

ОБРАЗОТВОРЧА СПАДЩИНА Т. Г. ШЕВЧЕНКА ЯК ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Антонович Є. А.

Київський інститут реклами

Анотація. На основі аналізу публікацій з питань вивчення творчості Шевченка-художника в статті висвітлюються досягнення українського образотворчого шевченкознавства у контексті розвитку вітчизняної науки про мистецтва кінця ХІХ-ХХ століть.

Ключові слова: мистецтвознавство, образотворча спадщина митця, публікації, шевченкознавство.

Анотация. Антонович Е. А. Изобразительное наследие Т. Г. Шевченко как предмет изучения в украинском искусствоведении. На основе анализа публикаций по вопросам изучения творчества Шевченко-художника в статье освещаются достижения украинского изобразительного шевченковедения в контексте развития отечественной науки об искусстве ХІХ-ХХ столетий.

Ключевые слова: искусствоведение, изобразительное наследие художника, публикации, шевченковедение.

Annotation. Antonovych Y. Artistic Heritage of Taras Shevchenko as a subject of Ukrainian art History. The article deals with the achievements of the Ukrainian Shevchenkian studies of the late ХІХ-ХХ centuries in the context of the Ukrainian art studies development. A number of publications on Shevchenko's work are analyzed in the article.

Key words: study of art, Shevchenko's painting and graphic arts, professional estimations conception.

Постановка проблеми. Вже понад півтора століття кожне нове покоління українців прагне по-своєму усвідомити і оцінити геніальну мистецьку спадщину Кобзаря у контексті вітчизняної та світової культури. Тому раз за разом виходять у світ дисертаційні дослідження і монографії, концептуально глибокі, ґрунтовні статті і популярні публікації, де висвітлюються окремі аспекти біографії Т. Г. Шевченка, аналізуються групи творів, або ж робиться спроба дати всебічну характеристику його творчості. Проте, це не зменшує зацікавлення всім, що пов'язано з унікальною для нашого народу та його духовного життя постаттю. Зокрема, сказане стосується образотворчої спадщини митця.

Аналіз досліджень і публікацій. Огляд шевченкознавчих досліджень міститься у багатьох працях, присвячених висвітленню тих чи інших аспектів малярсько-графічного доробку митця. Безпосередня характеристика становлення і розвитку образотворчого мистецтвознавства міститься в статтях В. Яцюка «Шевченко-художник у прижиттєвій критиці» (1995) та «Малярство і графіка Тараса Шевченка: здобутки і

перспективи дослідження» (2001). Остання публікація сприймається продуманим планом-проспектом відповідного дослідження. Однак, проблема потребує поглибленого дослідження.

Мета роботи: аналіз стану вивчення творчості Шевченка-художника науковцями початку ХХ століття у контексті розвитку вітчизняного образотворчого мистецтвознавства.

Отримані результати. Вітчизняне шевченкознавство у всі часи розвивалось передусім як літературознавча наука. Це зрозуміло, оскільки від появи його перших друкованих поезій і на всі часи він сприймався і сприйматиметься суспільством як геніальний поет. Сам Тарас Григорович теж відчував своє особливе поетичне покликання і неодноразово це висловлював. Отже, у порівнянні з Шевченко-поетом Шевченко-художник завжди стояв на другому плані. Наголосимо: у порівнянні. Тому, що він був видатним – не слід побоюватися цього слова – українським живописцем і одним з кращих європейських графіків своєї доби і якби навіть не існувала його могутня поезія, ми б мали всі підстави пишатиись його образотворчою діяльністю як національним досягненням і шанобливо її вивчати.

Протягом всього періоду становлення і розвитку українського мистецтвознавства вітчизняні науковці приділяли значну увагу проблемі дослідження образотворчої діяльності Т. Г. Шевченка. Огляд бібліографії переконує, що переважна більшість фахівців на всіх етапах формування мистецтвознавства – особливо в ювілейні роки – зверталась до висвітлення творчості Кобзаря. Серед найбільш вагомих праць із зазначеного питання слід назвати публікації кінця ХІХ – початку ХХ століття В. Горленка, Є. Кузьміна, К. Широцького, О. Сластьона, О. Новицького, Д. Антоновича, В. Щурата, І. Крип'якевича. В 1930-і - 1940-і роки образотворчості Т. Г. Шевченка присвячують дослідження М. Бурачек, С. Раєвський, В. Кістляк, М. Моренець, В. Січинський, М. Шагінян. У 1937 році у

Варшаві виходить в світ Повне видання творів Тараса Шевченка, де в XII томі вміщено дослідження Д. Антоновича «Шевченко-маляр». В цей же час там подав до друку монографію П. Зайцев (видана у 1955 р).

В 1960-х роках з'являється численна кількість як колективних багатотомних видань так і монографій та збірників наукових статей про Т. Г. Шевченка. Значний внесок у шевченкознавство зробили праці Л. Владича, Я. Затенацького, Є. Кирилюка, П. Говді, Г. Паламарчук, С. Таранушенка, П. Попова, Я. Галайчука та багатьох інших. Значною віхою у шевченкознавстві стало видання Повного зібрання творів у 10 томах. Дослідження різних рівнів з'являються і в наступні десятиліття. У 1880-х – 1990-х роках зростає бажання по новому осмислити літературну і артистичну спадщину митця. Серед вагомих публікацій, в яких аналіз графічно-малярських творів є предметом дослідження або вагомою складовою – праці Ю. Івакіна, О. Федорука, М. Гаско, Д. Степовика, В. Яцюка, О. Прицака. І. Драча, Г. Грабовича, П. Білецького, Є. Сверстюка.

Сотні мистецтвознавчих досліджень образотворчої спадщини Кобзаря обумовлюють необхідність аналізу пройденого шляху. Однак українська наука про мистецтво до цього часу немає своєї історії. Вивчення наукових досягнень окремих фахівців або ж окремих напрямків історії мистецтвознавства у контексті досліджуваної проблеми має певні здобутки. Цікаві повідомлення і солідні характеристики про М. Сумцова, В. і Д. Щербаківських, О. Сластьона, М. Біляшівського, Ф. Шміта, В. Кричевського, М. Макаренка, Ф. Ернста та інших містяться в працях В. Ульяновського, С. Ульяновської, Н. Наумової, В. Рубан, С. Побожія, С. Білоконя, В. Пуцка, В. Ханка, О. Франко, М. Біляшівського. Окремі напрямки історії мистецтвознавчих досліджень висвітлюють публікації М. Селівачова, Л. Соколюк, М. Криволапова, О. Мандебури-Ноги, О. Сторчай, Г. Лебедева, Л. Савицької. В довідкових виданнях подані узагальнені огляди Д. Степовика і С. Кілесси (УРЕ) та С. Гоплинського

(Енциклопедія українознавства). Однак цілісної узагальноної історії українське мистецтвознавство не має.

Все сказане стосується і образотворчого шевченкознавства. Огляди шевченкознавчих праць присутні в роботах Є. Сверстюка «Шевченко і час», П. Білецького «Апостол України», Г. Грабовича «Шевченко, якого не знаємо». Ґрунтовна бібліографічна інформація міститься у перевиданих працях П. Зайцева «Життя Тараса Шевченка» (2004) та Д. Антоновича «Шевченко-маляр» (2004), у збірнику «Київщина і творчості Т. Г. Шевченка» (2004). Найдокладніше питання історії образотворчого шевченкознавства висвітлюється на сьогодні в публікаціях В. Яцюка. Зразком науково документованого дослідження з опорою на численні праці авторів різних літ є його праці «Живопис моя професія: шевченкознавчі етюди» (1989) «Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації» (2003), «Віч-на-віч із Шевченком. Іконографія 1838-1861 років» (2004).

Сучасне шевченкознавство вимагає підведення певних підсумків та окреслення подальших кроків у вивченні шевченкової образотворчої спадщини. Визначення актуальності тих чи інших питань у цій галузі потребує спеціального історіографічного огляду. Зокрема, сказане стосується періоду становлення знань про малярсько-графічний доробок митця. Звернення до характеристики образотворчо-шевиченкознавчих публікацій саме часів становлення українського мистецтвознавства не є випадковим. Саме в цей час відбувається процес формування нової галузі національного гуманітарного знання. Починаючи з перших кроків, з характерними для аматорського періоду тенденціями щодо безпосереднього накопичення фактів та їх прямою, неproblemною констатацією, лише за пів століття цей напрямок українознавства виокремлюється у самостійну науку зі своїм предметом та спеціальними

методиками. Визначаються провідні напрямки досліджень і з'являються вітчизняні фахівці-мистецтвознавці.

До кола пріоритетних проблем наукового мистецтвознавства від самого початку входить дослідження творчості Шевченка-художника, де були вже окремі напрацювання, оскільки і в прижиттєвій художній критиці і в мемуарній літературі його професійний малярсько-графічний доробок певним чином характеризувався і оцінювався. Висвітлення шевченкового живопису і графіки у другій половині XIX століття розвивалось у руслі загальних тенденцій, притаманних науці про мистецтво в роки становлення. Однак унікальність даної конкретної ситуації полягала у суспільному значенні проблеми, у загальнонаціональній зацікавленості творчою особистістю геніального співвітчизника, що обумовило залучення широкої наукової громадськості до вивчення всіх аспектів його життя і діяльності.

Вважаючи своїм обов'язком і покликанням збирання і обробку детальної інформації про образотворчий доробок Кобзаря, автори тієї доби все ж переважно не були професіоналами в галузі мистецтвознавства. Перебуваючи під впливом його поезії, дописувачі XIX століття демонстрували «просвітянський» підхід до тлумачення його малярсько-графічних творів у контексті літературної спадщини, у співставленні з нею, а часом – і у протиставленні. Певною мірою на характеристики робіт впливає художня ситуація доби, естетичні уподобання, увиразнені в творчості передвижників. Ситуація змінюється на межі століть, коли вражаючі темпи розвитку вітчизняного мистецтвознавчого знання взагалі, становлення фахових методик дозволяють на новому рівні дослідити творчість Шевченка-художника. Вже публікації першого десятиліття формують чіткі і фахово обґрунтовані уявлення про самостійну значимість і високі художні якості шевченкової образотворчості.

Важливим чинником, каталізатором, що прискорив розвиток шевченкознавства, стали ювілейні 1911-1914 роки. Більшість українських науковців тієї доби, що приділяли в своїй діяльності увагу питанням мистецтва, відгукнулась на ці події публікаціями, що у комплексі дали змогу підняти на якісно вищій щабель образотворче шевченкознавство. Виокремлюються фахівці – Є. Кузьмін, К. Широцький, О. Новицький та інші - для кого дослідження кобзарєвої живописно-малярської творчості стає одним з провідних питань наукової діяльності. Окреслюються два вектори досліджень: пошукова робота по виявленню, вивченню і введенню у загальний контекст нових творів Т. Г. Шевченка та проблемне аналітичне висвітлення всієї спадщини митця чи вагомих її аспектів.

Спільними зусиллями протягом 1910-х – 1920-х років створюється обширна наукова база для визначення реального місця і ролі малярсько-графічної творчості митця у розвитку образотворчого мистецтва нового часу не лише України, а й Росії та Європи. Значно збільшується перелік робіт, введених у науковий обіг як твори Т. Г. Шевченка: достатньо нагадати, що у згаданому вище восьмому томі Повного зібрання творів митця 1932 року нараховується понад 1000 найменувань. Ґрунтовно вивчається питання витоків формування творчої особистості митця, взаємозв'язків його образотворчості з мистецькими тенденціями доби, зокрема – академічним напрямком у малярстві. В працях дослідників спадщини митця визначається найбільш дискусійна проблема: вплив творчості К. Брюллова на Шевченка-художника. Тракування цієї проблеми еволюціонує в більшості публікацій від утвердження належності митця до кола брюлловських послідовників до заперечення будь-яких помітних впливів академічної манери вчителя на індивідуальність Шевченка як маляра і графіка. Базуючись на засадах фахових методик – порівняльно-описовому, художньо-стилістичному аналізах, комплексному культурно-історичному методі – дослідники тих літ переконують в

об'єктивно видатних художніх якостях його творів. Наведені у тексті цитати та характерні висловлювання дають змогу прослідкувати становлення мистецтвознавчої термінології і наукової стилістики мистецтвознавчих публікацій. Тогочасні наукові праці демонструють також збалансований підхід до характеристики суспільної спрямованості творчості Шевченка-художника.

З кінця 1920-х років у нових історичних умовах починається новий етап розвитку образотворчого шевченкознавства, як і всієї науки про мистецтво. Науково-мистецтвознавча шевченкіана зосереджується на виявленні суспільної ролі творчості митця, класовому розмежуванні. Розвивається процес створення символіко-міфологізованого образу Кобзаря-революціонера, який в окремих працях – особливо під час численних ювілейних заходів 1961-1964 років – трактується ледве не як «вождь пролетаріату». Ця тенденція – з поступовим «мікшуванням» занадто прямолінійних характеристик – продовжується майже до кінця 1980-х років.

Висновки та подальший напрямок досліджень. Безумовно, створені протягом середини і другої половини ХХ століття шевченкознавчі праці є дуже вагомими за обсягом висвітленого матеріалу і презентують обширний період розвитку українського мистецтвознавства. Однак сьогодні – інші часи. На початку ХХІ століття все актуальнішою сприймається потреба у новому осмисленні шевченкової творчості – не всупереч попередньому трактуванню, а у відповідності до нового світосприйняття сучасного українського суспільства. Центральна постать новітньої національної історії завжди буде у центрі нашого духовного життя. Зокрема, на перший план виступають філософськи-світоглядний, глибинно-психологічний аспекти осягнення його творчості, синтетичний мистецтвознавчий – літературно-образотворчий – підхід до висвітлення спадщини митця. Ці завдання можуть і повинні вирішуватись на базі

ретельного вивчення всіх досягнень шевченкознавства, в тому числі – загаданих нами праць періоду становлення українського мистецтвознавства, що стали безперечним внеском як у науку про мистецтво так і в українське шевченкознавство.

Література

1. Антонович Д. Шевченко-маляр / Вступне слово С. Гальченка; післямова Т. Андрущенка. - К., 2004.
2. Антонович С., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: національне образотворче мистецтво в працях учених кївської школи. - К., 2007.
3. Побожій С. З історії українського мистецтвознавства. - Суми, 2005.
4. Яцок В. Малярство і графіка Тараса Шевченка: здобутки та перспективи дослідження // УАМ. Дослідницькі та науково-методичні праці. - К., 2001. Вип. 8.- С. 120-128.
5. Яцок В. Шевченко-художник у прижиттєвій критикі // Слово і час.- 1995.- С. 25-31.

ЕЛЕКТИВНІ КУРСИ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Баньковський А. М.

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Анотація. У статті розглядається проблема вдосконалення професійної підготовки майбутнього вчителя музики шляхом розробки та впровадження елективних курсів, висвітлюються методичні аспекти експериментальної роботи, проведеної автором.

Ключові слова: музично-педагогічна освіта, інструментальне виконавство, елективні курси.

Анотация. Баньковский А. М. Элективные курсы в системе подготовки учителя художественных дисциплин. В статье рассматривается проблема усовершенствования профессиональной подготовки будущего учителя музыки путем разработки и внедрения элективных курсов, освещаются методические аспекты экспериментальной работы, проведенной автором.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование, инструментальное исполнительство, элективные курсы.

Annotation. Bankovsky A. Elective courses in the system of professional training of the teachers of music. The article deals with the problem of improving the professional training of the future teachers of music by means of introducing elective courses. The research is dedicated to methodical aspects of experimenting work carried out by the author of the publication.

Key words: music pedagogical education, instrumental performing, elective courses.

Постановка проблеми. Освіта, як важливий компонент духовної культури суспільства, закладає основи культурно-цивілізаційного процесу і, одночасно, гнучко враховує усі його реалії. Тому, сучасна педагогічна думка і практичні пошуки у сфері вищої освіти спрямовуються на модифікацію структури, змісту, технологій навчання відповідно до соціокультурних вимог, пов'язаних, зокрема, із прилученням до

Болонського процесу. Нового наповнення, інших стратегічних цілей набувають педагогічна діяльність викладача, навчально-пізнавальна робота студента, їх взаємодія у всіх ланках та на всіх етапах навчальної діяльності.

Серед пріоритетів вищої педагогічної освіти сьогодні визначаються: розвиток і саморозвиток особистісного потенціалу студента; збагачення його мотиваційної сфери як майбутнього професіонала; випереджувальний розвиток інтелектуально-пошукового аспекту його діяльності; оптимізація шляхів творчого самовиявлення.

Аналіз публікацій і досліджень. Сучасна науково-педагогічна думка (О. Абдуліна, А. Алексюк, Ю. Азаров, В. Безпалько, Ф. Гоноболін, Н. Кузьміна, В. Сластьонін та інші науковці) звертається до пошуку нових шляхів удосконалення змісту та форм навчальної діяльності у процесі підготовки майбутніх фахівців. У галузі мистецької освіти до цієї проблеми зверталися О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова, серед останніх досліджень – роботи Л. Кондрацької, Ю. Орлова, О. Шевнюк.

Одним із ефективних шляхів реалізації сучасних пріоритетів мистецької освіти є, зокрема, оптимальне поєднання фундаментальних та фахових навчальних дисциплін, розробка та впровадження професійно орієнтованих елективних курсів (на вибір навчального закладу чи студентів).

Метою статті є узагальнення завдань, форм роботи у класах виконавських, ансамблевих та оркестрових дисциплін, висвітлення основних засад авторського курсу «Методика роботи з інструментальними колективами».

Виклад основного матеріалу. Одним із елективних курсів, розроблених для студентів із спеціальності «Музична педагогіка та виховання», є «Методика роботи з інструментальними колективами». Курс

читається для студентів-випускників, що дозволяє їм узагальнити власний виконавський досвід з дисциплін основного та додаткового музичних інструментів, ансамблевого та оркестрового класів.

Лекційний матеріал курсу актуалізує музично-теоретичні знання, музикознавчу інформацію, здобуту студентами при вивченні курсів з інструментознавства, зарубіжної та української музичної культури стосовно до його проблематики. Так, розроблений нами курс «Методика роботи з інструментальними колективами» передбачає, насамперед, аналіз та узагальнення набутого студентами виконавського та теоретичного багажу з метою їх екстраполяції на завдання майбутньої професійної діяльності у напрямку організації музично-виконавської діяльності учнів у навчальній та позашкільній роботі.

Коротко висвітлимо зміст курсу відповідно до його структурних модулів. Змістові модулі курсу охоплюють 6 блоків тем. До першого змістового модуля входять теми, присвячені ознайомленню з основними завданнями курсу, ретроспективному огляду основних етапів розвитку сольного та групового (ансамблевого, оркестрового) музикування, аналізу різних видів ансамблевих та оркестрових груп. Методами активізації навчальної діяльності студентів при вивченні названих тем виступають прослуховування записів творів у виконанні кращих вітчизняних та зарубіжних ансамблевих і оркестрових колективів, підготовка студентами повідомлень (рефератів), присвячених історії створення та діяльності окремих видатних колективів. Вважаємо, що доцільно спрямувати навчальну діяльність студентів на пошук цікавої інформації не лише про колективи європейської слави, національного рівня, але й про творчі колективи, які успішно діють у регіоні. Необхідним компонентом підготовки повідомлень (рефератів) є характеристика репертуару колективів, зокрема, місця у ньому творів зарубіжної та національної музичної класики, сучасної музики. До другого змістового модуля включено теми, які висвітлюють психолого-педагогічні та методичні

засади роботи з інструментальними колективами різновікових груп. Значну кількість навчального часу відведено проблемам підготовчого етапу (підбір та комплектування колективу), етапу роботи над творами різних стилів і жанрів, завершальному етапу (підготовці до виступу).

Окремо підкреслимо підсумкову тему курсу: «Інструментальне виконавство і сучасна музична культура». Виділення цієї теми пов'язане з необхідністю забезпечення студентів інформацією про пошуки сучасних музикантів у галузі музичної виразності, виконавських можливостей окремих інструментів та їх груп, у сфері нових комп'ютерних технологій створення та запису музичних творів. Темі другого змістовного блоку продовжують роботу з аналізу музичного репертуару. Це дозволяє запропонувати однією із форм індивідуального навчально-дослідного завдання для студентів розробку орієнтовного репертуарного списку для ансамблів різних напрямів.

Мета і завдання курсу передбачає використання ряду специфічних форм роботи, серед яких: спільне відвідування з наступним обговоренням виступів творчих колективів, репетицій ансамблевих та оркестрових колективів, проведення семінарів – «круглих столів» з їх учасниками та керівниками.

Допомогою у розробці змісту, методів і форм організації проведення курсу став аналіз науково-методичної літератури (Акімов Ю., Горенко Л., Давидов М., Ліпс Ф., Олексюк О., Федотов Є. та ін.), власного виконавського і педагогічного досвіду у сольній, ансамблевій та оркестровій діяльності.

Заняття в ансамблевих та оркестрових класах вирішують ряд специфічно-виконавських завдань, зокрема виховують у студентів уміння чути гру колективу загалом і свою партію в загальному звучанні; співвідносити звучність власного виконання із загальною звучністю; досягти ансамблевої гнучкості, зокрема: повної узгодженості своїх дій з діями інших учасників ансамблю. Головним завданням, на нашу думку, є

виховання в студента одночасно якостей соліста й акомпаніатора, формування навичок гнучкого поєднання та переключення обох функцій. Специфіка ансамблевого виконавства відзначається колективним характером діяльності, спрямованої на досягнення єдиної художньої і технічної мети. Через те зростає значення таких чинників, як організованість оркестру, поєднання елементарної і творчої дисципліни (за визначенням С. Сондецькіса), особиста відповідальність за загальну справу. Слід підкреслити також роль особистості керівника ансамблю чи оркестру як вирішального чинника успіху творчої діяльності колективу.

У своїй роботі керівник колективу повинен враховувати не тільки професійні виконавські, а й педагогічні, психологічні аспекти творчого музикування. Він зобов'язаний досконало володіти своїм предметом, знати методику роботи з колективом, основи інструментознавства і викладання гри на інструментах різних оркестрових груп з метою найповнішого використання виконавського потенціалу колективу.

Керівник має відзначатися широким музичним кругозором та ерудицією, щоб дати оркестрантам чи ансамблям змістовні й доречні відомості про стиль, жанр, форму, особливості фразування виконуваного твору, порівняти його інтерпретації і запропонувати власне переконливе тлумачення твору. Ґрунтовне знання репертуару для відповідного складу учасників ансамблю чи оркестру дає змогу керівникові komponувати цікаві, структурно вибудовані концертні програми з високохудожніх творів. Керівник колективу повинен створити психологічно комфортну атмосферу взаєморозуміння, взаємодовіри, зацікавленості, творчої співпраці. Йому слід толерантно (гуманно, і, водночас, вимогливо) реагувати на загальний настрій колективу та його швидкі зміни для того, щоб ефективно проводити репетиції, динамічно спланувати весь процес підготовки концертної програми й окремі концертні виступи.

Важливо також забезпечити індивідуальний підхід до кожного члена колективу, співпрацю з викладачами класу основного музичного

інструменту, котрі можуть характеризувати виконавські можливості окремого студента, допомогти в разі потреби в опрацюванні технічно складних творів. Значний виховний вплив на учасників колективу має й участь викладачів у роботі ансамблів чи оркестрів, що дає змогу не тільки підняти рівень його виконавства й репертуару, а й перетворити репетиції на своєрідні творчі лабораторії, в яких у вільному спілкуванні студенти переймають елементи виконавської культури.

Вважаємо, що, крім обов'язкового оркестрового класу, студентам варто запропонувати ряд вибіркового (елективних) ансамблів. Досвід роботи з колективами різних амплуа (ансамблі «Музики», «Диксиленд», квартет гітар) свідчить, що рівень виконавсько-творчої, пізнавально-естетичної активності їх учасників залежить від багатьох чинників, серед яких: методи роботи керівника, рівень його виконавської і педагогічної майстерності, індивідуальні особливості студентів, досвід їх виконавської діяльності, комунікативні зв'язки, що виникають у процесі роботи колективу тощо.

Важливим чинником виступає і виконавський репертуар, котрий визначає зміст, характер діяльності як у художньо-музичному, педагогічному, так і в емоційно-естетичному, комунікативному планах. Тому репертуар має бути різножанровим, значущим з точки зору художньої й естетичної цінності. Названим вимогам відповідають високохудожні твори різних епох: бароко, класичного, романтичного мистецтва та інших, що були і є втіленням загальнолюдських культурних цінностей. Однак, майбутній учитель музики має знати не тільки шедеври зарубіжної музики, а й національну музичну культуру. Твори українських композиторів прикрашають репертуар ансамблю інструментальної музики «Музики», ансамблю «Диксиленд», але домінують у репертуарі «Музики», що зумовлено фольклорним спрямуванням колективу.

Українське інструментальне мистецтво під час складання репертуару прагнемо представити різнопланово: оригінальними творами та обробками творів з різних регіонів України (Гуцульщина, Буковина, Волинь, Центральна Україна), інструментальними творами різних жанрів (рапсодія, фантазія, марш, танцювальні жанри) та супроводами виконавцям-солістам. Ще один аспект, вартий уваги, – це авторські перекладення для різних складів інструментів та аранжування. Як засвідчує наш досвід, виконання творів, аранжованих керівником колективу, привертає увагу студентів, а також прищеплює їм певні навички роботи над інструментальними перекладами.

Висновки. Викладені вище методичні аспекти ансамблевої підготовки та опанування студентами запропонованого курсу необхідно узгоджувати із запровадженням кредитно-модульної системи навчання, однією із переваг якої є можливість оцінити усі навчальні досягнення студента у різних видах аудиторної та позааудиторної діяльності.

Підсумовуючи, підкреслимо, що поєднання сольної та ансамблевої підготовки з її інформаційно-методичним забезпеченням на основі засвоєння змісту курсу «Методика роботи з інструментальними колективами», закладає основи формування творчої особистості майбутнього педагога-музиканта, активного залучення його до концертно-просвітницької діяльності.

Література

1. Аюпов Ю. П. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. – М.: Сов. композитор, 1980. – 107с.
2. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Сб. ст. – Вып. 2. – Свердловск, 1990. – 240с.
3. Давидов М. Л. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Музична Україна, 1997. – 240с.
4. Олексюк О. М. Методика викладання гри на народних інструментах: Навч. посіб. – К.: ДАКЖМ, 2004. – 135с.
5. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. – К.: Знання України, 2004. – 264с.
6. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посіб. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360с.
7. Федотов С. С. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителів музики. – Вып. 2. – Навч.-метод. посібник. – К.: ІЗМН, 1997. – 108с.

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Белікова В. В.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. У пропонованій статті автор акцентує увагу читача на прочитанні та інтерпретації сучасного музичного тексту вокального твору, висвітлюючи проблеми сучасного музично-виконавського мистецтва як такого.

Ключові слова: музично-виконавське мистецтво; виконавець; інтерпретація.

Аннотация. Беликова В. В. Некоторые проблемы современного музыкально-исполнительского искусства. Автор статьи акцентирует внимание читателя на прочтении и интерпретации музыкального текста вокального произведения, высвечивая проблемы современного музыкально-исполнительского искусства как такового.

Ключевые слова: музыкально-исполнительское искусство; исполнитель; интерпретация.

Annotation. Belikova V. The some problem of a modern musical-performing art. The author of article accents attention of the reader to perusal and interpretations of the musical text of vocal product, problems of a modern musical-performing art as such is lighting.

Key words: a musical-performing art; a performer; the interpretation.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво останніх десятиліть бурхливого ХХ століття і перших років ХХІ століття розвивається в неоднозначній ситуації, зумовленій складними внутрішніми й зовнішніми політичними, економічними, соціокультурними процесами і так чи інакше відбиває специфічні ознаки цього перехідного історичного періоду.

Даючи загальну характеристику стану музичного мистецтва вказаного періоду, можна говорити про появу «нової фольклорної лінії» (Л. Кияновська) у творчості українських митців, про появу особливого композиторського мислення, що виявилось в пошуках і знахідках оригінальних стильових новацій.

Відзначимо, сьогоденна музична аура, що оточує людину, значно оновлена і розширена. Можна говорити про «поступовий перехід від стагнації до духовного розкріпачення» [3, 30]. Як підкреслює доктор мистецтвознавства С. Грица, сучасне музичне мистецтво висвітлює «жорсткість, дисонантність барв, що мають під собою глибоку філософську платформу». На думку відомого етномузиколога, значне загострення сьогоденної звукової палітри є суб'єктивним відгуком, «рефлексією на суперечності індивідуального творця із зовнішнім світом,

реакцією на об'єктивістський прагматизм, способом самовиявлення творчого «Я» і стану нової духовної свободи» [1].

У контексті заявленої теми зацентруємо увагу на особливому ставленні до нових творів, а точніше на їх виконанні та сприйнятті, що і є **метою** пропонованої розвідки.

Підкреслимо, що завдяки музично-виконавському мистецтву здійснюється творчий акт спілкування, особливий діалог між композитором, виконавцем та слухачем. Інтерпретуючи музичний твір, виконавець творчо переосмислює музичний текст, у результаті чого його духовний саморозвиток і збагачення особистісного художнього досвіду здійснюється на новому витку. Реалізуючи особистісний художній досвід у виконавському мистецтві, музикант-виконавець одночасно впливає на духовний світ реципієнта.

Результати дослідження. Висвітлення існуючих проблем у сучасному музично-виконавському мистецтві передбачає розгляд розвитку вокального виконавства в другій половині ХХ століття. Як відомо, проблеми вокального мистецтва музиканти пов'язують з генезою нової музики ХХ століття – виникненням різноманітних композиторських систем, нетрадиційних видів вокальної техніки (додекафонії, сонористики, алеаторики, мікрополіфонії, нової тональності, модальності, формульної композиції), фактурного викладання музичного матеріалу тощо. Для оволодіння названими й іншими нововведеннями вокального мистецтва потрібна належна теоретична і методична база, яка б забезпечила застосування нового цікавого сучасного вокального репертуару. Маються на увазі твори С. Губайдуліної, Л. Даллапіккола, Е. Денисова, В. Мужчиля, В. Зубицького, В. Сильвестрова, І. Стравінського, А. Шнітке та інших авторів, написані в алеаторичних, атональних, політональних системах.

Як свідчить теорія та практика вокального мистецтва, актуальною й гострою його проблемою є поєднання класичної та новаторської музики в репертуарі сучасного вокаліста-соліста.

Нові технічні прийоми, народжені новим композиторським мисленням, вимагають від музикантів-педагогів і виконавців серйозної корекції загальної вокальної методики. Якщо для засвоєння класичних віртуозних каденцій, як, наприклад, у творі О. Аляб'єва «Соловей», існують спеціально розроблені вправи і вокалізи (які вже давно стали традиційними), то для вивчення таких новаторських творів, як «Місячний П'єро» А. Шонберга, «Perception» С. Губайдуліної, «Eхeqі monumentum» В. Сильвестрова та інших опусів потрібні спеціальні методичні розробки, підготовлені вправи й таке інше.

Розглядаючи стан розвитку сучасного вокального виконавства, підкреслимо його специфічну рису – динамічний характер і постійне оновлення досягнутого (як виконавського мистецтва в цілому). Саме завдяки його постійному оновленню всі засоби музичної виразності (динаміка звуку, темп, артикуляція, агогіка, особливе тембральне забарвлення) залежать від оригінальності композиторської творчості. Згідно з цим у сучасній музичній практиці здійснюються постійні пошуки методик, спрямованих на оволодіння новими технічними прийомами сольного і хорового співу.

Певні зрушення в цьому відношенні здійснені російськими музикознавцями, музикантами-педагогами у 1980-1984 роках у Горьківській консерваторії, де був розроблений теоретичний курс «Інтервальне сольфеджіо та знайомство з новою лексикою» С. Яковенка¹, спрямований на засвоєння необхідних інтервальних вправ, які допомагають оволодівати музичними творами сучасних композиторів. Питання оволодіння новою музикою ХХ століття стояли в центрі уваги відомого російського теоретика Ю. Холопова, який пропонував методичні вправи «неладової установки», що базуються на звуковому строї сучасної

¹ С. Яковенко – відомий російський співак, який свого часу став першим виконавцем творів С. Губайдуліної, П. Ружичка, В. Сильвестрова, Г. Фріда, А. Шонберга та інших сучасних авторів.

музики. На думку музикознавця, головна задача виховання музикантів усіх спеціальностей полягає в тому, щоб навчити їх чути нову музику ХХ століття [4, 58-59].

Для вокалістів-виконавців ця задача ускладнюється тим, що саме їх голосовий апарат стає музичним інструментом для відтворення нових звукових сполучень, що дуже часто ускладнюються дисонуючими сполученнями. Багаторазове виконання і транспонування методичних вправ, що базуються на основі «неладної установки», перетворюють процес формального звуковисотного інтонування в процес інтонування-сприйняття виконуваних музично-змістовних позначень. Багаторазове транспонування заготовлених музичних співзвуч сприяє виявленню цілісного відчуття фонізму, зближенню учбових вправ з оригінальними прийомами композиторського письма. Досвід роботи музикантів-теоретиків Московської консерваторії Л. Логінової та Ю. Холопова в класах сольфеджіо (починаючи з 1991 року), де успішно поєднується методика Ю. Холопова з системою співзвуччя П. Хіндеміта, дає змогу зробити висновок про те, що студентів можна навчити «чисто» інтонувати новий лексикон сучасної вокальної літератури. Це стосується всіх вокалістів-солістів та вокалістів-хористів різних рангів.

Проблема поєднання класичної й новаторської музики в практиці сольного співу загострюється, оскільки в деяких виконавців-солістів існує думка про видозмінювання традиційних професійних установок, умінь та навичок при виконанні нової сучасної музики, що може призвести до деградації й навіть втрати співочого голосу. Такої думки дотримуються представники співу *bell canto*. Так, Олена Суліотіс (зірка *La Scala*), Олена Образцова (відома російська співачка) неодноразово висловлювались проти виконання сучасної музики. Та, як підкреслює С. Яковенко, «основні вокальні установки при виконанні традиційної класичної та сучасної музики залишаються незмінними» [9, 54]. На основі виконавської

практики С. Яковенка, а також музичної діяльності видатних вокалістів-солістів (наприклад, П. Лісиціана) можна говорити про те, що естетичні вимоги до співочого голосу залишаються єдиними і в ХІХ, й у ХХ століттях.

Звісно, що краса співочого звуку характеризується трьома основними якостями: виспівуванням голосних звуків, природно рівним вібрато та низькою і високою формантами. Усвідомлюючи те, що анатомія й фізіологія голосового апарату за його об'єктивними показниками принципово залишається незмінною, музиканти всіляко досліджували його формування і розвиток. Так, російські вчені В. Казанський та С. Ржевкін ще в 1928 році довели, що в спектрі добре поставлених чоловічих голосів завжди присутні посилені обертони (в межах 517 Гц), які сприяють наявності повного, соковитого, м'якого звучання голосового апарату. Американський музикант В. Бартолом'ю, проводячи дослідження функціонування співочого апарату з високою співучою формантою (1934 рік), довів, що в цих випадках посилені обертони коливаються в діапазоні від 2500 до 3200 Гц. Якісна сторона голосового апарату характеризується яскравістю, польотністю, великою силою. Зрозуміло, що голоси з вказаними якостями однаково потрібні як для виконання музики класичної (наприклад, творів М. Глінки), так і для виконання нової музики (наприклад, творів В. Мужчиля або В. Сильвестрова). Виконавське мистецтво П. Лісиціана, який звертається до інтерпретації творів як класичної, так і сучасної музики (він вважається одним з кращих виконавців партії Наполеона в опері С. Прокоф'єва «Війна і мир»), спростовує думку про деградацію співочого голосу при зверненні до творів сучасних композиторів. Загальна традиційна вокальна «школа» формування й розвитку голосового апарату допомагає подолати теситурні й динамічні труднощі музичних творів усіх стильових напрямків.

У лабораторії Інституту імені Гнесіних за допомогою електронного пневмографа російським музикантам вдалося простежити за тонкими

рухами дихального апарату відомих співаків (того ж П. Лісиціана), за роботою їх грудних і черевних стінок. У результаті дослідження вдалося виявити загальну картину роботи голосового апарату: спокійний вдих, повільно-поступове спадання грудних і черевних стінок при видиханні. Узагальнюючи результати досліджень російських вчених, С. Яковенко висловлює думку, що при серйозній професійній роботі над класичним і сучасним вокальним репертуаром головні критерії вокальної майстерності залишаються і голос вокаліста тривалий час буде звучати соковито, дзвінко, яскраво, впевнено.

Обмірковуючи методи, завдяки яким співак досягає яскравого звучання свого голосу, доцільно звернутися до висновків В. Морозова, автора резонансної теорії. На думку вченого, витоки звучності співочого голосу переносяться з гортані в область голосових резонаторів. Народжений досить слабким голосовим апаратом примарний тон здатен перероджуватися у міцний, красивий, співучий звук. Психофізіологічною основою цього явища є вібраційні відчуття в області обличчя, голови, грудей – органів людського тіла, які у сукупності своїй якраз і утворюють необхідний звуковий резонанс. З висновками В. Морозова збігаються й висловлювання відомих італійських вокалістів-педагогів. Так, автор популярної книги «Вокальні паралелі» Джакомо Лаурі Вольпі підкреслює: «В основі вокальної педагогіки лежать пошуки резонаторів – звукової луни...». На його думку, звук, позбавлений резонансу, – це звук мертвонароджений і поширюватися не може [9, 203].

Розглядаючи розвиток вокального виконавства у другій половині ХХ століття та висвітлюючи певні проблеми його функціонування, слід визначити наступне. В останні десятиріччя вокальна, вокально-інструментальна, хорова музика значно збагатилася й ускладнилася новими засобами музичної виразності, завдяки яким виконавець повинен відтворити художній задум музичного твору. Послідовники додекафонної

музики, представники авангардних стильових напрямків уже не задовольняються звичними музичними засобами виразності. Пошуки нових виразових засобів привели до руйнування зв'язків між словом та наспівом. У музичних текстах вокальної музики дуже часто зустрічається ненотована мова, нові прийоми звуковидобування, що лежать в межах звичайного прочитання і традиційного вокалізування звуку. Цікаво в цьому відношенні звернутися до прикладів виконання сучасної музики С. Яковенком, репетиції якого, як підкреслює сам вокаліст, часто проходили під керівництвом автора твору.

Так, працюючи над вокальним циклом Б. Шнапера «Осінь елегія» на слова О. Блока, заради ефекту антиансамблю співак (він же читач) і піаніст виконують свої партії в різних темпоритмах. Акценти на сильних долях в інструментальній партії не повинні були збігатися з ударними складами словесного тексту. Утворювалося сполучення емоційного читання соліста та напруженого звучання фортепіано, яке потрібно було композитору для утворення драматичного настрою в конкретному епізоді твору – моменті прострації героя після важкої любовної драми. І тільки в наступних номерах циклу надходить емоційне «пробудження» героя. Вокальна партія його поступово набуває яскравої мелодичної виразності й зливається у гармонійному поєднанні з інструментальним супроводом.

Враження антиансамблю виникає і при прослуховуванні вокально-інструментальної поеми «Аметист» С. Баласаняна. До кожного номера поеми композитор використовує епіграфи (афоризми Рабіндраната Тагора), які співак виконує читаючи. Паралельно до голосу індійської співачки автор поеми застосовує звучання тампура, блок-флейти, різноманітних ударних інструментів. Виконуючи ненотовану партію в поемі, вокаліст-читач стає учасником багатотембрової гри-дійства – специфічного процесу виконання, характеризуючи який, можна говорити про зародження своєрідного ансамблю, своєрідного поєднання слова і співу.

Як підкреслює С. Яковенко, наведені приклади спростовують думку про існування двох звукових процесів, течія яких здійснюється паралельно і незалежно один від одного. Якщо композитор спеціально не наголошує на емоційних невідповідностях, – це є ансамбль..., як і в традиційній мелодекламації [9, 56].

У музичних текстах сучасних авторів дуже часто зустрічається перехід від вокальної лінії до шепоту. Композитор не турбується про звуковисотне звучання і дає можливість вокалісту індивідуально його визначити. Але автор твору здійснює фіксацію ритму декламації, чим допомагає виконавцю чітко визначити ритм та темп звучання. Прикладами до сказаного є романс Г. Свиридова «Вигнанець» на вірші Аветіка Ісаакяна, романс М. Таривердієва «Листя» на слова М. Мартинова, моноопера «Очікування» на вірші Р. Ріхтера.

До цікавих знахідок фіксації нового прийому звуковидобування приходить С. Губайдуліна. Так, у кантаті «Рубайят» композитор вимагає від виконавця протягом однієї музичної фрази поступово вводити у вокальний звук дихальний призвук (шепіт) і знову повертатися у стан співучого звуку. Для відтворення відповідного звуковидобування С. Губайдуліна застосовує нове позначення в тексті, яке раніше в музичній практиці не зустрічалося.

Аналізуючи вокальні твори композиторів ХХ століття, слід відзначити, що найчастіше в сучасних музичних текстах зустрічається прийом *Sprechstimme*, *Sprechgesang*, що прийнято інтерпретувати як напіввислів-напівспів. Поява нового прийому пов'язується з необхідністю відтворити в музиці підвищену експресію, іронію, гротеск або, навпаки, наблизити виконання до звичайного побутового промовляння. Прикладом можуть бути тексти творів Е. Денісова «5 історій пана Корнера» на вірші Б. Брехта та «Життя в червоному світлі» на слова Б. Віана. Головна проблема в названих творах пов'язана з перетворенням мелодії в природну

розмовно-мовну декламацію при дотриманні вказаної автором певної звуковисотної лінії.

Як показує практика вокального виконавства, відтворити прийом *Sprechstimme* або *Sprechgesang* важко. Традиційна вокальна педагогіка ще не дає вокалісту комплекс засобів і прийомів, за допомогою яких розв'язується поставлена проблема. Та скористатися вказівками композиторів буде корисним. Так, А. Шонберг у передмові до «Місячного П'єро» підкреслює, що виконавець досягне успіху, якщо: 1) витримає ритм так точно, наче він співає; 2) точно зрозуміє різницю між вокальним і розмовним звуком. А різниця, вказує композитор, полягає в тому, що «вокальний звук твердо витримає точну висоту, а мовний, хоча і вказує на неї, одразу ж покидає її через пониження або підвищення інтонацій» [9, 58].

У зв'язку з тим, що у вокальному виконавстві прийом *Sprechstimme* ще не отримав усталеної еталонної традиції, музиканти-педагоги пов'язують його виконання з навичками та висловами драматичних акторів. На це вказують пошуки М. Ф. Гнесіна в досягненні наспівного читання, яке було б більш музичним, ніж традиційна мелодекламація. Пошуки М. Ф. Гнесіна підтверджує робота К. С. Станіславського над театральними ролями, який постійно рекомендував драматичним акторам: «Бути в голосі!» [6, 60].

Враховуючи те, що сполучення вокальної й мовної звукової виразності зустрічаються в сучасній музиці досить часто (і стає навіть нормою), з'ясування усіх особливостей і різниць звучання прочитаного й проспіваного слова є складною проблемою для вокаліста-соліста, вокаліста-хориста.

Аналізуючи особистий досвід, складені музикантами графіки звукових спектрів, С. Яковенко приходять до висновку, що ніяких принципових різниць в організації вокальної та сценічної мови не існує. Більше того, музикант підкреслює, що традиційні установки в роботі над

розвитком голосового апарата у вокальній і драматичній школах збігаються [6, 59]. Висловлену думку підтверджує творча діяльність відомої співачки Зари Долуханової, яку можна вважати яскравим прикладом вдалого поєднання класичного й сучасного стилів у вокальному виконавському мистецтві.

Висвітлюючи проблеми вокального виконавства на сучасному етапі, не можна не зупинитися на типовій особливості розвитку мелодичної лінії у творах композиторів ХХ століття. Аналіз багатьох творів дає можливість довести, що мелодика розвивається досить експресивно, а її інтервальна побудова наповнена незвичними стрибками, які прийнято називати «невокальними», як, наприклад, у романсі В. Сильвестрова «Медитація» на слова О. Пушкіна. Та при постійній роботі над складними епізодами вокаліст може досягти позитивних результатів. Як зізнається С. Яковенко, не маючи природної рухливості в голосі, співак розробив цілий комплекс спеціальних вправ і в результаті щоденних репетицій і тренування голосового апарату усі «колоратури чітко виспівувалися у швидкому темпі» [9, 59].

Таким чином, вивчення розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва дає змогу виявити існуючі проблеми його інтерпретації, а саме: поєднання класичної та новаторської музики в репертуарі сучасного вокаліста-соліста; пошуки нових методик, музичних вправ, які розробляються та будуються на основі неладової музики; поява думки про деградацію голосу й фізіологічні зміни голосового апарата співака, який виконує сучасні твори; збагачення й ускладнення вокальної літератури новими засобами музичної виразності; поява враження антиансамблевого епію; сполучення вокальної й мовної звукової виразності у відтворенні музичного тексту; існування «невокальних» інтервалів у мелодичній лінії сучасних вокальних творів.

Висновки та подальший напрямок дослідження. Музично-виконавське мистецтво на порубіжжі ХХ-ХХІ століть функціонує і розвивається в колі складної й цілісної системи художньої культури, що знаходиться під впливом різнохарактерних процесів сучасного постіндустріального суспільства. У цьому контексті зростає роль художньої комунікації, яка в музичних текстах знаходить своє особливе і специфічне виявлення, завдяки чому й здійснюється входження музично-виконавського мистецтва у сферу модерної та постмодерної культури.

Новий етап розвитку художньої культури (яким є культура постмодерну) вимагає появи специфічних комунікативних кодів для фіксації внутрішнього змісту музичного твору. Їх прочитання й інтерпретація складають неповторний, унікальний архів музично-художнього досвіду, який якісно характеризує і висвітлює національну традицію музично-виконавського мистецтва як такого та діяльність конкретного музиканта-виконавця, що може оновлюватися новими тенденціями, продиктованими вимогами сучасності. Особистісний музично-художній досвід музиканта-виконавця впливає на духовний світ слухача, збагачуючи його, роблячи мистецтво виконавця унікальним, значущим та необхідним.

Література

1. Грица С. Опіма етномузиколога (Роздуми з приводу VIII «Київ-Музик-Фесту») // Українська культура. – 1998. – № 1 (885).
2. Княнєвська Л. Стилєві тенденції у львівській композиторській школі 80-90-х років // Мистецькі обрії. Альманах. – К., 2000.
3. Коханик І. Про деякі тенденції стилєвого розвитку української музики рубежу ХХ-ХХІ століть // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство: Збірка статей. – Вип. 13. – К., 2004. – 296 с.
4. Сильєвстров В. Тіхіє песни. Вокальний цвкл на стихи поэтов-классиков. Для баритона и фортепиано. – М.: Советский композитор, 1985. – 96 с.
5. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания // Соч. – М., 1955. – Т. 3.
6. Таривєрдиев М. Ожидание. Монолог женщины. Моноопера на стихи Р. Рождественского. Клавир. – М.: Советский композитор, 1988. – 47 с.
7. Холєпов Ю. Как петь новую музыку ХХ века. Опыт демонстрации методики одиоголєсия // Воспитание музыкального слуха. – Вип. 2. – М., 1985.
8. Яковєнко С. Волшебная Зара Дєлуханова. – М.: ИО Композитор, 1996.
9. Яковєнко С. Какої век на дворе, господа вокалисты? // МА. – 1998. – № 1. – С. 52-61.