

78
К 90

**КУЛЬТУРА—
МИСТЕЦТВО—
ОСВІТА**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ

78
К 90

КУЛЬТУРА —
МИСТЕЦТВО —
ОСВІТА

Збірка наукових,
науково-методичних робіт

Під редакцією доцента В. В. Белікової



Дніпропетровськ
«Пороги»
1996

ББК 71
К 90

Упорядник Белікова Валентина Венедиктівна

Друкується за рішенням Вченої ради Криворізького державного педагогічного інституту

В наукових статтях, що входять до поданої збірки, розкриваються проблеми гармонізації духовного світу людини засобами музичного мистецтва; деякі аспекти діяльнісного підходу до проблем особливого виду музичного мистецтва; розвиток поліфонічної традиції в творчості українських сучасних композиторів. На певну увагу заслуговують роботи, що пов'язані з вивченням української народнопісенної творчості Дніпропетровського регіону; збагачення шкільного пісенного репертуару вчителя музики середньої школи.

Наукові роботи можуть бути використаними викладачами та студентами музично-педагогічних факультетів педвузів, вчителями музики середніх шкіл.

Рецензенти: В. К. Лебедев, канд.пед.наук,
Л. М. Ракитянська, канд.пед.наук.

К 4401000000-30

96

ISBN 966-525-011-6

© Белікова В. В., упорядник, 1996

КУЛЬТУРА

І. Д. Камчугова

УРОКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРЕСИ 30-х РОКІВ І СУЧАСНІСТЬ

Знання та осмислення уроків історії, здатність суспільства робити з них необхідні висновки — запорука пізнання провідних тенденцій сучасного розвитку, обов'язкова умова вироблених науково обгрунтованих політичних рішень, орієнтованих на сформовану практику.

У 30-ті роки періодична преса України виконувала функції інформаційного каналу ідеологічного впливу партії на трудящих. Аналізу уроків діяльності преси в цей період присвячено близько 300 робіт-статей, тез виступів на конференціях, монографічних досліджень. Уже в 30-ті роки з'являються роботи, в яких говориться про пресу як могутню ідеологічну зброю, що повністю виражала інтереси партії та надійно ці інтереси захищала (1). В даних працях безліч цитат із творів Й. Сталіна, очевидна заданість висновків, їх трафаретність, різка невідповідність реальній практиці.

Сталінізм був тормозом творчих пошуків дослідників. Однак було б невірно повністю перекреслити те, що було досягнуто в історичній науці в 30-50-ті роки. Вводилися нові джерела, узагальнювався досвід практики. З'явилися дослідження, підготовлені на матеріалах національних республік, зокрема України (2;3).

У подальші роки все більше помітною стає участь вчених національних республік, в тому числі й українських. Так, увагу української інтелігенції привернули роботи В. А. Рубана. Він вперше на матеріалах України вивчив диференціацію преси, витоки якої ідуть у 20-30-ті рр., визначив завдання подальшого врахування друкованими органами інтересів і потреб різних соціальних верств та груп населення (3).

Зусиллями Е. Черняка, І. Копотієнка та інших формується уявлення про тип преси, а також про місце та значення преси як історичного джерела (4). В ці роки з'являються публікації, дисертаційні роботи, автори яких досліджують різні аспекти такого складного явища, як робітськорівський рух — його

структуру, кількісні та якісні зміни (5). Однак багатючий фактичний матеріал подавався з партійних позицій як результат цілеспрямованої діяльності партії.

Визнаючи наявність тенденціозних праць, збереження в них догматичних оцінок, слід визначити, що в 60-80-ті роки був зроблений певний крок у вивченні ролі та місця періодичної преси в житті суспільства. Це стосується зібраного і узагальненого дослідниками величезного фактичного матеріалу, введеного в науковий обіг документів. Робилися висновки, направлені на перетворення преси в дійсно демократичні органи. Однак рекомендації вчених практикою викликані не були. Преса так і залишалася могутнім ідеологічним знаряддям в умовах однопартійної системи.

Певні зміни відбулися в середині 80-х років. Побачила світ колективна монографія, в якій провідні вчені (В. Горохов, А. Менделєєв, Б. Морозов та інші) доводили, що зміни, які відбуваються в суспільстві та вплив засобів масової інформації тісно взаємопов'язані.

Метою даної статті є розкриття уроків, які впливають із практики друкованих органів 30-х років.

На початку 30-х років країна мала сталу мережу друкованих видань різного рівня — від центральних до районних і багатотиражних. Вони охоплювали практично всі верстви населення. В 1931 р. на Україні видавалося 1097 газет. Ця кількість змінювалася і в 1944 році чисельність друкованих органів змінилася до 2431. Подальша реорганізація газет політвідділів, закриття ряду багатотиражних газет привели до скорочення чисельності видань — в 1938 році їх було 1311 (8.С.172, 184, 191).

Журналістам доводилося працювати в умовах жорстокого партійного контролю. За своєчасну публікацію телеграми ЦК партії з формулюванням «за антипартійне відношення до директиви ЦК ВКП(б)» бюро Донецького обкому партії звільнило редактора районної газети «Більшовицький шлях» А. Моїсеєнко (9).

При визначенні придатності журналіста до роботи в партійно-радянському виданні вирішальну роль грала його приналежність до партії або партійний стаж. На другий план відходив рівень професійної підготовки. Так, в 1929 р. третина працівників преси мала лише початкову і неповну середню освіту. Спеціальна освіта була у 4,4 % журналістів. З них закінчили інститут журналістики — 2,2 %, курси — 1,6 %, технікум — 0,2 %. В Нікопольській районній газеті «Шахтар Маргану» на Дніпропетровщині спеціальну освіту мав лише редактор — М. Жерновський. Вузкий кругозір більшості журналістів, низький рівень загальної

культури полегшували проведення потрібної партії лінії через друковані органи.

У 30-ті роки велися і активні «теоретичні» розробки про роль преси з позицій сталінізму. В журналі «Пролетарская революция» в 1931 р. була опублікована стаття Сталіна «О некоторых вопросах истории большевизма». Приводом була публікація в цьому виданні статті В. Слуцького «Большевики о германской социал-демократии в период ее предвоенного кризиса». Сталін використав цю статтю як привід для оголошення методу дискусії, громадського обговорення того чи іншого питання «троцькістськими, контрабандистськими, ворожими».

Стаття Сталіна була передрукована всіма періодичними виданнями, широко велась компанія пропаганди її основних положень — публікування статті, цільові добірки матеріалів тощо. Преса перетворювалася у покірне знаряддя утвердження сталінізму. Для публікації офіційних матеріалів газети і журнали відводили до 40-60 % друкованої площі. Це не тільки збіднювало зміст видання, а й зміцнювало в свідомості мас уявлення про сталінізм, лінію партії як найвищу соціальну цінність. В країні утверджувалася концепція одностайності. Преса була одним з впливових знарядь, за допомогою якої в суспільстві насаджувався страх перед інакомисленням і прийняттям критичного осмислення дійсності.

Значне місце в періодичних виданнях в другій половині 30-х років (до 25 % газетної площі) відводилося для публікації статей, фотографій, віршів, малюнків, присвячених ушануванню Сталіна. З його ім'ям пов'язувалися всі досягнення і перемоги радянського народу. Так, газета «Комуніст» в березні 1931 року опублікувала близько ста таких матеріалів (підрахунки автора). Створення з допомогою преси уявлення про Сталіна як про «великого з великих, що стоїть над людьми, генія всіх часів і всіх народів» вело до укріплення сталінізму з його невід'ємними складовими — бюрократизацією державного та партійного апарату, свавіллям і вседозволеністю вищих кругів керівництва. Знищувалось саме право трудящих на творчість, активність як повноправних учасників історичного процесу.

Аналіз відкритих в останній час документів 30-х років вимагає перегляду сталих стереотипів про те, що преса була одностайна в захисті позицій сталінізму, проведенні лінії партії, боротьбі з опозицією. Газета «Соціалістичний наступ» Глобинського району Харківської області у ряді номерів у листопаді 1932 року писала про відкрите знущання колгоспників над постановами

партії і уряду з приводу хлібозаготівель, про їх погрози «взятися за зброю».

На партійних зборах у Всеукраїнському комуністичному інституті журналістики І. Симановський сказав, що тепер, щоб відвернути увагу робітників від їх нестерпних матеріальних умов, їх годують громадською роботою, ударництвом і соціалістичним змаганням.

Серед частини журналістів існувала думка, що центральні партійні і державні органи не інформовані про те, що діється на місцях, про ті труднощі і нестатки, яких зазнають трудящі. Цим пояснюється випуск листівки редакцією багатотиражної газети «Генератор» харківського електромеханічного заводу.

Під час проведення так званих партійних чисток ряд журналістів проявили принциповість, мужність, вірність істині, відстоюючи чесне ім'я товариша по роботі. Так, в декількох постановках бюро Харківського міськкому партії в січні-лютому 1937 року згадується Е. Радовель — редактор багатотиражної газети «Канатка» Харківського канатного заводу.

Приведені факти свідчать про те, що в умовах штучно створеного протиборства партії з «ворогами народу», підміни істинної демократії лозунгами про неї, кращі риси і якості серед працівників преси повністю викоренені не були, що й створювало основу для духовного відродження преси в наступні періоди.

Таким чином, уроки функціонування преси 30-х років однозначно свідчать про те, що тільки дійсно демократична преса, яка об'єктивно, всестороннє висвітлює правильні шляхи просування вперед. Для цього необхідні вільна дискусія, плюралізм поглядів. Громадська думка, яка створюється за допомогою преси, виступає як важлива складова частина послідовного проведення в життя тих суспільно значимих заходів, які б сприяли входженню України в цивілізований світ.

Л і т е р а т у р а

1. Земляний А. Про пресу. — Харків: Пролетарій, 1932.
2. Имашев С. Н. Работа Коммунистической партии по созданию и укреплению местной печати в Казахстане: дисс.канд.ист.наук. — Алма-Ата, 1954.
3. Рубан В. А. Становлення української радянської преси. — К.: КДУ, 1963.
4. Копотненко И. И. Периодическая печать Украины как источник истории КПСС: Дисс.канд.ист.наук. — Днепропетровск, 1975.
5. Роскошный А. П. Рабселькоровское движение Донбасса в годы первой пятилетки: дисс.канд.ист.наук. — К., 1966.
6. Евсеев В. Е. Во-первых, полная гласность. // Вопросы истории КПСС. — 1980. № 3.
7. Партийное руководство средствами массовой информации и пропаганды. — М.: Мысль, 1987.

8. Преса Української РСР. 1918-1975. Науково-стат. довідник. — Харков. Книжняя палата УССР, 1976.
9. Комуніст. — 1931. — № 1. — Лютий.
10. Партробітник України. — 1937. — № 13.
11. Червона преса. — 1931. — № 8.
12. Червона преса. — 1932. — № 11.

СПІВДРУЖНІСТЬ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ВИВЧЕННІ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Сучасна музична наука, досліджуючи різноманітні вияви музично-творчої діяльності людини, подається складною системою знань, пов'язаних з пізнанням природи різних музичних явищ, внутрішніх спеціальних законів музичного мистецтва, його історичного розвитку та соціального функціонування тощо.

Теорія музичного виконавства займає в ній своє особливе місце. Як одна із наймолодших галузей музикознавства, вона охоплює цілий ряд складних проблем, рішення яких вимагає спеціальних зусиль і різних наукових підходів найрізноманітніших фахівців, як музикантів-педагогів та виконавців, музикантів-істориків та теоретиків, так і психологів, соціологів, культурологів та представників інших наукових спеціальностей.

Не дивлячись на порівняно молодий вік розробки теорії музичного виконавства (навіть відсутність її загальної теорії), слід підкреслити зацікавленість її новими гранями дослідження з боку естетики, що веде до формування самостійної наукової галузі — музичної естетики; теорії інформації, що дає змогу повному висвітлити семантику музичного тексту; психології, що сприяє вивченню важливішого фактору виконавського мистецтва — музичного сприйняття, чим закладається науковий фундамент для особливої галузі вітчизняної психології — музичної психології, культурології та соціології, в яких розкриваються нові соціальні функції музичного виконавства як окремого виду музичного мистецтва, так і його синтезу з іншими видами художньої творчості.

Так, насамперед, слід відмітити значне поглиблення розробки теоретичних питань музичного виконавства з боку сучасного музикознавства. Якщо раніше в роботах видатних музикантів-педагогів переважали питання здебільш методичного характеру, то в наукових працях сучасних музикантів-дослідників теоретичні проблеми виконавського мистецтва розв'язуються з точки зору розвитку музичного мистецтва в контексті цілого художнього напрямку, а методичні питання пов'язуються з існуванням певного виконавського стилю і, в рамках цього, інтерпретацією всього музичного твору. Значно посилився аспект історичного вивчення національного виконавського мистецтва на Україні. До цього додамо, що найбільш повно питання музичного виконавства висвітлені в працях по теорії піанізму, баянному мистецтву. Саме

тут, при відносній молодості його теорії, загальні теоретичні проблеми достатньо чітко згруповані по таких напрямках, як естетика виконавської майстерності, інтерпретація музичного твору та методика професійної підготовки музиканта-виконавця.

Будь-яка наукова теорія з самого початку вимагає пояснення вихідних понять і термінів, інакше кажучи «вистроювання» категоріального апарату і розкриття на цій основі суті того явища, яке вивчається, його специфічних та характерних рис. Це дає змогу досягти в цілому достатньо чіткого означення предмету дослідження.

Однією із центральних задач теорії музичного виконавства є осмислення вихідного терміну «музичне виконавство». В самому загальному розумінні музичне виконавство є творчий процес відтворення музичного твору різними виконавськими засобами художнього тлумачення (інтерпретація) музичного твору (на основі нотного запису). Воно пов'язане з індивідуальними особливостями і технічними можливостями виконавця, які проявляються у динамічних, темпових відхиленнях, артикуляції, фразировці, різних способах звукодобування. В виконавських школах, стилях, напрямках відкриваються історичні, соціальні та національні риси, художні смаки епохи (див. 36, 509).

На наш погляд, стосовно поняття «музичне виконавство» існують два шляхи його вивчення. Один пов'язаний з трактуванням даного поняття в широкому розумінні цього слова як явища соціокультурного порядку, тобто як виду музичної творчості. Такий підхід обумовлює застосування принципу історизму як основного при розкритті різних ступеней його розвитку. Крім історичного підходу дослідження музичного виконавства як явища соціокультурного порядку вимагає розглянути його в контексті морфології музичного мистецтва.

Другий шлях у вивченні терміну «музичне виконавство» пов'язаний з тлумаченням «музичне виконавство» в більш вузькому розумінні, як діяльність музиканта-виконавця, яка має свої характерні особливості і закономірності розвитку. Ці два шляхи взаємопов'язані і доповнюють один одного.

Вихідним пунктом наших міркувань про музичне виконавство є розуміння, в загальному плані, творчої діяльності людини, яка породжує якісно нове, що відрізняється неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною унікальністю (36, 1306). Виходячи з цього, музична творчість може розглядатися як складова динамічна система, в яку входить композиторська та виконавська творчість, слід відмітити, що музичне виконавство розвинулось в самостійний вид музичної творчості завдяки тому, що стало істотно відрізнитися від композиторської творчості. Разом з тим його відмінність пов'язана

з самою природою виконавського мистецтва, а також з такими основними компонентами, як обдарованість музиканта-виконавця, цілеспрямованість, призначення цієї специфічної галузі музичної діяльності тощо.

Розуміння музичного виконавства як особливого виду діяльності музиканта базується на його специфіці, а також на наявності в ньому певних загальних якостей по відношенню до інших видів художньої творчості. З'ясування цих якостей дає підставу для логічного висновку при визначенні статусу музичного виконавства.

Вивчення загальнотеоретичної та історичної літератури по мистецтвознавству та музикознавству, спеціальних праць по музичному виконавству дає підставу говорити і про те, що в музикознавстві не отримала ще загальноновизнаного формулювання і категорія «вид мистецтва». Даний факт підтверджується відсутністю шуканого в енциклопедичних виданнях останніх років. Звернімося до існуючих розробок.

У роботах засновників російської школи сучасного піанізму, визначних музикантів-педагогів Л. А. Баренбойма, О. Б. Гольденвейзера, К. М. Ігумнова, Г. М. Когана, Г. Г. Нейгауза та інших, в яких узагальнювався багаторічний особистий педагогічний та виконавський досвід і розкривався цілий комплекс питань психолого-педагогічного ряду, музичне виконавство розглядається як творчість, як єдине велике цілісне явище, що характеризується рядом загальних закономірностей, які притаманні «всім видам художньої, а можливо, і взагалі розумової праці» (22, 6). Основними закономірностями успішної праці піаніста-виконавця Г. М. Коган вважав: наявність в його дії конкретної мети, зосереджену на цьому увагу, наполегливу волю до досягнення поставленої мети (22, 17). Необхідно зауважити, що ці особливості властиві не тільки для діяльності піаніста, а й для успішної роботи в інших проявах музично-виконавського мистецтва.

В галузі спеціальної літератури є роботи, які розкривають більш локальні питання музичного виконавства, які характерні тільки для діяльності виконавця-піаніста. Це стосується, наприклад, фортепіанної техніки й засобів оволодіння нею (2, 3, 8, 9, 20, 21, 22, 28, 30). Різноманітність вправ гри на фортепіано розглядається тут з позицій сучасної психології, фізіології, біомеханіки. При цьому фортепіанна техніка трактується не як самоціль діяльності піаніста-виконавця, а як необхідний компонент останнього, який залежить від змісту і стилю музичного твору.

З'ясовуючи специфічні особливості музичного виконавства, видатні музиканти віддають належне особистості виконавця, як інтерпретатора музичного твору. Виконавська творчість пов'язується з стильовими особливостями музичного твору, які

в свою чергу обумовлюють конкретні цілі і задачі цієї творчості (41). Таким чином, здійснюється взаємовплив і взаємообумовленість загальних та специфічних якостей музичного виконавства. Найбільш широко ця взаємообумовленість проявляється при з'ясуванні співвідносин просторовочасових, тембрових, звуковисотних параметрів музичної тканини в контексті стильової належності того чи іншого виконуваного твору.

Історичний підхід до проблем музичного виконавства у сучасному музикознавстві застосовано порівняно недавно. Лише у XX сторіччі теорія музичного виконавства поповнюється виданням трьох частин підручника О. Алексеєва з курсу «Історія фортепіанного мистецтва» (1962-1982) та учбовим посібником О. Ніколаєва «Нариси з історії фортепіанної педагогіки та теорії піанізму» (1980). Не даючи дефініції термінам «музичне виконавство» та «вид мистецтва», автори згаданих робіт розглядають розвиток виконавського мистецтва в поєднанні трьох компонентів — композиторської творчості, музичного виконавства і фортепіанної педагогіки від епохи клавірного мистецтва до середини XX століття. Історичний підхід у вивченні музичного виконавства здійснюється авторами в контексті висвітлення найважливіших стильових напрямків музичного мистецтва, з врахуванням цього показані й різні трактовки музичних творів видатними музикантами-виконавцями (1; 34).

Цікавий історичний ракурс у розробці проблем музичного виконавства здійснюється Ф. Доріаном в роботі «History of music in performance» (1942), в якій особливості виконавської техніки та традиційні засоби її використання пов'язуються і пояснюються у зв'язку з виконанням конкретних музичних жанрів, творів класичного та романтичного напрямку. Автор розглядає традиційну манеру виконання певних музичних прийомів фортепіанної гри у творах Л. Бетховена, Ф. Шопена (13).

Починаючи з другої половини XX сторіччя музичне виконавство знаходить новий стимул свого розвитку, викликаний зрушеннями науково-технічного прогресу — появою електронних засобів фіксації музичного матеріалу. Виникли нові грані розвитку музичного виконавства, які сприяли появі нових підходів і оцінок в його дослідженні.

Так, група авторів (Ю. Капустін, Г. Коган, Н. Корихалова) у своїх роботах (17, 18, 23, 33) відзначають «світло і тіні» грамзаписів, втрату, яку зазнає виконавець в пустих залах студій звукозапису, втрату своєрідного діалогу, творчого контакту між виконавцем та слухачем, зміну самої природи творчості музиканта-виконавця. Одночасно вони підкреслюють неоціненну послугу технічних засобів фіксації музики в справі популяризації і пропаганди музичного виконавства серед по суті необмеженої

слухацької аудиторії. Вчені, зокрема, вказують на благодійне використання грамплатівок при вивченні становлення виконавського стилю того чи іншого музиканта, при з'ясуванні художніх «зіюминок» в інтерпретаціях виконавцем конкретного музичного твору. Крім цього вони відзначають успішне використання звукозаписів в учбовому процесі. А на думку Н. Корихалової, швидке зростання із записами одного й того ж музичного твору різними виконавцями створює умови для виникнення ще однієї галузі музичного виконавства — «порівняльного виконавствоведення» (32, 104):

В сучасній науковознавчій літературі поряд з історичним ракурсом у вивченні питань музичного виконавства визначився особливий комплексний підхід в дослідженні його різноманітних граней. В деяких проблемах, наприклад, вивчення типології особистості музиканта-виконавця; відображення протиріч епохи в структурі художньої особистості; аналіз різних типів інтерпретації в музикознавстві та в інших — виявляються нові аспекти, пов'язані з використанням найновіших наукових основ з естетики, теорії інформації, семіотики, психології та соціології.

Однією з перших робіт, в якій виконавське мистецтво розглядається в загальнотеоретичному плані з врахуванням досягнень естетики є стаття Р. Здобнова (14), в якій автор висуває тезис про відокремлення виконавських мистецтв в окрему групу (рід) художньої творчості. Спираючись на теорію К. Станіславського, Р. Здобнов виводить ряд загальних положень, властивих виконавському мистецтву в цілому, тобто:

«Виконавство носить яскраво виражений творчий характер;

виконавство — самостійний вид художньої творчості, який відрізняється від інших видів мистецтва, але органічно пов'язаний з деякими з них;

творчий процес виконання в значній мірі відбувається і завершується безпосередньо в аудиторії, що суттєво відрізняє виконавство від інших видів мистецтва;

виконавський акт є ніби продовженням і завершенням художньо-творчого авторського акту;

виконавський (вторинний) художній образ відрізняється від авторського (первинного), хоча нерозривно з ним пов'язаний, є його подальшим розвитком і в суспільній практиці виступає з ним в синтетичній єдності» (14, 143). Нижче Р. Здобнов відзначає, що ці «специфічні сторони виконавства стосуються всіх його різновидів — музичного, театрального і т.д.» (там же). Спираючись на це, можна вважати, що Р. Здобнов розуміє музичне виконавство як самостійний вид художньої творчості. Не даючи визначення термінам «музичне виконавство» та «вид мистецтва», автор показує деякі специфічні риси музично-виконавського мистецтва,

критеріями яких, на думку Р. Здобнова, є відповідність типу звучання суто створюваного образу (14, 133). Відповідність типу звучання автор статті розглядає крізь призму специфічних засобів музичної виразності — «свою» вібрацію звука (14, 136), педалізацію, темброве забарвлення звучності музичного інструменту, силу і відтінки динаміки звучання, ритм і темп виконання.

Відзначаючи справедливість такого огляду, вважаємо, що для ствердження положення про самостійність і творчий характер музичного виконавства необхідна більш розгорнута теоретична розробка музичного виконавства в історико-генетичному та морфологічному аспектах.

Серед загальних питань естетичної науки ця проблема була поставлена російським вченим В. К. Скатерщиковим у підрозділі книги «Лекції по марксистсько-ленінській естетиці» (1961). Велику увагу учений приділив не характеристиці окремих видів мистецтва, а саме загальній видовій будові мистецтва. Головна мета роботи філософа була пов'язана із з'ясуванням принципів класифікації мистецтва з метою встановлення зв'язків та взаємовпливу різних видів мистецтва між собою (35, 155).

В рамках нашого дослідження слід підкреслити думку В. К. Скатерщикова про розподіл мистецтва на три групи. До першої групи вчений відносить мистецтва, в яких використовуються природні будівельні матеріали (дерево, мармур, метал тощо). До другої групи були віднесені мистецтва, в яких головним матеріалом вислову є слово (насамперед художня література). До третьої групи вчений відносить мистецтва, в яких сама людина виступає в якості матеріалу мистецтва, тобто виконавські мистецтва. І хоча робота вченого, на думку М. С. Кагана, дещо тезисна і не дає чіткого розподілу видового світу мистецтва у своїх висновках В. К. Скатерщиков вперше в російській естетичній літературі сучасного періоду дає теоретичне формулювання терміну «вид мистецтва», а саме: «вид мистецтва — це особлива галузь художньої діяльності людей, що відрізняється тим, які сторони життя вона переважно відображає, за характером і типом образності, за способом задоволення естетичної потреби людини, за матеріалом та законами утворення художнього образу (37, 173).

Інтересуюча нас тема, як соціальне наукове дослідження, була висвітлена в книзі В. Кожінова «Види мистецтва». В роботі здійснена заміна термінологічного характеру (замість термінів «просторові», «тимчасові» та «просторово-тимчасові мистецтва» В. Кожінов застосовує поняття «статистичні» та «динамічні» мистецтва, а термін «експресивний» був замінений на «виразний»), що викликало критичні зауваження в роботі В. Ванслова «Всебічний розвиток особистості і види мистецтва» (7). На нашу думку, така заміна термінологічних понять не зробила значного

кроку у теоретичній розробці видової диференціації світу мистецтва.

Привертає до себе увагу ще одна точка зору на даний аспект проблеми, яка була закладена Ю. Боревим у підрозділі «Види мистецтва» книги «Вступ до естетики» (1965). На думку автора застосування історичного підходу необхідно здійснювати з урахуванням двох зустрічних процесів, що існують в історії мистецтва. По-перше, це рух розвитку світу мистецтва від початкового його синкретизму до відокремлення в ньому окремих самостійних видів мистецтва. По-друге, це наявність зворотнього процесу, коли окремі види мистецтва знову поєднуються і утворюють нове синтетичне художньо-творче явище. Ю. Борев підкреслює нерівномірність розвитку окремих видів мистецтва у кожному історичному періоді і стверджує на цій основі рівноцінність усіх видів мистецтва.

Не заглиблюючись в аналіз теоретичних досліджень представників естетичної науки, що були надруковані у 60-70 роках ХХ століття, відмітимо: в галузі сучасної естетики вивчення формування окремих видів мистецтва та їх мінливості у взаємовідношеннях здійснюється в контексті загальних проблем художньої культури із застосуванням історичного підходу (Н. Дмитрієва, 12), логічного аналізу (Н. Крюковський, 26). Використовуючи принцип діалектичного закону роздвоєння єдиного, пояснюються співвідношення різних видів мистецтва з урахуванням соціально-історичних причин. Та, на жаль, застосування окремих наукових підходів у вивченні проблеми формування та розвитку видової диференціації мистецтва не дали очікуваних результатів. Необхідно було застосувати такий комплексний науковий підхід, в якому б знайшли своє поєднання історичний, логіко-теоретичний та морфологічний аналізи.

В загальному плані така розробка була здійснена М. С. Каганом, результатом чого стало фундаментальне дослідження «Морфологія мистецтва», видане у 1972 році. Ставлячи перед собою завдання збагнути закони внутрішньої організації світу мистецтва як цілісної системи класів, родин, видів, різновидностей, родів і жанрів, автор монографії доходить висновку загального порядку, зокрема про те, що «виконавська діяльність є повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю письменника, композитора, драматурга, хореографа» (15, 217) і спеціального, в якому музичне виконавство сприймається як самостійний вид мистецтва (там же, 348). Більше того, автор монографії висловлює думку про можливість розподілу музичного виконавства на його самостійні різновидності. Така думка обумовлюється вченим різними типами звучання, тобто звучанням голосу, духового, струнного, електронного інструментів.

Кожний музичний інструмент має свої акустичні, темброві особливості, що на думку М. С. Кагана визначає особливу структуру художньо-образної тканини того чи іншого твору (там же, 349). Вчений пропонує таблицю спектрального ряду видів і різновидностей музичної творчості. Розподіляючи музичне мистецтво на композиторську, виконавську та музично-імпрровізаційну творчість, автор книги комплектує музичне виконавство з гри на:

- ударних інструментах;
- струнно-смичкових інструментах;
- струнно-щипкових інструментах;
- клавійно-струнних інструментах;
- духових інструментах, а також музичної просодії.

Всі ці різновиди, відповідно до таблиці вченого, підлягають мистецтву диригента, яке також належить до виконавського мистецтва. Музично-імпрровізаційна творчість, за таблицею М. С. Кагана, вбирає в себе спів з інструментальним супроводженням і інструментальну імпрровізацію; композиторську творчість — письмову та електронну музику.

В основу схеми М. С. Кагана покладені різні типи музичних звучань, що безпосередньо пов'язані із способом звукодобування. Але дана схема не охоплює всі різновиди музичного виконавства. Так, в ній не знайшло відображення сольне і ансамблеве виконавство. Крім цього, виникає питання: чому «музична просодія» відноситься до музичного виконавства, а «спів з інструментальним супроводом» — до музично-інструментальної творчості? Таким чином, вивчення запропонованої М. С. Каганом схеми показало, що вона потребує свого уточнення.

Не торкається автор монографії і термінологічного уявлення категорії «музичне виконавство», а «вид мистецтва» М. С. Каган пояснює в досить загальному плані, як конкретний спосіб художнього освоєння світу, в якому той або інший тип художньо-знакової системи (зображальний, незображальний або змішаний) реалізується та відбивається на сигнальній базі, визначеній характером фізичних якостей використаного матеріалу (15, 323).

До поставленої нами проблеми в певній мірі відноситься і монографія сучасних українських вчених «Естетична свідомість та художня культура», що була видана у 1983 році. Автор її дев'ятого розділу «Видова диференціація мистецтва як феномен культури» В. П. Міхальов намагається з'ясувати суть поняття «вид мистецтва», виходячи з двох наукових підходів (43). Перший підхід пов'язаний автором з обґрунтуванням видоутворення в світі мистецтва, враховуючи особливості людської діяльності взагалі. Другий підхід пов'язується автором з висвітленням виду мистецтва

... як соціокультурної діяльності людини і виявленням відмінних особливостей одного виду мистецтва від іншого.

Виходячи з уясування виду мистецтва як феномена естетичної діяльності і естетичного відношення, автор будує свої міркування. В. П. Міхальов розвиває роздуми відомих українських філософів В. І. Мазепи та В. П. Іванова про суспільний характер естетичної діяльності людини. Визначення суспільного характеру естетичної діяльності (колективної або індивідуальної) дає можливість автору відмітити, що різні її види та форми реалізації є явища соціальні і суспільно детерміновані.

Цікавим, на наш погляд, є розгляд реалізації естетичного відношення у почуттєвих, споглядальних, уявлених проявах та сприйнятті мистецтва. Саме в почуттях, спогляданні та уявленнях людини існують художні початки її естетичної діяльності. Спираючись на думку П. М. Якобсона про характеристику почуттів в плані їх стійкої історичної типології, В. П. Міхальов стверджує, що в процесі споглядання проявлялася типологізація естетичних почуттів. З часом, як гадає автор роботи, почуття ускладнювалися, внутрішньо розподіляючись на певні типи почуттів. Саме типологізація почуттів, відмічає В. П. Міхальов, поряд з іншими факторами і виступає соціально-психологічною основою видоутворення в мистецтві (43, 214).

Аналізуючи уявлення як узагальнення образів споглядання, В. П. Міхальов доводить, що в ході диференціації уявлень людини, появи бажання відобразити їх в конкретних художніх формах здійснився процес закріплення останньої за конкретними почуттями та уявленнями. Ця думка приводить автора роботи до висновку: типологізація людських почуттів і диференціація суспільних уявлень привели до видової різноманітності мистецтва (43, 217). В рамках цих міркувань В. П. Міхальов дає таку трактовку дифініції виду мистецтва, а саме: «вид мистецтва — це художня фіксація чуттєвості в її типологічних формах, результат споглядання та уявлень і одночасно закон реалізації в стереотипах творчості цих типологічних форм людської чуттєвості, споглядання та уявлень» (там же, 229).

Розглядаючи специфіку кінематографа як моделювання виду мистецтва, В. П. Міхальов підкреслює особливу можливість виду мистецтва до його самостійного розвитку. Наукові висновки розглянутої роботи В. П. Міхальова можуть бути використані для подальшої розробки питань видоутворення світу мистецтва. Для з'ясування ж суті поставленої нами проблеми, пов'язаної з музично-виконавським мистецтвом, необхідне поєднання естетичних та музикознавчих знань у її розробці.

Естетико-музикознавчий підхід до питань музичного виконавства здійснено О. Бодіною в дисертаційному дослідженні «Творча

природа музичного виконавства» (4). На матеріалі скрипічного мистецтва автор розглядає деякі закономірності творчої природи музичного виконавства (наприклад, діалектику традицій і новаторства в виконавському мистецтві, соціально-історичні передумови відокремлення виконавства від створення музики і перехід його в самостійний різновид творчості).

Музичне виконавство О. Бодіна розглядає як «складний засіб побічного, опосередкованого відображення людського ставлення до світу» (4, 7). Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, О. Бодіна показує, що в виконавстві існують три масштабних рівня творчого процесу. Перший рівень пов'язаний з проникненням виконавця в зміст окремих мотивів і інтонацій шляхами розкриття їх семантичного значення. Другий рівень означає переклад семантичної конкретизації в художнє узагальнення. Третій рівень передбачає завершення перших двох і оформлення відповідного драматургічного замислу виконавця як по відношенню до виконуваної музики, так і по відношенню до того, хто її сприймає, О. Бодіна, між іншим, не ставить задачі розкрити специфічні особливості творчості музиканта-виконавця і модифікації, які вносить науково-технічна революція у виконавський процес.

Виконавське мистецтво як художнє явище з позицій естетичних проблем вивчається також в роботі М. Харлапа «Виконавське мистецтво як естетична проблема» (42). На матеріалі фольклорної поезії (епічних пісень, голосін) показано перетворення останньої в самостійний вид мистецтва — поезію, літературу, а співця-розповідача — автора-поета, письменника. Аналогічно виділенню поезії і літератури в самостійний вид мистецтва, автор виділяє і музику з триєдинства музичного мистецтва (поезія — музика — танок), і, як наслідок, висуває тезис про виникнення виконавського мистецтва як самостійної галузі художньої творчості.

Музичне виконавство автор статті розглядає в загальному контексті поставлених задач, а не спеціально. Гадаємо тому М. Харлап не торкається основних етапів становлення музичного виконавства в історичному плані, не показує специфічних особливостей музичного виконавства, не дає автор і означення останньому.

До теми даної роботи має безпосереднє відношення монографія Н. Корихалової «Інтерпретація музики» (27), в якій автор намагається охопити і показати загальну картину розвитку «деяких кардинальних естетичних проблем музичного виконавства» (27, 5). Центральною темою книги є розробка проблем онтології музичного твору, поняття «музичний твір», нотації як

основи для підтвердження композиторського авторського права на музичний твір. З позицій естетичної науки Н. Корихалова критикує онтологічні теорії в італійській естетиці, феноменологічному та споріднених йому напрямках західно-європейської філософії.

Суть музичного виконавства Н. Корихалова бачить в його діалектичній двоїстості. З одного боку, музичне виконавство знаходиться в прямій залежності від композиторської творчості. З іншого боку, йому притаманний самостійний творчий характер. Автор книги характеризує дві крайності в розвитку творчості музиканта-виконавця, соціальної функції діяльності виконавця, а також роль виконавця як інтерпретатора музичного твору. Крім цього, автор монографії розглядає нові форми існування музичного твору в зв'язку з появою технічних засобів фіксації композиторської творчості (грамплатівку, магнітофону стрічку). Н. Корихалова справедливо відзначає, що «всі проблеми в сфері музичного виконавства замикаються, накінець, на інтерпретації музики» (27, 5). Однак розробка поняття «інтерпретація», одного з головних дефініцій теорії виконавського мистецтва, не отримує в роботі свого повного розкриття. З приводу уясування музичного виконавства Н. Корихалова висловлює таку думку: «музичне виконавство дійсно утворює особливий, специфічний вид художньо-творчої діяльності, яка відрізняється від художньо-творчої діяльності композитора» (там же, 166). Диференціація композиторської та виконавської творчості сприймається в роботі як певна річ, явище музичної культури. Автор не ставить своєю задачею теоретично обґрунтувати самостійність музичного виконавства як важливої ланки всієї музичної культури.

До розряду робіт, де питання музичного виконавства розглядаються проблемно, на стику з іншими науками, зокрема теорією інформації, відноситься збірка статей Я. Мільштейна «Питання теорії і історії виконавства» (31). Автор збірки порушує проблему виконавської стилістики, висловлюючи думку про розуміння виконавського стилю як явища історичного, яке має свою еволюцію, визначену спадковістю, взаємовплив, взаємопроникнення, стильові дифузії» (31, 12).

Проблему співвідношення виконавських стилів Я. Мільштейн розкриває на основі досягнень теорії інформації. Розкриваючи музичне виконавство в загальному контексті поставлених задач Я. Мільштейн розуміє його як творчий процес (там же, 15).

Взагалі спеціальна розробка питань музичного виконавства з точки зору виконавської стилістики, яка сприймається в історичному аспекті, простежується в музикознавчих дослідженнях, що вийшли з друку у другій половині ХХ століття.

Так, відомий український диригент В. С. Тольба, висловлюючи думку про розробку загальної теорії музичного виконавства, як

давно назрілої проблеми, пов'язує її із вивченням питань сучасного виконавського стилю, який пов'язується з проблемами традицій та новаторства в музичному виконавстві (40, 20). Не даючи теоретичного уточнення терміну «музичне виконавство», В. С. Тольба розуміє останнє як творчий процес (там же, 21).

Свою думку про вивчення виконавського стилю того чи іншого майстра висловлює і О. Кандинський-Рибніков, підкреслюючи, що «в розробці проблем стилів виконавське музикознавство серйозно відстало від ряду галузей мистецтвознавства» (16, 190). На основі фортепіанного виконавства автор статті розглядає розвиток романтизму у музичному виконавстві, з'ясовуючи загальні закономірності виконавського мистецтва. О. Кандинський-Рибніков пояснює романтизацію виконуваної музики XVII-XVIII століття, відмічає романтизацію творів усіх епох — головною прикмету романтичного виконавського стилю». Свої міркування автор пов'язує з діяльністю таких талановитих музикантів-виконавців, як Ліст, А. Рубінштейн, Бузоні, Гофман, Рахманінов. На прикладі творчої діяльності Е. Бодкі, П. Бадура-Скода, О. Любімова, О. Кандинський-Рибніков висвітлює новий тип артиста-дослідника і зупиняється на відмінних рисах виконавського мистецтва сучасного періоду. Автор роботи не торкається теоретичного обґрунтування термінів «музичне виконавство» та «вид мистецтва».

До проблеми, яка нас цікавить, приєднується фундаментальна праця Є. Гуренка «Проблеми художньої інтерпретації» (10), в якій розкриваються межа, побудова, суть, соціальні функції виконавського мистецтва. З позицій досягнень естетичної науки Є. Гуренко розглядає художньо-інтерпретаційну природу виконавства, досліджує своєрідність механізму художньої інтерпретації в співвідношенні з особливостями повсякденної і наукової інтерпретації. В роботі відхиляється ототожнення художньої інтерпретації з процесом виконання і кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта.

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є. Гуренка, є наявність художньої інтерпретації, але не відносна самостійність виконавського мистецтва, злиття самої творчої діяльності та її продукту в єдиному процесі здійснення переведу внутрішнього змісту з матеріальної системи в художню, коли творчий процес проходить на очах у слухачів, і так далі. Такий висновок виправданий, бо автор монографії вибирає загальнотеоретичний, а не музикознавчий аспект дослідження виконавського мистецтва (який вимагає більшої конкретизації об'єкту вивчення).

З точки зору філософсько-естетичного підходу до рішення вченим поставлених задач, виконавське мистецтво набирає якостей абстрактного ідеального об'єкту. Це відбилося на автор-

ській дефініції визначення виконавського мистецтва. Останнє трактується як деякий варіант діяльності людини, який має місце в різних формах художньої діяльності людини, а саме, «виконавське мистецтво є вторинна відносно самостійна художня діяльність, яка включає процес конкретизації продукту первинної художньої діяльності» (10, 39). Така теоретична модель виконавського мистецтва, створена Є. Гуренком, має свої межі і не включає в орбіту свого дослідження особистість виконавця, інтерпретатора музичного твору (10, 231 виноска 32).

Зближення теоретичного музикознавства і естетики при розробці цілого ряду теоретичних питань здійснено в праці Л. Мазеля «Питання аналізу музики» (29). В загальному контексті поставлених задач музичне виконавство сприймається автором як «важливий і самостійний рід творчої діяльності» людини (29, 14).

Соціологічний підхід до проблем музичного виконавства вибирає Ю. В. Капустін, розглядаючи особливості сучасного концертного життя в Росії та за кордоном. В своїй роботі (19) вчений досліджує соціальні функції музичного мистецтва виконання, форми художнього спілкування між виконавцем та слухачем, які модифікуються в результаті виникнення нової записуючої електроапаратури. Процес реалізації композиторського твору Ю. В. Капустін розглядає як творчий акт, цінність якого, перш за все, залежить від таланту та майстерності артиста. Автор монографії стверджує, що кожний концерт має свого автора, яким і виступає особистість музиканта-виконавця.

Обмірковуючи проблеми виконавського мистецтва, Ю. В. Капустін розподіляє виконавську інтерпретацію музичного твору на дві форми. Виконання музичного твору, відмічає автор книги, може здійснюватися «для себе», що значно відрізняється від іншої, концертної форми виконання, в якій в повній мірі розкривається соціальне призначення музичного виконавства. Ці дві форми складають один і той же вид художньої діяльності людини (19, 36).

Одними з головних функцій, які визначають специфіку сучасної концертної діяльності музиканта, Ю. В. Капустін визначає функції інтеграції та відтворення музичного життя суспільства. Застосований термін «інтеграція» в даному випадку можна розуміти як поєднання запрограмованої інтерпретації музичного твору самим композитором з індивідуальними виконавськими знахідками трактовки музичного твору музиканта-виконавця, що забезпечують вплив конкретно виконуваного твору на слухача.

Вплив на слухачську аудиторію, на думку автора, не обмежується інтерпретацією окремого музичного твору, а залежить від сприйняття концерту в цілому. Ю. В. Капустін висловлює цікавий погляд на концерт як на художнє дійство, яке залежить від концертної програми, її будови. Іншими словами від усіх його

частин, які складають і обумовлюють драматургію концерту як художнього явища.

Автор монографії не ставить своєю задачею теоретично обґрунтувати зацікавлені намй терміни теорії музичного виконавства. Та не дивлячись на це, можна зробити висновок, що діяльність музиканта-виконавця усвідомлюється вченим як складний творчий процес і належить до особливого виду художньої діяльності людини.

Розглядаючи різні наукові підходи до вивчення проблем музичного виконавства, враховуючи наявність різноманітної музично-творчої діяльності (виконавської в тому числі), великого значення набуває висвітлення естетико-психологічних механізмів сприйняття мелодики музичного твору, яке здійснюється в монографії О. Г. Костюка (25). Спираючись на наукові досягнення Б. В. Асаф'єва, Б. М. Теплова, розвиваючи думки російських і українських музикантів і педагогів (Ю. Б. Алієва, В. К. Белобородової, Н. О. Ветлугіної, І. І. Земцовського, Н. О. Горюхіної, С. Й. Гриці, Л. Г. Коваль, І. А. Котляревського, А. І. Мухи, О. М. Правдюка), психологів (Г. Н. Кечухашвілі, О. М. Леонтьєва) та інших вчених, наукові інтереси яких в тій чи іншій мірі стосуються сприйняття та виконання мелодичної лінії музичного твору, автор монографії розглядає поставлені питання в аспекті формування теорії сприйняття мелодії як музикознавчої дисципліни, проєктуючи свої висновки, перш за все, на слухацьку аудиторію. Разом з тим вони можуть бути в повній мірі використані і при розв'язанні проблем виконавського мистецтва. Пояснюється це фактором первинності сприйняття музичної мелодії з боку особистості виконавця, через творчу діяльність якого музичний твір доноситься до рецепієнта — слухача.

Розглядаючи сприйняття мелодики як елемент музичного сприйняття, О. Г. Костюк підкреслює його постійне оновлення і пов'язує вивчення останнього з розвитком індивідуально-творчих особливостей музиканта.

Вивчення мелодичної активності сприйняття музики, якому автор приділяє значну увагу, може бути використаним для розвитку мелодичного слуху у музиканта-виконавця, в центрі творчості якого лежить утворення свого виконавського музичного образу на основі авторського нотного тексту.

Сприйняття мелодії розглядається автором складною системою внутрішніх ініціатив та орієнтирів, які розвиваються у двох вимірах. Перший пов'язаний з пошуками музиканта організації власної мелодичної активності (що розкривається в фігурації мелодичної лінії, побудові всієї мелодичної тканини). Другий — пов'язаний з пошуками різних засобів слухацького сприйняття мелодики, творчий акт якого викликає інтонаційно-діалогічне со-

висловлювання до сприймаючого та відтворюючого мелодію індивіду.

Вивчення усіх аспектів сприйняття мелодики збагачує музичні знання, так необхідні для теорій композиторської та виконавської творчості, які автор розуміє як головні роди музичної діяльності людини (25, 175-176). Таким чином, в монографії О. Г. Костюка ми зіштовхуємося з поглядом на музичне виконавство як на один з головних родів музичної діяльності людини.

Сприйняття музики як певної частини естетичної творчості в аспекті психологічної науки розглядає Р. Франсе. Відмічаючи недосконалий стан вивчення проблем сприйняття музики, вчений застосовує нові методичні заходи у вивченні сприйняття слухачем темперованої мелодики. Результати нових підходів у вивченні музичного сприйняття дозволили виявити різницю сприйняття мікроінтонаційних зрушень у висхідному та низхідному рухах мелодики, які можуть бути використані при формуванні та вихованні музичного слуху у музикантів-виконавців.

Вивчаючи різні наукові підходи, які в тій чи іншій мірі стосуються проблем музичного виконавства, не можна не зупинитися на розробці механізмів музичного переживання, без якого не здійснюється жоден музично-творчий процес, з боку загальної психології. Враховуючи, що виконавський акт як художнє явище передбачає появу переживання музичним твором самим виконавцем і слухачем, Л. Л. Бочкар'єв піднімає ряд спеціальних питань у своєму дисертаційному дослідженні «Психологічні механізми музичного переживання» (6). Музичне переживання Л. Л. Бочкар'єв розуміє як «внутрішню діяльність, яка пов'язана з осягненням та виробництвом художнього змісту ідейно-емоційного» характеру (6, 4).

Одним із основних механізмів загальнопсихологічного характеру, що забезпечує процес емоційного пізнання в діяльності композитора музиканта-виконавця та слухача, вчений вважає механізм емоційного резонансу. Рівноцінне художнє відображення та емоційне пізнання, відзначає Л. Л. Бочкар'єв, можливі лише при «оптимумі» емоційно-енергетичного зараження, яке сприяє нестереотипному рішення творчого завдання.

Підкреслюючи вагомість емоційно-когнитивного та емоційно-регулятивного рівнів в структурі переживань, пов'язаних із здійсненням діяльності емоційного пізнання людини, вчений застерігає від отождолення цих рівнів з емоційно-змістовною сферою самих музичних творів.

Музичне переживання розглядається автором в контексті узагальненого розуміння музичної діяльності, яка трактується як динамічна, саморегулююча, ієрархічна система взаємодії суб'єкта зі світом і музикою, в процесі якої здійснюється

формування та творчий розвиток музичного образу, втілення його в інтонаційній формі і сигніфікація в конкретно-історичній системі художніх значень і індивідуальних художніх задумів, що явилось результатом інтонаційного відбору композитором та переінтонування виконавцем, слухачем (6, 7).

Для подальшої розробки вибраної нами теми доцільно нагадати висновки вченого стосовно аналізу механізмів переживання, які виникають у творчій діяльності композитора, про наявність в ній декількох типових стадій. Л. Л. Бочкарьов підкреслює наявність у деяких композиторів такого творчого процесу, який розглядається як цілісний імпровізаційний процес. Та й і в такому випадку, на думку психолога, процес створення не є безсистемним, «стадії формування задуму і його втілення (реалізації) присутні у імпліцитній формі і в «імпровізаційному» типі творчості» (6, 18).

Особливу увагу автор дисертаційного дослідження приділяє аналізу психологічних механізмів музичних переживань в діяльності музиканта-виконавця. Підкреслюючи ретрансляційну природу творчої діяльності виконавця, Л. Л. Бочкарьов підкреслює її відносну самостійність у порівнянні з композиторською діяльністю. Різні форми виконавської діяльності автор розглядає в історико-культурному та функціональному аспектах. Вчений висвітлює психологічні особливості формування та втілення образу музичного твору з точки зору професійної та типологічної різниці музикантів-виконавців, пошук художнього задуму музичного твору у останніх. В своїх міркуваннях вчений приходить до висновку про формування виконавської концепції, яка здійснюється на основі інтелектуальнообразного узагальнення, в одних випадках, та на основі образноемоціонального, в інших випадках.

Аналізуючи появу виконавської концепції, вчений з'ясовує роль психологічних механізмів музичного переживання як у виконавців-піаністів, так і у диригента, режисера музичного театру, у актора-співака.

Особливої уваги заслуговують дослідження Л. Л. Бочкарьова, що пов'язані з вивченням та класифікацією факторів, які впливають на психологічний стан музикантів-виконавців в умовах прилюдного виступу. У своїх міркуваннях психолог відстоює можливість керувати передконцертним станом та установками музиканта-виконавця. Останнє дає змогу підтвердити гіпотезу про адекватність емоційного пізнання музики в умовах інтерпретації художнього задуму виконавцем, про домінуючу роль свідомо-контролюючої регуляції процесу музичного співпереживання у музиканта-виконавця.

Повертаючись до загального фонду спеціальної музикознавчої літератури з проблем музичного виконавства не можна не

відмітити поповнення його дослідженням М. А. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» (11). Відомо, що теорія баянного виконавства користується науковими досягненнями суміжних виконавських мистецтв і не відокремлена в самостійну галузь музичних знань. Проте, як відмічає автор, «настав час узагальнити величезний досвід в єдиній системі сформульованих закономірностей, положень, термінів, науково обґрунтованих критеріїв і принципів з метою подальшої інтенсифікації виконавської та педагогічної практики, підвищення рівня художньої культури в цій галузі» (11, 2). Саме з цією метою М. А. Давидов здійснює цікаве узагальнення технічних прийомів звукодобування на баяні і складає єдину артикуляційно-штрихову таблицю.

Аналіз складеної М. А. Давидовим таблиці баянних штрихів дає підставу для таких висновків. Систематизація баянних штрихів здійснюється музикознавцем, перш за все, за принципом виразності штриха, а не за принципом його технічного оволодіння; кожний штрих автор розглядає як певне художнє явище і визначає його не за однією якою-небудь ознакою, а враховуючи темпоритмічні та емоційні фактори.

Традиційну систему засобів музичної виразності М. А. Давидов поповнює новими поняттями: «спрямований рух ритмоодиниць найменшого масштабу», «артикуляційно-штрихова лінія» тощо. Крім цього, в роботі вперше розробляється термін: «емоційний виконавський тонус»; здійснюється осмислення тріади: темпоритмодинаміка-артикуляція.

Узагальнюючи розрізнений досвід виконавської майстерності в інших видах мистецтва, М. А. Давидов відтворює цілісну картину причинно-слідчих зв'язків процесу формування виконавської майстерності баяніста.

У залежності від предмета дослідження виконавської майстерності баяніста в дисертації розглядається можливість інтонування на баяні музики різних епох, стилів, жанрів. Цікавим, на наш погляд, є висновок про взаємозапозичення засобів музичної виразності між майстрами-виконавцями, що володіють різними музичними інструментами.

Обмірковуючи виховання музичного слуху у виконавця на заняттях з сольфеджіо та в класах за спеціальністю, М. А. Давидов підкреслює особливу роль вимови мікроструктури, яка лежить в основі логічного інтонування мелодичної лінії і музичної форми твору в цілому.

Особливу зацікавленість та доповнене уточнення, на наш погляд, викликає вислів музикознавця про розвиток особистого інтерпретаторського мислення, так необхідного в творчій діяльності виконавця.

Зіставлення композиторської та виконавської творчості висуває перед виконавцем високі художні вимоги, що пов'язані не тільки з рівнем професіональної підготовки, а і загальним рівнем культури особистості музиканта.

Пряме відношення до теми нашого наукового пошуку має дисертаційне дослідження В. П. Сраджева «Теоретичні основи формування виконавської техніки піаніста» (39). Як і М. А. Давидов, В. П. Сраджев розглядає виконавську майстерність музиканта як поєднання художнього та технічного розвитку виконавця, де художній фактор набуває первинного значення.

Однією з головних задач, які обґрунтовують гіпотезу та мету дисертаційного дослідження В. П. Сраджева, є «задача висвітлити раціональний виконавський рух, уточнити механізм його формування і умови управління в цілях оптимальної організації рухомого процесу, що забезпечує повноцінне втілення художнього задуму» твору (39, 3).

Дійсно, сучасна методика навчання виконавській майстерності в спеціальних музичних школах, музичних училищах та вищих учбових закладах потребує свого досконалення. Мета майже кожного юного музиканта: встигнути зробити біля музичного інструмента якнайбільше, витративши найменшу кількість годин.

Враховуючи такий стан музичного навчання, В. П. Сраджев розробляє теорію технічного розвитку піаніста. Одним з наукових положень теорії Сраджева є стан ігрового апарата піаніста, його свобода. Музикант розглядає вільність піаністичного апарата як результат вмілої роботи викладача по освоєнню рухово-національних ігрових навичок і оптимальному розвитку фізичних якостей ігрового апарата учня.

Методологічною основою для вирішення поставлених питань В. П. Сраджев вибирає діалектико-матеріалістичну концепцію загальних взаємозв'язків явищ і на цій базі будує свої погляди на фортепіанну техніку. В. П. Сраджев розглядає її як будь-яке інше явище матеріального світу, яке містить в собі єдність загальних та одиничних властивостей і якостей. Фортепіанна техніка, на думку музикознавця, має те **загальне**, що присутнє в виконавській техніці іншого музиканта-інструменталіста; те **особливе**, що відрізняє техніку піаніста від техніки струнника, вокаліста тощо; і те **одиничне**, що робить відмінним техніку одного піаніста від техніки іншого піаніста.

Таке усвідомлення фортепіанної техніки відкриває можливості для вивчення шляхів удосконалення виконавської майстерності піаніста.

Техніку піаніста В. П. Сраджев розподіляє на рушійну та художню. Аналізуючи ці два види техніки піаніста, усвідомлюючи термінологічні виклади рушійної та художньої техніки, можна

знайти спільну ознаку для двох видів фортепіанної техніки. Спільним, на наш погляд, є цілеспрямоване, усвідомлене використання загальних або конкретних технічних навичок, якими володіє виконавець. Ці два види складають єдину виконавську техніку музиканта.

Виконавську діяльність піаніста, кінцевим результатом якої є інтерпретація музичного твору, В. П. Сраджев розглядає як творчу діяльність музиканта, що втілює в собі пізнавальну, комунікативну та виховну функції.

Особливу увагу привертають підрозділи п'ятої глави дисертації вченого, в яких обґрунтовуються пошуки раціональної виконавської техніки. Важливість їх обумовлена тим, що кожний пошук нових навичок пов'язується музикознавцем з анатомічною будовою суглоба піаністичного апарата, що сприяє знахідкам найоптимальнішого та найекономічного руху виконавця.

На основі пошуку нових піаністичних навичок, економічних рухів піаніста, нових педагогічних підходів до виховання особистості музиканта-виконавця, осмислення всіх складових частин, що сприяють формуванню піаніста-професіонала, В. П. Сраджев розробляє нову теорію піанізму — «психофізичну»; основою якої є комплексне використання необхідних науково-методичних знань, побудованих на нових досягненнях психології, фізіології вищої нервової діяльності людини, фізіології труда і спорту, сучасної загальної та музичної педагогіки.

Отже, навіть короткий огляд літератури з вибраної теми, дозволяє зробити певні висновки.

Музичне виконавство займає одне з центральних місць серед проблем сучасного музикознавства. Воно охоплює велике коло питань, вивчення яких направлене як углиб локальних, специфічних за своєю важливістю аспектів, так і питань більш широкого порядку. Розробка цих питань сприяє вивченню головної проблеми музичного виконавства — інтерпретації музичного твору. Сама по собі ця проблема є постійним джерелом для появи нових наукових ідей, пов'язаних з пошуками теоретичних основ формування виконавської майстерності музиканта-виконавця (М. А. Давидов, В. П. Сраджев). Пошуки удосконалення технічних навичок гри на музичному інструменті викликані і появою нових темброво-акустичних якостей електроінструментів. Гіпотеза М. А. Давидова про можливість застосування електророяликовог-о баяна на великій концертній естраді, поряд з класичними інструментами, заслуговує на увагу (11, 10).

У другій половині ХХ сторіччя коло теоретичних задач, так чи інакше пов'язаних з музичним виконавством, значно розширилося. Значної актуальності набувають теоретичні рішення про сприйняття музичного твору (як виконавцем, так і слухачем), до яких

приходять музикознавці (І. Ф. Ляшенко, В. В. Медушевський, А. І. Муха, Є. В. Назайкінський, О. М. Сохор та інші); музикознавці, що розглядають сприйняття музики на стику з психологічною наукою (О. Г. Костюк); професіонали-психологи, які вивчають механізми музичного переживання (Л. Л. Бочкарьов), моменти психологічної установки на процесах сприйняття (Г. Н. Кечухашвілі).

Теперішній стан розробки проблем музичного виконавства значно розширився спеціальними теоретичними дослідженнями, в яких застосовується історичний підхід, використовуються основи теорії інформації і питання виконавської майстерності розглядаються з урахуванням стилістичних характеристик виконання того чи іншого музиканта (роботи О. Алексєєва, Ф. Доріан, Я. Мільштейна, О. Ніколаєва, В. С. Тольби).

Важливе значення для усвідомлення ролі музичного виконавства в розвитку музичного життя суспільства мають соціологічні та музикознавчі дослідження сучасних вчених-музикознавців (Ю. В. Капустін, Н. П. Корихалова, І. Ф. Ляшенко, О. Г. Костюк).

Музичне виконавство як художнє явище розробляється вченими з позицій естетичної науки (Є. Гуренко, Р. Здобнов, Н. Корихалова, М. Харлап), теорії людської діяльності (М. С. Каган) з застосуванням семіотичного аналізу (О. Бодіна), за допомогою якого вивчається структура виконавського процесу.

У другій половині ХХ сторіччя, поруч з традиційними підходами до вивчення проблем музичного виконавства, в сучасній науковій літературі виявився комплексний підхід дослідження його певних граней (Н. П. Корихалова, Л. Мазель, Я. Мільштейн). З одного боку, це обумовлено появою нової звукозаписуючої апаратури, нових форм фіксації музики. З іншого боку, появою нового музичного інструментарію.

Водночас, не дивлячись на посилену зацікавленість до проблем музичного виконавства спеціалістів різних наукових профілів, поглиблену теоретичну розробку з боку музикантів-професіоналів, слід відмітити відсутність цілісної системи категоріального апарата стосовно музичного виконавства.

Так, результати огляду наявного матеріалу свідчать про те, що в музикознавстві ще немає єдиної вихідної точки зору на «музичне виконавство» як на один з головних, на наш погляд, термінів теорії музичного виконавства. Його визначають то як рід художньої творчості (Р. Здобнов, Л. Мазель, М. Харлап), то як вид художньої діяльності (Р. Здобнов, М. Каган, Ю. Капустін, Н. Корихалова), то як засіб відображення ставлення людини до оточуючого світу (О. Бодіна).

У зв'язку з тим, що в музикознавстві поняття «рід» та «вид» ще не отримали загальноприйнятого тлумачення, деякі автори

отождожують ці дві категорії. Зазначене вище стосується, перш за все, висновків Р. Здобнова (14), в другому пункті яких останній називає виконавство самостійним родом художньої творчості і відносить це також і до музичного виконавства. Далі, в процесі обмірковування даної проблеми, Р. Здобнов розглядає музичне виконавство як різновид виконавського мистецтва і в кінцевому результаті доходить до такого висновку: виконавство — це вид художньої творчості.

Не знаходить свого наукового рішення в музикознавстві і категорія «вид мистецтва». В загальнотеоретичному плані спроби дати конкретне формулювання дефініції «вид мистецтва» здійснені в філософських та естетичних працях (Ю. Борева, М. С. Кагана, В. Кожина, В. П. Міхальова, В. Скатерщикова).

Стосовно аспекту нашого дослідження, музичне виконавство доцільно трактувати в його широкому значенні. Перш за все це пов'язано із усвідомленням музичного виконавства як частини загальної музичної культури суспільства, з осмисленням всебічних взаємозв'язків музики і культури, взаємозв'язків, які допомагають висвітлити суть музичного виконавства з точки зору його соціально-історичного існування, яке пронизує різні види музично-творчої діяльності людини.

Шлях до рішення поставленої задачі пов'язаний з розумінням музичного виконавства як складного явища в цілісній динамічній системі музичного мистецтва.

У цій роботі ми не ставили перед собою завдання детально проаналізувати та обговорити наукові праці, які висвітлюють проблеми музичного виконавства. Нам здавалося більш суттєвим показати головні наукові підходи, які пов'язані з розв'язанням різноманітних питань музично-виконавського мистецтва.

Л і т е р а т у р а

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. I. — М.: Музгиз, 1962. — 144 с.; Ч. II. — М.: Музыка, 1967. — 235 с.; Ч. III. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
2. Баренбойм Л. М. Путь к музицированию. — М.-Л.: Сов.композитор, 1973. — 270 с.
3. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. — М.: Музыка, 1973. — 141 с.
4. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: Автореф. дис...канд. искусствоведения. — К., 1976. — 22 с.
5. Боров Ю. Введение в эстетику. — М., 1965.
6. Боцкарев Л. Л. Психологические механизмы музыкального переживания: Автореф. дис...доктора психологических наук. — К., 1989. — 44 с.
7. Ванслов В. Всестороннее развитие личности и виды искусства. — М., 1963.
8. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: методический очерк. — М.: Музыка, 1968. — 112 с.
9. Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста//В кн.: Пианисты рассказывают. — М.: 1979.

10. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: филос. анализ. — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
11. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: Автореф. дис...доктора искусствоведения. — К., 1990. — 35 с.
12. Дмитриева Н. А. Литература и другие виды искусства. Краткая литературная энциклопедия. 7.IV. — М., 1967.
13. Dorian F. History of music in performance. — New Uork, 1942.
14. Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества//Эстетические очерки. Вып.2. — М., 1967. — С. 98-148.
15. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. — М.: Искусство, 1972. — 440 с.
16. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. — В кн.: Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб.статей/Сост.Г. Гайдамович. — М.: Музыка, 1991. — 240 с.; С. 189-212.
17. Капустин Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительского искусства//Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. — М., 1969. — С. 3-17.
18. Капустин Ю. Исполнитель — грамзапись — слушатель.//Советская музыка. — 1970. — № 2. — С. 65-69.
19. Капустин Ю. Музыкант — исполнитель и публика. Исследования. Л.: Музыка, 1965. — 160 с.
20. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. — М.: Сов.композитор, 1971. — 286 с.
21. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве//О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974. — С. 344-365.
22. Коган Г. М. У врат мастерства. — М.: Сов.композитор, 1961. — 115 с.
23. Коган Л. Б. Новая музыка — новые проблемы//Сов.музыка. — 1975. — № 1. — С. 76-80.
24. Кожин В. Виды искусства. — М., 1960.
25. Костюк А. Г. Восприятие мелодии: мелодические параметры процесса восприятия музыки. — К.: Наукова думка, 1986. — 191 с.
26. Крюковский Н. Логика красоты. — Минск, 1965.
27. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
28. Либрман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988. — 236 с.
29. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М.: Сов.композитор, 1978. — 350 с.
30. Мильштейн Л. И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей. — М.: Сов.композитор, 1983. — 286 с.
31. Музыкальное исполнительство. Вып.8. — М.: Музыка, 1973. — 240 с.
32. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.
33. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М.-Л.: Музыка, 1964. — 187 с.
34. Скатерщиков В. К. Виды искусства//В кн.: Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — М., МГУ, 1961.
35. Советский энциклопедический словарь/Гл.ред.А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Сов.энциклопедия, 1985. — 1600 с. (509).
36. Мастера советской пианистической школы. — М.: Музгиз, 1961. — 237 с.
37. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. — М.: Сов.композитор, 1975. — 202 с.
38. Сохор А. Н. Воспитательная роль музыки. — 2-е изд.доп. — Л.: Музыка, 1975. — 64 с.
39. Сраждев В. П. Теоретические основы формирования исполнительской техники пианиста: Автореф. дис...доктора искусствоведения. — К., 1990. — 39 с.

40. Тольба В. С. До проблеми виконавства//Музика. — 1982. — № 2. С. 20-23; № 3. — С. 14-21.
41. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста/Сост. и общ.ред. Фейнберга С. Е. и В. Натансона. — М.: Музыка, 1978. — 207 с.
42. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема//Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.2. — М., 1976. — С. 5-67.
43. Эстетическое сознание и художественная культура. — К.: Наукова думка, 1983. — 280 с.

МИСТЕЦТВО

В. В. Белікова

ВИДОВА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ФЕНОМЕНА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Проблема висвітлення видової диференціації музичного виконавства як феномена музичної культури вимагає рішення цілого кола взаємопов'язаних питань сучасного музикознавства, серед яких особливу зацікавленість викликають два питання. Перше пов'язане з теоретичним обґрунтуванням вищоутворення музичного виконавства в загальній динамічній системі музичної творчості, що передбачає вивчення музичного виконавства в історичному аспекті. І це закономірно, бо ніякий теоретичний аналіз не може абстрагуватися від конкретного ходу історичного розвитку.

Друге питання пов'язане з вивченням та конкретизацією змісту категорій «вид мистецтва» та «музичне виконавство». Звернення до вказаної категорії пояснюється, з одного боку, необхідністю розібратися в більш глибоких процесах розвитку музичного мистецтва, бажанням зрозуміти його специфічні особливості. З другого боку, як підкреслює М. С. Каган (і ми погоджуємося з цією думкою), вже давно назріла «необхідність розробки такої системи термінів, яка б відобразила реальну систему відношень у вивчаючому об'єкті». Безумовно, вивчення змісту даних категорій далеко не повністю вирішує проблему розробки системи термінів у музично-виконавському мистецтві. Та все ж конкретизація змісту даних термінів не дає «можливості позначити одним і тим же словом принципово відмінні відносини, закономірності та якості» (6, 166) певного явища навіть в межах одного виду мистецтва.

Для того щоб найточніше та найповніше визначити зміст обраних дефініцій стосовно музичного виконавства, з'ясувати динаміку їх взаємовідносин в цілісному колі музично-творчої діяльності, застосуємо один з найуніверсальніших принципів, що використовують у наукових дослідженнях — принцип поєднання логічного та теоретичного методів дослідження.

У зв'язку з тим, що історія музичного мистецтва співпадає з розвитком загальнолюдської історії, формування музичного

© Белікова В. В., 1996

виконавства, як виду музично-творчої діяльності, можна розглядати, опираючись на головні етапи розвитку музичної культури суспільства, не зупиняючись на творчості окремих музикантів. Розглядання генезису музичного виконавства в його повному обсязі, на наш погляд, є спеціальною темою дослідження.

• Аналізуючи головні етапи формування музично-виконавського мистецтва, паралельно розглянемо причини, які сприяли його відокремленню від композиторської діяльності.

Вивчення історії розвитку виконавської практики минулих епох свідчить про те, що до появи загальноживаної музичної писемності музика зберігала сикретичний характер. А це означає, що діяльність музиканта-виконавця органічно зливалася з суспільним буттям людини. Всі головні напрямки соціальної життєдіяльності людини мали для неї одночасно і практичну і духовну значимість. Людина ще не усвідомлювала себе самостійною окремою одиницею в оточуючому світі і сприймала себе тільки в єдності з практичною діяльністю. Тому і відображення об'єктивної реальності здійснювалося у первісних творах в їх співвідношенні з буттям людини. Художні елементи впроваджувалися в практичну діяльність людини дуже легко і природньо, не вимагаючи до себе додаткових спеціальних засобів.

Можна припустити, що раніше у спілкуванні між собою люди використовували і слово, і жест, і розфарбоване тіло, і танцювальні рухи, і музичні засоби, і певні голосові звуки. Всі ці засоби спілкування перепліталися між собою, доповнювали один одного, що й робило співбесіду живою та зрозумілою. У людини не виникала потреба відокремлення та самостійного використання художніх засобів.

Художні твори — вірші, пісні — склалися в присутності багаточисленних слухачів. В умовах усної передачі художньої творчості певною цінністю ставав якийсь імпровізований варіант музичного номера — пісні, танцю. Нероздільність процесів творіння та виконання музичних творів найбільш повно проявилася в мистецтві імпровізації, яка досягає свого високого розвитку в ренесанській світській музиці.

Поглиблене вивчення літератури про стан та розвиток синкретичного мистецтва дає змогу зробити такий висновок. З самого початку художнє засвоєння оточуючого світу здійснювалося за двома напрямками. В одному випадку людина використовувала ті засоби художньої виразності, якими володіла сама — рух тіла, звук голосу. Зміст мистецтва висловлювався у природній для людини формі — ним самим. В іншому випадку, для відтворення свого художньо-образного задуму людина використовувала такі засоби виразності, які були відокремлені від самої людини, існували самостійно в оточуючому світі — глину, дерево, каміння.

Художній зміст в цьому випадку передавався опосередковано. А художні твори носили статичний характер.

Якщо в першому випадку художні твори були пов'язані з відображенням процесу життєвих подій, то в другому випадку художні твори припиняли течію буття, увіковічуючи певну мить людського життя. Можна припустити, що твори процесуального характеру були більш доступними для людини, бо являли собою форму прояву біосоціального буття людини. Художні твори статичного характеру, висловлюючи внутрішній світ людини опосередковано, вимагали від неї інших форм засвоєння.

На основі сказаного, можна зробити висновок, що первісний розподіл художньої діяльності на окремі, а точніше, на головні види мистецтва відноситься до епохи первісного світу. Поглиблений видовий розподіл різних видів мистецтва здійснюється значно пізніше і пов'язаний з іншими історичними подіями життя суспільства.

Однією з передумов диференціації виробництва художніх цінностей став поглиблений розподіл праці в людському житті. І це не дивно, бо мистецтво у всіх його проявах відображає зміст, напрямки, форми розвитку духовної діяльності суспільства. Гадаємо, що саме розподіл праці став тією основою вільної творчості композитора Р. Шумана, який не завжди замислювався над проблемою реального виконання своїх творів (9, 9-10).

Спіраючись на теоретичне дослідження М. С. Кагана, присвячене розгляду світу мистецтва «Морфологія мистецтва» відмітимо, що відокремлення художньої діяльності від інших форм людської діяльності не здійснювалося повністю, абсолютно, і не є таким і в наш час. Як підкреслює вчений, в історії культури мають місце дві протилежні сили, завдяки яким художня діяльність, з одного боку, відокремлюється від практичної діяльності. А з другого боку, кожний вид художньої діяльності певною мірою зберігає старі зв'язки і намагається встановити нові відносини з іншими видами художньої діяльності людини (6, 205).

Та все ж таки певне розщеплювання синкретичного мистецтва відбулося. Вивчення спеціальної літератури з історії розвитку окремих видів мистецтва, музикознавства дозволяє говорити, що початковий розподіл художньої діяльності перш за все виявився у відокремленні чисто тимчасових мистецтв від просторово-тимчасових.

Таке відокремлення було здійснене завдяки можливості людської свідомості вичленити з просторово-тимчасових видів мистецтв звучання як художній початок та надання йому певного емоційно-виразного значення. Первісне відокремлення, на нашу думку, було здійснене і внаслідок появи перших, навіть найпростіших музичних інструментів, за допомогою яких поступово

закріплювалося самостійне звукове спілкування між людьми. Первісний розподіл художньої діяльності людини сприяв подальшому самостійному розвитку людської думки, яка згодом, на певному етапі історичного розвитку суспільства, усвідомила самостійність руху людських емоційних почуттів. До того ж, появу певних людських почуттів пов'язували із звучанням конкретних музичних інструментів. Таке усвідомлення художньої діяльності людини стало однією з об'єктивних передумов для розкладання первісної художньої діяльності на словесно-музичні та акторсько-хореографічні види мистецтва.

Згодом, сильнішим каталізатором розщеплення музичної творчості на композиторську та виконавську стало закріплення музичного звука на папері, тобто поява нотного письма. Можна сказати, що з появою нотних знаків здійснився процес усвідомлення змісту конкретного музичного звука, що, в свою чергу, вплинуло на процес зростання інтелектуального початку в діяльності музиканта-виконавця. Бо кожна нота, як семіотичний знак музичної писемності, фіксує лише певну висоту та довжину музичного звука. За справедливим зауваженням Є. Назайкінського, музика, як ніякий інший вид мистецтва, відображає певні людські стосунки. Дійсно, нотний знак фіксує це в одномоментному звучанні музичного твору. Але з якою особливістю повинен прозвучати зафіксований нотним знаком звук (чи яскраво, чи з почуттям суму) має визначити сам виконавець. Таким чином, з появою нотації, авторська музична думка отримала можливість закріпитися в нотному тексті.

Іншою причиною, яка вплинула на історичний процес розвитку музично-творчої діяльності, було постійне удосконалення музичного інструментарію. Останнє привело до того, що з часом функції інструментальної музики не обмежуються тільки акомпанементом, а поступово перетворюються на статус самостійної музичної творчості. Підтвердженням сказаному є багаточисленні приклади надходження спеціальних замовлень композиторам на утворення музичного твору, який мав би виконуватися тільки при певних обставинах. Музичне життя, яке було сформоване епохою відродження, зберігалося до кінця XVIII століття і було пов'язане, головним чином, з церемоніальними функціями музики (важливіми політичними подіями, релігійними торжествами, міськими святами, іменинами заможних людей тощо). Завдяки цьому інструментальна музика все глибше входила в музичне життя суспільства.

Більше того, вивчення музикознавчої літератури з проблем виконавської майстерності та виконавського репертуару поширеного у XVIII столітті свідчать про те, що прем'єри музичних творів у діяльності композиторів того періоду займають головне місце.

Таким чином, поширення інструментальної музики сприяло формуванню репертуару класичної музики зі своїми музичними жанрами та музичними інструментами і, головне: в суспільстві зароджується думка про появу сталої класичної музики.

Розвиток музичної культури відбувся і в іншому напрямі, пов'язаному із сприйняттям та засвоєнням суспільною свідомістю організації і звукового руху всієї музичної тканини твору. Мова йде про сприйняття внутрішньотональних зв'язків між Т та Д; різноманітних прийомів переходу з однієї тональності в іншу; певних динамічних і ритмічних зворотів. Як відзначав академік Б. Асаф'єв, «знаходження музики в закономірному сполученні інтонуючих елементів... здійснюється відповідно до умов і можливостей сприйняття за навиками..., які вироблялися у зв'язку з соціальною необхідністю». Далі вчений підкреслював, що колективна свідомість крок за кроком викувувала та засвоювала в інтонаційному досвіді століть найраціональніше співвідношення звукоелементів, із яких лише поступово з'явилася наша сучасна темперована система (2, 25).

Поступово еволюція музичної культури привела до ускладнення музичної мови: виникає акордовий виклад, який підтримує весь процес музичного звучання; ладова система, яка завершується вільним застосуванням різних дисонуючих співзвучностей та інше. Нові якості музичної мови зробили музику більш динамічною, що стало умовою для виникнення нових форм музичного життя, особливо після революційних подій Французької буржуазної революції, яка обумовила потребу виходу музичних концертів з камерних залів на багаточисленні аудиторії.

Таким чином, поява досить удосконаленого музичного інструментарію, який використовувався за певним призначенням на спеціальних музичних вечорах (концертах); ускладнення музичної мови, завдяки якій появилася можливість передавати оточуючій людину природний світ (клавесинні п'єси Куперена, Дакена); наявність певного музичного репертуару — все це дозволяє говорити, що в кінці XVIII століття і на початку XIX в людській свідомості розвивається думка про музичне виконавство як необхідний феномен музичної культури. Ця думка значно відрізнялася від думки часів грецької давнини, коли музика прив'язувалася і прирівнювалася до числової моделі природи.

Але говорити про появу інтерпретації як художнього явища в той період було ще не своєчасно. Для цього потрібна була наявність хоч би двох факторів: дозрілі об'єктивно-історичні умови розвитку загальної культури та необхідні суб'єктивні фактори, пов'язані з особистістю самого виконавця.

Сприятливі об'єктивно-історичні умови для подальшого розвитку музичного виконавства з'явилися пізніше. Вони були

обумовлені наявністю певного виконавського репертуару. Тільки в кінці XIX століття історія розвитку музичного мистецтва свідчить про сформування такого музичного репертуару, який існував уже самостійно, відокремлено від автора його створення. Такий репертуар отримав статус класичного репертуару. Цей факт підштовхнув і появу суб'єктивного фактора — виникнення в свідомості музикантів, діяльність яких була переважно пов'язана з виконанням музичних творів, осмислення цього процесу, розуміння його як самостійного явища музичної культури. Та для прийняття цієї думки громадськістю потрібен був певний час. Історія підтверджує, що ще довго, на протязі XVIII століття і майже до кінця XIX століття, виконавець у суспільстві сприймався тільки як звичайний посередник між музичним твором та слухачем. Зміни таку громадську думку міг тільки сам виконавець, зрозумівши та переосмисливши значущість і спрямованість своєї діяльності. Можна сказати, що завдяки діяльності музиканта-виконавця в музичному колі народжується музично-історична усвідомленість, направлена на осмислення виконавського процесу.

Відомо, що в процесі своєї діяльності людина не тільки перетворює дійсність, яку дала сама природа, але й притаманну їй власну внутрішню природу, що постійно змінюється під впливом її індивідуальної діяльності. Виходячи з цього, можна говорити, що виконавське мистецтво, як ніякий інший вид художньо-творчої діяльності, є ефективним засобом власного розвитку людини: Відтворюючи музичний твір, виконавець кожен раз одночасно формує в собі все нові і нові особисті якості. Тому музичне виконавство доречно розглядати в руслі такої діяльності, яка постає як саморозвиток людини, завдяки якій виконавець (навіть не усвідомлюючи того) поступово створює свій індивід. Іншими словами, саме діяльнісний процес виконання твору відшліфовує естетично-особові якості виконавця, а точніше особисті здібності музиканта до сприйняття нотного тексту, до відтворення зашифрованих в ньому людських почуттів тощо.

Для усвідомлення музичного виконавства як самостійного виду художньо-творчої діяльності потрібно було осмислення розвитку музичного мистецтва в історичному аспекті. Нове осмислення могло здійснитися на основі значних соціально-економічних та загальногуманітарних змін у житті суспільства. Такі зміни відбулися. Вони були пов'язані з відкриттям в епоху Відродження «Історичного часу». Як підкреслює М. А. Барг «в історії культури ні одна трансформація людського ставлення до природи та суспільства не була глибшою, ніж зрушення у соціально-історичній перспективі, обумовлені відкриттям історичного часу» (3, 84). Відбувся якісний стрибок усвідомлення розвитку європейської культури. На думку вченого здійснився

процес зміни натуралістичної концепції історії історичною концепцією природи (там же). З'явилось нове осмислення розвитку музичної культури як такої. Цю думку підтверджує і той факт, що в XVII столітті в музикознавчих працях Кальвізія уже застосовується поняття «історія музики» (Seth Salvisius. Exercitationes Musicae Duae). В межах цього поняття розвиток музичного мистецтва та музичної культури як такої висвітлюється досить обмежено. Критерієм розквіту музичного мистецтва були успіх та популярність того чи іншого композитора, а його музичні твори, як самобутні цінності, мало цікавили істориків музики. Звісно, що популярність персони автора, який живе серед сучасників, завжди буде більшою, ніж популярність особи автора минулих часів. На цій підставі композитори та їх твори минулого періоду розглядалися як перспективний розвиток музичного мистецтва до його подальшого розквіту. Гадаємо, що таке ставлення до творчості композиторів попередніх часів і стало причиною швидкого «забування» музики І. С. Баха в період кінця XVIII століття і продовжувалося майже до середини XX ст.

У кінці XIX ст. спостерігаються зміни в осмисленні розвитку музичного виконавства. Вони позначилися такими обставинами. Прогрес сучасного музичного життя розглядався через призму популярності музичних творів, які були створені в попередній період та крізь призму творів «майбутнього», які «належали до теперішнього часу» (3, 84). При такому усвідомленні сучасного музичного мистецтва цінний пріоритет віддавався добре відомим музичним творам, що виникли у попередні часи. Що стосується творів «майбутнього», то тут нерідко виникали суперечки та дискусії. Прояв вагання відносно (сучасно-майбутніх) творів композиторів сьогодення зберігався довго і вплинув на сприйняття та оцінку творів сучасних композиторів XX ст. (наприклад, ставлення до творчості Е. Денісова, А. Шнітке).

Та все ж, не дивлячись на ці моменти, історія розвитку музичного мистецтва вимагала розгляду та оцінки нової музики, яка впевнено формувалася в кінці XIX ст. та мала подальший розвиток у XX ст. Нова музика висувала нові вимоги до її виконання, що, природньо, ставило нові завдання перед музикантом-виконавцем.

Повертаючись до вивчення історії розвитку музично-виконавського мистецтва, слід сказати, що із затвердженням гомофонно-гармонічного стилю в музичному мистецтві XVIII ст. встановлюється панування інструментальної музики, яка ґрунтується навколо основних сфер музично-виконавського мистецтва: симфонічного оркестру та окремих сольних інструментів — скрипки, фортепіано. Повертаючись до історії розвитку музичної культури XVIII ст. — періоду просвітництва та демократизації музичного

мистецтва, підкреслимо, що XVIII ст. залишило світу визначні художні цінності Баха і Генделя, Кореллі і Вівальді, Гайдна і Моцарта. Музичному мистецтву цієї епохи властиве було подолання стилів рамок Барокко і встановлення класичного стилю XVIII століття.

Головною естетичною тенденцією стає наближення інструментального звучання до виразності голосу людини. Поліфонічний стиль став змінюватися новим інструментальним стилем, для якого виразність мелодійної лінії стає характерною особливістю. До цього добавимо, що новий інструментальний стиль відповідав особливостям виразних можливостей таких струнних інструментів як скрипка та віолончель. Творча імпровізація, яка продовжує звучати на концертній естраді аж до XIX ст., а також ускладнення інструментального супроводу сприяло появі різних елементів віртуозності, які підсилюють індивідуальну значимість особистості артиста. Саме виконання вже пов'язувалося з бажанням надати звучанню індивідуальне забарвлення. Це благотворно впливало на становлення музичного виконавства як такого.

Великий вплив на формування музичного виконавства як виду творчої діяльності виявили також різноманітні художньо-стильові напрями композиторської діяльності. Так, наприклад, під впливом сентименталізму в творчості композиторів музичне виконавство набирає більшої емоційної насиченості. Зокрема, динамічне звучання набирає нової гнучкої лінії розвитку, яка замінює місяцеподібну динаміку попередніх епох. Поступово народжується і нова форма відкритого публічного музиціювання, концертна сцена перетворюється на своєрідну трибуну.

Нові умови концертування сприяли появі нових музичних інструментів. Так, клавесин, з його слабким звучанням, був замінений на більш потужний за звучанням молоточний інструмент — фортепіано. В цих умовах губилася і традиція виконання на старовинних інструментах.

Нові форми функціонування музичного виконавства висунули питання, пов'язані з його осмисленням. Іншими словами вони вимагали підсилення ролі особливого цілеспрямованого слухацького сприйняття. «Те, що раніше могло здаватися в музиці ясним, очевидним, зрозумілим вимагало тепер іншого осмислення, уважного прослуховування, конкретного зрозуміння. Виникає своєрідна проблема «зрозуміння музики» (7, 23). Цю проблему міг розв'язати лише музикант, діяльність якого була пов'язана не з простим виконанням музичних творів, а їх художнім виконанням, що передбачає і вимагає від виконавця осмислення та тлумачення музичного тексту. Таким чином, нові умови і форми концертування поєднувалися з новими завданнями музичного виконавства.

Початок XIX ст. був пов'язаний зі сприйняттям музики як

змістовного мистецтва. Могутні процеси самопізнання особистості людини знаходять більш активне відображення в ній. Тепер в центрі музичного виконавства стає людина, яка пізнає себе як суб'єкт. Індивід — особа надзвичайно насиченого, заперечливого змісту. Як відзначає Б. Асаф'єв, «це було завоювання романтиків і відкрило шлях до перемог психологічного реалізму: в різноманітності виконувалися короткі узагальнюючі інтонації найтонших нюансів душевності і людяності» (2, 221).

У першій половині XIX ст. в багатьох країнах Європи розвиток музичного виконавства відбувався під впливом посиленої демократизації всіх процесів суспільного життя. Музично-виконавське мистецтво з придворних театрів і камерних залів виходить на відкриті концертні майданчики, які були призначені для великих аудиторій. Виникнення музичної культури класицизму завершується появою цілого ряду освітніх організацій, музичних учбових закладів, нотних видавництв. Бурхливий розвиток суспільного, загальнокультурного, музичного життя привів до остаточного розподілу професійної музичної творчості на творчість композиторів та творчість музикантів-виконавців. Як відзначав А. Сохор, «процес виконавства остаточно відокремлювався від творчості, складаючи самостійний вид діяльності, представлений великою кількістю колективів і солістів» (10, 119).

Набираючи все більшого значення в процесі розвитку музичної культури, виконання твору відокремлювалося і оформилося в спеціальну професію музиканта-виконавця, в якій визначилися свої спеціальності, наприклад: виконавець-інструменталіст, виконавець-вокаліст, виконавець-диригент. Як справедливо підкреслює Е. Гуренко, «жодна інша сфера мистецтва не породила до цих пір подібного різновиду виконавського мистецтва» (5, 44). Музикант-виконавець по відношенню до виконуючого твору тепер виступає як своєрідний «співавтор». Його особисті знання, навички, художні якості індивідуальності обов'язково присутні в кожному конкретному відтворенні композиторського задуму, інколи доповнюючи, а інколи заперечуючи йому. Виконавський процес вступає в нову стадію свого розвитку.

У першій половині XIX ст. мистецтво виконавця-інтерпретатора ще не набуло статусу самостійної творчості як явище соціокультурного порядку, тому, з одного боку, за справедливим зауваженням швейцарського вченого Ст. Кунце, «існування інтерпретації нерозривно пов'язане з історичною дистанцією» (8, 50) — одним з об'єктивних факторів видоутворення музичного виконавства. З другого боку, на відміну від інших видів мистецтва, наприклад, живопису, формування класичних канонів в музичному мистецтві, а значить і в музичному виконавстві — норм і традицій, які обумовлюють авторитетну, професійну значимість останнього

(а звідси і його самостійний статус) — здійснилось тільки в кінці XIX ст. Пояснювалося це відносно меншою популярністю музичного мистецтва в попередні часи. «Бути любителем музики було не настільки престижним в інтелектуальному відношенні, як наприклад, збирачем живопису», — підкреслював В. Вебер (8, 52). Порівняно низька популярність заняттями музикою вела до обмеженості музичних інтересів та потреб. Вони зосереджувались лише на повсякденному любительському репертуарі, який частіше всього носив розважальний характер.

Ці та інші фактори заважали формуванню класичного репертуару, сучасного для різних епох. І разом з тим, такий музичний фонд створився. Здійснилося це в епоху романтизму і під впливом романтичного інтересу до минулого. «Минуле», як підкреслює Т. Чередниченко, в музиці романтичного напрямку було пов'язане, в основному, з музикою передбетховенського та бетховенського періодів, тобто з музикою недалекого минулого (11). Історична дистанція між виконуваною музикою і виконавцем-інтерпретатором, на нашу думку, як показує історія розвитку музичного мистецтва, була ще порівняно незначною. Основу виконавської культури епохи романтизму склали музичні твори своїх же сучасників, або виконання особистих творів. Прикладом до сказаного може бути творча діяльність Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста в Західній Європі; О. Скрябіна, С. Рахманінова в Росії; М. Лисенка, М. Леонтовича на Україні, музично-виконавське мистецтво яких було в основному пов'язане з інтерпретацією власних творів.

Наприкінці XIX ст. в музичному виконавстві достатньо чітко проявився відхід від романтичних тенденцій. Пояснювалось це, з одного боку, тим, що в художній культурі другої половини XIX ст. з'явився напрям, пов'язаний із прагненням до «стійкої», «закритої» форми і більшої стабільності музичного твору, який вимагає, на думку М. Харлапа, «більш об'єктивного виконання» (12,47). З іншого боку, концертуючі музиканти, всіляко відстоюючи творчу свободу особистості виконавця, достатньо вільно користувалися авторським текстом, інколи підміняючи його своєю редакцією. Останнє особливо характерне було для виконавської діяльності Ф. Бузоні. Свавільство по відношенню до авторського тексту викликало незадоволення певної групи композиторів. І. Стравінський, наприклад, подібно М. Равелю та П. Хіндеміту, висловлював протест проти вільної інтерпретації його творів, самого ж виконавця композитор розглядав як простого передавача авторського задумку (1, 172).

На нашу думку, в нотному тексті, подібно архітектурній споруді, час «застигає, завмирає». Музичний текст, з'явившись спочатку ідеально в свідомості автора, в якості знакового предмету

виступає двічі: у формі нотного запису та у формі звукового процесу. Нотний текст не є художнім предметом, але є необхідним елементом музично-творчого процесу.

Продовжуючи історичний огляд певних етапів розвитку музичного виконавства, слід сказати, що для ХХ ст., особливо його другої половини, характерний розмах музичного виконавства в сферах масової культури. У всіх країнах і на всіх континентах світу з'явилися сотні різних любительських естрадно-виконавських груп (поп,-рок,ансамблів тощо). Показово те, що роль власне композиторського початку в них затінюється власне виконавським. Для нових колективів характерними стали такі особливості, як ритмічна непостійність, детонування звучання (як вокального, так і інструментального) із застосуванням глісандування, перекручування тембрів (приспосовування фальцетного, хриплого звуку, підкреслення приголосних тощо). Крім перелічених елементів на естраді утверджується свій стиль одягу (використання контрастів в кольорі, моделях одягу, зачісках, а також особливої атрибутики), застосовуються газоподібні речовини. Все разом складає уявлення екзотичної і вільної творчості. Як підкреслює Т. Чередниченко, музичні і позамузичні характеристики виконавства в галузі сучасної популярної музики надають виконавській творчості особливі функції. Виконання набирає автономні (або відносно самостійні) від виконуваного опусу конструктивні і виразні закони і стає своєрідним «твором», для якого виконуючий опус є лише передумовою, умовою, «підпоркою» їх творчості (8, 62).

Починаючи з 60-х років ХХ ст. особливий вплив на розвиток сучасного виконавства в галузі популярної ансамблевої музики справили технічні засоби звукозапису, вміння вносити суттєві зміни в якість звучання, тобто: значне посилення динаміки звука, деформування його (перетворення рівного, плавного звука в вібруючий), зміна регістру і тембру останнього.

Застосування технічних засобів не обмежується їх допоміжним призначенням, пов'язаним із зміною якості звучання. Використання останніх вплинуло на конструкцію самого музичного інструмента і сприяло створенню нових музичних апаратів. Так з'явилися електронні музичні інструменти, спроможні імітувати звучання хору і інструментів струнної групи оркестру (наприклад, «Юність-21 Спринг»); музичні інструменти з використанням таких ефектів, як трьохголосий унісон, частотне вібрато, темброве тремоло (наприклад, «Аеліта»). В практику музичного життя ввійшов мікросинтезатор «Лідер», за допомогою якого можливо отримати октавний, субоктавний синтез, роктон та інші звукові ефекти. Крім названих конструкцій електронних музичних інструментів на сучасній естраді застосовується синтезатор типу «Полівокс», який має можливість імітувати голоси різних

інструментів, а вмонтований в нього генератор дозволяє створювати такі шумові ефекти, як «вітер», «морський прибій», «дощ» тощо.

В наш час є музиканти, композиторська діяльність яких пов'язана виключно з електронною музикою (наприклад, творчість Едуарда Артем'єва). Є музиканти, композиторська та виконавська діяльність яких з'являються перед слухачами у вигляді грамплатівки, що дуже принципово для їх творчості (наприклад, творчість М. Чекаліна). Як відзначає сам музикант, його музика існує у вигляді авторських фонограм і не існує у вигляді заочної партитури на папері. Нотний запис, на його думку, не може адекватно передати електронну музику, тому в ній не може бути просто композитора. Вона складається і втілюється в нерозривному синтетичному процесі авторської творчості: композитор — виконавець — імпровізатор і слухач (4, 47). На думку М. Чекаліна переборюються кордони між композиторською пропозицією в звуці, зафіксованому у вигляді нотних знаків на нотеносці, і звуковою реальністю виконавської інтерпретації. На прикладі творчості композиторів в галузі електронної музики можна говорити про те, що в другій половині ХХ ст. під впливом технічних засобів змінюється метод авторської творчості (як композиторської так і виконавської).

Торкнувшись питань композиторської та виконавської творчості в галузі електронної музики, не можна не відмітити, що сучасна техніка звукозапису утворила можливості повного контролю над часовим розвитком музичної структури твору, забезпечила композитору абсолютну владу над ритмічною основою виконавського процесу. Однак саме це надбання науково-технічного прогресу складає найбільш слабку рису електронної музики, так як звільняє «машинну музику» від найціннішого, що потрібно виконавському мистецтву — від людського фактора. Здійснюється тверда фіксація довжини, динаміки звуку, швидкості темпу, а все разом залишає виконавський процес елемента несподіваності, що лежить в основі ефекту враження, який складає якісну відзнаку виконавського акту.

Музично-виконавське мистецтво в контексті сучасної художньої творчості представлено усіма своїми формами, які накопичила історія розвитку музичної культури. Гадаємо, уже можна говорити про наявність виконавської культури сьогодення — результат перехрещення багатьох традицій та виконавських стилів. Те, що раніше було загубленим (наприклад, виконання музики І. С. Баха, Персела тощо), отримує новий імпульс свого розвитку. Придбаний досвід тлумачення романтичної музики ХІХ ст. зустрічається з новими інтерпретаційними тенденціями сьогодення, продовжуючи своє життя в новому культурному контексті.

Даний, загального характеру, відступ в історію розвитку

музичного мистецтва та становлення музичного виконавства як виду музичної творчості необхідний був для того, щоб показати, що в процесі розвитку музичного мистецтва як такого народжуються такі фактори об'єктивного і суб'єктивного порядку, які виступають ефективними імпульсами до поглибленого видоутворення в межах конкретного (вивчаючого нами) виду мистецтва. Іншими словами вони підштовхують саморозвиток музичного мистецтва до подальшого розвитку, внутрішнього видорозподілу.

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Кн. 1, 2. — М.: Музыка, 1971. — 376 с.
3. Барг М. А. Категории и методы исторической науки. — М.; 1984.
4. Вокализ в рапиде. Беседу Д. Ухова и М. Чекалина провел С. Бортинев//Мелодия. — 1988. — № 2. — С.46-47.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: филос. анализ. — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
6. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира. — М.: Искусство, 1972. — 440 с.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века, в 2-х т. (Сост. Ал.Б. Михайлова и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1961. — 414 с. Памятники музыкально-эстетической мысли. Т.1.
8. Музыкальное искусство и современность: Сб. статей (Сост. М. А. Смирнов. — М.: Музыка, 1988. — 319 с.
9. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
10. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. — М.: Сов.композитор, 1975. — 202 с.
11. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. — М.: Музыка, 1989. — 223 с.
12. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема//Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. — М.: 1976. — С.5-57.

ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

(на прикладі Концерту Ре-мажор для чембало з оркестром)

Процес національного культуротворення, який всупереч драматичним колізіям сучасності охопив всіх мислячих людей України, дедалі все більше розкривається. І це зрозуміло, бо без відродження духовності, національної ментальності нам не стати цивілізованою державою.

Духовна спадщина українського народу вражає багатством і прогностичною сміливістю. Важко навіть перелічити культурні пріоритети українства в галузях освіти, науки та мистецтва. Достатньо згадати лише декілька всім відомих імен — В. Вернадського, М. Туган-Барановського, К. Цюлковського; художників — Г. Левицького, В. Боровіковського, А. Лосенка; скульптора І. Мартоса; композиторів — М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, І. Хандошкіна.

В цих славетних українцях і гордість наша, і біль. Так склалася історична доля українського народу, що всі вони увійшли до пантеону російської культури, в кращому разі із словниковим дописом — «українець за походженням».

Але чому ж тільки за походженням? Адже ніхто з них не відрікався від свого народу. Навпаки, наприклад, В. Вернадський пам'ятав своє козацьке коріння і постійно підкреслював, що він — українець. Що ж до музикантів — то тут і слів не потрібно. Музика їх випромінює таку національну забарвленість, що сумніватися в її нічних витоках не доводиться.

Розвіяна по світу творча спадщина українських митців, загублені архіви, документи, рукописи — це трагічні паузи в «симфонії» української музичної культури, вивчення якої, як цілісного явища, зараз ще тільки починається. Всі «денационалізовані», «усуспільнені» культурні цінності українства треба повернути в контекст національної культури. І тоді закономірно виникнуть питання про вплив української пісенності на формування загальноросійського інтонаційного фонду. Про внесок українських композиторів у створення російської професійної музичної школи. Про роль України в фундації і становленні російської музичної освіти (бо ж першим навчальним музичним закладом була Глухівська музична школа, а першим закладом музичної освіти — Київська академія) і т.ін.

З метою відновлення та збереження національної духовної спадщини нещодавно було утворено Національну комісію з питань повернення на Україну культурних цінностей. Але ще задовго до цих державних заходів копітку пошукову роботу по збиранню національних надбань проводили ентузіасти цієї справи.

Серед них — професор Київської консерваторії Михайло Степаненко. В 1982 році ним був розшуканий невідомий раніше твір Дмитра Бортнянського — Концерт Ре-мажор для чембало з оркестром, автограф якого зберігається в нотному відділі Паризької Національної бібліотеки (шифр MS 4418) і являє собою дворучний клавір як сольної партії чембало, так і оркестрового супроводу (в бібліотечному каталозі помилково зафіксовано наявність у рукописі лише сольної партії).

У зв'язку з відсутністю в автографі Концерту повного тексту оркестрової партії, в процесі підготовки твору до публікації М. Степаненко дописав відсутні фрагменти другого клавіру та сольної каденції, що її у XVIII столітті звичайно імпровізував виконавець. Концерт був оркестрований і підготовлений для публічного виконання.

Прем'єра відновленого твору виявилася ювілейною. Через двісті років з часу створення, Концерт Д. Бортнянського повернувся на батьківщину. Подія відбулася в Києві, 17 березня 1984 р. Вже в 1985 р. були видані ноти (з ксерокопією автографу), а ще через рік вийшла грамплатівка з бездоганно вишуканим, майстерним виконанням Концерту Михайлом Степаненком і камерним оркестром «Перпетуум мобіле» під керуванням Ігоря Блажкова.

Історичне значення цієї знахідки полягає, насамперед, в тому, що Концерт для чембало Бортнянського є хронологічно найбільш раннім з відомих дослідникам інструментальних творів, написаних вітчизняними композиторами в цьому жанрі (історія фортепіанної творчості в Росії починає свій відлік від 1780 року, коли вийшли з друку два цикли варіацій українського композитора В. Трутовського).

Всі камерні інструментальні твори Бортнянського народилися під час його служби при «малому» дворі великого князя Павла Петровича, майбутнього Павла I, де він виконував обов'язки вчителя музики Марії Федорівни. Збереглися відомості про альбом п'єс для клавішних інструментів (чембало, клавесина, клавикорда, фортепіано), записаних рукою композитора. Зміст цієї збірки і присвячення її Марії Федорівні викривають педагогічні наміри композитора.

П'ять клавірних сонат доповнюють ще три з облігатною скрипкою. Далі — квартет за участю фортепіано, потім квінтет. І завершується «курс» концертом для клавесина. Ця «школа ансамблевої гри» була водночас і школою опанування новими

формами і жанрами, поширення яких в Росії тоді ще тільки починалося. Склад цих ансамблів був змішаний — скрипки, віола да гамба, віолончель, арфа, фагот і домінуюча партія фортепіано.

В резиденціях великого князя Павла-Павловську та Гатчині було декілька клавикордів. Серед них — чотирьохоктавний клавикорд, який був завезений з Лондона в 1780 році, ранній зразок фортепіано відомого петербурзького майстра Габрана, виготовлений на замовлення Катерини II в 1783 році, клавесин з павільйону Шарбон'єр та інші.

На жаль, про більшість творів Д. Бортнянського збереглися лише згадки свідків. Втрачений і альбом Марії Федорівни. Залишився його опис, зроблений М. Ф. Фіндейzenом і опублікований в його праці «Нариси з історії музики Росії», т. II, 1929 (с. 268-275). Там же наведені теми з означених творів (додаток, № 67-92) та повністю виписана клавирна соната Фа-мажор (дод. № 143). До зникнення альбому в двадцяті роки нашого століття, з нього були віддруковані різними видавництвами три клавирні сонати — Фа-мажор, До-мажор та Сі-бемоль-мажор, які добре відомі в наші часи музикантам.

В описі альбому зазначений Концерт для клавесина До-мажор в трьох частинах. Про Ре-мажорний концерт для чембало звісток немає. Але й за стильовими, й за технічними характеристиками «паризька знахідка» близька музиці відомих сонат. Виконавський рівень цих творів був розрахований на технічні можливості адресата і тому викладення матеріалу в них відзначається простотою й доступністю. І хоча в автографі не стоїть дата написання концерту, є підстави віднести його до того ж 1784 року, коли був створений альбом.

Можливо, що цей одночастинний Концерт для чембало має чисто методичне призначення, як підготовчий етап для вивчення циклічного клавесинного Концерту До-мажор, і саме тому він не був датований. Бо на відомих нам сьогодні автографах Квінтету До-мажор (1787) та Концертній симфонії (1790) дати є. До речі, навіть чисто зовнішнє порівняння ксерокопій автографів До-мажорного Квінтету і Концерту для чембало (за особливостями нотної графіки, знаками скорочень письма, за почерком автора на титульних аркушах та їх оформленням) так очевидно виявляє їх схожість, що це теж може бути частковим доказом народження творів в один період творчості композитора.

Пріоритетність в освоєнні нового жанру не заважала Бортнянському знайти для нього струнку композиційну форму і яскравий, привабливий тематизм. В музичній мові Концерту для чембало відлунюють всі ті шляхи, які за 33 роки пройшов композитор. Тут і глухівська юність, і італійські враження, і

засвоєння європейських нормативів музичного мислення, і атмосфера петербурзьких музичних салонів.

Всі складові широкого музичного досвіду цього з найосвіченіших художників свого часу природньо осмислювались в його творчій свідомості і народили цілісний органічний стиль, сповнений внутрішньої гармонії та ясної осяйності. Не випадково М. Вербицький назвав його «українським Моцартом». За універсальністю таланту і діапазоном його реалізації Д. Бортнянський дійсно може бути зарахованим до великих композиторів.

Концерт Ре-мажор — тільки одна з перлин, створених рукою майстра. Музика дарує такий заряд сонячної енергії, що здається навіть тональність обрана з відчуттям її «золотого» колориту. Пластична рельєфність музичних образів межує з театральністю. І ця тематична «персоніфікація» йде як від загальних принципів музичного класицизму, так і від особистого досвіду автора в оперній творчості.

Треба сказати, що і в композиційній організації концерту відчувається оперна специфіка. Форма твору концентрує в собі ознаки і оперної «неополітанської» увертюри, і похідної від неї концертної симфонії, і ранньокласичної сонатності.

Трьохчастинна репризна структура цілого, немов трьохактна «гра в театрі», виводить «на сцену» все нові і нові «персонажі». Різноманітна тематика природньо обумовлює переважання експозиційності над тематичним розвитком, що було типовим для форми оперної увертюри.

Від італійської увертюри-симфонії бере початок і модель побудови теми головної партії. За зовнішніми ознаками вона поєднує в собі риси старовинного періоду типу розгортання та класичного періоду. Перше шеститактове речення — «тематичне ядро» головного музичного образу. Друге речення (вісім тактів) — більш нейтральний тематичний матеріал, який урівноважує активність першого. Схожа логіка організації періоду зустрічається і в старовинних українських піснях, пов'язаних з грою, хороводом, танком, де застосований принцип антифонового співу: питання — відповідь. («А ми просо сіяли», «Ой рано, рано кури запіли», «Женчичок-бренчичок»).

В структурі першого речення (шість тактів з повторенням другого мотиву — «авв») зауважимо також близькість українському канту. І якщо тут, в «тематичному ядрі» головної партії, цей прийом виступає лише на структурному рівні, то в пісенно-романсовій темі ліричного епізоду з розробки (т. 133-138) подібна шеститактова побудова переключається з кантом ще й інтонаційно-фактурно. Це свідчить про усвідомлення її вибору.

В наведених прикладах відбивається той метод, за яким Д. Бортнянський «інкрустує» національний елемент в загаль-

ноевропейські форми інтонаційного мислення і формотворення. Він уникає прямого цитування, не використовує фольклорний матеріал. Національний колорит випромінює в його мелосі ненастирливо, внутрішньо, але впізнається відразу як рідне, знайоме кожному співвітчизнику. Такий шлях «виплавки», становлення національного стилю був більш високою формою національної музичної свідомості, ніж операційні розробки фольклорних тем, бо це був шлях входження національної музичної «картини світу» в континуум європейської культурної свідомості. Цей метод наслідував М. Глінка і удосконалив його, але честь «художнього відкриття» тут належить Д. Бортнянському.

Слухаючи музику концерту Бортнянського, цікаво спостерігати як він сміливо сполучає чи зиставляє різні за походженням інтонаційні моделі, символи. Наприклад, в тій же темі головної партії. В першому реченні «кантова» структура «озвучується» типовою західноєвропейською інтонаційною формулою, побудованою на фанфарному висхідному співі розкладного тонічного тризвука з «відповіддю» на нисхідному арпеджіо домінантсептакорду. Ясна мажорність, ритмічна пружність такого зачину надають дійовий імпульс всьому подальшому руху.

В другому реченні спрямованість дещо спадає, але це не зупинка, а немов пританцьовування на місці. Антифонова структура підсумовування (1т.+1т.-2т.) повторюється двічі з регістровим контрастом. Виникає ніби «квадратність», але народнописенна природа таких побудов відома. Про пісенно-кантове походження цього елемента головної партії свідчать також тип її мелодії і фактури.

Таке тимчасове гальмування тільки підкреслює активність початкового імперативу і дає передишку перед наступальною динамікою сполучного розділу.

Сполучна частина зливається буфонною пружиною короткотивних секвенцій (тт.15-23). Поспішливою «скоромовкою» вона поринає від стримуючого тонічного органного пункту до енергійної обіграної половинної каденції на домінанті. Частішання кадансовості у композиторів нового тоді, грамофонного стилю, відігравало роль ніби «згустка» теми, який повинен був привернути увагу до наступних подій. Каданси, певна річ, пунктирували процес формоутворення, але це компенсувалося динамічною зміною матеріалу.

В оркестровій експозиції побічна тема викладається в основній тональності. Функціональне протиставлення (тоніко-домінанта) виникне тільки в сольній. Це характерна риса класичного концерту. За змістом і організацією тематичного матеріалу та фактури побічна партія пов'язана з другим реченням головної (тт.24-31). Два верхніх голоси ідуть в терцію, а бас надає їм гармонійну опору.

В темі посилена пісенність, і звучить вона дуже камерно, навіть дещо загадково. Але в момент заключного кадансу раптом «вибухає» форте, що дає поштовх для ланцюжка доповнень, які сприймаються вже як заключний матеріал.

Зв'язкові і заключні розділи звичайно були більш інструментальні в класичній сонатній формі. Бортнянський використовує тут віртуозні прийоми скрипкової техніки-фігурації на відкритих струнах. І цим нагадує традиції італійського сольного скрипкового оркестру.

Вступ соліста не вносить тематичного контрасту, початок сольної експозиції виділений лише темброво (так було і в ранніх концертах Моцарта). Тема головної партії експонується без будь-яких змін. Її заключна тоніка підхоплюється туттійною моторною фігурою в оркестрі, яка двічі помпезно обіграє кадансову форму в ре-мажорі.

Новий «персонаж» дії сприймається яскравим образним контрастом. В прозорому високому регістрі лунає вишукана кантиленна мелодія, подібна до арії на італійську манеру. Легка двоголоса фактура, пластичний ритм, який через міджольові синкопи запобігає парної метричності, експозиційне викладання — видають в ній образ, типовий для сфери побічної партії. Якби не тональна її організація. Тема гнучко «перетікає» між двома нестійкими функціями мажорного ладу — від субдомінанти до домінанти.

Тональна організація на мя-мажор відчутна вже в першому її мотиві через «чужий» для ре-мажору звук «соль-діез». Але тональна неусталеність продовжується до кінця модулюючого восьмитактового періоду, хоча в недосконалій половинній каденції і з'являється тонічний тризвук. Друге речення повторної побудови виводить на автентичний півкаданс. Такі теми прийнято називати сполучно-побічними. Їх генезис йде від ранньо-сонатної форми. У віденських класиків акцентуються зв'язкові риси, в інших — максимально індивідуалізована виразність (Й. Гайдн, 1 ч. симфонії № 81; В. Моцарт, 1 ч. симфонії № 25).

В концерті Бортнянського двотемна побічна партія вирішена нетрадиційно. Образний зміст тем вступає в деяке протиріччя з їх композиційно-драматургічними функціями. Піднесена, витончена аріозна мелодія виконує службову роль, а дещо метушлива, танцювально-грайлива інша тема менш репрезентативна для функції побічної, яка звичайно є осередком ліричних переживань.

Знову напрошуються театральні асоціації. В комічних операх дуже поширені були «ситуації з перевдяганням», коли графині наряджалися служницями, а простушки вдавали з себе паней, коли

жартівлива плутанина була обов'язковим елементом зав'язки інтриги.

Бортнянський був майстром театральної інтриги і його інструментальні твори є продовженням «гри в театр». Послухайте як «серйозно», як навіть «драматично» готується поява танцювальної теми (тт.63-71). Дев'ять тактів домінантового предикту (в ля-мажорі) створюють емоціональну ситуацію для сприйняття несподіваного ефекту.

І коли на вершині напруженої «хвилі» з'являється пустотлива танечна мелодія (тт. 71-79), яка вже в другому реченні «розсипається» на мотиви в нисхідній секвенції (ніби розгублена викритою заміною), наміри композитора прочитуються в комічному ключі. Це підтверджує і «авторський коментар» (чотирьох-тактове доповнення до періоду), де обігруються характерні інтонації з гумористичними акцентами — інтонація реготу.

Експозиція завершується розгорнутим заключним розділом, побудованим переважно на загальних формах руху. Тут використані засоби, притаманні для стилю барокко — посилення моторності, принцип концертування, «терасна» динаміка «фортепіано», ефектно оздоблена заключна каденція.

Проведення головної партії в домінантовій тональності знаменує початок розробки. Це стало нормою класичного концерту. В даному разі, перевикладається тільки активна її частина — початковий шестиактовий заклик, за яким слідує розвиток тематизму експозиції.

Д. Бортнянський, як і його російські сучасники, ще не володів досконало методом розробки тематизму. В останній чверті XVIII століття досягнення віденського класичного симфонізму, творчість Й. Гайдна, В. Моцарта тільки починали поширюватися в Росії і не могли бути освоєні в такий недовгий термін.

В більшості відомих нам творів Бортнянського (оперних увертюрах, сонатах, квінтеті, концертній симфонії) розробка чи зовсім відсутня, чи «компенсована» новим тематичним епізодом. В концерті для чембало ми маємо рідкісний зразок спроби мотивного розвитку. Рішучий заклик фанфарного «тематичного ядра» головної партії одержує динамічний відгук в секвенції, побудованій на мотиві, який за ритмічним малюнком походить від другої побічної теми. Висхідний рух секвенції набуває переможної спрямованості, але раптом «знижується» і обертається танцювальністю.

Таку відмову від пафосу можна пояснити відсутністю конфліктних ситуацій в експозиції. Почуття міри, притаманне композитору, змусило повернутись до обраних умов «гри». Здається лише поспішливим поверненням й основної тональності.

Її поява відразу ж стуляє простір розвитку і подальші намагання зберегти динаміку відчуються вже дещо риторичними.

Треба відзначити, що в розробці Бортнянський використовує елементи з різних тем експозиції. Мабуть, таким чином він шукає засіб об'єднання форми, досягнення цілісності її драматургії. Але ці елементи переносяться без переосмислення, без розвитку і тому ідея синтезу ще не реалізується.

Творча фантазія Бортнянського щедра на багатство яскравих мелодій, тем. Сто вісім тактів експозиції проти двадцяти чотирьох на розробку говорять самі за себе. Після стислого опрацювання вже знайомого тематизму, композитор знову поринає у темотворення.

Введення епізодичних тем в розробку було пов'язане з імпровізаційною природою концертного жанру. Цей засіб не був винятковим, він часто зустрічається у Моцарта. Д. Бортнянський же вводить не просто тему. Тема розростається у нього в строфічну пісенну форму. Звернення до пісенно-романсової теми безперечно пояснюється тією важливою роллю, яку відігравав саме цей жанр у музичному побуті на Україні і в Росії. У цьому можна вбачати і національну своєрідність, бо в західно-європейській музиці кінця XVIII століття пісенно-романсові теми ще не зустрічаються.

Епізод виникає несподівано. Домінантовий пред'ікт, до основної тональності в кінці розробки настроює слух на початок репризи. Підміна очікуваного порушує слухову інерцію і загострює сприйняття. Замість сяючого ре-мажору ми впадаємо в сутінковий ре-мінор. Виключення регулярної ритмічної пульсації шістнадцятьма створює відчуття уповільнення руху. В фактурі імітується дуетний спів (з терцовою та секстовою вторами), який ледь підтримується комплементарними фігурами басу (тт.133-146).

Всі ці засоби виразності композитор неначе приборігав досі щоб окреслити, виділити з іншого цей український дівочий спів. Згадаємо, що ще не звучало жодної мінорної ноти! Що тональний розвиток не виходив за рамки тріко-домінантових відносин. В епізоді ж, одноіменний ре-мінор в другій строфі «пісні-романсу» змінюється на свою «паралель» — фа-мажор. В загальному тональному контексті вихід в таку «далеку» тональність сприймається як поширення простору, відчуття волі, «живого життя».

Прийде час, і з «легкої руки» Бетховена фа-мажор назвуть пасторальним, а в ре-мажорі «почують» сонячність, золоті кольори. Бортнянський цього поки що не знав. Але може інтуїтивно передчував? Бо ж світ кольорів і фарб був його другим поклонанням. Він був визнаним в художньому оточенні знавцем живопису, в будинку мав власну картинну галерею. В 1804 році — прийнятий до почесних членів Академії художеств.

В художньому творі, який вийшов з-під пера такого майстра,

Дмитро Бортнянський, не може бути нічого випадкового — все контролює талант. Тому кожна деталь має цінність і достойна бути поміченою.

Ми простежили весь тематизм концерту, виявили його мовні засоби і закони формоутворення. Очевидно, ще творча ідея композитора спрямована тут на сольне концертування, на підкреслення колористичного та виразного потенціалу інструмента. Як колись Й. С. Бах пропагував своєю творчістю темперований клавір, і з цією метою створив у 1722 р. геніальний цикл з 24-х прелюдій і фуг, так у восьмидесяті роки того ж XVIII століття інструментальна музика Д. Бортнянського збагатила європейське клавірне мистецтво інтонаційною мовою українських пісень.

Якщо М. Глінка увійшов в історію світової культури тим, що поріднив «пісню руську з фугою європейською», то поряд з ним справедливо поставити ім'я Д. Бортнянського, який «переінтонував» в український національний стиль інтонаційний фонд європейського музичного театру і симфонії.

• До недавніх часів творча спадщина Д. Бортнянського існувала в українській культурній свідомості лише однією гранню — хоровими концертами. Особливо поширені вони були в західно-українському краю, зокрема — на Галичині.

Інструментальні ж і оперні твори тільки починають повертатися в русло національної духовності. В 1969 р. в Києві відбулася наукова конференція, присвячена старовинній українській музиці, в концертній програмі якої вперше виконувалися клавірні сонати Д. Бортнянського. Велику подвижницьку діяльність по реставруванню і актуалізації в сучасному музичному житті феномену Бортнянського здійснює професор Київської консерваторії, композитор, диригент і піаніст — Михайло Степаненко. Ним відновлені і записані на грамплатівки всі відомі на сьогодні інструментальні твори композитора.

В січні 1993 р. в будинку-музеї Миколи Лисенка відбувся авторський концерт М. Степаненка. У невеличкому затишному залі, де колись так щедро розкривалася муза основоположника української класичної музики, лунав Концерт для чембало Дмитра Бортнянського (у супроводі ансамбля «Київський акорд»). Знаменно, що саме під дахом «батька» української музики синтезувалося таке «енергетичне поле» національної духовності, «зустрілися» три століття. Відновлюється зв'язок часів. «Древо життя» нашої культури вічно зелене, і воно ще розквітне.

Література

1. Бортнянський Д. Концерт Ре-мажор для чембало з оркестром. Клавір. Публікація, розшифровка і редакція автографу та клавіру М. Б. Степаненка. — К.: Музична Україна, 1985.

2. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна/Зб.: Українське

музикознавство. Вип. 6. — К.: Музична Україна, 1971.

3. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа/Сб.: Проблемы музыкальной культуры. Вып.2. — К.: Музична Україна, 1989.

4. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. — К.: Музична Україна, 1985.

5. Заболотна Н. Историко-стильова специфіка творчості у вітчизняній музиці XVII-XVIII ст. та її вплив на формування великомасштабної музичної композиції/Зб.: Українське музикознавство. Вип. 18. — К.: Музична Україна, 1983.

6. Келдыш Ю. Проблема стилей в русской музыке XVII-XVIII веков/Очерки и исследования по истории русской музыки. — М.: Сов.композитор, 1978.

7. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1-2. — М., 1952-1953.

8. Розанов А. Музыкальный Павловск. — Л.: Музыка, 1978.

9. Рыцарева М. Возрожденный Бортнянский//Советская музыка. — 1973. — № 9. — С.17-24.

10. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1979.

11. Рыцарева М. Русская музыка XVIII века. — М.: Знание, 1987.

12. Шреер-Ткаченко О. Історія української музики, т.1. — К.: Музична Україна, 1980.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Українська поліфонічна школа займає провідне місце в сучасному музичному процесі. Вона має власні традиції, стильові ознаки і характерні риси, які втілені в композиторських творах, розглядаються в теоретичних дослідженнях і методичних поглядах на викладання поліфонії. Періоди її становлення не збігаються з етапами розвитку західноєвропейського професіоналізму. Монодія, акордово-гармонійне багатоголосся партесного співу, гомофонно-гармонійний музичний склад, збагачення гармонійного багатоголосся поліфонічними побудовами, поліфонічні форми та жанри, полістилістичні засоби сучасної музики — головні етапи формування української музичної спадщини, в яких послідовно проводиться лінія від гармонії до поліфонії

Становлення західноєвропейського багатоголосся інше: від монодії та поліфонії до гармонії та її синтетичного сплаву з поліфонічними засобами музичної фактури. До речі, на Заході інструментальна музика була, в певних випадках, провідною, а не вокальна. В українській музиці хорове багатоголосся без супроводу було основою формування композиторського професіоналізму, а інструментальні жанри в своєму розвитку, а точніше застосуванні «відставали» більш ніж на сторіччя. Наприклад, fuga, як жанр творчості, з'являється досить рідко, а поліфонічні цикли взагалі були відсутні (до другої половини XX століття).

Витоки поліфонічної фактури визначаються в українській народній музичній творчості. Підголосковий поліфонічний склад українських пісень — специфічна система вільного багатоголосого розспіву основної мелодії. Система народного багатоголосся будувалась на гармонійній основі. Цю думку підтверджують дослідження В. Беркова (21), М. Бражнікова (4), А. Кастальського (10).

Перша хвиля професійної композиторської творчості починається з партесного співу. До нього існував трьохголосий спів, який був не досить поширений. Період партесного співу, який сформувався в XVIII сторіччі, отримав теоретичний опис в фундаментальній науковій праці М. Ділецького. Партесний стиль — це поліфонія, яка будувалась на гармонійній основі (нерідко в межах трьох головних акордів). Тому поліфонічні засоби були дуже обмеженими та нерозвиненими порівняно з західноєвропейським рівнем.

Шлях до поліфонічного мистецтва був складним та суперечливим. Друга хвиля розвитку поліфонічної мови приходиться на кінець XVIII сторіччя. Вона пов'язувалася з жанром циклічного трьохчастинного хорового концерту. Бортнянський та Березовський розвивали академічні поліфонічні традиції західноєвропейської музики. В їх творах народно-пісенні інтонації поєднуються з технікою італійської та французької поліфонічних шкіл. «Поразному сочетаются эти тенденции в процессе утверждения профессионализма — в некоторых звеньях его преобладают особенности великорусской или малорусской песенной стихии, в других же воздействия итальянские или французские» — підкреслював Б. Асаф'єв (1, 29).

Фуга, фугато, канони, імітації увійшли до хорових концертів Бортнянського, Веделя, Березовського, але далі шлях поліфонічних побудов переноситься з хорового концерту на неполіфонічні жанри.

В операх, сонатних циклах, увертюрах, симфоніях, обробках народних пісень та хорових творах поліфонічні контрапункти використовуються як вільні контрастно-підголоскові побудови. Поліфонічна майстерність українських композиторів набуває великих досягнень в творах М. Лисенка (Фуга з фіналу кантати «Радуйся, ниво неполитая»; подвійний хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена»), Я. Степового (фортепіанні партії обробок народних пісень), М. Леонтовича (хорові мініатюри-поєми, які являються перлинами української хорової музики).

До початку XX століття українська професійна музика оволоділа поліфонічними формами, проте самостійні поліфонічні жанри, які були затверджені в західноєвропейському мистецтві, не досягали її творчих інтересів. На протязі XX сторіччя існують дві паралельні тенденції в розвитку поліфонічної лінії українських композиторів: учбова поліфонія та педагогічна fuga (12, 13-14).

Учбова поліфонія грає величезну роль у зростанні професійної майстерності українських композиторів (Ф. Акименко, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорульського та інш.). Нерідко учбові fugи використовувалися в педагогічному репертуарі (Fugi В. Борисова та теми С. Богатирьова, А. Мухи, Л. Колодуба, Є. Станковича, Є. Юцевича, Г. Цицалюка, П. Гайдамаки та інш.).

Характерною особливістю поліфонічних п'єс педагогічного характеру (маленьких fug, fugett, канонів) є потяг до національного колориту, зв'язаного з українським музичним фольклором. «Музыкальный фольклоризм не решает проблемы синтеза национального с общеевропейским: это скорее сосуществование, чем взаимодействие. Украинская полифоническая музыка в 1930-50-х годах прочно утвердилась на уровне фольклоризма», вважає

С. Мірошніченко в статті «Полифонические формы и жанры в украинской музыке» (11, 50).

Справжній синтез національних народно-пісенних традицій з творчими системами західноєвропейського композиторського професіоналізму в українській музиці досягнений був у другій половині ХХ сторіччя. Київська, Харківська та Львівська поліфонічні школи стали займать провідне місце в сучасному музичному процесі. Їх становлення, починаючи з 20-30-х років, пов'язане з іменами таких видатних діячів музичної культури, як Б. Лятошинський (Київ), С. Богатирьов (Харків) та С. Людкевич (Львів).

Становлення харківської поліфонічної школи починається з 20-х років і пов'язане з діяльністю С. Богатирьова (1890-1960), який став автором фундаментальних наукових праць з поліфонії. Він вперше створив вчення про подвійну канонічну імітацію («Подвійний канон», 1947), розробив теорію дзеркального контрапункту і наукову класифікацію його видів («Оборотний контрапункт», 1960). Композиторський клас Богатирьова включав багатьох музикантів, для яких поліфонія є органічною часткою музичного мислення: В. Борисова, Д. Клебанова, А. Штогаренка в Харкові, О. Караманова в Москві. В свою чергу Д. Клебанов передав методику поліфонічної писемності свого вчителя слідуючому поколінню харківських композиторів, а саме В. Губаренку і такому яскравому поліфоністу як В. Бібік.

Теоретична лінія харківської школи С. Богатирьова була продовжена М. Тіцем (1898-1978) та багатьма його учнями, насамперед Л. Колодубом (Третя симфонія «В стилі українського барокко», фінал). Взагалі fuga, подвійна fuga, поліфонічний цикл стають стильовою ознакою харківської композиторської школи. Поліфонічний цикл «34 прелюдії і fugи» В. Бібіка (1973) відкривають сучасний період в історії української поліфонії. Через три роки, у 1979 р. Г. Цицалюк складає першу на Україні поліфонічну хрестоматію з творів українських композиторів «Поліфонія в прикладах».

Київська композиторська школа (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко) також виховала багатьох композиторів, для яких поліфонія є часткою музичного мислення: Ю. Іщенко, І. Карабиць, М. Кармінський, В. Сільвестров, Є. Станкович та інші.

У другій половині ХХ сторіччя починається наступна хвиля розвитку поліфонічної лінії в українській музиці. Її головна особливість — опанування класичними жанрами поліфонічного мислення в синтезі з новими музично-виразними засобами та полістилістикою. Вперше після учбових та поліфонічних творів з'являються: 1) поліфонічні цикли А. Караманова «15 концертних

фуг» (1964), В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» (1975), В. Іванова «24 прелюдії і фуги» (1976, 1979), Яковчука «12 прелюдій і фуг» (1983), М. Скорика «12 прелюдій і фуг» (1989), В. Птушкіна «10 концертних інвенцій», І. Асеева «12 фуг для органа», Л. Соковкіна «24 прелюдії і фуги», Є. Юцевіча «24 фуги», В. Фліс «Прелюдія і fuga» для баяна та ін.; 2) окремі твори: М. Колеси «Прелюдія і fuga для органа», М. Корчинського «Fuga на тему Ж. Масне» для фортепіано, С. Мамонова «Fuga на дві теми» для фортепіано, В. Подвали «Прелюдія і fuga» для фортепіано та інші; 3) поліфонічні жанри як частини і розділи різноманітних циклічних творів (симфоній, сонат, сюїт, партит, інструментальних ансамблів тощо). Матеріал для самостійного аналізу тут дуже поширений: твори В. Бібіка, В. Губаренка, Ю. Іщенко, М. Кармінського, Л. Колодуба, В. Сільвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та ін.

Автори українських поліфонічних творів спираються на традиційні та сучасні структури та принципи західноєвропейської поліфонії. Характерні особливості поліфонічної мови і мислення (мікрополіфонії, понадбагатоголосся, поліфонізація алеаторичними засобами, тотальні серіальні і модальні організації), відображають традиції західного постмодернізму та його лідерів К. Штокхаузена, К. Пендерецького, В. Лютославського, Я. Ксенакіса, Д. Ліготі, Д. Кейджа, традиції нововіденської школи — А. Шьонберг, А. Бьорг, А. Веберн.

Твори молодих українських авторів будуються різними засобами організації музичної мови. Вони наповнені локальними міні-структурами, міні-мотивами, квазісерійними ладогармонійними і формальними структурами, темброфактурними засобами, звуковими та ритмічними серіями-модусами, інтервальними структурами тощо. Графічні манери творів, сегменти, модуси, спонтанний самовираз, полігармонійна, поліладова і темброва сонорика, цитати, алізії, пошуки у сфері медитації — всі ці творчі засоби є головними у творчій лабораторії молодих авторів.

Процес народження музичної думки та її втілення дуже індивідуальний. Серійний тематизм використовується у циклі В. Іванова «24 прелюдії і фуги», серіальний у М. Караманова в циклі «15 концертних фуг», «19 фуг» для фортепіано, у В. Бібіка — в циклі «34 прелюдії і фуги»; техніка сонорики та алеаторики використовувалась в творах В. Бібіка. Українські фольклорні мотиви з подальшими ритмомелодійними модифікаціями використовувались у творах Караманова — по інтонаційній, у Яковчука — по модальній системі, у Іванова — по серійній методиці. Поліфонічному циклу «12 прелюдій і фуг» М. Скорика присутня «нова простота», стилістика мінімалізму, інтуїтивна імпровізаційність.

Полістилістичні пластування використовуються українськими композиторами в творах різних жанрів. Так, В. Зубицьким в симфонії «Лакрімоза» (1988) використані інтонаційні пласти музики в стилі музичного барокко; Л. Колодубом в Концерті для двох скрипок і симфонічного оркестру (1989) інтригу фінального сюжету загострює колаж з творів Вівальді; В. Сильвестровим полістилістика застосовується в камерних жанрах «Кіч-музика»; М. Кармінським — в інтерпретаціях жанру інструментальної партити. До полістилістичних алюзій відносяться і неоромантичні твори В. Сильвестрова («Тихие песни, «Лесная музыка»), які стали першими прикладами в галузі «неошубертіанства». Далі цю лінію продовжують композиції більш масштабні: Струнний квартет, 4, 5 симфонії, «Серенада» для струнного оркестру, «Мета-музика» для симфонічного оркестру. Традиції романтичного циклу продовжує композитор В. Бібік у своїх вокальних циклах на слова Ахматової, Блока, Фета (1986-1987). Так, у циклі «Заветнейшем» (вірші Ахматової) композитор дублює голос фортепіанним акомпанементом. У вокальному циклі «Тревожные песни» (слова Блока) роль інструментального контрапункту доручена двом альтам. В циклі «Ноктюрны» (слова Фета) тембро-кolorистичні засоби зосереджені на фортепіанній партії.

У другій половині ХХ століття в творчості багатьох сучасних українських композиторів провідною стала тенденція поєднання поліфонії пластів та стильової поліфонії, полігармонійної, поліладової та тембрової сонорики з класичними формами і жанрами. Нові музично-виразні засоби об'єднуються з жанрами циклу фуг, фугетт, інвенцій, пасакалій, що відзначає новий етап композиторського творчого пошуку. Поліфонічні твори українських авторів сприймаються як інструментальні драми з експресивними образами, наскрізною драматургією — твори, в яких висловлюється прагнення до великих філософських узагальнень.

В нових поліфонічних жанрах національні інтонації виявляються в різній мірі та формі. Відчувається тенденція перемогти розспівнопротяжну аморфність в мелодиці, обмеженість фольклорних інтонацій — того, що стримувало українську поліфонію «приобрести черты динамической напряженности и архитектурической стройности» (10, 52).

Оволодівши на професійному рівні поліфонічними циклами, поліфонічними формами та жанрами, українська музика завершила свій шлях до європейських форм професійної музичної творчості. Підсумком цьому є проведення чотирьох міжнародних форумів музики молодих композиторів, а також п'яти міжнародних фестивалів, які двічі на рік збирають у Києві українських та зарубіжних композиторів з усіх країн світу.

Література

1. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортинянского. Избранные труды. Т. IV. — М., 1955.
2. Берков В. С. Избранные статьи и исследования. — М., 1977.
3. Боровик М. К. Становлення багатоголосого хорового співу./Історія української музики. Т. 1. — К., 1989.
4. Бражников М. В. Лица и фиты знаменитого распева. — Л., 1984.
5. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.
6. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. — К., 1978.
7. Герасимова-Персидська Н. О. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича. Українська радянська музика. Вип. 2. — К., 1962.
8. Історія української музики. Т. 1. — К., 1989.
9. Історія української музики. Т. 2. — К., 1990.
10. Кастанський А. А. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М., 1961.
11. Мирошніченко С. В. Полифонические формы и жанры в украинской музыке./Одесский музыковед. — Одесса, 1993.
12. Мірошніченко С. В. Проблема композиторського професіоналізму.//Музика, — 1979, № 1.
13. Цицалюк Г. Н. Поліфонія в прикладах. — К.: Музична Україна, 1989.

ОСВІТА

С. М. Бреус

ДО ПРОБЛЕМИ МОДЕЛЮВАННЯ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ТИПУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ЗАСАДАХ УКРАЇНОЗНАВСТВА

Суспільно-політичні перетворення в умовах незалежної держави, потреби національно-духовного і інтелектуального відродження викликали необхідність докорінного реформування освіти, оновлення змісту навчально-виховного процесу на принципах його демократизації, гуманізації, доступності, пріоритетності загальнолюдських цінностей, органічного зв'язку з національною історією, культурою, традиціями. Стратегічні напрями єдиної державної політики в освітянській галузі знайшли відображення в затвердженій Міносвіти України Державній національній Програмі «Освіта. Україна ХХІ століття». Програма стала підсумком колективної праці багатьох фахівців. В ній враховані численні зауваження, пропозиції, доповнення, висловлені на Першому з'їзді педагогічних працівників, в обговоренні цього документа на сторінках періодики, а також результати соціологічних досліджень, опитувань та інші документи.

Одним з найважливіших завдань оновлення змісту освіти є відродження її культурнотворчої функції. Тому вже на рівнях дошкільної та шкільної освіти велика увага приділяється прилученню вихованців до народних надбань, національної історії, культури, традицій, звичаїв, побуту в органічному взаємозв'язку із загальнолюдською культурою. Реалізація цієї мети сприяє введенню до шкільних навчальних планів нових предметів національної культури: «Народознавство», «Етнографія і фольклор України», «Рідний край», «Історія та культура рідного краю». Велике значення надається також дисциплінам гуманітарно-естетичного циклу.

Посилення ролі музично-естетичного виховання в новій концепції національної загальноосвітньої школи вимагає належної підготовки педагогічних кадрів на музично-педагогічних факультетах педвузів. Державна програма «Освіта. Україна ХХІ століття» вже сьогодні повинна стати методологічним фундаментом для розробки тактики навчально-виховного процесу, запровадження прогресивних технологій навчання, для створення

© Бреус С. М., 1996

концептуальної бази розв'язання проблемних завдань. Визначальне місце в підготовці майбутніх вчителів музики повинні зайняти культурологічні українознавчі дисципліни — історія культури, історія української музики, народознавство. Остання інтегрує цілий комплекс знань — про походження української нації, про господарські заняття українців, народний одяг, житло, кулінарію, українську традиційну сім'ю, про календарну і родинну обрядовість, народне мистецтво тощо.

В цьому контексті особливого значення для майбутнього вчителя музики набуває вивчення народної пісенності не лише як народного мистецтва, тобто тільки в одному її вимірі — естетичному, а як цілого пласта життя народу, в якому відбилися і його історія, і звичаї та традиції життєвладштування, і національний світогляд. Іншими словами — вивчення традиційного і сучасного музичного фольклору повинно одержати народознавчу, культурологічну інтерпретацію.

За новою концепцією змісту освіти процес навчання будується як органічна єдність двох компонентів — інформаційного та творчо-діяльнісного. Цим вимогам відповідає сполучення теоретичного курсу «Фольклор, народна музична творчість та етнографія» і фольклорної практики, яку студенти проходять в літньому «семестрі». Ця структура вже декілька років існує в навчальних планах музично-педагогічних факультетів. Зараз мова йде про коригування її змісту через запровадження сучасних методик дослідження фольклору і актуалізації народознавчої специфіки цих дисциплін.

Фольклорна культура — це культура синкретична за своєю природою. Пісні, танці, міфи, та ін. існують в ній в контексті цілісних фольклорних дій (ритуалів, обрядів тощо). «Драматургія» таких актів завжди обумовлена їх функцією, спрямованістю на досягнення не стільки естетичних, скільки, насамперед, соціально значущих цілей.

Якісні характеристики стилю народних пісень визначаються не лише їх побутовою приуроченістю, але й специфічною «мовою середовища», локальним типом висловлювання, який склався в результаті взаємодії комплексу етносоціальних факторів в обраній місцевості і поширюється на всі види та жанри творчості. Майже в межах одного етносу фольклорні традиції етнографічних груп відрізняються: 1) залежно від рівня соціально-економічного розвитку регіону; 2) від того генетичного типу культури, який переважував в його становленні; 3) від внутрієтнічної структури, яка визначає асиміляцію інтонаціональних елементів та ін.

Етносоціальне середовище є носієм національного коду свідомості та, разом з тим, його специфічного модусу. «Модус мислення», як рухома, мобільна форма національної свідомості

формується в конкретних типах суспільної та художньо-естетичної діяльності. Він характерно відбивається в морфологічних та синтаксичних особливостях словесної та музичної мови і кодується в жанрах, тематиці і формах народнопісенної творчості.

Фольклор різнонаціонального населення, що проживає на території етнічних стиків, але в єдиній чи схожій соціально-економічній структурі (наприклад, українці-лемки-словаки) виявляє більше спільних рис, ніж фольклор різних етнографічних однонаціональних груп (тих же українців і лемків Придніпров'я), які живуть у віддалених географічних ареалах і у відмінних соціально-економічних умовах.

В соціологічних опитуваннях жителів міста і села щодо їх художніх орієнтацій та потреб, завжди виявляється більш активна зацікавленість селян в збереженні традиційного фольклору. Село, як завжди було, залишається заповідною зоною національної культури. Але з переміною сільського оточення на міське, у респондентів змінюються і орієнтації. Сільська молодь, вже в період адаптації в інтегрованому міському середовищі (під час навчання чи роботи), віддає перевагу міській культурі.

«Модус мислення» одержує додаткові вектори, але «код свідомості» залишається стійким. Достатньо згадати тут долі багатьох українських композиторів (Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та ін.), таланти яких розквітали далеко від рідних осель. Але через складний синтез інтонаційних нашарувань, в їх музиці ясно відчувається генетична основа, випромінюють інтонації національної пам'яті».

Інтонація завжди має культурне відзначення («знак» тієї чи іншої конкретної етнічної культури), вона містить в собі різноманітну інформацію про цю культуру (тип культури, різновид соціума, жанрову функцію, характер виконавського спілкування і т.ін.). Музика — в кожному моменті її буття — це згорнута культура. Національні інтонації життєво розпізнаються в своїй культурі, і вони ж виступають символом (кодом) цієї культури. В такому розумінні «текст» народної пісні прочитується як текст культури, в якому детерміноване музичне мислення, більш того — конкретний етносоціальний «модус мислення».

Культура породжує не просто звуки, а музичні смисли (те, що й називається «інтонацією»). Не акустичні, а соціально-перцептивні причини роблять звук музичним. Акт «виконання-сприйняття» народної пісні — це акт музичної комунікації, через специфічну інтонаційну семантику («модус інтонаційного мислення»).

Комунікація здійснюється через «текст» пісні (форму повідомлення). «Текстом» же фольклорної комунікації стає одиничний акт, що виявляє феноменальну її природу. В фольклорному повідом-

ленні поняття «тексту» визначається умовно. Фольклорна традиція не знає фіксованих (еталонних зразків), а тим більш — нотних текстів.

Фіксація «тексту» потребує компромісного вилучення співу пісні з варіантної множинності її принципово неспівставних виконань, штучного відокремлення її з конкретних контекстових зв'язків, якими вона детермінована, перетворення фольклорної події на «твір» мистецтва. «Переклад» живого фольклорного акту виконання пісні в його візуальну модель (текст — в загальноприйнятому розумінні) ускладнюється тим, що інтонаційно-ритмічна структура імпровізованого народного співу «не вписується» в межі традиційного нотопису.

Фольклорна комунікація безперервна і еволюційна. Це мистецтво множинного імовірного втілення художнього тексту (інформації) в географічно, етнічно і соціально відграниченому, чітко локалізованому, замкненому контексті. Цим і визначається формування «регіональних стилів» всередині національного фольклору.

Національний інтонаційний код, «інтонаційний словник» української пісенності — це широкий спектр регіональних, місцевих слів, які мають і свою історію «виплавки», і сучасну специфіку. Гуцульські, галицькі, поліські пісні, пісні Волині, Придніпров'я тощо — це кольори однієї палітри, але — різні кольори. Більш того, навіть пісні сусідніх сіл додають свої «обертони» в це різнобарв'я.

На такому розумінні природи і структури фольклорної культури і повинна будуватися концепція національної музичної освіти як процесу формування національної самосвідомості. Опанування національною інтонаційною мовою може здійснитися тільки в «мовній» практиці, через розвиток фонематичного та інтонаційного слухів в період раннього та дошкільного дитинства, коли саме розвивається свідомість.

Музичне виховання треба починати не з підручника, а з материнської пісні. Це й знайшло відображення в національній програмі «Освіта. Україна XXI століття». Розділ «Дошкільне виховання» за багатьма пропозиціями педагогів доповнений підрозділом, присвяченим вихованню дитини в родині.

Розвиток вербального та інтонаційного мислення дитини проходить паралельно, навіть другий випереджує перший. Вербальнологічні структури засвоюються на тлі афективного відображення і його моделювання в емоційно-інтонаційних символах. Дитина реагує на музичну інтонацію з перших днів свого життя. А деякі зарубіжні вчені стверджують, що «музичне виховання» починається вже в дородовому, утробному періоді, що підтверджують експериментами. З цього виходить, що чим раніше дитина

почує «голос етносу», відкарбований в національній пісенності, тим раніше і глибше будуть закладені в психіку основи національної свідомості.

Соціалізація дитини відбувається в певному етносоціальному середовищі. Середовище, як своєрідна «біосфера», з притаманним для неї модусом інтонаційного мислення, виробляє свою музичну ауру, інтонаційне енергетичне поле, під впливом якого формується музична свідомість індивіда. То ж, чим більше в цьому «полі» буде знаків етносу, тим ефективніше буде національна самоідентифікація.

Народна музична культура — це космос української душі. В ній все мудро, доцільно, поетично, красиво. Вона несе в собі високий потенціал. І душа людини схиляється до піснетворчості, як активний Антей припадав до рідної землі в пошуках духовної сили. Сила звукової гармонії могутня — згадаймо, що по одній із версій і Всесвіт народився із хаосу, «гармонізованого» музикою сфер.

Виховання підлітків на традиціях, обрядах, пісенності рідного краю сприятиме становленню світоглядної позиції, складанню національної картини світу (що є системою, в якій фіксується структура навколишнього і ставлення до нього, в єдності природи, національного характеру і складу мислення етносу).

На досягнення цих цілей спрямовані нові шкільні краєзнавчі дисципліни. Вивчення історії і культури свого регіону, міста, села; складання культурологічних карт, схем; написання творів з краєзнавчої тематики; знайомство з регіональними традиціями співу та усталеними жанрами пісенності в їх соціально-історичній обумовленості і т.ін. — потребують, також, взаємопроникнення різних предметів на ґрунті краєзнавчої тематики. Але для того, щоб ці одержані знання набули практично-діяльнісного змісту, треба створити умови для стимулювання творчо-дослідницького інтересу школярів. Керівництво цією роботою можуть здійснювати і школи, і центри дитячої творчості, і науково-методичні відділи краєзнавчих музеїв тощо.

Деякі ініціативи вже започатковано. В грудні 1992 року в Києві відбулася конференція учасників пошукових загонів під девізом «Роде мій красний, роде мій прекрасний». Метою конференції було розповсюдження кращого досвіду пошукової роботи, виявлення шляхів подальшого широкого залучення дитячих та педагогічних колективів шкіл, позашкільних закладів до руху учнівської молоді «Моя земля — земля моїх батьків». Юні краєзнавці взяли участь у круглому столі разом з працівниками навчальних закладів, наукових установ, міністерств та відомств України, а також у виставці-конкурсі матеріалів з етнографічно-пошукових експедицій. Копітку роботу по місцевому краєзнавству можна відродити сьогодні тільки спільними зусиллями школярів,

студентів, вчителів та палких патріотів рідного краю. Фахівців на це не вистачить.

При інституті мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського організований Український фольклорно-етнографічний центр. Його завдання, по-перше, — налагодити суцільне фольклорно-етнографічне обстеження України, щоб створити банк даних. Центральний комп'ютерний фольклорно-етнографічний архів; а по-друге, — і це сьогодні чи не найголовніше — допомогти учителям, викладачам і студентам педагогічних інститутів включитися в роботу по реалізації положень національної програми «Освіта. Україна ХХІ століття».

Центр надає можливість всім, кому не байдужа доля культури рідного краю, внести свій вклад у її збереження; готовий фінансувати плідні і перспективні програми, публікувати цікаві матеріали. Вже сьогодні для шкільництва та вчителів видається народознавчий місячник «Жива вода», в якому друкуються нові та альтернативні авторські програми, наукові розвідки з етнології, народної міфології, фольклорні записи, матеріали з історії культури регіонів.

Цими пропозиціями фольклорно-етнографічного центру мали б скористатися наукові студентські товариства педвузів. До останнього часу наробки з фольклорної практики студентів музично-педагогічних факультетів мали практичне вжиття лише у навчальному процесі. Розшифровки записаних в експедиціях пісень використовувалися в курсах сольфеджіо, гармонії, хорової аранжировки.

Сьогодні, з метою популяризації регіональних традицій гуртового співу в містах, студентські хори музично-педагогічних факультетів педвузів мусили б мати етнографічні програми «чистого» фольклору з адресою села та регіону його побутування. Маючи досвід «живого» спілкування з народними виконавцями, студенти-музиканти більш аутентично, ніж професійні хори, зможуть відтворити співи, почуті під час фольклорної практики і опрацьовані ними самими.

Для заохочення майбутніх вчителів музики до народознавської діяльності, зібрані ними в фольклорних експедиціях зразки регіонального співочого стилю з науковими коментарями до них, можуть стати змістом їх курсових та дипломних робіт і навіть виходити в світ через регіональні видавництва. Такі збірки практично необхідні для проведення уроків музики, для роботи керівників дитячих фольклорних колективів і дорослих самодіяльних хорів. При складанні місцевих освітянських програм бажано врахувати такі заходи.

В збереженні фольклорного фонду України активну функцію виконувати повинні сільські школи. Школа на селі завжди була

культурним осередком. Недарма ж у народі кажуть: немає школи — немає села. Але сьогодні у кожному другому сільському населеному пункті немає навчального закладу. Тому до найважливіших пріоритетів розбудови освіти, національна програма «Освіта. Україна ХХІ століття» відносить розвиток сільської школи.

Сільська школа існує в живому фольклорному оточенні, в «закритому» етносоціальному середовищі. Фольклорні форми сільського життя (календарні та родинні) обряди, соціально-побутова та побутова лірика володіють стійкою інерцією самовідтворення. В міжпоколінному розвитку традиції, характерне збереження місцевого «модусу мислення», що передається в стабільних семантичних, лексичних, фонетичних, інтонаційних та навіть фонічних побудовах і нюансах. Національна самосвідомість формується тут самим життям.

Більша частина сільської молоді по закінченню школи подається до міста для продовження навчання чи працевлаштування. І, на жаль, в село не повертаються. То ж, мабуть, єпроблема з вихованням відчуття місцевого патріотизму, усвідомлення цінності національного укладу життя, родинних зв'язків та потреби самореалізації в заповіданих ділами формах суспільної діяльності.

Через пісенність свого краю, через участь у сільських святах, обрядах — учитель музики має прищеплювати своїм вихованцям розуміння гармонії і високого смислу народного життєвладування, єдності з природою, моральних людських відносин. Сільська школа (частіше й за відсутності інших культурних закладів) повинна стати місцем поширення трудового і художнього досвідів ріднокраю, міжпоколінної трансмісії національної духовності, образу мислення. Народні умільці (які є в кожному селі) — майстри різьби по дереву, чеканенню, художнього розпису, живопису, вишивальниці, в'язальниці тощо, могли б зробити кожний клас школи музеєм своїх творчих надбань. Тут же, в школі, треба організувати виставки народної майстерності в обладнанні побуту, зустрічі великих сільських родин, старійшин села, виступи кращих співаків, співочих гуртків.

Вивчення світової історії, географії, культури і т.ін. треба починати з маленького, зібраного зусиллями самих школярів, шкільного краєзнавчого музею, усвідомлення величі світової культури — з захопленням дивовижності краси оточуючого простору. В сільській школі є всі умови для створення «концентрованого розчину» національної духовності, як необхідної передумови формування в свідомості особистості картини світу. То ж і шкільний компонент навчання у навчальних планах сільських шкіл повинен формуватися шкільною радою з урахуванням місцевої специфіки.

Міське, «відкрите» етносоціальне середовище, з його різноманітним етнічним складом населення, з різноспрямованою виробничою спеціалізацією, з симбіозним типом культури виробляє нові, нетрадиційні форми «суспільного обігу» фольклору. Календарна обрядовість майже зовсім зникає, бо для неї немає діяльнісних підстав, але родинно-побутові обряди зберігаються, хоча дещо змістовно змінюються (за об'єктивними умовами устрою міського життя). Останнім часом повертаються традиції релігійних свят православного часопису, які містять в собі історично усталені обрядові форми.

Сучасна творчість урбанізованого середовища, яке об'єднує сільське і міське населення, відзначена більшою, ніж фольклор минулого, розгалуженістю, багатшаровістю. Вона відображає інтеграційні процеси різних форм творчості безписемної і писемної традицій. Виходець із села, він же студент, він же учасник студентської самодіяльності, він же вчитель школи чи методист культурного закладу і т.ін., — це шлях інтеграції різних творчих витоків.

Міська фольклорна традиція формується в перенасиченому інформаційному полі різностильових впливів. Природні аксиальні комунікативні зв'язки поступово перероджуються в опосередковані, ритуальні. З поширенням сфери, так званого вторинного життя фольклору на радіо, телебаченні, в кіно, театрі і т.ін. фольклор втрачає своє життєве ество і перекодується в естетичну інформацію.

В той же час, самовизначення фольклору в комунікативній схемі урбанізованого суспільного функціонування є важливим джерелом виникнення в його надрах самодіяльного виконавського мистецтва. Спочатку — це медіальна ланка, яка інтерпретує традиційний фольклор і об'єднує його з поширенням в даному середовищі зразками професійного мистецтва. Але наступний етап визначає нові характеристики вторинного відтворення фольклорних зразків — наявність авторства, письмові форми побутування. Ці ознаки наближають народну творчість до професійної. Фольклорне самовираження в творчості «для себе» переходить в мистецтво «для інших» (на генетичній основі фольклорних жанрів і стилів).

Проблема прилучення міського шкільництва та молоді до національних інтонаційних форм свідомості ускладнюється всіма названими та багатьма іншими умовами художньо-естетичної комунікації урбанізованого середовища. Музика в сучасній соціокультурній ситуації займає пріоритетне місце серед художніх інтересів дітей і юні, але цінності орієнтації цих інтересів вимагають коригування через єдину безперервну систему освітньо-виховного процесу. По-перше, через загальну державну культурну політику,

націлену на створення такої суспільної атмосфери, в якій пріоритетне визначення одержали б національні форми музичного життя і досягнення світової музичної культури. По-друге, через оптимальне методичне забезпечення навчально-виховних заходів, які б в умовах «мерехтливої» мозаїчної сучасної культури акцентували вічні смисли усталених цінностей, виховували б почуття відповідальності за свою особисту роль в розвитку спадкоємства духовного досвіду свого народу.

Завдання, поставлені перед українським учительством Програмою «Освіта. Україна ХХІ століття», вимагають від нього багатофункціональної діяльності. Учитель музики в національній школі не зможе обійтися сьогодні без народознавчого фундаменту. А він складається не тільки із засвоєння пісенної спадщини, а й з розуміння психології народної творчості, її детермінованості етносоціальними умовами суспільного функціонування в різні історичні періоди і в сучасній соціокультурній ситуації.

Народознавча підготовка учителя музики на музично-педагогічних факультетах педінститутів повинна здійснюватися у взаємопроникливому комплексі дисциплін теоретичного і творчодіяльнісного змісту. Він бачиться в наступницьтві курсів: «Фольклор, народна творчість та етнографія» — «соціологія фольклору» — «етносоціологія» — «фольклорна практика».

Результати фольклорної практики, як інтегруючого етапу творчодіяльнісної реалізації набутих знань, повинні підсумовуватися у навчальних та науково-дослідницьких роботах студентів. На їх основі треба будувати методичні розробки уроків музики (під час педагогічної практики), націлених на засвоєння інтонаційної мови, на виховання інтонаційного слуху, на відчуття поезики пісенної творчості. За моделями фольклорних актів можуть бути розроблені сценарії національних свят, шкільних, позашкільних та позакласних заходів.

Тільки в поєднанні педагогічних ініціатив, намічених в Програмі «Освіта. Україна ХХІ століття», в їх практичній конкретизації, в творчих, науково обґрунтованих методиках навчання і виховання, може реалізуватися культуротворча функція школи в загальнонаціональному прагненні відродження України.

Л і т е р а т у р а

1. Грица С. Многоуровневый анализ социального функционирования современного народного творчества/Сб.: Музыкальное искусство и формирование нового человека. — К.: Музична Україна, 1982.

2. Державна національна Програма «Освіта. (Україна ХХІ століття)//Газета «Освіта». Спецвипуск. — 1993. — Грудень. — №№ 44-45-46.

3. Згуровський М. Про стан освіти в Україні: Доповідь Міністра освіти на парламентських слуханнях//Газета «Освіта». — 1995. — Лютий. — № 8.

4. Земцовский И. Социальный контекст в художественном тексте/Сб.: Искусство и социальный контекст. — Л., 1986.
5. Земцовский И. Текст — Культура — Человек: опыт синтетической парадигмы//Музыкальная академия. — 1982. — № 4. — С.3-6.
6. Земцовский И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика/Сб.: Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. — К.: Музична Україна, 1986.
7. Зязюн І. Учитель у контексті державної національної Програми «Освіта»//Психолого-педагогічні новини: інформаційний бюлетень АПН України. — 1994. — Березень. — Квітень. — № 1.
8. Кононенко В. Світ українства: нові посібники//Газета «Освіта». — 1994. — 23 листопада. — №№ 76-77.
9. Кононенко В. Українознавство: до справжніх масштабів//Газета «Освіта». — 1995. — 11 січня. — № 2.
10. Концепція національного виховання//Газета «Освіта». — 1994. — 26 жовтня.
11. Рекомендації Третьої міжнародної конференції «Теоретико-методологічні та організаційні проблеми українознавства»//Газета «Освіта». — 1995. — 18 січня. — № 3.
12. Стрюк Л., Стрюк М., Яловий Ф. Пісенна етнологія України: навчальний посібник. — К., 1994.
13. Українознавство. Стандарт навчального інтегративного курсу. Проект//Газета «Освіта». Спецвипуск. — 1994. — 7 вересня. — №№ 58-59.

ВПЛИВ МУЗИЧНО-ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ФОРМУВАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Майбутній вчитель в сучасній національній школі повинен бути вчителем моральності, який добре знає національні традиції і на їх основі виховує у дітей почуття милосердя, співчуття до болю людини, любов до рідної України. Головні якості етнопедагогіки повинні бути гаслом для майбутнього вчителя — цінити працю, знання, поважати дитину, бути вимогливим до неї, вчити її людяності.

Джерелом та засобом виховання дітей завжди було народне мистецтво. Ось чому майбутньому вчителю необхідно вміти розуміти прекрасне і прищеплювати любов до нього.

Під час відродження української духовності народно-пісенна творчість набуває особливої вартості, адже в пісні — душа народу. «Тільки пісня може розкрити красу душі народу, — писав В. Сухомлинський. — Мелодія і слово пісні — це могутня виховна сила» (3).

Народно-пісенна творчість, як окремий вид мистецтва, впливає на формування духовної культури особистості, її естетичну культуру. Цей вплив здійснюється через соціальні функції, які притаманні музичному мистецтву. Так, гносеологічна та аксеологічна функції мистецтва дозволяють формувати такі важливі компоненти естетичної культури, як художньо-естетичні знання та вміння оцінити народну пісню, явища мистецтва та дійсності з точки зору їх морально-естетичної цінності. Сугестивно-гедоністична функція сприяла розвитку перетворюючої діяльності людини, її духовної самовідданості і самопізнання, формує естетичні почуття, емоції, смаки, здібності до вияву естетичного ідеалу. Евристична функція мистецтва полягає у його можливостях активізувати і розвивати творчі потреби індивіда. Комунікативна — розширює сферу пізнання особистістю світу мистецтва і розвиває її комунікативні уміння.

Таким чином, через соціальні функції народно-пісенна творчість впливає на формування духовної культури особистості, на її естетичну та моральну культуру.

Навчально-виховний процес музично-педагогічних факультетів педагогічних інститутів надає великих можливостей для використання музично-пісенного фольклору та його виховних потенціалів у підготовці майбутнього вчителя музики. Розглянемо напрямки, відповідно з якими необхідно будувати навчання

у вокальному класі, причини, які обумовлюють вивчення українського фольклору.

Українська народно-пісенна творчість безпосередньо пов'язана з народними обрядами та міфами. У дохристиянську добу кожному обрядові відповідав свій міф. Відгомін родових та племенних уявлень донесла до нас обрядова поезія. У патріархальному суспільстві склалася фольклорна система, яка відповідала ритмам трудових процесів, обслуговуючи свята та будні. Виробилися певні «сценарії» обрядів, в яких значну роль відігравали пісні й слово, що сприяли врожаю, здоров'ю, добрим родинним стосункам тощо. На пізніших етапах розвитку суспільства цей зв'язок слабшав, але активними залишилися функції соціального спілкування — інформаційна, мистецтва, дидактична, розважальна, самовиражальна.

У пісні поєднано напругу думки і настрою. Нескладна мелодія і ритмічна організація тексту сприяють запам'ятовуванню і відтворенню. Виконання пісні не вимагає ні особливої ситуації, ні спеціальної аудиторії: пісню можна співати тільки «для себе», вона може об'єднувати і великі аудиторії.

Пісенність має важливе значення для розвитку процесів, які зумовлюють етнічну інтеграцію. Рівень пісенної культури кожного народу є вірним і яскравим показником його загального духовного розвитку. Пісенні жанри традиційного фольклору можна розглядати за схемою: функція, тематичний обсяг, композиційно-стильові особливості, ритмо-мелодійна форма.

До історичної глибини належить народна обрядова творчість. Вона охоплює пісню цілого календарного циклу. Найбільш популярними піснями зимового циклу вважалися величальні пісні — колядки та щедрівки. Саме в колядках найбільше ознак патріархального родового ладу, коли соціально-громадський розподіл населення здійснювався за статевою ознакою. Жінки тоді займалися польовими роботами, а чоловіки проводили своє життя в сідлі та в бою. Колядки та щедрівки розподіляються згідно з їх співвідношенням до особи: колядки та щедрівки господарю та його родині («Славен, славен та пан Миколаю», «Ой сивая зозуленька»); колядки та щедрівки господині («Ой ясна, красна на небі зоря», «Ой у нашої господиненьки»); колядки та щедрівки парубкові («Ой там за горою та й за кам'яною», «Ой дуб на березу низько хилився»); колядки та щедрівки дівчині («Дівка Наталочка^а пшениченьку жала», «Ой рясна, красна в лузі калина»); колядки та щедрівки вдові («На горі, на горі, при монастирі», «А в лузі, лузі, а в калиновім»); колядки та щедрівки бабусі («Чи вдома, вдома пані бабуся»); дитячі колядки, щедрівки, засувалки («Коляд, коляд, колядниця», «Щедрик-щедрик»).

Перші ритуальні пісні виконувалися на честь Плуга. Пізніше

такі пісні стали називати піснями-іграми («Просо», «Подольночка»). Дуже популярними на Україні були драматизовані вистави-ігрища («Коза», «Маланка»), в яких теж проглядалася землеробська спрямованість. На вечорницях та досвітанках розігрувалися побутові п'єси («Явтух», «Вігіт і жебрак»). У великий піст, коли спадали сніги, дівчата починали закликати весну («Вийди, вийди, Іванку», «Ой весна, весна днем красна»). Значне місце у весняному циклі посідали обряди, пов'язані з культом предків. На Зелені свята і на Проводи провідували померлих родичів.

Особливим літнім святом було свято літнього сонцестояння — Купаля. Купальську ніч вважали чарівною. Купаючись та стрибаючи через вогонь, людина мала очиститися від гріхів. В ці свята співали такі пісні: «Наша Маринка-купалочка», «У вишневому садочку». Чудовим святом дівчат вважалось свято Русалії. Магічна основа русальського обряду мала подвійний характер, що складається із хліборобської та любовно-ворожільної магії. До цього циклу відносяться русальні та петрівочні пісні («Сиділа русалка на білій березі», «Та малая нічка петрівочка»).

Родинно-побутова поезія обіймала дві важливі події в житті людини: весілля і смерть. У весільному обряді реально часто перепліталось з умовним («Чи ж я, мамо, вам докучила», «Тихо Дунай воду несе»), виконувалися голосіння («Сироти за матір'ю»).

Важливе значення для виховання національної самосвідомості мають історичні пісні та думи. За тематикою історичні пісні дуже часто перегукувалися з думами. Вони створювалися безпосередньо після якихось важливих подій. Саме в піснях та думах зустрічаємо імена Северина Наливайка, Максима Кривоноса, Івана Богуна та інших.

Надзвичайно різноманітними за жанровими різновидами, настроєвою шкалою тематичного розгалуження є ліричні пісні, які значно ближчі до реального буття. Їх творці велику увагу приділяли психологічній мотивації настроїв та вчинків. Українські ліричні пісні позначені розкриттям багатогранності внутрішнього світу людини. Найбільш відомі з них пісні про кохання («Ой зійди, зійди, ясен місяць»), про родинне життя («Чи я в лузі не калина була»), колискові («Ой ходить сон коло вікон»). До ліричного пласту належать і жартівливі пісні. У жартівливих піснях показано смішні сторони родинних взаємин тещі й зятя, свекрухи та невістки, чоловіка й жінки.

Цілий пласт мудрості містять козацькі пісні, що оспівують героїв-захисників Вітчизни від турецько-татарських загарбників, готовність молодих патріотів пожертвувати родинним затишком («Стоїть явір над водою»). Близькими за темами є чумацькі та кріпацькі пісні, що оспівують тяжке життя селян («Над річкою

бережком», «Добре було нашим батькам на Україні жити»). До цих пісень можна віднести й рекрутські пісні та солдатські, що висвітлюють тягу за домівкою, за ріднею.

Отже, вивчення музично-пісенного фольклору у вокальному класі допоможе формуванню у майбутнього вчителя музики кращих рис характеру, пов'язаних з національними особливостями українського народу — простотою, людяністю, добротою, щирістю, великою любов'ю до своєї Країни.

Л і т е р а т у р а

1. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні. — К.: Наукова думка, 1986.
2. Календарно-обрядові пісні. — К: Дніпро, 1987.
3. Сухомлинський В. О. Вибрані твори. Т. 3. — К.: Радянська школа, 1977.

ПРОБЛЕМА САМОСТІЙНОЇ УЧБОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ В ПЕДАГОГІЦІ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Потреба в поглибленні гуманістичних основ освіти надає актуальності проблемі формування професійної самостійності та розвитку творчого потенціалу майбутніх вчителів, вихованню в них вміння та потреби до подальшої самоосвіти та самовдосконалення за роки навчання у вищій школі. В світлі цих вимог переорієнтація учбово-виховного процесу у вузі на самостійну, учбову роботу студентів, підвищення її ефективності, здійснення і удосконалення індивідуального підходу постає однією з основних задач сучасної педагогіки вищої школи.

Рішення цих задач нерозривно пов'язане з удосконаленням самостійної учбової діяльності студентів у вузі як у плані зовнішнього управління (організація, методика, принципи навчання, формування вмінь та навичок самостійної роботи), з боку викладачів, так і в плані розкриття внутрішніх резервів студентів — розвиток у них потреби і спроможності до самоуправління, самоорганізації, творчої самостійності. Тому самостійна робота студентів як одна із актуальних, складних проблем в педагогіці і головний ланцюжок в системі вузівського навчання, знаходиться в центрі уваги дидактів, психологів, методистів, учителів-практиків.

В психолого-педагогічній літературі ця проблема розглядається в різних аспектах: особистісному, діяльнісному, дидактичному, організаційному, професійному і управлінському.

Внаслідок існуючих різних підходів у визначенні сутності і дидактичної функції самостійної роботи в учбово-виховному процесі і професійній підготовці майбутнього фахівця, в опублікованих працях ми не знаходимо належної ясності в понятійному апараті по даній проблемі, більше того, до цього часу немає навіть однакового підходу до її рішення. Так, І. І. Кобиляцький, А. Г. Ковальов, Н. В. Кузьміна вважають самостійну роботу методом навчання учнів; В. А. Керенський, А. В. Усова — принципом навчання; з поняттям діяльності ототожнюють таку роботу Л. В. Жарова, М. Д. Левитов, І. Я. Лернер, Г. П. Новосолова та інші.

Характеризуючи рушійні сили цієї діяльності М. І. Махмутов, М. Н. Скаткін виділяють в якості її основного ядра, «генетичної клітинки» учбову проблему, конфліктну ситуацію, пізнавальну задачу. П. І. Підкасистий вважає, що самостійна робота — це не форма організації учбових занять і не метод навчання, а засіб

організації і виконання учнями певної діяльності у відповідності з поставленою метою. Подібної точки зору дотримуються Е. О. Барінова, Н. А. Козлова, І. А. Рейнгард, які вважають самостійну роботу засобом організації і виконання студентами певної пізнавальної діяльності.

С. О. Зинов'єв, І. Л. Наумченко та інші розглядають самостійну роботу як компонент творчої пізнавально-практичної діяльності студента. Ми схильні поділяти цю думку, а також повністю підтримати розуміння самостійної роботи студентів як єдність пізнання і творчості незалежно від того, з якими видами учбової діяльності пов'язаний цей процес і в якій формі він виявляє подане в роботах О. Г. Мороза, О. Д. Чекудри.

На думку інших вчених потребує уточнення і поняття «самостійність» в застосуванні до учбової діяльності студента. Т. Е. Ермолов, наприклад, доводить, що робота стає самостійною лише за таких умов, коли вона включає елементи обдумування і осмислення студентом своєї діяльності, її результатів і наслідків.

З ним погоджується М. М. Павлова і виводить «єдність і творчість» в головний критерій будь-якої самостійної роботи студентів.

І. Я. Лернером самостійність і розумова активність визначаються як складний сплав органічних рис особистості і її вмінь. З одного боку, емоційне відношення до процесу пізнання — допитливість, зацікавленість, інтерес, «творча жилка» в людині, постійне усвідомлення обмеженості своїх знань і прагнення їх розширити, систематизувати. З другого, — це оволодіння раціональними засобами розумових дій, вміння себе контролювати, оскільки самостійність передбачає виховання творчої основи, готовність до пошукової роботи (на відміну від пізнавальної самостійності, спрямованої тільки на засвоєння знань, їх закріплення і відтворення). Останнє положення, на наш погляд, розмежовує такі поняття як самостійність в учбовій діяльності і пізнавальна самостійність.

На погляд М. М. Терехіна самостійність включає прагнення і вміння раціонально організувати роботу, виконувати її без допомоги іззовні, долати труднощі, критично осмислювати матеріал, який вивчається, пов'язувати нові знання з раніше відомими, показувати значення теорії для практики, виділяти нові завдання, більш ґрунтовно вирішувати виникаючі проблеми і питання, відстоювати свої переконання (11).

На нашу думку найбільш вдале визначення самостійності подає І. В. Страхов. На його думку самостійність — це єдність інтелектуальних і вольових факторів діяльності, вона позначається в мисленні, в цілях і прагненнях, в їх здійсненні, тобто в усіх ланцюжках вольового акту і в системі осмислених вчинків.

Н. О. Дементьева трактує самостійність як оволодіння правильними, доцільними заходами та засобами, вміння планувати і організувати свою діяльність, своїми силами долати виникаючі труднощі, здібність до самоконтролю на всіх етапах виконуваної діяльності.

Таким чином, під самостійністю розуміється характер участі в учбовій діяльності, ефективність якої виявляється в єдності інтелектуальних і вольових факторів діяльності, особистісних якостей і операційно-діяльнісних вмінь: самоорганізації, самоконтролю. Таке розуміння самостійності як компонента самостійної учбової діяльності дає можливість дослідити шляхи та методи виховання потреби до самонавчання і оснащення його вміннями та навичками самостійної роботи.

В наукових дослідженнях, пов'язаних з проблемами самостійної роботи студентів і її основних компонентів, питання формування вмінь та навичок цієї роботи висвітлені рядом авторів. Так, Е. О. Баріновою, Л. Ф. Боженковою, Н. Є. Козловою самостійна робота постає як розумова діяльність учнів, спрямована на здобуття знань, вмінь та навичок, в процесі якої учні навчаються спостерігати, порівнювати, співстежити, узагальнювати, виділяти головне; міркувати, робити висновки, отже, оволодівати логічними операціями, які необхідні для самостійної діяльності.

Л. В. Жарова ототожнює самостійну роботу із самостійно-пізнавальною діяльністю. За її думкою, самостійна робота — це одна з найбільш універсальних форм людського навчання. На наш погляд, таке ототожнення не відповідає сучасному підходу до даної проблеми, тому що не включає компонент творчого відношення до самостійної діяльності і не враховує практичних її форм.

Н. В. Жукова визначає, що самостійна робота — це засіб виховання творчого відношення до праці, активізації розумової роботи учнів, метод формування і розвитку пізнавальних здібностей; спосіб, який готує учнів до продуктивної діяльності. Відмічаючи непевність в поняттях: метод, засіб, спосіб, слід погодитись з основними тезами автора, а саме: оптимально організована самостійна робота — основа формування творчої самостійності учнів; врахування їх індивідуальних особливостей, ступінь підготовки, мотиви навчання — основа оптимального планування і організації самостійної роботи студентів.

М. М. Потьомкіна цілком справедливо позначає як важливий фактор ефективності самостійної роботи, врахування індивідуальних особливостей студентів. Здійснення індивідуально-диференційованого підходу дозволяє підвищити ефективність процесу перетворення студентів із об'єкта педагогічних впливів в активний суб'єкт учбової самостійної діяльності.

В дослідженнях психологів О. О. Кюнопкіна і Г. С. Пригіна

простежується пряма залежність ефективності самостійної роботи студентів від індивідуально-типологічних особливостей в засобах її виконання, сформованості навичок самоорганізації і саморегуляції. Ці дослідження, а також робота Б. О. Лозіна по виявленню залежності між психолого-фізіологічними етапами студентів під час виконання самостійних робіт і їх здібністю до сприйняття, запам'ятовуванню і осмисленню інформації, можуть бути основою для визначення диференційованих методик формування вмінь і навичок самостійної учбової діяльності студентів, що і постає метою даного дослідження.

Праці М. К. Койчумова, О. Г. Мороза, Л. І. Наумченко, Ю. С. Піменова присвячені розкриттю змісту і формуванню навичок самостійної роботи студентів, але в основному, в традиційних її формах: конспектування лекцій, реферування, науково-дослідницька робота, підготовка до семінарів і лабораторних занять.

В. Г. Айнштейн, Н. Ф. Лебедев звертають увагу на велику долю самостійної роботи під час підготовки студентів до екзаменів. Ця форма самопідготовки ще недостатньо висвітлена в теорії і досліджена на практиці. Саме на цьому етапі студент вчиться самостійно встановлювати і закріплювати причинно-наслідкові зв'язки між розділами дисциплін, що вивчаються і між різними дисциплінами, використовуючи вміння аналізувати, узагальнювати, виділяти головне, оволодівати засобами переносу знань і дій. Н. Ф. Лебедев запропонував алгоритм, який дозволяє добитися відносної уніфікації екзаменаційних вимог. Оскільки об'єктивність оцінки суттєвим чином впливає на самостійну діяльність студентів, ми вважаємо перспективною розробку методично-обґрунтованих критеріїв оцінки з врахуванням специфіки навчання різним фахам в педагогічному вузі.

Таким чином, самостійна робота студентів досліджується в різноманітних аспектах теорії і практики вищої школи: організаційному (упорядкування бюджету часу самостійної роботи, форм і засобів її організації), дидактичному (формування вмінь та навичок пізнавальної самостійності, творчої активності, значення і функції самостійної роботи в системі методів навчання, методичні розробки та рекомендації її здійснення в аудиторних і позааудиторних формах), психологічному (вивчення заходів позауочної діяльності, мотивації самостійної роботи в учбовому процесі), в аспекті готовності до професійної діяльності і самонавчання.

Але необхідно підкреслити, що самостійна робота досліджувалася здебільшого в плані удосконалення процесу навчання, прийомів і методів педагогічного впливу і значно менше розроблені

питання активізації студентів в плані управління і організації власної самостійної учбової діяльності.

В цьому аспекті значний інтерес викликає дослідження Пунтишкіна. Ним розроблена методика самоактивізації і самоконтролю, яка дозволяє підвищити ефективність самостійної роботи студентів і їх потребу в самонавчанні — головні умови творчого розвитку майбутнього фахівця. Такий підхід до проблеми самостійної діяльності ми вважаємо перспективним, оскільки він виявляє внутрішні резерви покращення якості професійної підготовки вчителя, особливо вчителя музики, тому, що вміння та навички самоуправління, самоконтролю, самоаналізу особливо необхідні на всіх етапах і видах самостійної діяльності в процесі навчання в виконавських класах.

Самостійна робота в ході підготовки вчителя музики має свої особливості, обумовлені специфікою учбово-виховного процесу на музично-педагогічних факультетах, на яких учбова діяльність студентів має художньо-творчий характер і оперує заходами музичного мистецтва.

Специфіка організації процесу навчання педагога-музиканта складається з того, що вивчення трьох циклів спеціальних дисциплін (історико-теоретичного, вокально-інструментального і диригентсько-хорового) проводиться здебільшого у формі індивідуальних практичних занять у виконавських класах. В зв'язку з цим у вирішенні питань самостійної учбової діяльності студентів музично-педагогічних факультетів існує ряд характерних відмінних рис: всі ланцюжки учбово-виховного процесу підпорядковані синтезу педагогіки і музики, що й зумовлює зміст та форми самостійної учбової і виконавської діяльності студентів; превалювання форм позааудиторної роботи сприяють систематичній виконавській практиці студентів в просвітницькій роботі естетичного виховання школярів, участі в концертах і художній самодіяльності. Робота з шкільними хоровими колективами, вокальними і інструментальними ансамблями, проведення концертно-лекційної роботи — це все сфера самостійної позааудиторної діяльності майбутнього вчителя музики, в ході якої формуються необхідні професіональні вміння та навички, а саме: читання нот з листа, підбір мелодії за слухом, основи імпровізації, виконавська майстерність, які необхідні в діяльності вчителя музики, завдяки котрим здійснюється зв'язок теорії з практикою, стимулюється творча самостійність, розвивається потреба в самоорганізації і самоуправлінні студентів.

Таким чином, питання самостійної роботи в навчанні студентів музично-педагогічних факультетів потребують детального вивчення музикознавчої літератури, яка може бути корисною для теорії та практики вищої школи.

В музично-педагогічній літературі проблема самостійної роботи у навчанні розглядається в аспекті творчої діяльності, що обумовлено специфікою професії і змістом учбово-виховного процесу у вищому навчальному закладі, всі ланки якого підпорядковані синтезу педагогіки та музичного мистецтва. Музика — сфера творчої діяльності, тому в центрі уваги викладачів, психологів, музикантів завжди такі питання як формування творчої самостійності, інтелектуальної активності, формування навичок, вмінь самостійної учбової, виконавської професійно-музичної, просвітницької діяльності, питання організації самостійної роботи, співвідношення функції викладача та учня в умовах індивідуального навчання як специфічної форми професійної підготовки музиканта-викладача.

За думкою О. П. Шапова, працювати самостійно — це значить в будь-який момент вміти ставити перед собою найбільш важливі завдання, знаходити вірні рішення, добирати необхідні засоби для досягнення визначеної мети. Активність викладача повинна стимулювати активність учня, а якщо учень пасивний, то першим завданням викладача має бути пробудження його активності та навчання самостійно знаходити й ставити перед собою виконавські завдання. Тому учбовий процес повинен бути організований таким чином, щоб індивідуальні практичні заняття стали підготовкою до наступної самостійної роботи учня. Учбовий процес повинен створювати позитивний емоційний настрій, враховувати творчу індивідуальність учня у стимулюванні його самостійності. Шляхи та засоби управління діяльністю учня повинні бути пропущені немовби через фільтр педагогічної доцільності; необхідно виходити з того, що учень зробив сам, що він збирається зробити із внутрішніх суперечностей його виконання, маючи при цьому свій педагогічний задум. Умовами формування творчої самостійності, за думкою Шапова, є: використання різних поєднань методів проведення уроку як моделі самостійної роботи учня, дотримання принципу різноманітності у засобах його проведення, використання елементів раптовості, що, на наш погляд, може стати стимулом у зростанні зацікавленості учня до самостійної учбової та виконавської діяльності.

Слушними є зауваження О. Д. Алексеєва про наближення музичної освіти до вимог життя, що викликає необхідність ще більшої уваги до формування самостійності учнів, оволодіння його навичками та вміннями самостійної діяльності. Для цього важливо перш за все виховати в учневі музиканта, що вміє мислити та творчо підходити до питань мистецтва, сформував якомога більше практичних навичок читання нот з листа, акомпанементу, роботи над музичним твором, гри в ансамблі.

Усвідомлення учнем художньої та педагогічної мети сприяє

успішному розвитку цих навичок у самостійній учбовій діяльності. Успіху самостійної роботи сприяє також виховання звички до самоконтролю. Відзначаючи важливість вище названих навичок самостійної та виконавської діяльності, автор не розкриває в достатній мірі процес їх формування, але вказує на велике значення широкого використання узагальнення методів роботи над тими чи іншими труднощами у виконанні, що дозволяють розкрити закономірності художніх явищ. З точки зору проблеми, що нас цікавить, важливими є ствердження автора про необхідність формування самоконтролю та усвідомлення мети у самостійній учбовій діяльності учнів, а також формування навичок читання нот з листа, акомпанементу, гри в ансамблі, самостійної роботи над музичним твором як необхідних навичок практичної діяльності вчителя музики, педагога-просвітителя.

Про наближення музичної освіти студента до вимог його майбутньої практичної діяльності як основної мети педагогічного впливу в організації самостійної роботи говорив і О. Я. Ямпольський. Розвиваючи самостійність студентів, викладач повинен виховувати й готувати їх до тієї діяльності, в котрій вони повинні виявити себе не тільки як музиканти-виконавці, але й як викладачі, творчі працівники, пропагандисти, організатори, будівники національної музичної культури.

Видатний музикознавець Л. А. Баренбойм вбачає одну з тенденцій сучасної музичної педагогіки формування творчої самостійності засобом музикування. Він зауважує, що ніколи не слід забувати, що музикування — одна з доріг, яка веде до самостійності. Головними чинниками, які стимулюють розвиток творчої самостійності, музикант вважає розвиток навичок читання з листа, виховання волі та зацікавленості до музикування. Приєднуючись до цієї думки, слід визначити, що в процесі музикування мають розвиватися не тільки навички читання з листа, виконавська воля та зацікавленість музикою як необхідні компоненти професійної підготовки студентів, але й формування вміння та навичок самостійної роботи, розширення кругозору, виникнення потреби в самоосвіті майбутнього вчителя музики. Таким чином, музикування можна вважати однією з ефективних форм організації самостійної роботи студентів, яка ще недостатньо увійшла в практику музично-педагогічних факультетів педагогічних вищих навчальних закладів.

М. В. Курдюмов досить справедливо зауважує, що відсутність навичок самостійної роботи часто призводить до того, що студент після успішного закінчення навчального закладу не зовсім здатний до професійної діяльності: у нього обмежений репертуар, доволі слабка техніка читання нот з листа, відсутні навички сприйняття твору в цілому та швидкого його засвоєння. Такої ж думки

дотримуються і інші викладачі-музиканти. Л. Г. Арчажнікова, Г. М. Падалко, Г. Г. Ципін, відзначаючи також необхідність формування у студентів таких навичок самостійної музичної діяльності як музична імпровізація, транспозиція, тощо. Головними чинниками, які сприяють формуванню творчої самостійності М. М. Курдюмов вважає: збереження, розвиток та вірний напрямок прагнення учня до самостійності; раціональне використання природжених здібностей до імітації, вмільний підбір учбового матеріалу і різноманітність форм організації самостійної роботи, керування нею з боку викладача.

Ми приєднуємося до точки зору В. Чахвадзе в тому, що усвідомлення учнем доцільності дій, формування навичок самоконтролю, здійснення індивідуального підходу, збереження принципу свідомості та активності у навчанні є необхідними компонентами самостійної учбової діяльності, її ефективності.

В. К. Кузовлев пов'язує принцип продуктивності самостійної роботи з принципом доступності. Вчений вказує на необхідність співвіднесення об'єму матеріалу, строку виконання, складності завдання для самостійного опрацювання з індивідуальними здібностями студента, його працездатністю, але не розкриває значення активності учня в процесі самостійної учбової діяльності. Доступність у даному випадку виступає як умова успішної діяльності студента під обов'язковим керівництвом викладача.

Питання про співвідношення ведучих функцій викладача та студента в навчанні як активному двосторонньому процесі, зокрема під час організації самостійної діяльності, завжди знаходилося в центрі уваги музичної педагогіки: Видатний піаніст Г. Г. Нейгауз вбачав роль викладача в тому, щоб стати якомога скоріше непотрібним учневі, своєчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність у діяльності (методи роботи, самопізнання, вміння досягнути мети), яка є зрілістю, порогом, за яким починається майстерність. К. М. Ігумнов у своїй педагогічній діяльності прагнув досягти тієї ж мети — навчити студента самостійно мислити й працювати. Ф. Блуменфельд, насамперед, намагався виявити творче обличчя учня, привчав його самостійно знаходити шляхи кращого розв'язання художніх завдань, навчав постійному самоконтролю, аналізу результативності виконання своїх намірів у самостійній роботі.

Питання контролю та самоконтролю у самостійній діяльності в практиці музичної педагогіки вирішувались диференційовано, з урахуванням індивідуальних особливостей та творчих здібностей учнів; а у практиці майстрів методи викладання, що стимулюють ініціативу й майстерність учнів та методи «авторитарної» педагогіки виявляються, як правило, добре і гармонічно збалансованими, обумовлюючи різноманітні форми впливу на учня та

маючи, як наслідок, гнучку, пластичну педагогічну тактику. Стратегічне завдання при цьому залишається незмінним і зробити якомога скоріше і ретельніше, щоб стати непотрібним учневі.

Цікавою, на наш погляд, та перспективною у сучасних умовах є форма контролю щодо сформованості самостійності випускника вищого навчального закладу, яка була запропонована А. Г. Рубінштейном для випускного іспиту студентів консерваторії: випускник повинен дістати екзаменаційну програму не раніше, ніж за два місяці до іспитів та підготувати її самостійно без допомоги вчителя. Якщо учень справляється з такою роботою, то він може вважати себе підготовленим до самостійної професійної діяльності. На нашу думку, застосування такої норми контролю не тільки на випускних, але і на інших екзаменах, а можливо й на вступних, дозволило б позбавитися від «штурмовщини» й «натаскування», що не стимулює студентів до самостійної роботи, а є показником працездатності викладача, а не показником професійної самостійності студента.

Проблема готовності вчителя музики до професійної діяльності розглядається у працях А. Ф. Назарової, І. М. Немікіної, М. М. Перельштейна з позиції виховання у нього потреби до самостійної діяльності, проявлення творчих інтелектуальних якостей, що характеризуються рядом ознак й потребують сформованості певних навичок та вмій у їх проявленні: ініціатива, яка виявляється у виборі засобів засвоєння музичного матеріалу; вольовий настрій, що відображується в прагненні та вмінні подолати труднощі та досягнути мети: самоконтроль — контроль за власними діями, їх оцінка та саморегуляція, здібність та вміння здійснювати перенесення знань та способів дії у новій ситуації; оперування почуттєвими та логічними асоціаціями, що виявляються у вмінні залучити та актуалізувати свій досвід. Повністю поділяємо думку вчених про те, що готовність до самостійної роботи та ефективне її здійснення студентом визначається як теоретичними знаннями про мету та суть майбутньої діяльності, так і сформованістю вмій та навичок до її здійснення.

З точки зору проблеми формування навичок та вмій самостійної праці особливо значним в дослідженнях названих авторів є висновок про те, що самостійність студента в аспекті готовності до майбутньої професійної діяльності оцінюється тільки тоді, коли учень здібний зробити доцільний вибір з минулого досвіду та успішно використати знання, вміння, навички у певній ситуації. Це пов'язано з операціями, котрі визначаються як перенесення методів або певних засобів в інші умови. На наш погляд, такі дії можуть виступати критерієм сформованості вмій та навичок самостійної учбової діяльності студентів.

У практиці музично-педагогічних учбових закладів процес

формування самостійної роботи студентів здійснюється як в аудиторних (учбова та виховна діяльність), так і в позааудиторних формах (педагогічна практика, просвітницька робота, самодіяльність). При цьому обидві форми здійснюються паралельно, що сприяє як формуванню навичок самостійної учбової та виконавської діяльності студентів, так і безпосередньому перенесенню набутих навичок у практичну діяльність, подальшому розвитку її.

В цьому аспекті можна розглядати і думку Б. В. Асаф'єва про активізацію творчої самостійності учнів завдяки різноманітним формам, прийомам, заходам і засобам виконавства шляхом участі в самодіяльних хорах, ансамблях, оркестрах. Аналогічна думка висвітлюється і в працях музикантів-педагогів С. Т. Шацького та В. Н. Шацької.

Таким чином, аналіз музично-педагогічної літератури дозволяє зробити такі висновки: самостійна робота є основою формування творчої самостійності студентів і необхідною умовою їх особистісного і професіонального становлення; формування вмій та навичок самостійної учбової праці досліджувались більш в сфері пізнавальної діяльності, ніж в процесі практичних занять студентів, внаслідок чого, методи формування усвідомлення засобів самостійної діяльності і самоуправління нею вивчені в психологічному, а не дидактичному аспекті; в питаннях формування вмій та навичок самостійної роботи не відображена фахова специфіка цієї діяльності. До цього часу немає єдиного підходу до вирішення даної проблеми в опублікованих психолого-педагогічних методичних і музично-педагогічних працях. Відсутня належна ясність в понятійному визначенні сутності самостійної діяльності студента, її основних компонентів, не виявлені умови і методи формування вмій та навичок самоконтролю, самоаналізу, самоорганізації і т.інш. Не розроблені принципи диференціації методики навчання і виховання в педагогічному вузі з врахуванням індивідуальних особливостей учнів, організації їх самостійної роботи.

Л і т е р а т у р а

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — М. — Л.; 1965.
2. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. — М. — Л.: Сов.композитор, 1973.
3. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психолог. очерк. — М., 1967.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — М., 1961.
5. Дементьева Н. А. Развитие самостоятельности как качества личности студентов в процессе педагогической практики/В кн.: Вопросы формирования личности учителя в условиях пединститута. — Саратов, 1970.
6. Ковалев А. К. Очерки педагогики. — Л; 1863.
7. Лернер И. Я. О познавательных задачах в обучении гуманитарным наукам.//Нар.образование. — 1966. — № 3. — С.41-42.

8. Матюшкин А. М. Актуальные вопросы проблемного обучения//В кн. Окунь В. Основы проблемного обучения. — М., 1968. — С.199.
9. Половникова Н. А. О теоретических основах познавательной самостоятельности школьников в обучении. — Казань, 1969.
10. Страхов И. В. Методика и материалы психологической практики студентов в школе. — Саратов, 1952.
11. Терехин М. Н. Некоторые характерные особенности связи теории с практикой в обучении//В кн.: Развитие самостоятельности и активности учащихся в учебной работе школьников. — Челябинск, 1965.
12. Чахвадзе В. О научном подходе в музыкальной педагогике.//В кн. Вопросы музыкальной педагогики. — Новосибирск, 1973. — С.33-36; 126-137.

ДО ПИТАННЯ ЗБАГАЧЕННЯ ШКІЛЬНО-ПІСЕННОГО РЕПЕРТУАРУ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В УМОВАХ ВІДРОДЖЕННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ

У тяжкий для музичної культури час, коли професійна музика витискується розважальним шоу-бізнесом, коли фактично припинено існування музичних видавництв та нотних магазинів, коли книжковий ринок заповнений низькопробною продукцією, виникає проблема наявності шкільно-пісенного репертуару для середніх та музичних шкіл, центрів позашкільної роботи, дитячих садків та самодіяльних музичних колективів.

Учитель музики повинен володіти численним різноманітним виконавським репертуаром, який потребує постійного збагачення і оновлення. Ця проблема є однією з найсуттєвіших в процесі роботи з шкільною аудиторією. На жаль, репертуарний кругозір і студентів музично-педагогічних факультетів педвузів, і вчителів музики середніх шкіл у більшості випадків обмежується зарубіжною та російською класикою. Твори сучасних композиторів складають незначну частку, а українська музика, як класична, так і сучасна, маймає в ньому дуже скромне місце.

Пропоновані музичні твори є першою спробою автора даної роботи заповнити відсутність нових пісень для молодшого та середнього шкільного віку. Запропоновані музичні твори написані на замовлення Дніпропетровського центру позашкільної роботи і музичних хорових колективів Кривбасу. Вони були випробувані на практиці і виконувалися під час святкових концертів та екзаменів. Створення цих пісень стало можливим завдяки ініціативі керівництва Дніпропетровської організації Спілки композиторів України і допомоги творчо-підприємницького центру «Біс», який допоміг дістати апаратуру для озвучення пісень і обробок з дитячого мюзикла «Коли тобі немає шістнадцяти», залу для репетицій і концертів та чудовий виконавський колектив.

Музичні твори є не тільки авторські пісні в стилі джаз-рок і окремі номери із дитячого мюзикла, а переклади і обробки творів інших українських композиторів (І. Поклада «Колискова»; Ю. Липовко «Щасливий поїзд», розширений до розмірів невеликого концертино для хору і фортепіано та інші).

Метою показу запропонованих творів є показ різнобічних форм акомпанементу, який підтримує мелодичну лінію, а також нових гармонічних засобів, які збагачують музичну палітру творів учасним звучанням.

Дана робота — це частина посібника по сучасній оранжировці і підбору акомпанементу до заданої мелодії. Вона призначена для всебічного аналізу засобів музичної виразності (форми, гармонії, ритму тощо) даних творів, освоєння сучасних форм акомпанементу в різних стилях популярної музики (джаз, джаз-рок, поп-стиль). Ці твори можуть бути використаними для виконання шкільним хором та іншими хоровими колективами.

Бажаючи розширити свої знання в межах сучасного естрадного мистецтва рекомендуємо звернутись до методичних робіт про рок і джаз-рок, виданих кафедрою педагогіки в двох частинах, які підготували доцент кафедри педагогіки Пермяков та автор даної статті. Дана частина являється практичним продовженням методичних рекомендацій.

Нагадаємо, що багато професійних композиторів, щоб бути більш зрозумілими для дитячої аудиторії, часто наближають свої твори до музики побуту і музики афро-американських культур (соул, джаз, свінг, фанк, фьези та інші). Так, американський період творчості І. Стравінського, який продовжив починання Ч. Айвза, Г. Кочела, Дж. Гершвіна, заклав основи цього синтезу. Твори І. Стравінського, назви яких говорять самі за себе: (Регтайм для інструментів (1920); Прелюдія для джаз-оркестру (1937); Рег-каприччіо для фортепіано (1940) та інші широко відомі любителям «легкої» та «серйозної» музики.

Крім І. Стравінського слід назвати композиторів французької «шестірки» Д. Мійо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, а також Е. Саті, зближували свою музику з «музикою побуту». Особливості ритмічних і гармонічних ідей цих композиторів вплинули на музику раннього С. Прокоф'єва, який багато часу жив в Парижі і вчився у І. Стравінського. Твори джаз-оркестру входять і до списків таких відомих російських композиторів, як Д. Шостакович (Сюїта для джаз-оркестру (1934), А. Петров (балет «Сотворение мира»).

Прикладами використання джазових традицій в професійній українській музиці можуть бути названі твори М. Скорика («З дитячого альбому»), М. Замороко («Джаз для малюків»), В. Зубицького («Джаз-партита» для баяна, В. Сільвестрова), сучасний танок з циклу «Дитяча музика № 2» для фортепіано, І. Шамо Соната № 2.

Обмеженість розповсюдження нотної літератури подібного напрямку значно посилює дефіцит необхідного музичного репертуару. В умовах відродження і розвитку національної школи зростає прагнення до відкриття невідомих сторінок української музичної творчості. Ми віримо, що незважаючи на всі труднощі сучасного часу, наші пропозиції будуть корисними для роботи вчителів середніх та музичних шкіл.

Присвята Джоржу Гершвіну
для солістки та хору a capella
(посвящаю моєй дочке Маргарите)

Сл. Дж. Гершвіна, муз. Є. Толмачова
переклад з англ. мови Є. Толмачова.

Slowly (♩=60)

mp aa... ду... ду... aa...

В НЕ-ВЕ О-ДИ-НО-КА-Я ЛУ-

- НА СВЕ-ТИТ НОЧЬ-Ю, Я СИ-ЖУ ОД-
лу- НА Аа...

- НА В МЫС-ЛЯХ ТОТ ВКО-ГО Я ВЛЮБ-ЛЕ-
од- НА Аа...

- НА НО СЕРА-ЦЕ ЖДЕТ
ЖДЕТ НО СЕРА-ЦЕ ЖДЕТ Аа... лю

- БИ- МЫЙ МОЙ! Пусть я зна-ю, так же как и
лю- БИ- МЫЙ! Аа...

ТЫ КАК ПО-РОЙ ОБ-МАН-ЧИ-ВЫ МЕЧ-
и ты од-

ТЫ КАК О- НИ Ч-ВЯ-НУТ КАК ЦВЕ-
- НА О - НА од-

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Текст: - ТЫ НО СЕРА-ЦЕ ЖДЕТ И ОН ПРИ-ЖДЕТ, НО СЕРА-ЦЕ ЖДЕТ

Аколіти: НА ТЫ ЖДЕШЬ ТЫ

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Текст: -ДЕТ И ОН ПРИ-ДЕТ ЛЮ-БИ-МЫЙ МОЙ

Аколіти: ЖДЕШЬ МЕ НЯ ЛЮ-БИ-МЫЙ

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Текст: МОЙ! -БИ-МЫЙ МОЙ! МОЙ!

Аколіти: МОЙ!

Регитатив та аріозо
з уривка опери
"Кам тобі ще нема шитнодіяти"

(ЧЕМЕР ДРУГИЙ ТА ТРЕТІЙ)

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Текст: МИ ВСТРИЛИТЬ ЗАНЕЖ ПОВЕС-НІ ... ЗАКХАЛАСЬ ТИ ВЪНБЕРС ЧИ

Аколіти: I scio (ТЕТЯНА) II scio (СВІТЛАНКА)

Музичні позначення: *Sostenuto*, *ritard.*, *mf*, *mp*, *subp*

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Текст: НІ? САНЯ П'ЯТЬ ХВИЛИН ТОМУ ПІШОВ В СПЕРТИВНИЙ ЗАЛ. ПОТІМ У КІНСІ БАР ЗВС-

Аколіти: I scio (ТЕТЯНА) II scio (ПАННА)

Музичні позначення: *mf*, *f*

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Текст: -ДІТЬ НАС С-БІ-ЦЯВ.

Музичні позначення: *cresc.*, *mf*, *mp*, *attaca*

Арчиго Штегани

музика та слова

Є. Шеллягова

Larghetto (♩=63)

Handwritten musical score for the first system. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Larghetto (♩=63)'. The key signature has one sharp (F#). The music includes piano accompaniment with dynamics like 'mp' and 'p'. A guitar bass line is written below the grand staff, starting with a '4' and the text 'Git bass'. There are some handwritten annotations and markings throughout the score.

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal melody line in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The lyrics are: "Ти - мій ре-рси. Те-бе я всердці ма-ю. Без те-бе". The tempo remains 'Larghetto'. The piano accompaniment continues with various chords and textures.

Handwritten musical score for the third system. It features a vocal melody line in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The lyrics are: "я у-се ніптя чекаю, Сана ти - мій до-щик ча-рів". The tempo remains 'Larghetto'. The piano accompaniment includes some complex rhythmic patterns and dynamics like 'p' and '>'. There are also some handwritten markings and a 'v' above the vocal line.

1.2.

- ний. С-НЯ ЛЮБИЇ МІЙ.

С-НЯ ЛЮБИЇ МІЙ!

2. Ніколи я
 Тебе не забуду
 Зустріч з тобою
 Чекаю наче чудо,
 (Приспів.)

1995.

3. Ти - мій Герой
 Тебе я в серці маю
 Без тебе я
 Зарину сподіваю,
 (Приспів.)

ДОВІДКА ПРО АВТОРІВ

Белікова Валентина Венедиктовна — старший науковий співробітник, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах КДПІ. Автор учбового посібника з історії розвитку сучасної української музики, монографії та біля 60 робіт, в яких розглядаються проблеми музично-виконавського мистецтва та питання музично-естетичного виховання студентської молоді.

Бендікова Світлана Іванівна — аспірант, займається питаннями розвитку української народно-пісенної творчості та її впливу на формування майбутнього вчителя музики.

Бреус Світлана Миколаївна — музикознавець, канд. педагогічних наук, працює на кафедрі теорії, історії музики та гри на музичних інструментах КДПІ. Досліджує проблеми виховної діяльності вчителя, питання музичної освіти та музичної культури. Має 15 наукових праць та понад 300 публікацій у засобах масової інформації.

Камчугова Ірина Дмитрівна — професор, доктор історичних наук. Автор двох монографій, біля 60 наукових робіт.

Нестеренко Тетяна Василівна — викладач кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах КДПІ, займається проблемами вузівської педагогіки.

Толмачов Євген Артурович — викладач кафедри теорії, історії, музики та гри на музичних інструментах КДПІ. Член Спілки композиторів України. Автор симфонічних, камерних, вокальних творів, мюзиклів та пісень для школярів. Наукові пошуки пов'язані з проблемами сучасної музики.

З М І С Т

КУЛЬТУРА

- Камчугова І. Д. Уроки функціонування преси 30-х років і сучасність..... 3-7
- Белікова В. В. Співдружність наукових досліджень у вивченні проблем музичного виконавства..... 8-30

МИСТЕЦТВО

- Белікова В. В. Видова диференціація музичного виконавства як феномена музичної творчості..... 31-43
- Бреус С. М. Пошуки національного стилю мислення в інструментальній творчості Д. Бортнянського (на прикладі Концерта Ре-мажор для чембало з оркестром)..... 44-53
- Толмачов Є. А. Деякі особливості поліфонічної традиції українських композиторів другої половини ХХ ст..... 54-59

ОСВІТА

- Бреус С. М. До проблеми моделювання культурно-історичного типу музичної освіти на заходах українознавства..... 60-69
- Бендікова С. І. Вплив музично-пісенного фольклору на формування майбутнього вчителя музики..... 70-73
- Нестеренко Т. В. Проблема самостійної учбової діяльності студентів в педагогіці вищої школи..... 74-84
- Толмачов Є. А. До питання збагачення шкільно-пісенного репертуару вчителя музики в умовах відродження і розвитку української національної школи..... 85-86
- Довідка про авторів..... 94

К 90

Культура — Мистецтво — Освіта: Збірка наукових, науково-методичних робіт/Упорядник В. В. Белікова — Дніпропетровськ: Пороги. 1996. — 100 с.

ISBN 966-525-011-6

В наукових статтях, що входять до поданої збірки, розкриваються проблеми гармонізації духовного світу людини засобами музичного мистецтва; деякі аспекти діяльнісного підходу до проблем музичного виконавства; різноманітні підходи у вивченні цього особливого виду музичного мистецтва; розвиток поліфонічної традиції в творчості українських сучасних композиторів. На певну увагу заслуговують роботи, що пов'язані з вивченням української народнопісенної творчості Дніпропетровського регіону; збагачення шкільного пісенного репертуару вчителя музики середньої школи.

Наукові роботи можуть бути використаними викладачами та студентами музично-педагогічних факультетів педвузів, вчителями музики середніх шкіл.

4401000000-030

К _____

Наукове видання

КУЛЬТУРА — МИСТЕЦТВО — ОСВІТА

Збірка наукових, науково-методичних робіт
Під редакцією доцента В. В. Белікової

Відповідальна за випуск Р. О. Лазарева
Художній редактор В. В. Якименко
Технічний редактор В. В. Якименко
Коректор В. М. Орищій

Здано на складання 06.06.96. Підписано до друку 03.09.96. Формат 60x84 1/16. Папір писальний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 5,76. Ум. фарб.-відб. 5,76. Обл. вид. арк. 5,0. Вид. № 30. Тираж 200 прим. Замовлення № 2563.

Видавництво «Пороги», 320070, Дніпропетровськ, пр. К. Маркса, 60.

Криворізька міська друкарня, Комітету у справах преси та інформації Дніпропетровської облдержадміністрації, 324200, ГСП-3, пр. Металургів, 28.