной восемнадцатого столетия, – весьма небольшой по историческим меркам период времени, в течении которого возможно было бы достичь весомых результатов в кларнетном исполнительстве и педагогике. В указанный период лишь начинается процесс формирования исполнительской технологии и закладываются основы методики обучения игре на кларнете. За полстолетия будет накоплен необходимый опыт, который впоследствии станет прочным фундаментом для создания полноценной кларнетной педагогики и будет способствовать широкой популяризации кларнета как оркестрового и сольного инструмента.

**Эпоха классицизма** – новый этап расцвета искусства игры на

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

кларнете и повышения его популярности в европейском духовом исполнительстве. Исследование исторического пути развития конструкции кларнета и технологии игры на инструменте в эпоху классицизма показывает, что на протяжении второй половины восемнадцатого века осуществляется активное преобразование барочного двухклапанного кларнета в более совершенный тип инструмента с четырьмя - шестью клапанами. Процесс реформирования конструкции кларнета в различных странах проходил неравномерно. Большею активностью на данном этапе выделялись немецкие мастера, которые стремились к созданию конструкции инструмента с улучшенными акустическими свойствами. Важным достижением немецких производителей и исполнителей в совершенствовании механико-акустических свойств кларнета и технологии игры стало внедрение мундштука с нижним размещением трости. Переход с верхнего на нижний способ расположения трости позволил существенно улучшить качество звука на кларнете, его объемность и тембровую окраску.

Еще более значительным оказалось применение постановки трости на нижней губе для механизма артикуляции на кларнете. Немецкие исполнители, используя более прогрессивный метод постановки амбушюра, смогли существенно улучшить двигательные функции языка и улучшить выразительные возможности инструмента. Все это позволило им занять ведущие позиции в европейском кларнетном искусстве.

Отмечая вклад представителей других национальных исполнительских школ в развитие европейского кларнетного искусства, следует также выделить французских и английских музыкантов. Их значительным достижением стало формирование дидактических основ развития технологии игры на кларнете. Таким образом, были определены основные пути развития амбушюра кларнетиста, артикуляционного аппарата с различным расположением трости, дыхания и других важных элементов исполнительской техники.

**Начало XIX века в исполнительстве на духовых инструментах** – период радикальных перемен, который был связан с активным внедрением новых конструкций. Преобразования инструмента Иваном Мюллером и создание тринадцатиклапанной модели стали важнейшим достижением на пути полной хроматизации кларнета и открыли новые возможности для его последующего совершенствования.



## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

Итогом эволюционного развития кларнета является реформа Бёма, открывшая новые возможности для активного внедрения инновационных идей и преобразования механико-акустической системы устаревших моделей. Революционные открытия мюнхенского мастера-изобретателя оказали решающую роль в развитии конструкции кларнета. Идеи Т. Бёма в середине XIX в. были успешно реализованы профессором Парижской консерватории Г.Э. Клозе и мастером Л.-О. Бюффе, сумевшими успешно использовать инновационную механику подвижных кольцеобразных клапанов Т.Бёма и создать инструмент нового типа. К безусловным достижениям парижского мастера и профессора следует отнести оптимизацию клапанной механики, позволившую применить новую методологию акустических расчетов размещения звуковых отверстий. Тем самым были успешно решены интонационные и звукодинамических проблемы инструмента и создана эргономичная механика, способствовавшие существенному повышению исполнительских возможностей кларнета.

Параллельно с развитием конструкции инструмента осуществлялся процесс формирования кларнетной педагогики, прочный фундамент которой был заложен А.Вандерхагеном. Его двухчастный «Метод...», созданный в 80-90 гг. XVIII века, становится образцом для последующих поколений педагогов и исполнителей. Рассчитанный на пятиклапанный инструмент, он в полной мере отражает устои и традиции кларнетной педагогики классицизма.

Создание тринадцатиклапанного кларнета явилось не только решающим шагом к полной хроматизации инструмента, но и переломным моментом в формировании новой методологии обучения игре на кларнете. Сам создатель новой конструкции стремится к открытию более совершенных методов обучения, рассчитанных на подготовку исполнителя-профессионала.

В заключение отметим, что исполнительская педагогика Г.Э. Клозе, основанная на традициях Парижской консерватории, открыла новый этап в развитии кларнетного искусства, ориентированного на совершенную модель кларнета системы Бёма. Заложенные создателем нового инструмента принципы продолжают успешно развиваться сегодня.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Авдюшкіна Тетяна Іванівна**, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Асєєва Олена Віталіївна**, старший викладач КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Луганська обл., Україна)

**Багрова Вікторія Іванівна**, магістр музичного мистецтва, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Батовська Олена Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент докторант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

**Білоусова Світлана Вікторівна**, доцент кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (м. Донецьк, Україна)

**Боброва Вероніка Андріївна**, викладач ЦК «Вокал» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Бобровицька Вікторія Анатоліївна**, викладач ЦК «Спеціальне фортепіано» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Бондаренко Олена Миколаївна**, заступник директора з навчальної роботи, викладач-методист КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Луганська обл., Україна)

**Бонь Лариса Миколаївна**, викладач Канівського коледжу культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Канів, Черкаська обл., Україна)

**Бурова Надія Сергіївна**, викладач кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Бихун Сергій Володимирович**, викладач КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Луганська обл., Україна)

**Вандюк Світлана Олександрівна**, концертмейстер кафедри

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Волкова Надія Юріївна**, магістр спеціальності «Музичне мистецтво», викладач музичної школи естетичного виховання № 1 (м. Луганськ, Україна)

**Воротинцева Лілія Анатоліївна**, аспірантка Харківського національного університету культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського, викладач ЦК «Теорія музики» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Гаврюшенко Людмила Степанівна**, викладач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Герасименко Людмила Андріївна**, здобувач, асистент кафедри теорії, історії музики та методики музичного виховання Інституту філології, історії та мистецтв РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта, Україна)

**Головіна Діана Рудольфівна**, концертмейстер КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Луганська обл., Україна)

**Громова Ніна Володимирівна**, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Губанова Лілія Іванівна**, викладач КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Луганська обл., Україна)

**Гурська Марта Богданівна**, аспірант кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, викладач фортепіано музичної школи Ястребарської (м. Загреб, Хорватія)

**Даниш Анатолій Дмитрович**, старший викладач КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Луганська обл., Україна)

**Діуліна Валентина Михайлівна**, викладач струнно-щипкових інструментів I категорії Старобільської дитячої школи мистецтв (м. Старобільськ, Луганська обл., Україна)

**Дондик Оксана Іванівна**, заслужена артистка України, старший викладач кафедри академічного хорового мистецтва Київського

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Дугіна Тетяна Євгеніївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор, завідувач кафедри виконавських дисциплін Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра (м. Київ, Україна)

**Дяченко Юрій Станіславович**, асистент-стажист Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

**Єгорова Ніна Костянтинівна**, викладач-методист, викладач фортепіано Дніпропетровського національного університету імені О. Гончара (м. Дніпропетровськ, Україна)

**Єненко Ірина Олексіївна**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Єршова Оксана Борисівна**, викладач ЦК «Духові та ударні інструменти» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Єфремова Ірина Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, заступник декана факультету музичного мистецтва, старший викладач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Желтоног Андрій Миколайович**, професор кафедри спеціального фортепіано музичного факультету університету Курасікі Сакуйо (м. Окаяма, Японія)

**Заболотських Ольга Миколаївна**, старший лаборант кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Змієвська Майя Михайлівна**, старший викладач ЦК «Народні інструменти» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Змієвський Віктор Васильович**, старший викладач ЦК «Народні інструменти» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Золотарьова Ірина Федорівна**, старший викладач кафедри народних інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Йовса Микола Павлович**, старший викладач ЦК «Інструментальне

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

мистецтво естради» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Йовса Сергій Миколайович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, завідувач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Кащенко Наталя Сергіївна**, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Кириченко Олена Анатоліївна**, викладач, голова ЦК «Загальне фортепіано» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Князева Наталія Олександрівна**, доцент, завідувач кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Колесник Лариса Федорівна**, викладач-методист, голова циклової комісії фортепіано Дніпропетровського педагогічного коледжу Дніпропетровського національного університету імені О. Гончара (м. Дніпропетровськ, Україна)

**Колеснікова Людмила Анатоліївна**, заслужена артистка України, професор кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Коновалова Ірина Юріївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Коновалова Маргарита Олексіївна**, викладач музично-теоретичних дисциплін школи мистецтв № 3 (м. Краматорськ, Донецька обл., Україна)

**Король Людмила Дмитрівна**, старший викладач Жашківської дитячої музичної школи (м. Жашків, Черкаська обл., Україна)

**Костогриз Сергій Олександрович**, старший викладач кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв (м. Харків, Україна)

**Кротько Тетяна Олексіївна**, старший викладач кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Крупко Ольга Степанівна**, викладач ЦК «Загальне фортепіано» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)



**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

**Крюкова Олександра Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дошкільної та початкової освіти Луганського національного університету

імені Тараса Шевченка» (м. Луганськ, Україна)

**Кузьміна Оксана Сергіївна**, концертмейстер КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Луганська обл., Україна)

**Лабунець Віктор Миколайович**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії, історії музики і гри на музичних інструментах Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька обл., Україна)

**Ланіна Тетяна Олександрівна**, викладач, завідувач ЦК «Естрадний вокал» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Лебеденко Наталія Олександрівна**, магістрант спеціальності «Музичне мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Лозенко Катерина Олександрівна**, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

**Макшанцева Інна Михайлівна**, викладач кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Мальована Галина Миколаївна**, завідувач музичного та дошкільного відділення ВП «Стахановський педагогічний коледж Луганського національного університету імені Тараса Шевченка» (м. Стаханов, Луганська обл., Україна)

**Манасян Людмила Арташесівна**, доцент, доцент кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Михайлова Анастасія Олегівна**, викладач музики Кам'янобродського будинку дитячої та юнацької творчості (м. Луганськ, Україна)

**Мокрогуз Інна Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (м. Чернівці, Україна)



**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

**Нестеренко Ірина Миколаївна**, викладач ЦК «Музична література» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Нестеренко Людмила Миколаївна**, аспірант Класичного приватного університету (м. Запоріжжя), викладач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (м. Одеса, Україна)

**Огольєва Світлана Сергіївна**, викладач кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Опарик Лариса Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)

**Остапенко Лариса Вікторівна**, кандидат педагогічних наук, професор кафедри академічного хорового мистецтва з/н Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Павленко Олександр Васильович**, викладач Канівського училища культури і мистецтв (м. Канів, Черкаська обл., Україна)

**Павленко Ольга Степанівна**, викладач Канівського училища культури і мистецтв (м. Канів, Черкаська обл., Україна)

**Панченко Олена Вікторівна**, концертмейстер кафедри народних інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Петренко Ольга Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського (м. Миколаїв, Україна)

**Петрик Валентина Василівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Петрик Світлана Василівна**, заслужений працівник культури України, викладач-методист, завідувач ЦК «Народні інструменти» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Петрова Тетяна Сергіївна**, викладач вищої категорії КПСМНЗ

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

«Музична школа № 2» м. Донецька, солістка-інструменталістка Донецької обласної філармонії (м. Донецьк, Україна)

**Піндас Наталія Вадимівна**, методист вищої категорії КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Луганська обл., Україна)

**Понявіна Лариса Іванівна**, концертмейстер кафедри фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Полещук Анастасія Георгіївна**, здобувач кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, викладач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Пономаренко Тетяна Валентинівна**, старший викладач кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл., Україна)

**Попова Анастасія Миколаївна**, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

**Простак Анастасія Юріївна**, магістрант спеціальності «Музичне мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв, викладач ЦК «Інструментальне мистецтво естради» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Редя Валентина Яківна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії, історії культури та музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Резнік Олена Сергіївна**, викладач КЗ «Кремінська районна дитяча музична школа» (м. Кремінна, Луганська обл., Україна)

**Решетов Артем Вікторович**, викладач кафедри народних інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Римська Олена Юріївна**, викладач КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Луганська обл., Україна)

**Ружинська Дар'я Олександрівна**, концертмейстер оперної трупи Харківського національного оперного театру ім. М. Лисенка (м. Харків, Україна)

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

**Рум'янцева Алла Юріївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Рикунова Олена Геннадіївна**, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Рябуха Наталя Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Рябуха Тамара Миколаївна**, викладач кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Семикін Валерій Григорович**, доцент, завідувач кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва (м. Донецьк, Україна)

**Серебрянська Ганна Сергіївна**, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

**Смірнова Інна Іванівна**, викладач вищої категорії ЦК «Оркестрові струнні інструменти» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Сольоний Юрій Іванович**, викладач КЗ «Сєвєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєвєродонецьк, Луганська обл., Україна)

**Соловей Леся Анатоліївна**, аспірант Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька обл., Україна)

**Старюченко Наталя Анатоліївна**, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії Херсонського державного університету; викладач відділу теорії музики Херсонського музичного училища (м. Херсон, Україна)

**Суворова Лариса Василівна**, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Таганов Олег Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри філософії і культурології Національного університету кораблебудування ім. адмірала Макарова, композитор, голова

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

---

Миколаївського обласного відділення Національної спілки композиторів України (м. Миколаїв, Україна)

**Теребун Дмитро Сергійович**, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Теремова Тетяна Іванівна**, член Національної спілки композиторів України, доцент кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Терехов Сергій Юрійович**, старший викладач кафедри фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Тилик Ігор Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Ткаленко Наталія Іванівна**, викладач вищої категорії, викладач відділу «Теорія музики» Маріупольського музичного училища (м. Маріуполь, Донецька обл., Україна)

**Ткачова Ганна Анатоліївна**, викладач музично-теоретичних дисциплін Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Турнєєв Сергій Петрович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету музичного мистецтва, завідувач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Тущенко Михайло Михайлович**, старший викладач кафедри народних інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Українець-Колесникова Ольга Петрівна**, викладач кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Харютченко Олександр Дмитрович**, доцент кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Чмерук Ольга Василівна**, викладач кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Шарабрін Леонід Олексійович**, викладач-методист ЦК «Народні інструменти» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

---

(м. Луганськ, Україна)

**Шенгеля Наталія Олексіївна**, викладач ЦК «Естрадний вокал» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Шепелєва Наталія Вікторівна**, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Шерстюк Олена Валеріївна**, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Шинкаренко В'ячеслав В'ячеславович**, викладач, аспірант Криворізького педагогічного університету (м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл., Україна)

**Шишкова Ганна Валеріївна**, викладач кафедри фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Шовгенюк Степан Степанович**, аспірант Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)

**Щуров Олександр Володимирович**, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Юрченко Ольга Петрівна**, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

**Якимчук Олена Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Яресько Ігор Владиславович**, викладач дитячої музичної школи № 2 (м. Луганськ, Україна)

**Ярош Дар'я Антонівна**, магістрант кафедри музичного мистецтва Інституту педагогічної освіти Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського (м. Миколаїв, Україна)

Наукове видання

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

**МАТЕРІАЛИ  
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ**

**13 – 14 березня 2014 р.**

**Відповідальний за випуск:**

*С. П. Турнеєв*

**Технічний редактор – *Н. В. Колотовкіна***

**Комп'ютерний макет – *Ю. Є. Ковальова***

**Дизайн обкладинки – *С. В. Вейда***

**За достовірність викладених фактів, цитат  
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 26.02.2014. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.

Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 27.

Тираж 200 пр. Зам. № 227

Видавництво

Луганської державної академії культури і мистецтв

Красна площа, 7, м. Луганськ, 91055.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 4574 від 27.06.2013 р.