

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Міжнародний центр сучасної академічної музики «Новата»

Житомирська обласна Спілка поляків України

Житомирська обласна громадська організація
«Асоціація об'єднаних мистецтв»

Сучасна музика в сучасному світі

Збірник наукових праць

Житомир
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
2015

УДК 78.01/07

ББК 85.310

С91

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 9 від 24 квітня 2015 р.).

Рецензенти: доктор філософських наук, завідувачка кафедри естетики, етики та образотворчого мистецтва Житомирського державного університету ім. І. Франка О.П. Поліщук;
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри суспільних наук Житомирського національного агроєкологічного університету І.Є. Копоть;
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського В.М. Синицін.

Сучасна музика в сучасному світі: Збірник наукових праць. – Вип. 4 / Ред. кол. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. – 138 с.

У збірці представлено статті, присвячені актуальним проблемам естетики, музикознавства, музичної творчості, виконавства та освіти, які представляють провідні напрямки досліджень Міжнародного центру сучасної музики «Новата» Житомирського державного університету імені Івана Франка. Центр «Новата» об'єднує науковців, композиторів, музичних виконавців, викладачів з України, Австрії, Ірану, Латвії, Нідерландів, Росії, США, Швейцарії з метою співпраці у галузі поширення і популяризації сучасної академічної музики та міждисциплінарних мистецьких практик.

The collection of articles presents researches on topical issues of aesthetics, musicology, music creation, performance and education, which are key areas of research of the International Centre of contemporary music «Novata» of Zhytomyr State University after Ivan Franko. «Novata» center brings together scientists, composers, musicians, professors from Ukraine, Austria, Iran, Latvia, the Netherlands, Russia, the USA, Switzerland with the aim of cooperation for distribution and promotion of contemporary classical music and interdisciplinary art practices.

Публікації подаються в авторській редакції. Відповідальність за зміст публікацій несуть автори. Редакційна колегія може не поділяти думку авторів.

© Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2015

Передмова

Відгомін Фестивалю...

У березні 2009 року в Житомирі як пілотний проект відбувся міжнародний фестиваль сучасної академічної музики. Його провідною метою було вшанування пам'яті видатного українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, диригента, педагога Олександра Михайловича Стецюка. Наступного року проект було втілено вже як Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка. Усього таких фестивалів відбулося п'ять. Вони включали різноманітні мистецькі акції: концерти, дискусії, наукові конференції, в яких взяли участь музиканти з багатьох країн світу. Порухувалися надзвичайно важливі та цікаві не тільки для музикантів, а й для широкого загалу питання функціонування сучасної музики в світі, ролі композитора в суспільстві, змісту та форм музичної освіти та багато інших актуальних проблем.

Організаторами проектів були державні інституції, громадські організації та фахівці мистецьких навчальних закладів і університетів нашого міста: Управління культури Житомирської ОДА, Управління культури Житомирської міської ради, Житомирський національний агроекологічний університет, Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Житомирський коледж культури і мистецтв ім. І. Огієнка, Житомирська музична школа № 1 ім. Б.М. Лятошинського та Музей Бориса Лятошинського, Житомирський музей космонавтики ім. С. Корольова, Житомирська обласна Спілка поляків України, Житомирська обласна громадська організація «Асоціація об'єднаних мистецтв», а також провідні композитори, виконавці та музикознавці нашого міста.

У 2010 році в рамках фестивалю на базі Житомирського державного університету імені Івана Франка було вперше проведено Міжнародну науково-практичну конференцію «Сучасна музика в сучасному світі», а в 2011 – засновано Міжнародний центр сучасної

музики «Новата». Центр «Новата» з'явився у структурі університету саме завдяки визначним мистецьким подіям, що відбувалися у Житомирі протягом п'яти років (2009 – 2013) у рамках міжнародного фестивалю «Житомирська музична весна» ім. Олександра Стецюка. Наразі «Новата» – це творча спільнота науковців, композиторів, музичних виконавців, діячів мистецтва, викладачів з України, Австрії, Ірану, Латвії, Нідерландів, Росії, США, Швейцарії, що співпрацюють у галузі дослідження ролі сучасної музики в житті людини, використання її надзвичайних можливостей як медіатора спілкування та взаєморозуміння, осмислення реалій і протиріч сьогодення через музичне мистецтво.

У 2010 році до активних учасників фестивалю долучилася Житомирська обласна громадська організація «Асоціація об'єднаних мистецтв», створено керівними працівниками закладів мистецької освіти та естетичного виховання міста Житомира та Житомирської області. Головною метою Асоціації є об'єднання громадян, громадських організацій, спілок, закладів освіти, суб'єктів підприємницької діяльності для координації й розвитку діяльності в галузі мистецтва та мистецької освіти, впровадження культурно-мистецьких ініціатив, розробки та втілення соціально значущих проектів у галузі культури й мистецтва.

Протягом усіх років існування фестивалю його дієво підтримувала Житомирська обласна Спілка поляків України, розв'язуючи численні організаційні завдання. Традицією було проведення «днів польської музики».

За матеріалами фестивалю та наукових конференцій в Житомирському державному університеті імені Івана Франка було розпочато видання збірників наукових статей. Перший випуск побачив світ 2010 року, другий – 2012, третій – 2013. Цей випуск – четвертий. За час, що минув з моменту виходу в світ першої книги, кристалізувалася структура видання, а також коло тем та аспектів їх дослідження.

Серед пріоритетних проблем, висвітлених у четвертому випуску наукових праць, – естетичні та психологічні аспекти музичної творчості, що представлені в статтях Ричарда Камерона-Вулфа (США), Йо та Антала Спорків (Нідерланди), Маргарити Моїсєєвої, Людмили Маловицької (Україна). Актуальній у наш час проблемі

громадянської позиції та відповідальності митця присвячені статті Олени Талько та Олесі Шоботенко (Україна), діалог східної та західної культур в аспекті музично-терапевтичної практики розкривається в роботі Албени Найденової (Австрія).

Музикознавчі дослідження творчості сучасних композиторів представлені науковими розвідками Андрія Мерхеля, Ольги Синицької, Христини Дернякової, Маргарити Бодак, Галини Омельченко-Агайкухі, Аліни Ромашкан, Олени Верещагіної-Білявської (Україна). У поле зору дослідників потрапляють різні явища української та світової музичної культури, які репрезентують найбільш характерні властивості її розвитку в ХХ – ХХІ століттях: синтез мистецтв, сучасна трансформація старовинних музичних жанрів, проблеми виконавства.

Актуальні завдання сучасної музичної педагогіки розкриваються в роботах Наталії Бовсунівської, Світлани Олійник, Світлани Коробецької, Оксани Плотницької, Віктора Голуба (Україна). У колі досліджуваних тем – історія музичної педагогіки, реформаційні зміни в сучасній музично-педагогічній освіті, проблеми міждисциплінарної інтеграції.

Пропонований читачам збірник наукових статей вводить до наукового обігу нові імена композиторів, порушує актуальні питання музичної естетики, педагогіки, музикознавства, культурології та втілює ідею об'єднання зусиль діячів світової музичної спільноти заради високого змісту, який має нести в собі сучасна академічна музика.

*Кандидат мистецтвознавства,
доцент, член Національної
спілки композиторів України*

Ірина Копоть.

Філософські та психологічні аспекти музичної творчості

Richard Cameron-Wolfe
(Taos, New-Mexico, USA)

A Jungian Perspective on Contemporary Sound Art in the Modern World

The great Swiss philosopher-psychologist Carl Gustav Jung asserted that «Art intuitively apprehends coming changes in the collective unconscious». What precisely does this mean, and how does contemporary *concert music* reflect this concept?

The collective unconscious of humanity – or of a specific culture – profoundly influences individuals, and especially artists, whose creative activity, no matter how ego-motivated, will inevitably (in Jung's opinion) reflect and reveal the archetypes of their respective cultures.

My first encounter with this idea came during my undergraduate student years, when I explored the Tristan and Isolde story, seeking to show that the story's interpretation, as represented in Richard Wagner's music-drama – despite the composer's monomaniacal personality – reflected the collective unconscious of late XIX century Germanic culture.

The musical *avant-garde* of the early XX century can readily be seen as a reflection of the cultural instability of Europe, an instability manifested most clearly in World War I. (Jung specifically discusses *expressionism* in this context.) The post-war reactionary aesthetic of *neo-classicism* also accurately reflected the collective unconscious of Europe at the time. A similar case could be made for the *avant-garde* movement in the 1960s.

In the present day, we find most contemporary concert music, which I prefer to call *sound art*, to be isolated from the cultural mainstream, whether it is in Eastern Europe, the United States, or elsewhere.

Here in the XXI century, an age of advanced technology, even the youngest members of society utilize portable computers and mobile telephone-computers – with little or no understanding of the science behind their function.

In this exceedingly complex era, the reaction of society – as a defense mechanism against being overwhelmed by this complexity – is to use these electronic devices in simplistic ways: for hand-eye reflex games, «tweeting», and «texting». In terms of music, contemporary

society generally finds refuge in formulaic popular music and – for some people – in historical classical music.

I would remind readers that, until the late XIX century, people only heard – and generally only desired to hear – *contemporary* concert music. But when music moved from the conservatory into the academic university setting, with the discipline of musicology designating historical «masters» and «masterpieces», the focus began to shift toward the past, with *contemporary* concert music neglected – the rationale being that there was no system of analysis available with which to evaluate it. Worse yet, contemporary music was dismissed, apparently because it «failed» to conform to the analytic systems developed for the evaluation of historical music!

Then, when radio and the phonograph appeared in the early XX century, the music industry exploited these technologies, primarily to market the designated masterpieces by those academically-anointed masters. At that point in history, society and its contemporaneous art-music began to drift apart – and the separation between audience and composer has continued to widen in the subsequent 100 years.

I assert that the perceived «complexity» of contemporary *sound art* is essentially **unfamiliarity**, and that our educational systems have allowed the evolution of technology to proceed without a subsequent refocus of educational priorities in order to accommodate it. Even in universities, where one might expect that the focus and priority would be on understanding our contemporary world and its challenges, the curriculum is focused on the past.

Specifically in the realm of music education, one finds the focus to be on the past. The hungry ears of children, which would welcome and be nourished by **any** style of music, will likely receive a diet of Mozart and Tchaikovsky, for example.

University music history classes generally fail to address the most recent half-century, generally over-emphasizing those eras (Baroque, Classical, and Romantic) which reflect the collective unconscious of cultures now quite historically remote from ours. Even the serial music, aleatoric music, electronic music, and minimalism of the 1960s and 1970s is now «historical» and reflective of cultural values different from ours in the early XXI century.

If our early XXI-century world is «out-of-tune», we must recognize this. Instead, it seems that we are in denial, seeking refuge in our hand-held devices and actually becoming more and more isolated from each other in the process. If contemporary «sound art» (as Carl Jung would argue) does indeed reflect the collective unconscious of our current cultural milieu, then we must confront it – despite its seeming unfamiliarity, despite our inclination to view it as «too complex».

Will we let the world slip further and further into cacophony, or might we look to the fine art of contemporary concert music – and to contemporary fine arts in general – in order to achieve an understanding of the contemporary world? In my opinion, we cannot participate in the «tuning of the world» unless and until we do so.

Ричард Камерон-Вулф

Юнгіанська перспектива сучасного звукового мистецтва в сучасному світі

У статті аналізується вплив колективного несвідомого, що відображає архетип певної культури, на особистість митця. На основі вчення Карла Густава Юнга розглядаються основні музичні напрями ХХ століття – експресіонізм, неокласицизм, серійна музика, алеаторика, електронна музика, мінімалізм – та звукове мистецтво ХХІ століття як відображення колективного несвідомого людства. Наголошується на необхідності орієнтації музикознавства та університетської музичної освіти на розуміння сучасного світу і його проблем, а не лише на культивування досить віддалених від сьогодення цінностей історичного минулого. Підкреслюється важливість створення адекватної аналітичної системи оцінювання сучасної концертної музики з метою спрямування освітніх пріоритетів на досягнення сучасного світу через сучасне музичне мистецтво, а відтак, і на його «налаштування».

Ричард Камерон-Вулф

Юнгианская перспектива современного звукового искусства в современном мире

В статье анализируется влияние коллективного бессознательного, отражающего архетип определённой культуры, на личность творца. На основе учения Карла Густава Юнга рассматриваются основные музыкальные направления ХХ века – экспрессионизм, неоклассицизм, серийная музыка, алеаторика, электронная музыка, минимализм – и звуковое искусство ХХІ века как отражение коллективного бессознательного человечества. Акцентируется необходимость ориентации музыковедения и университетского музыкального образования на понимание современного мира и его проблем, а не только на культивирование достаточно отдалённых от современной действительности ценностей исторического прошлого. Подчёркивается важность создания адекватной

аналитической системы оценивания современной концертной музыки с целью ориентирования образовательных приоритетов на постижение современного мира посредством современного музыкального искусства, а, следовательно, и на его «настройку».

Jo Sporck

(Tilburg, Netherlands)

About Musical Language in Global Times

The world is growing smaller, social media connect people everywhere, Europe is trying to become one country, every conflict grows into a potential world war. So you might expect that the language of music is also evolving into a global code, a consensus language of sounds, a «musica franca».

In fact, there has always been such a global language. At the beginning of the XI century the roman catholic cathedral schools gave birth to a European musical language and took care of uniform teaching all over Europe. At that time music was one of the sciences, like mathematics. Also, music was craftsmanship, governed by its own set of fixed rules. And it kept this position when nobility gained power. Counts, kings and dukes were in competition with each other: they each wanted to be the best. From this viewpoint they were also following each others artistic achievements.

Competition thus became crucial. Musical talented persons were bought or kidnapped. And also musical artists themselves were keenly following each others performances: Bach had no internet, no airplane, no high speed train. But he knew what was on in Venice, London and Paris. Although he had never been there himself.

Bach and Graun, Mozart and Vanhal, Beethoven and Cherubini, Brahms and Wagner, Puccini and Janacek, ...even Scriabin and Debussy: being contemporaries, they used the same language, al be it with their own accent. They had the same skills, they used the same tools and techniques. Thus, there existed uniform frames for composers in which they chose their position: from brilliant to basic, from careful to adventurous.

So lets look at our present time. What is left of this consensus and competition in music? In these times, where we can follow each other more than ever? Take Germany, for example. The country that contributed so much to the «musica franca». There you find the postmodernist Rihm (*Coll'Arco* 2009) side by side with the sound archivist Lachenmann (*...zwei Gefühle...*1992). Although their musical

language is completely different. And the same goes for their ideas about the function of music.

But we find this lack of consensus not only between contemporary composers. We also see it between the compositions of one and the same composer: Take Penderecki's *Anaklasis* from 1959 and his piano concerto *Resurrection* dating from 2002. Two totally different musical worlds. And when our protagonists take up this position, what to expect from the middle of the road composers?

Besides this theme of consensus I also introduced a second element of musical communication: competition. It is a natural fact that an artist tries to surpass his last work with every new attempt. It is also inherent to our human desire for growth.

But it becomes more complicated when an artist not only strives to surpass himself, but every work at hand. A sheer impossible task. Especially now, because there is so much more artistic work available than compared to former times. Mozart, Bach and Monteverdi only had to deal with the production of their own times.

A contemporary composer has to relate to an enormous amount of music. Ofcourse: Monteverdi, Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Strawinsky, Schönberg, Nono, Berio, Ligeti, Lachenmann, Reich, Ferneyhough. But also the XV and XVI century Flemish polyphonists of the Low Lands: Obrecht, Josquin, Lassus. And the English virginalists like Bull, Byrd, Gibbons.

A supremacy of excellence, which leaves the contemporary composer no other choice than to escape into the future. Without looking back. The result: originality or innovation has become the key note. We no longer strive for consensus to unify us. On the contrary: we aim for distinctiveness to separate us. We see this happening between composers, but also between the compositions of one single composer: each and every work must have its own originality.

The consequences are clear: a dominance of originality, and a total absence of comparison including competition that goes with comparison. Anything goes, even the worst, as long as it is innovative. So what do we get:

- There is no longer consensus about the musical language we use. What must our musical teachers teach us? Or indeed, why study music at all?
- No attention is paid to continuity, and thus there is no room for development or improvement. This has repercussions for the quality of serious music.
- The listener, the public loses the overview and gives up. And slowly but surely, not only the listener, but also the performers – both amateur and professional musicians, abandon the scene.

So, this is the situation in which we find ourselves. The signs are there for everybody to see: musical education seems useless and is rapidly declining. The same goes for government funding.

But, what can we do to stop this, you may want to ask. We cannot accept a definite alienation between our present society and serious music?

I believe we have to judge and assess ourselves and each other. The standard to use must not be originality but mastership, professional and recognizable. Mastership defined by standards, well-defined rules and techniques. Rules that follow from what is already present, from what has existed since a long time. This should be the curriculum for children who are interested in music. It will give them insight, they will be able to formulate their judgement. A critical judgement based on insight and knowledge. That will be the only road to take if we want to return to the situation of music as «lingua franca», a universal language for every single person to understand and propagate. A language with a set of rules, with competition and development.

To reach this situation, it is time to judge the produce of the last century: what is valuable, what should we keep and what is beyond expiration date? Both the professional and educational world must speak out, must take a stand. Then the framework will follow automatically.

Йо Спорк

Про музичну мову в часи глобалізму

У статті музика осмислюється як універсальна мова з певним набором правил та прийомів, що склалися у процесі еволюційного розвитку. Визначаються сучасні тенденції у музичному мистецтві – прагнення до самобутності та оригінальності. Автор ставить проблему відходу від критеріїв майстерності у музичному мистецтві через домінування оригінальності та інновацій будь-якою ціною і наголошує на важливості музичної освіти у ствердженні критеріїв художньої цінності музичних творів.

Йо Спорк

О музыкальном языке в эпоху глобализма

Статья посвящена осмыслению музыки как универсального языка с определённым набором правил и приёмов, сложившихся в процессе эволюционного развития. Обозначены современные тенденции в музыкальном искусстве – стремление к самобытности и оригинальности. Автор ставит проблему отхода от критериев мастерства в музыкальном искусстве

вследствие доминирования оригинальности и инноваций любой ценой и подчёркивает важность музыкального образования в утверждении критериев художественной ценности музыкальных произведений.

Antal Sporck

(Maastricht, Netherlands)

The Connection between Composer and Performer

For me personally music has always been an independent language. I do not see images while listening to music, nor do I see colors or imaginary film sequences. Music for me is a universal and independent means of communication. Music communicates on many different levels. Today I would like to single out one aspect: the communication between composers and performers.

On the question: «What is your opinion about contemporary music?» the legendary pianist Evgeny Kissin gave such answer: «I'm not acquainted with much of contemporary piano music, it seems to me, maybe I'm wrong, that today's composers are not that interested in writing for the piano». When I saw this interview on the internet this particular remark of Evgeny Kissin made me think very much. Naturally he is aware of composers writing piano music, also today, but apparently his feeling is that today's composers do not write for the piano as much as using the piano. In other words: for Kissin contemporary music is not always fun to play.

As both a composer and a performer this particular problem has fascinated me for a long time. For intellectual reasons I've always been interested in contemporary music and played it a lot when I was a student. But I found that after practicing contemporary music for a while I needed to play some Chopin or Scriabin for that matter. Learning contemporary music is foremost a matter of the brain, while you need well trained fingers to play it. The well trained fingers you do not get from this music, therefore you need the romantics. Why is it that pianists can spend there whole life playing Beethoven without ever wanting anything different, but nobody can live solely on Boulez? Why does a pianist who learns Stockhausen need to go back to Rachmaninov every now and then for feeling a pianist again? To answer this question I would like to go back in time a little.

Back in 1597 Thomas Morley wrote: «Supper being ended, and Musicke bookes, according to the custome being brought to the table: the mistress of the house presented me with a part, earnestly requesting mee to sing. But when after many excuses, I protested unfainedly that I

could not: every one began to wonder. Yea, some whispered to others, demanding how I was brought up».

Although Morley might have been fiddling a bit with the truth here, this quote does show that in 16th and 17th century England it was custom in better situated circles to play music after dinner. Composers intended their music, crucially, not to impress audiences but to afford enjoyment to performers, such as those who just finished a meal. Much of William Lawes' and John Jenkins' music was written for this kind of occasions (John Jenkins: Fantasy a 5).

This music is obviously fun to play. It is entertainment, but not merely entertainment. Its voicing is superb, musical games such as imitation are used, the quickly altering sections with different musical ideas make it lively and well constructed at the same time, whilst the virtuoso scales bring enjoyment to the performers.

Over a century later Mozart also was very well aware of his performers. He modeled his opera arias especially to suit the singers, and would even write entirely new arias when different singers would take up a role when an opera was performed in another city. Mozart would be pleased when he succeeded in writing an aria that would both meet his own artistic demands as well as being a showcase for its particular singer. This would certainly be true for the aria «Non piu andrai» from «Le Nozze Di Figaro», which Mozart wrote for the Italian singer Francesco Benucci (W.A. Mozart: Figaro's Aria «Non più andrai» from «Le Nozze di Figaro»).

Again more than a century later it was still important for a composer to find the equilibrium between cerebral composing and physical fulfillment. Debussy famously declared «I follow only one rule, that of my own pleasure». Debussy himself was a good pianist and new when as a performer he would be pleased with his own music. As a revolutionary composer he would have had demanding intellectual standards for his music at the same time. This Image for instance contains parallel harmonies and whole-tone scales, two of the famous trademarks of Debussy's music, but it also delivers great fun for a pianist (C. Debussy: Images. Set 1 – 3. Mouvement).

From this moment on composers seem to dissociate themselves more and more from performers. They seem to bother less and less about the consequences of their writing for the musician on stage. This coincides with the fact that the repertoire of today's piano students more or less ends here too. So when Kissin says today's composers don't seem to be interested in writing for the piano, I think he actually means these composers do not seem to be interested in pianists too much. This is certainly true for Stockhausen's Klavierstücke where the equilibrium

between physical fulfillment and intellectual demand I referred to before is not to be found (K. Stockhausen: Klavierstück 1).

Composers in the 1950s should have been aware of a serious problem here. When they stop caring for the musician, the musician will as a result stop caring for the composer. And this is exactly what happened. Over the last decades the musical scene has turned into a museum where old masters are cherished and new composers are avoided. If we want new music to win back the hearts of the audiences we will have to start winning back the hearts of musicians first. I am happy to see that this is happening ever more. Let us hope it is not too late before governments in Western Europe dismiss of classical music altogether (T. Ades: Violin Concerto part 1).

Антал Спорк

Зв'язок між композитором і виконавцем

У своєму виступі на IV Міжнародній конференції «Сучасна музика в сучасному світі» (Житомир, 2013) композитор і піаніст розмірковує про музику як самостійну мову, універсальний та незалежний засіб комунікації. Аналізуючи сучасне фортепіанне мистецтво у площині «композитор – виконавець», автор відзначає важливість музичного твору не лише як втіленої ідеї композитора, але й як засобу самовираження виконавця. Матеріал статті проілюстровано музичними творами композиторів Дж. Дженкінса, В.А. Моцарта, К. Дебюссі, К. Штокхаузена, Т. Едіса.

Антал Спорк

Связь между композитором и исполнителем

В своём выступлении на IV Международной конференции «Современная музыка в современном мире» (Житомир, 2013) композитор и пианист размышляет о музыке как самостоятельном языке, универсальном и независимом средстве коммуникации. Анализируя современное фортепианное искусство в плоскости «композитор – исполнитель», автор отмечает важность музыкального произведения не только как воплощённой идеи композитора, но и как средства самовыражения исполнителя. Материал статьи проиллюстрирован музыкальными произведениями композиторов Дж. Дженкинса, В.А. Моцарта, К. Дебюсси, К. Штокхаузена, Т. Эдиса.

Маргарита Моїсєєва
(Житомир, Україна)

Психологічні аспекти музичної творчості: композиторський погляд

Художня творчість традиційно є цариною, що відображує світоглядний, моральний, психологічний сенс людського буття через художній образ, який будується за допомогою певних виражально-зображальних знакових засобів (мовленнєвих, візуальних, звукових тощо), визначених рівнем соціально-історичного розвитку матеріальної та духовної культури суспільства. З огляду на те, що музичний твір як кінцевий продукт (результат) творчої діяльності композитора фіксує художні образи саме в звуковій формі, музична звукова тканина стає втіленням об'єктивної суті твору, його значень і смислів.

Наукові дослідження психології художньої творчості [2, 3, 5, 7] розглядають творчість у процесуальній (визначення структурних компонентів, стадіальності творчої діяльності та її організаційно-процесуальних особливостей) та суб'єктній (з'ясування індивідуально-психологічних особливостей митця) площині. Окремі питання цих аспектів музичної творчості відображено в цій статті. Матеріали, отримані під час інтернет-опитування і представлені у статті, дають можливість подивитися на творчість саме з точки зору автора.

Композитори, які погодилися взяти участь в опитуванні, є активними учасниками Міжнародного фестивалю «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка (I – V фестивалі, 2009 – 2013) [10 – 13]. Це, перш за все, художній керівник фестивалю – Заслужений діяч мистецтв Росії, член Правління Спілки московських композиторів, уродженець міста Житомира та учень О. Стецюка Сергій Жуков (Москва, Росія), а також відомі сучасні композитори: Заслужений діяч мистецтв Росії, голова камерно-симфонічного об'єднання Спілки московських композиторів Катерина Кожевникова, Андрій Мерхель (Київ, Україна), Владімір Панчев (Відень, Австрія), Дмитро Стецюк (Житомир, Україна), Сергій Ярунський (Київ, Україна). Віртуальний круглий стіл об'єднав композиторів, які знаходяться на досить великій відстані один від одного, але є однодумцями і партнерами не лише у фестивальних програмах, а й у щирому служінні музичному мистецтву. Звичайно, віртуальна дискусія порівняно зі справжньою є досить умовною, тому що відзначається відсутністю певної динаміки: обговорень, суперечок, обміну думками. Та й самі учасники, сидячи поруч, навряд чи розташувалися б в алфавітному порядку... Але сучасні засоби

масової комунікації уможливили вивчення роздумів композиторів щодо їхньої творчої праці.

Коло питань, що були запропоновані композиторам, стосувалося різних аспектів композиторської творчості – від виникнення задуму до його втілення, від налаштування на творчий процес до організаційних умов його ефективності. Так, опрацьовані питання можна умовно згрупувати за трьома сферами, які, звісно, не вичерпують усіх аспектів композиторської творчості: це, насамперед, виникнення і трансформація задуму нового твору, досягнення творчого стану композитора та особливості самого процесу створення музики. Слід зауважити, що питання, що висвітлюють процесуальні аспекти творчої діяльності композитора, тісно пов'язані з питаннями, які відображують суб'єктність творчого процесу і покликані звернути увагу на особистість композитора, на індивідуальні та загальні шляхи досягнення необхідного для роботи творчого стану. Відповіді композиторів на питання автора статті наведені мовою оригіналу.

Отже, представимо перший блок питань із відповідями композиторів щодо задуму твору, його корекції або перетворення.

Як виникає задум нового твору? Він визріває довго чи ідея (образ, виразні засоби) з'являється раптово?

С. Жуков. Замысел, идея нового сочинения, если это не заказ, возникает медленно, как бы исподволь, вне желаний, настроений, мотиваций, внешних обстоятельств, окружающих автора, и даже его мыслей. Это абсолютно автономный процесс! В итоге он ставит автора перед неизбежностью реализовать идею, которая превращается в идею фикс, становится настолько навязчивой, что внутреннее успокоение может быть достигнуто только в результате её воплощения.

К. Кожевникова. Идея обычно приходит внезапно, но потом <следует> длительный период вызревания, ещё перед тем, как, собственно, начинается работа.

А. Мерхель. Как правило, идея (образ, генеральная мысль произведения, основная концепция) приходит внезапно. В моём случае идея – это понятие, слово, термин, которые впоследствии трансформируются в музыкальную ткань. Это некий импульс, после которого, однако, следует довольно длительный процесс созревания замысла во всех деталях. Прежде всего, это создание драматургии и формообразующих фаз. Признаюсь, чаще всего здесь я выступаю скорее как «режиссёр», «драматург», «сценарист», и только лишь после этого – как композитор, собственно автор музыки.

В. Панчев. Замысел возникает всегда спонтанно. Иногда – идея.

Д. Стецюк. По-разному. Иногда годами, а иногда в один момент. Выразительные средства – это вопрос вспомогательный.

С. Ярунський. Не знаю. Для меня это загадка. Он просто возникает из ниоткуда. Бывает, что долго изучаешь какую-нибудь тему, или вчитываешься в книгу, или просто за чем-то наблюдаешь... и появляется внутреннее предчувствие: вот оно! Именно так! Как же я раньше не догадался? Я убеждён, что композитор НЕ сочиняет музыку, а просто подслушивает её. Она существует сама по себе, но в какой-то момент «находит» себе «носителя».

Чи є зовнішні події поштовхом для виникнення задуму?

С. Жуков. Внешние события могут явиться исключительно катализатором (но только могут) для начала реализации самой идеи, но не являются причиной и целью замысла. Многочисленные сочинения, написанные «по случаю», в большинстве своём являются чисто внешними – «пустыми» опусами. В тех же редких случаях, когда сочинение действительно «оплодотворено», внешние обстоятельства здесь ни при чём – они явились только внешним возбудителем.

К. Кожевникова. Никакие внешние события ни на что не влияют, а если и влияют, то на таком глубинном подсознательном уровне, что для меня самой остаются незаметными.

А. Мерхель. Сложно сказать, ведь внешние события бывают различными по типу. Когда нечто «внешнее» переходит в фазу «хронической», стабильной ситуации, и постепенно отражается на мировосприятии (то бишь, становится частью внутренних ощущений действительности) – тогда возникновение замысла напрямую зависит от этого. Такие мои сочинения как «Стагнация», «Дисциплина», «Ритуал», «Циклотимия», «Деконструкция D» появились благодаря подобным ситуациям. Однако, ряд других сочинений («Вирус», «Синапс», «Effort», «Кон(тра)цепция», «Stratum») – это, скорее, рациональная игра с некой моделью, сознательно заданной «формулой», вне зависимости от внешних обстоятельств.

В. Панчев. Иногда внешние события являются толчком для возникновения замысла.

Д. Стецюк. Я бы говорил не о событиях, а об ощущениях, впечатлениях, идеях и даже запахах.

С. Ярунський. И да и нет. Толчком часто бывает не зрительный ряд, а осмысленная или прочувствованная реакция на него,

«послевкусие». А бывает, и воспоминание о чём-то как бы даёт уже готовую конструкцию будущего сочинения.

Наскільки змінюється задум у процесі роботи?

С. Жуков. По-прежнему продолжаю утверждать то, что автор только лишь «списывает», переводит уже существующие (вне сознания автора) вибрационные информационно-смысловые потоки в реальную звуковую ткань. И, естественно, в процессе этого перевода неизбежно возникают расхождения, требующие коррекции, между «внешним объектом» и тем звуковым результатом, которого мы пытаемся достичь. И в этом смысле – не мы меняем замысел, а «объект» диктует условия собственного воплощения. И, если к ним прислушивается автор, сочинение максимально приближается к своему первоисточнику.

К. Кожевникова. Чем больше профессионализм, тем меньше изменяется в процессе работы замысел.

А. Мерхель. Нередко меняется замысел структуры и драматургии сочинения, однако основная идея чаще всего остается прежней.

В. Панчев. В процессе работы возникают часто изменения.

Д. Стецюк. Иногда замысел меняется кардинально в процессе работы, особенно, если речь идёт о крупных сочинениях.

С. Ярунський. Как правило, не меняется. Не форма конструирует замысел, а наоборот. Замысел сам по себе уже некая фантомная «матрица», не «скелет», а именно «душа» будущего сочинения. Я никогда не сочиняю, если у меня нет замысла, «центральной идеи», которая позже (на бумаге или за инструментом) сама обретает звуковое «тело». В данном случае, «идея» сама себя оформляет, «конвертирует в звуки». Хотя сам процесс «материализации» совершенно непредсказуем. Бывает, что тебе как бы сразу «показывают» партитуру, а ты лишь пытаешься по памяти её восстановить.

Чи виникає іноді бажання повернутися знову до вже завершеного твору і зробити щось інакше?

С. Жуков. Желание вернуться к уже законченному сочинению практически не возникает. Единственное, что имеет смысл, так это коррекция партитуры после первого исполнения, чаще всего незначительная, когда нужно устранить некоторые шероховатости, но никогда не радикальная! Как говорил мне М.И. Чулаки: «Исправляй ошибки в своих будущих сочинениях!»

К. Кожевникова. Желание вернуться и многое переделать есть всегда, но реализуется оно редко, потому что приходят другие идеи, и к прошлому сочинению как-то охладеваешь.

А. Мерхель. Довольно часто, можно сказать – всегда. Практически все законченные и исполненные произведения с течением времени хочется изменить или подкорректировать.

В. Панчев. Очень часто я возвращаюсь к старым произведениям и в некоторых из них делаю изменения. Старое произведение звучит тогда актуальнее.

Д. Стецюк. Желание сделать это иногда возникает, и некоторые композиторы возвращаются много раз к прошлым сочинениям. Я не сторонник этого. В любом случае получится совершенно другое произведение, так как ты сам уже стал абсолютно другим. Это как твой ребёнок, который уже родился, воспитан и сформирован, а ты его всю жизнь будешь пытаться перевоспитать. Это будет губительно не только для него, но и для тебя самого.

С. Ярунський. Я не люблю переделывать сочинения. Это как резать по живому. Очень сложно попасть «задним числом» в «рефлексию» сочинения, когда уже закончился эмоционально-интеллектуальный лимит, присутствовавший при работе над ним. Уходят мысли, ощущения, присутствует «эффект расстояния».

Другий блок питань, що стосувалися творчого стану композитора, засобів налаштування на творчий процес, потребував від композиторів самоаналізу, спроби усвідомлення феномену натхнення.

Якщо написання твору ініційовано ззовні (наприклад, замовлено), то яким чином досягається творчий стан налаштування на роботу?

С. Жуков. Существует известная дифференциация «заказных» сочинений, начиная от жёстко детерминированных задач, поставленных перед автором (большой частью это прикладная музыка), до предоставления автору максимальной свободы (когда речь идёт исключительно о выборе жанра). Но и в том и другом случае существует некая зависимость от поставленного предложения. Она скорее на ментальном уровне, и если её решить, вопрос о сложности написания «заказной» музыки полностью снимается. Для этого необходимо максимальное погружение в предложенный материал, необходимо сделать его своим, осуществить внутреннюю настройку, почувствовать его вибрационные потоки. И после этого с ним можно начинать работать, так же, как и с собственным замыслом.

К. Кожевникова. Заказы получала редко, но рабочее состояние (при заказах всегда написать надо было вчера) достигается кровью и потом.

А. Мерхель. Поиск и ощущение актуальной темы (проблемы, вопроса, концепции), с которыми хотелось бы работать – главное условие, благодаря чему и достигается творческий настрой.

В. Панчев. Если произведение заказано, тогда я вникаю в идею и подготавливаю её мысленно.

Д. Стецюк. Сочинение музыки является таким же рабочим процессом, как и все другие. Заказное сочинение иногда начинается трудно, но потом идёт своим чередом, это зависит от опыта и профессионализма.

С. Ярунський. Такое случается, когда меня просят сочинить что-либо «на заказ»: балетный номер, песню, симпровизировать... Для этого мне просто нужно успокоиться, прийти к состоянию умиротворения. То есть нужно несколько минут тишины (минута, две...), чтобы «приготовиться».

Чи потрібно натхнення для роботи чи просто робоча обстановка? Які ознаки свідчать, що натхнення прийшло?

С. Жуков. Композиторская работа многофункциональна. Она состоит из множества составляющих. Особое внимание в этом процессе следует уделить удивительному состоянию, возникающему в процессе сочинения, именуемому «вдохновением». Вообще, сам процесс творчества сродни медитации, молитве, и его можно разделить на три трудноразделимых, перетекаемых друг в друга, составные части. Первая – это концентрация, непростой процесс, связанный с выключением внешних раздражителей, попыткой сосредоточения на объекте творчества. Вторая – погружение в материал. В этом состоянии ещё существует разделение на внешнее и внутреннее, происходит соприкосновение с объектом. И третья – растворение в нём. Именно в этом состоянии, напоминающем состояние «самадхи», происходит слияние с объектом творчества, так называемое, «парение», когда ты сам становишься объектом, всё видишь, всё слышишь, и всё знаешь. На внешнем уровне в это время происходит, как бы, считывание звуковой информации, автор занимается своеобразной скорописью, когда за короткий промежуток времени нужно успеть записать максимум информации, перевести её в нотный текст. Однако не всегда удаётся дойти до третьей ступени погружения, да и само нахождение в «нирване» всегда лимитировано во времени. Дальнейшая работа заключается в расшифровке, упорядочении записанного материала.

К. Кожевникова. Нужно просто постоянное нахождение в материале. Во время еды, сна, при переходе дороги (к сожалению), во время общения с близкими и так далее.

А. Мерхель. Вдохновение необходимо. Однако это не всегда просто абстрактный «весенний» порыв, а прежде всего понимание задач, с которыми необходимо работать в дальнейшем. С этого и начинается азарт работы, интрига, вдохновение.

В. Панчев. Для меня достаточно приятной рабочей обстановки. Для профессионального композитора вдохновение есть всегда.

Д. Стецюк. Одно не исключает другого. Вдохновение пришло, когда ты больше ни о чём не можешь думать.

С. Яруньский. Главным является наличие свободного времени, так как я работаю на трёх работах. Исходя из этого, сочиняю в основном по ночам. Заметил, что ночью пишется легко, так как нет отвлекающих моментов, которые бывают в дневной период. К моменту фиксации на бумаге я уже всё «сочинил». По ходу могу изменить только некоторые мелкие детали. В моём понимании вдохновение – это особый настрой, полёт, парение НАД реальностью, это состояние «изменённого сознания», когда ты – ЗВУК, его Сердцевина.

Що сприяє творчості і що заважає?

С. Жуков. Всё может способствовать творчеству, и всё может мешать ему. Этот процесс абсолютно индивидуален. Но есть, безусловно, общие для всех нормы. И касаются они, прежде всего, условий работы, требующих уединения, тишины, отсутствия отвлекающих моментов. В остальном же – полная свобода творчества!..

К. Кожевникова. Мешают обстоятельства, которые «вырывают» из творческого процесса. Короче говоря, мешает всё. Способствуют такие условия, которых в природе не существует. То есть: если жить без забот, без хлопот, например, при коммунизме, чтобы все близкие и любимые были здоровы и счастливы (или никого никогда не любить) – такие условия очень хороши. Но другой вопрос, что напишет такой человек? В общем, история, как у ракушки жемчужницы. Она создаёт жемчужину, чтобы освободиться от боли, которую причиняет ей песчинка. А если нет песчинки, то и жемчужины нет.

А. Мерхель. Способствует порядок. Перед написанием сочинения обязательно делаю уборку своей комнаты, навожу порядок в вещах. Удивительно, но порядок в помещении мгновенно дисциплинирует и настраивает на активную творческую работу. Мешает, соответственно, хаос и отрицательные эмоциональные переживания.

В. Панчев. Творчеству способствуют высокий уровень исполнителей, с которыми работает композитор. Мешает отсутствие

в кодексе труда профессии композитора, то есть отсутствие законной зарплаты.

Д. Стецюк. Зависит от замысла.

С. Ярунський. Мне ничто не мешает сочинять.

Блок питань щодо особливостей організації творчого процесу висвітлює індивідуальні та типові ознаки творчої лабораторії композиторів.

Як організовано процес творчості? (що потрібно: музичний інструмент, комп'ютер, ручка і папір, диван, кава чи це відбувається на ходу, уві сні тощо?)

С. Жуков. Процесс творчества у каждого автора протекает по-разному, и зависит от массы привходящих моментов. Вынашиваю я свои сочинения чаще всего во время прогулок – «на ногах». В это время формируются структуры, конструкции, звуковые комплексы, общие схемы будущих сочинений. Детализация, расшифровка материала требует других условий, более камерных. Не могу не вспомнить о признании моего педагога, профессора Московской консерватории М.И. Чулаки, который во время одной из бесед рассказал об особых условиях, стимулирующих его творческий процесс. Перед началом работы он убирал свой кабинет, чистил рабочий стол, протирал рояль, затачивал карандаши, раскладывал чистые листы нотной бумаги... Он мог работать только в такой обстановке. По странному совпадению (а, может, это передалось от учителя), для меня также важно во время работы создать вокруг себя «чистую среду». Нахождение в ней подобно нахождению в алтаре...

Когда процесс сочинения уже запущен, когда сознание целиком сконцентрировано на теме, и начинается работа над детализацией элементов, звуковая ткань может возникать / всплывать в самой непривычной обстановке – во время еды, в душе, в процессе общения или даже прослушивания чужой (!) музыки (как бы перекрывая её); но, что характерно, очень часто во время бессонницы. Это пограничное состояние, когда сознание освобождено от всего внешнего, как нельзя лучше приспособлено для того, чтобы звуковые идеи, их решения могли быть беспрепятственно услышанными и осознанными.

Отдельно хочу остановиться на особом эффекте, именуемом в оккультных науках «боковым зрением». Только в данном случае эффект этот точнее было бы назвать «боковым слышанием». Довольно часто во время работы, пытаюсь решить конкретную техническую, и не только, проблему, сознание отказывается с ней справиться. И тогда на помощь приходит внешний отвлекающий

элемент – включённый телевизор, с монотонным голосом диктора, или просмотр новостей электронной почты (с как бы случайно незакрытым окном набираемой партитуры)... Сознание отвлекается на внешний источник информации, а всплывающее подсознание тем временем справляется с задачей, которая ещё несколько минут назад казалась неразрешимой. Но это особая тема для исследований – взаимоотношение сознательного и подсознательного в процессе творчества. Для различных этапов работы необходимы различные виды сознания – от бессознательного, через подсознательное, к сознанию, и сверхсознанию. Все эти этапы вольно или невольно приходится проходить во время творческого процесса.

Ну и, конечно же, для работы мне необходимы инструменты – карандаш, ластик, нотная бумага, клавиши, компьютер. Чашечка кофе тоже не возбраняется... Это всё рабочие вспомогательные элементы. И прибегаю я к ним обычно только на том этапе, когда сочинение в целом уже сформировано и услышано.

К. Кожевникова. Технически – компьютер. Об остальном я писала.

А. Мерхель. К моменту написания собственно музыкального материала необходимы ручка и бумага для конспектирования идей. Чаще всего они приходят в дороге. Когда большинство общих нюансов сформированы, тогда и возникает необходимость в музыкальном инструменте. Занимаюсь сочинением музыки исключительно за фортепиано. Однако «взаимопонимание» с музыкальным инструментом не всегда стабильное – тогда приходится переключаться на другие формы работы.

В. Панчев. Мне нужны только рабочий стол, бумага и ручка.

Д. Стецюк. Всегда по-разному.

С. Яруньский. Карандаш (ручка) и нотная бумага.

Один раз было, когда во сне у меня звучал мой «Вокализ», который я сочинил ещё в музыкальном училище, потом страницу текста потерял... и концовка снова приснилась мне через 20 лет. Я её тут же, проснувшись, записал.

Чи виникає спочатку ідея, чи образ, чи виражальні засоби (інтонаційне зерно чи одразу повна фактура)?

С. Жуков. Процесс возникновения, «проявления» сочинения чем-то напоминает старый, теперь уже архаичный, способ печатания фотографий – практически магический процесс, когда в тёмной комнате, слабо освещённой таинственным светом красного фонаря, на погружённом в проявитель квадратике фотобумаги начинают появляться отдельные детали будущего изображения. И не всегда удавалось угадать с первого раза, что же в итоге

возникнет!.. Примерно то же происходит и с «материализацией» музыкального сочинения. Даже когда форма и основные компоненты будущего опуса уже сложены, первое появление звуковой ткани всегда откровение. Что возникает вначале – интонационное зерно, или вся фактура, сказать сложно – многое зависит от стилистики сочинения. Правильней было бы назвать это звуковой тканью, которая проявляется различными своими элементами, пока не откроется целиком. И, кстати, далеко не всегда процесс этот разворачивается последовательно во времени – от первого такта к последнему. Элементы звуковой ткани могут появляться неожиданно – из середины, начала, конца, в разной последовательности, и постепенно складываются в единое целое.

К. Кожевникова. Всё сразу. Потом – расшифровка услышанного. Это и есть вызревание образа.

А. Мерхель. Да, нередко бывает, что появление выразительных средств, интонаций, как бы «опережает» рождение идеи. В таких случаях происходит «адаптация» идеи под готовый материал.

В. Панчев. Вначале возникает идея интонационного зерна, потом она прорастает вариантами. Только тогда возникает идея всей фактуры.

Д. Стецюк. Всегда по-разному.

С. Ярунський. Всего понемногу. И каждый раз – загадка... откуда всё берётся??? Чаще всего вначале – идея, а потом уже всё остальное. Смотря какие цели ставятся для сочинения... если, к примеру, нужно сочинить стилизацию, то вначале возникает «слышание» эпохи, стиля, манеры. Манера сама всё вытягивает.

Написання партитури (окремих партій) – це справа технічна чи творча?

С. Жуков. Если сочинение оркестровое или ансамблевое, партитура пишется сразу. Не думаю, что написание клавира, а потом его оркестровка является правильным решением. Звуковая материя слышится одновременно и целиком, особенно её вертикаль. Как правило (это касается оркестровых партитур), в момент сочинения (расшифровки звукового потока) я пишу расширенный дирекцион, часто помечая даже словами конкретные краски и инструменты, которые в дальнейшем должны быть выписаны. Последующее дописывание партитуры, приведение её в законченный вид, представляет собой в большей степени технологический процесс, и требует именно тех знаний, которым обучают в консерватории. При этом необходимо учитывать и чисто практические моменты – известную логику в форматировании партитуры, удобства для внятных показов дирижёра, удобство для

исполнителей – от (по возможности) грамотной аппликатуры до комфортных переворотов страниц.

Что касается написания оркестровых партий (голосов) – это крайне неблагодарная техническая работа, отнимающая много времени и сил, даже несмотря на замечательные нотные редакторы (*Finale, Sibelius*), невероятно облегчающие жизнь композитору.

К. Кожевникова. Написание партитуры неотделимо от творческого процесса. Партитура в XXI веке пишется сразу. Клавиры в наше время неприемлемы. Что касается партий, то это всегда было делом техники.

А. Мерхель. Техническое.

В. Панчев. Для меня написание партитуры дело творческое, а потом – и техническое.

Д. Стецюк. Обычно я не сочиняю отдельных партий. Пока не возникнет общая картина, я не сажусь писать. Потом остаются некоторые подробности.

С. Ярунський. Сочинение партитуры – дело творческое, а записывание партитуры – дело техническое. Часто тратится время на «изобретение» формы записи. Особенно, когда партитура больше похожа на сценарий, где нужно описывать много не музыкальных приёмов, а иногда даже и рисовать.

Зауважимо, що наведені погляди композиторів щодо обраних для проведеного опитування аспектів музичної творчості мають багато спільних рис, що надає підстави для наукового осмислення та узагальнення отриманих результатів.

Так, на основі отриманих відповідей на питання першого блоку можна скласти судження, що задум часто виникає несподівано, проте трапляється, що він визріває довго, і цей тривалий процес навіть усвідомлюється самим композитором. Аналіз наукових досліджень та практичного досвіду переконує, що безпосереднім імпульсом до виникнення задуму можуть слугувати, в залежності від індивідуальних особливостей художника, найрізноманітніші фактори: емоційний струс; випадкова зустріч з людиною, що вразила його уяву; книга, яку прочитав майбутній автор тощо. Проте іноді задум народжується без відчутного зовнішнього поштовху, немов би раптово, спонтанно. Зрештою, кожен новий задум зумовлений суспільною практикою, світоглядом митця, підготовлений усім перебігом його життя. Осмислення композиторами – учасниками опитування – ролі зовнішніх подій у виникненні задуму дає підставу стверджувати, що більш доцільно говорити про зовнішні події як про помітний привід, а не про причину його виникнення (за аналогією з підручником історії: причини війни та привід для її початку).

Відомо, що процес творчості є динамічним і передбачає корекцію проміжних результатів. Мистецький задум у процесі роботи над його втіленням конкретизується, уточнюється, а часом і принципово змінюється. Це підтверджують свідчення композиторів. Проте слід відзначити, що така корекція здебільшого стосується не трансформації самої ідеї, а радше засобів її втілення. Щодо повторних звернень авторів до вже завершених композицій, то видно, що прагнення до внесення певних змін та коректур у твір, написаний раніше, є досить розповсюдженим, проте воно реалізується досить рідко. Принципова позиція щодо відмови від повернення до вже завершених творів ґрунтується на переконанні, що автор, набувши нового життєвого та професійного досвіду, перебуваючи у іншому культурному контексті, може переробити твір до невпізнанності... Численні відомі приклади наявності більше ніж однієї авторських редакцій музичних творів переконують, що переробки здебільшого стосуються корекції виразних засобів (зміни складу виконавців тощо) і не змінюють ідею твору та коло образів, у яких вона втілена.

У відповідях на питання другого блоку спільним виявилось те, що усі композитори відзначили умовами появи творчого стану інтенсивну попередню розумову діяльність, свідому концентрацію уваги на поставленому завданні; це сприяє відстороненню від зовнішніх подразників (і зосередженню на внутрішніх, як це чудово ілюструє аналогія з перлиною), зануренню у матеріал, коли композитор відчуває себе всередині звукової тканини. Сучасні дослідники визначають такий піднесений стан, що виникає в процесі творчої діяльності, як «потік» («*Flow*») [2, с. 54; 15; 16]. Також композитори наголошують на важливій ролі усамітнення, тиші, упорядкованості середовища, відсутності зайвого клопоту для продуктивної творчої праці. Наявність високопрофесійних виконавців майбутніх творів і фінансова стабільність у житті композитора також розглядаються як фактори успішної творчості.

Таким чином, налаштування на творчу діяльність відбувається систематично і потребує від композитора глибокої зосередженості, волі й наполегливості в досягненні поставлених творчих завдань. Найвищий підйом духовних і фізичних сил митця у процесі створення ним музичного твору сприяє концентрації на об'єкті творчості; відзначається сталою вибірковістю уваги, оптимальною інтенсивністю та продуктивністю евристичної діяльності, відносною легкістю породження й матеріалізації художніх образів. Усі ці ознаки притаманні феномену натхнення. Конкретні форми натхнення є виключно індивідуальними, тому що визначаються своєрідністю особистості митця. Часом натхнення жодним чином не виявляється і

навіть не фіксується в пам'яті як особливий психологічний стан. У такому разі мова йде про еволюційну форму натхнення, що немов би розчиняється в творчому процесі [14, с. 37].

Як засвідчили відповіді композиторів на питання третього блоку, перебіг творчого процесу має певні відмінності навіть у межах творчості одного автора: в окремих випадках композитор відштовхується саме від інтонацій, певних елементів звукової тканини, в інших первинною є розробка ідеї, що ґрунтується на тривалому внутрішньому моделюванні загальної картини, побудові концепції, яка стає базою для формування структур, драматургії, звукових комплексів майбутнього твору. Важливим етапом стає деталізація, декодування звукового потоку, власне написання нот на папері чи на комп'ютері, а згодом – доведення партитури до завершеного виду, яке більшість композиторів визначили як технічну справу.

Представлені матеріали не є вичерпними, оскільки надзвичайно важливим джерелом наукового пошуку у психології художньої творчості є витвори мистецтва, зокрема, музичні твори, які завжди становлять собою психологічну проблему. Поданий у статті аналіз отриманих результатів опитування композиторів сприяє досягненню специфіки психологічних аспектів процесу музичної творчості, з'ясуванню характеру включення у творчий процес психологічних закономірностей, які по-різному виявляються у творчості різних митців, відзначаються індивідуальною своєрідністю, проте мають спільну природу.

1. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика – XXI, 2006. – 352 с.
2. Буякас Т.М. О феномене наслаждения процессом деятельности и условиях его возникновения (по работам М. Чиксентмихайи) // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 1995. – № 2. – С. 53 – 61.
3. Кривцун О.А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 447 с.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2006. – 400 с.
5. Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості. – К.: Наукова думка, 1991. – 164 с.
6. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. / Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
7. Роменець В.А. Психологія творчості. – К.: Вища школа, 1971. – 248 с.
8. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб: Питер Ком, 1998. – 688 с.
9. Сергей Жуков: «Когда я работаю, открываю для себя новое – я живу» (Татьяна Батагова: беседа с композитором) // «Музыка и время» / Гл. ред. Т.Н. Кобахидзе. – № 8. – М.: ООО Изд-во «Научтехлитиздат», 2012. – С. 19 – 25.

10. Сучасна музика в сучасному світі: Збірка наукових праць / Ред. кол. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька. – Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – 174 с.
11. Сучасна музика в сучасному світі: Збірник наукових праць. – Вип. 2. / Ред. кол. С.В. Олійник (відп. ред.), М.А. Моїсєєва, О.В. Плотницька. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – 140 с.
12. Сучасна музика в сучасному світі: Збірник наукових праць. – Вип. 3 / Ред. кол. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька. – Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2013. – 123 с.
13. Сучасна музика в сучасному світі: Хрестоматія / Укл. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Жуков, І.Є. Копоть. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. – 79 с.
14. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 448 с.
15. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Поток \(психология\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Поток_(психология))
16. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Чиксентмихайи, Михай>

Маргарита Моисеева

Психологические аспекты музыкального творчества: композиторский взгляд

В статье представлен анализ психологических аспектов музыкального творчества, основанный на материале размышлений композиторов Сергея Жукова, Екатерины Кожевниковой, Андрея Меркеля, Владимира Панчева, Дмитрия Стецюка, Сергея Ярунского. Освещены вопросы возникновения и трансформации замысла нового произведения, пути достижения творческого состояния композитора и особенности процесса сочинения музыки.

Margaryta Moiseyeva

Psychological Aspects of Musical Creativity: Composers' View

The article presents the analysis of psychological aspects of musical creativity, based on meditation material of composers Sergei Zhukov, Ekaterina Kozhevnikova, Andriy Merkhel, Vladimir Panchev, Dmytro Stetsjuk, Sergiy Yarunskyi. The points of the origin and transformation of a new piece's idea, ways of achieving composer's creative state and peculiarities of music composing process are described.

Д-р Албена Найденова
(Вена, Австрия)

Применение вокально-музыкальной медитации Аруна Апте в европейской музыкально-терапевтической практике

До сих пор существовало мало опубликованных материалов, относящихся к влиянию музыки на нервную систему человека во время медитативных упражнений. Следует отметить, что существующие публикации затрагивают в основном область психологии и связанные с ней музыкально-терапевтические выводы. Гораздо меньшее количество работ посвящаются вопросу влиянию музыкальной медитации на нервную систему человека [1, 2, 4, 5]. Этой проблеме в своей работе уделяет особое внимание один из ведущих музыкальных терапевтов Индии – Арун Апте (*Arun Apte*) в своей книге «*Music and Sahaja Yoga*» [3].

В человеческом организме, согласно автору, имеются три основных канала природной энергии. Они проявляются как в правой, так и в левой симпатической нервной системе человека, а также парасимпатической (расположенной вдоль позвоночника) и центральной нервной системе. На основе медитативных упражнений в Сахаджа йоге, разработанные Шри Матаджи Нирмала Деви, энергия, названная на санскрите Кундалини, продвигается с ос-сакрума (крестца) в начале позвоночника до фонтанелы – области, находящейся на макушке головы человека. Эта энергия питает нервные сплетения в организме человека, названные плексусы: плексус аортикус, плексус соларис, плексус кардиакус, плексус цервикалис. Продвигаясь до лимбической зоны, находящейся в левом и в правом полушариях человеческого мозга, она связывается с центральной нервной системой, задействует тем самым полный энергетический потенциал тела человека, делая его более витальным (физически и психически здоровым) (см. схему по интернет-сайту Викимедия – Сахаджа йога) [6].

Одним из способов усилить работу этой тонкой энергии, согласно автору, является вокально-музыкальная медитация, которую автор описывает в своей разработке, и которая носит также терапевтический характер.

На мой взгляд, для облегчения работы этого музыкально-терапевтического метода будет необходимо предложить здесь его описание для дальнейшего использования и анализа музыкальных терапевтов западных стран. Созданные мною схемы показывают различия и сходства, которые лежат в основе моего сравнительного подхода между двумя разными культурами индийской и

западноевропейской музыки, а также выражает моё понимание и видение работы Аруна Апте как писателя, исполнителя, теоретика музыки и музыкального терапевта.

I. С / СА

Основой индийской классической музыки является звукоряд, названный на санскрите са-грам. Ниже представлены слоги этого звукоряда: СА, РЕ, ГА, МА, ПА, ДХА, НИ, (СА). Как мы можем видеть, слоги этого звукоряда сравнимы и во многом соответствуют нотным обозначениям, принятым в западной культуре: С, D, E, F, G, А, Н, (С). Даже при первом неглубоком сравнении этих двух звукорядов и названий тонов отмечается определённое сходство между рациональным и духовным миром двух музыкальных традиций в лице индийской классической музыки и западноевропейской.

Как известно, название тонов звукоряда в западноевропейской традиции берёт свое начало от гимна «Святой Иоханнес», где каждый первый слог строфы даёт название определённому тону, что и было зафиксировано реформатором Гвидо д`Ареццо в XI в. н.э. как названия нот (до, ре, ми, фа, соль, ля), заложивших основу западноевропейского звукоряда:

SANCTE JOHANNES

<i>UT queant laxis</i>	= C / ДО
<i>REsonare fibris</i>	= D / РЕ
<i>Mlra gestorum</i>	= E / МИ
<i>FAmuli tuorum</i>	= F / ФА
<i>SOLve poluti</i>	= G / СОЛЬ
<i>LABii reatum</i>	= A / ЛЯ
<i>Sancte Johannes.</i>	

В индийском са-граме мы наблюдаем совершенно иной подход, корни которого восходят к глубокой древности, за тысячелетия до нашей эры, когда медитирующим в глубокой медитации были открыты секреты функционирования энергетических центров (на санскрите – чакры), энергетических каналов и работы тонкой энергии Кундалини. Воспринимая и слыша их в своих медитациях, они донесли ту информацию, которая позже была записана в древних писаниях: Риг-веда, Сама-веда, Яджур-веда, Атарва-веда (датируют около 1500 года до рождения Христа).

Название тонов в индийском са-граме – свары (санскрит) имеет аналог со звуками и шумами, издаваемыми различными животными и птицами, которые, как известно, имеют определённое значение в

индийской культуре: Са (саджа) – павлин, Ре (ришабха) – буйвол, Га (гандхар) – овца, Ма (мадхям) – журавль, Па (панчам) – соловей, Дха (дхаиват) – конь, Ни (нишад) – слон.

А. Апте исходит из убеждения, что если медитирующий поёт свары, то элементы природы приходят в колебания, вызывая тем самым одновременную вибрацию с тонким телом человека, усиливая поток в энергетических центрах, оказывая тем самым определённый терапевтический эффект успокоения и обретения внутреннего мира. Элементы природы посредством музыки очищают тонкую энергию. Схема звукового ряда в связи с природными элементами:

НИ – вибрации / Сахасрара чакра
ДХА – свет / Агия чакра
ПА – эфир / Вишудхи чакра
МА – воздух / Анахата чакра
ГА – вода / Наби чакра, Войд
РЕ – огонь / Свадиштан чакра
СА – земля / Муладхара чакра
(Звуковой ряд поётся снизу вверх).

Определённое сходство между названиями свар и звуков, которые порождает живая природа, отмечает комплексный характер классической индийской музыки и ведёт к развитию классической индийской раги: «*The word «Raga» is derived from the Sanskrit root «Ranja» meaning «to please, to be agreeable». Literally anything that pleases that soothes the mind would be a Raga. Technically Raga means a sweet combination of musical tones coming one after another in successions»* [3, с. 42]. Индийская классическая музыка создаёт особую связь между природой, человеком и Космосом.

В течение тысячелетий она является модально ориентированной на основе определённых звукорядов, которые в рагах подкреплены остигнутым тоном и многосторонне развитым ритмическим аккомпанементом ударного инструмента таблы.

Музыка западной Европы в XVIII веке, в отличие от индийской музыкальной традиции, использует равномерно темперированный строй, делящий октаву на 12 равных полутонов. Это, как известно, даёт возможность построения аккордовой вертикали, в то время как индийская музыка предлагает более сложную систему интервалов, названную шрути. Такая система содержит 22 интервальных расстояния, которые меньше полутона – интервальные шаги в 1/4 или 1/3 тона (по схеме Аруна Апте) [3, с. 33]:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
СА РЕ ГА МА ПА ДХА НИ

На протяжении многих веков в индийской культуре были запрещены музыкальные инструменты. Индийская музыка была только вокальной. Музыкальный реформатор Бхагават впервые вносит музыкальные инструменты в индийские ритуалы, посвящённые Богу Индре. Когда медитирующий поёт индийские свары, то очищается тонкая энергия организма; известно так же, что во время пения происходит «массирование» всех внутренних органов, постепенно успокаивая дыхание и сердце. Слух развивается в очень тонкой форме внутреннего слушания, и медитирующий достигает осознания мира в состоянии без мысли. Так без ограничения активной мозговой деятельности достигается новое ощущение гармонии: симпатическая, парасимпатическая и центральная нервные системы посредством прохождения по позвоночнику энергии Кундалини связываются и вызывают необходимое для человеческого организма гармоническое единство.

II. АУМ

Известно, что *суфи* (течение в исламе, которое со временем переросло в религиозное и философское учение *суфизм*; суфисты считают, что основой жизни является привитие положительных качеств и силы воли; их музыка восхваляет божественное происхождение природы и человека) различают 3 вида голоса: голос красоты и эстетики, голос силы и активности, голос мудрости. Их можно соотнести с тремя энергетическими каналами симпатической и парасимпатической нервной системы, названными на санскрите Нади:

ИДА НАДИ – сила красоты и чувства;

ПИНГАЛА НАДИ – сила активности;

СУШУМНА НАДИ – сила мудрости и эволюции.

Всё в природе, равно как и в человеческом теле, находится в движении и производит звук. Это означает, что имеются не только грубые, но и очень тонкие звуковые и шумовые эквиваленты этих звуков, последние из которых находятся в инфразвуковом спектре, который не воспринимается человеческим ухом. Первый звук, который создаёт и одновременно наполняет Вселенную, это звук «Ом» или «Аум».

«Аум» синтезирует в себе все звуки. Его вибрации являются

основой всех жизненных сил. Это звук Вселенной, который неуловим человеческим ухом, ведь его природа не механическая, а духовная. Этот духовный звук имеет два важных аспекта – свет и звук. «Аум» – это субстанция всей материи, а также связь материи и духа. Он проявляется в каждой клетке человеческого тела. Пропевание «Аум» во время медитации помогает осознать и постичь природу единства материи и духа. Тонкая энергия человеческого тела гармонизирует с частотами «Ом»-а.

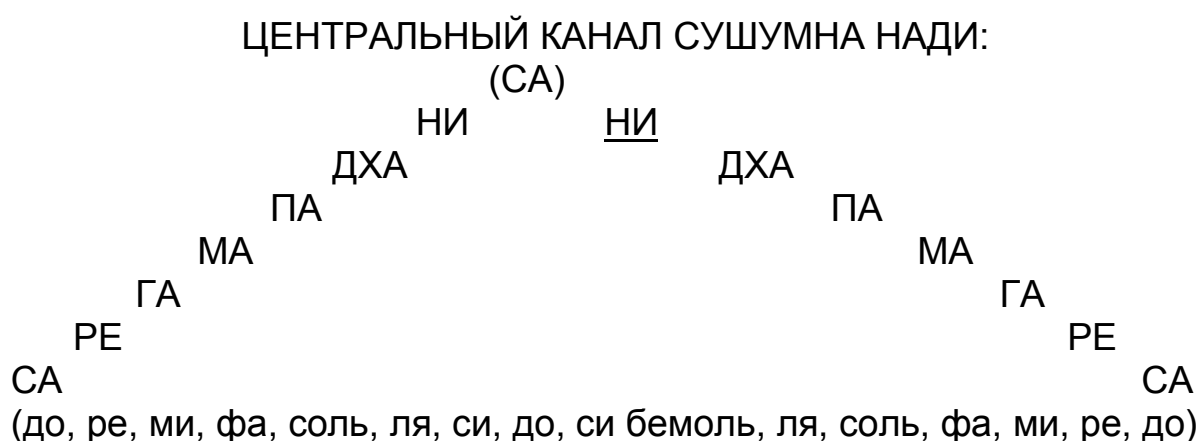
Согласно методу медитации в Сахаджа йоге, подчеркивает Апте, звук «Аум» включает в себя и управляет тремя каналами энергии:

А – управляет энергией левого канала – канала эмоций: ИДА НАДИ (левая симпатическая нервная система);

У – управляет энергией правого канала – канала интеллекта и активности: ПИНГАЛА НАДИ (правая симпатическая нервная система);

М – управляет энергией среднего канала – канала эволюции: СУШУМНА НАДИ (парасимпатическая нервная система).

Активирование энергии трёх каналов возможно также при исполнении индийских свар. Для каждого канала имеется определённая гамма с соответствующими интервалами:



(Пение слогов идёт снизу вверх, и эта схема принципиальна для всех остальных схем. Подчёркнутый тон (в данном случае «НИ») должен исполняться на полтона ниже, и этот знак () действителен во всех остальных схемах).

ЛЕВЫЙ КАНАЛ ИДА НАДИ:

(СА)

СА РЕ ГА МА ПА ДХА НИ НИ ДХА ПА МА ГА РЕ СА

(до, ре бемоль, ми бемоль, фа, соль, ля бемоль, си бемоль, до, си бемоль, ля бемоль, соль, фа, ми бемоль, ре бемоль, до)

ПРАВЫЙ КАНАЛ ПИНГАЛА НАДИ:

(СА)

СА РЕ ГА МА' ПА ДХА НИ НИ ДХА ПА МА' ГА РЕ СА

(до, ре, ми, фа диез, соль, ля, си, до, си, ля, соль, фа диез, ми, ре, до)

(Знак ´, относящийся к сваре МА, показывает повышение на полутон).

III. РИ-И-М

Один из особых разделов музыкальной медитации Аруна Апте – это медитация с так называемыми звуками биджа (биджа означает на санскрите «семя»). Эти звуки связаны со слогами одного из самых древних языков, санскритского, дошедшего до нас из глубокой древности. При музыкальной медитации используются только те слоги, которые направлены на продвижение Кундалини через 7 энергетических центров среднего канала – Сушумна Нади. Санскрит называется также языком Богов (Девангари – санскрит). Пение биджа-слов во время медитации способствует пробуждению энергии в чакрах. Мы уже отметили, что каждой чакре в тонком теле человеческого организма отвечает нервное сплетение (плексус), которое имеет определённое число нервных связей. Число слогов биджа связано с числом этих нервных сплетений в каждом плексусе. Они идентичны со звуками, порождёнными Кундалини, когда та проходит вдоль позвоночника от ос-сакрума до фонтанелы. Исполняя биджа-слоги, чакры получают своё семя, способствуя росту, открытию и очищению этих нервных сплетений.

Биджа-слог для Кундалини – РИ-И-ИМ. В процессе его исполнения энергия Кундалини поднимается, проходя через чакры, вызывая следующие звуки: Лам, Вам, Рам, Ям, Хам, Хам-Кшам, Аум, число повторения которых во время пения отвечает числу сплетений в нервных центрах (см. схему по интернет-сайту Викимедия – Сахаджа йога) [6]:

ЛАМ – 4 раза для первой чакры, названной Муладхара

ВАМ – 6 раз для второй, названной Свадиштана

РАМ – 10 раз для третьей – Набхи

ЯМ – 12 раз для четвертой – Анахата

ХАМ – 16 раз для Вишудхи чакры

ОМ – 7 раз для Агии чакры или 7 раз пропевание биджа-слогов

ХАМ-КШАМ

ТИШИНА – долго звучащее ОМ для чакры на темечке, названной Сахасрара.

Приведём короткий пример музыкальной медитации по методу Сахаджа йога, предложенный в книге Аруна Апте и адаптированный автором этой статьи:

- Садимся удобно и кладём руки ладонями вверх на колени. Ровное дыхание. Успокаиваем поток мыслей. Внимание направлено внутрь себя. Готовы к медитации, которую сделаем с помощью тихого вокального пения
- Пропеваем с удобного тона 3 раза АУМ
- Пропеваем звукоряды, связанные с каждым энергетическим каналом в соответствии со схемами, показанными раньше
- Пропеваем биджа-слоги для каждой чакры, прослеживая их внутренним вниманием
- В конце пропеваем снова 3 раза «Ом» и остаёмся в медитации несколько минут с закрытыми глазами, сводя к минимуму мыслительные процессы.

Музыкальная медитация, разработанная в книге А. Апте, опираясь на метод медитации, представленный Шри Матаджи Нирмала Деви, имеет положительное и оздоровительное воздействие на человеческий организм, воздействуя на вегетативную и на центральную нервную системы, наделяя его энергией, помогая в решении проблем как физического, так и духовного здоровья. Музыкальная медитация усиливает способность внимательного и позитивного восприятия действительности, способствует усвоению и эффективному использованию как уже имеющейся, так и новой информации, раскрытию и обретению как уже имеющихся, так и новых творческих способностей личности.

1. Новые направления в развитии человечества и общества: Сборник статей / АНО «Сахаджа Йога – мировая философия науки, здоровья и этики» – М., 2005. – 216 с.
2. Путь к здоровому обществу: Сборник статей / Издание Фонда имени Нирмалы Шривастава. – М., 2001. – 248 с.
3. *Apte, Arun. Music and Sahaja Yoga.* – New Delhi, 1997. – 171 p.
4. *Palancar, Dr. J. S. Autoguarigione.* – Barcollona, 2009. – 255 p.
5. *Rai, U. C. Medical Science Enlightened.* – New Delhi, 1993. – 277 p.
6. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SahajaSubtleSystem.svg>

Перевод с болгарского языка: Максим Дымов

Д-р Албена Найденова

Застосування вокально-музичної медитації Аруна Апте у європейській музично-терапевтичній практиці

У статті висвітлено позитивний оздоровчий вплив музики на організм людини під час медитативних вправ. Викладено метод музичної медитації одного з провідних музичних терапевтів, теоретиків та співаків класичної музики Індії Аруна Апте, розробленого ним у книзі «Music and Sahaja Yoga» на основі методу медитації Шрі Матаджі Нірмала Деві. Подано адаптовані методики практичного застосування вокально-музичної медитації Аруна Апте у музично-терапевтичній роботі автора статті.

Dr. Albena Naidenova

The Use of Vocal and Musical Meditation by Arun Apte in European Musical Therapy Practice

The article highlights the positive health effects of music on the human body during meditation exercises. It gives a review of the method of music meditation of one of the leading music therapists, theorists and singers of Indian classical music Arun Apte developed in his book «Music and Sahaja Yoga» based on the meditation method of Shri Mataji Nirmala Devi. The author describes adapted by her techniques of practical application of vocal and musical meditation of Arun Apte in musical therapy work.

Елена Талько
(Житомир, Украина)

Свобода и ответственность художника

Начиная с античности, проблемы природы художественного творчества и личности художника отличались особой актуальностью как в сфере эстетики, так и представляли научный интерес в области философии, этики, психологии, культурологии, искусствоведения, литературоведения.

Личность художника, его мировоззрение формируются под влиянием множества факторов. Прежде всего это – конкретная историческая эпоха, национальная и социальная среда, воспитание, особенности психики и характера и т.п. Художник не может не зависеть от среды равных ему творцов, исследующих его произведения реципиентов.

Специфика отдельных видов искусства предполагает особенно ощутимую обратную связь между реципиентом и художником. Музыкантам, например, или актёрам чрезвычайно важна та духовно-эмоциональная связь со зрителем и слушателем, которая возникает на концерте или во время спектакля. Таким образом, существует ещё одна степень несвободы – от мнения и вкуса обычного, неискушённого эстетическими изысками человека.

Чтобы ответить на вопрос о свободе художника, надо определить свою позицию: в чём заключается свобода человека вообще?

По существу, каждая историческая эпоха и соответствующие ей философские концепции по-разному раскрывают этот вопрос. С одной стороны, ответ на вопрос о свободе творчества как бы очевиден. Художник свободен, то есть имеет право выбора методов, тем, сюжетов и приёмов изображения. Деятельность художника – это свободная игра воображения с разнообразным творческим материалом (чувствами, образами, словами, звуками, красками и т.п.). С другой стороны, художник должен нести и ответственность за своё творчество в зависимости от его значимости – перед своим произведением, перед обществом, перед культурой, перед историей, наконец.

Исходя из этого, определяются и конкретные цели художника, в частности – воздействовать на эмоции и чувства человека. Художник выступает не только творцом произведения, приносящего эстетическое наслаждение, не только «властителем дум», не только воспитателем чувств и наставником, помогающим познать мир и самого себя, но и психологом, врачом.

В творчестве античных авторов можно найти множество примеров, касающихся воздействия музыки на психическое и

физическое состояние человека. Так, Демокрит рекомендовал слушать музыку при инфекционных заболеваниях, а Платон предлагал пациентам лекарства и советовал обязательно слушать магические песни во время их приёма.

В настоящее время музыкальная терапия тоже имеет своих последователей. Врачи заметили, что музыка помогает больным скорее выздороветь. Каждый человек может значительно улучшить своё самочувствие, если кроме прослушивания музыки будет ещё и петь сам. Многочисленные исследования учёных убеждают, например, что для профилактики заболеваний, снятия стресса надо слушать музыку Шуберта, Шумана, Чайковского, Шопена или негромкое пение лирических песен.

Музыка действует на структуру мозга, которая отвечает за интуицию, взаимодействие с окружающим миром. Интересно, что лечение музыкой подчас эффективнее, чем лекарствами, на которые у многих аллергия.

Существует психологическая концепция ритмов, используемых поэзией и музыкой, которую можно объяснить таким образом: каждый ритм имеет определённое влияние на физическое, ментальное тело и даже жизненные дела. Есть поверье, что ритм может принести как удачу, так и неудачу.

В психиатрии используются и другие приёмы арт-терапии, когда больные занимаются живописью, некоторыми видами декоративного искусства. Известен также метод библиотерапии, использующий художественную литературу как одну из форм лечения словом.

Но, как известно, любое лекарство может легко превратиться в яд. Художник может морально провоцировать, зомбировать, манипулировать сознанием реципиента.

«Неморальным богом» провозгласил художника Ф. Ницше. Действительно, гениальные творческие личности могут не только выносить окончательный вердикт своим героям, но и непосредственно вмешиваться в психофизиологическое состояние человека, воспринимающего искусство.

Свобода и несвобода, таким образом, шествуют в искусстве рядом. Следовательно, будучи свободным, художник обязан нести ответственность перед обществом.

Вместе с тем, и художник, поэт, композитор, драматург ожидают от общества необходимого условия для развития своих творческих усилий, в частности: быть выслушанным и понятым, получить ответ, обрести среди людей некий род сотрудничества, чувствовать себя в определённой общности с ними.

Как известно, великий польский композитор и дирижёр Витольд Лютославский был человеком необычайно скромным («кто не скромен, тот смешон»), а потому не ожидал популярности, однако называл «большой наградой» доказательства признания (например, письма от слушателей) и говорил: «Я просматриваю такие письма в дурные минуты моей жизни, и их чтение меня утешает» [4]. В беседе с московским музыковедом И.И. Никольской композитор говорил: «Горячее желание близости с другими людьми через искусство присутствует во мне постоянно. Но я не ставлю перед собой цели завоевать как можно большее число слушателей и сторонников. Я не хочу покорять, но хочу находить своих слушателей, находить тех, кто чувствует так же, как я. Как можно достичь этой цели? Думаю, только через максимальную художественную честность, искренность выражения на всех уровнях – от технической детали до самой потаённой, интимной глубины... Тем самым художественное творчество может выполнять и функцию «ловца» человеческих душ, стать лекарством от одного из самых мучительных недугов – чувства одиночества» [1].

Подлинное искусство – это продолжение убеждений художника, воплощение присущих ему мыслей и действий. Об этом красноречиво свидетельствуют письма, высказывания, которые оставили сами художники.

Обратимся, например, к письму Леси Украинки, адресованному М. Павлыку в Галицию (1903 г.). Речь идет об условиях переезда писательницы, её работы, а также о совете ей избавиться от всякой политики. «Я хотела бы знать подробнее, как я это должна сделать? – спрашивает она. – Неужели так, что в Галиции я должна еще «тише» жить, чем на Украине? Если так, то это страшная жертва души. Я ещё, может, могла бы не вмешиваться в краевую политику в том смысле, в каком занималась бы личной агитацией, не вступала бы в члены краевых партий, ибо, как литератор, я лучше сделаю, когда буду выступать совершенно независимо, хотя пусть и одиноко. Но «избавиться от всякой политики» в литературе и в моих отношениях с метрополией никак не могу, потому что не только убеждения, но темперамент мой этого не позволяет» [7].

Достойной преемницей этой традиции в современной украинской культуре является Лина Костенко. Феномен выдающейся писательницы требует основательного осмысления, в частности, в связи с проблемой профессиональной этики художника. Ведь высокая нравственность, которую обнаружила украинская поэтесса и в творчестве, и в реальной жизни, является «художественно-практической» реализацией принципа В. Винниченко «честности с собой». Именно в этом контексте воспринимаются гениальные

строки Лины Костенко, в которых в метафорической форме она говорит о «выборе собственной судьбы»: «Я вибрала долю собі сама. І що зі мною не станеться – у мене жодних претензій нема до долі – моєї обраниці» [5].

Существует немало противоречивых соображений по поводу того, быть или не быть искусству включённым в сферу политических отношений. Ведь искусство – сфера прежде всего духовная и поэтическая. Оно является игрой, «дитятам свободы», как говорил Ф. Шиллер. И этому возразить нельзя.

Но именно поэтому искусство свободно выбирать свой интерес к жизни в разных проявлениях – уродливых или величественных, тех, которые скрыты в глубинах личностных интересов, психологии и отношений морали, или тех, которые связаны с идеологическими, классовыми ориентирами.

Современная психология составила следующий перечень некоторых особенностей личности художника:

1. Развитая способность к эмпатии, проявляющаяся в умении понимать другого человека, глубоко проникать в его внутренний мир, в способности и потребности жить в вымышленных ролях, сопровождаемых самоидентификацией то с одним, то с другим персонажем.

2. Честность, откровенность, искренность в общении с другими.

3. Любовное отношение к миру, к другим людям, животным, к природе в целом; умение безоценочно воспринимать других, безусловно, положительно к ним относиться, ничего не требуя взамен, т.е. умение любить бытийно, просто так, умение просто восхищаться красотой мира, не стремясь её собственнически присвоить и эксплуатировать в корыстных целях.

4. Постоянный личностный рост как неуклонная борьба со своими недостатками, за самого себя лучшего.

5. Осознание своего творческого призвания как высокой миссии, нацеленной на утверждение в мире идеалов Добра и Красоты, Истины и Справедливости, Свободы и Любви.

6. Быть воспитателем духа времени, оказывать целительное воздействие на души современников своими произведениями.

7. Умение сочетать рациональное и иррациональное в творческой деятельности.

8. Андрогинность как сочетание в характере достаточно ярко выраженных мужских и женских черт, умение принимать в себе особенности, свойственные представителям противоположного пола, при этом у мужчин-художников женские черты выражены сильнее, чем у среднестатистического мужчины, а у женщин-

художников, соответственно, более ярко, чем у большинства женщин, выражены мужские черты.

9. Высокий уровень интеллекта, сочетающийся с широким кругозором, склонностью к философским размышлениям, нешаблонным мышлением.

10. Личная независимость, умение быть «самим собой», доходящее до нонконформизма, противопоставления собственной уникальности другим людям, обществу в целом.

11. Постоянная потребность в пиковых переживаниях, способность использовать их энергетический потенциал для создания новых произведений искусства.

12. Умение видеть сложность и конфликтность мира, замечать сложное в простом, необычное в обычном, достойное восхищения в посредственном, прекрасное в заурядном, комическое в трагическом, возвышенное в низменном и т.д.

13. Повышенная эмоциональность, подверженность перепадам настроения, депрессивность, доминирование отрицательных эмоций, которые художник стремится преодолевать силой собственного искусства.

Из перечисленного списка наиболее нетривиальными, на наш взгляд, являются такие особенности художника, как личная независимость, широкий круг интересов, этичность в поведении и, наконец, искренность. (По мнению Лютославского, искренность служит способом достучаться до воображаемого слушателя, которая состоит «в умении давать свидетельство о мире внутри меня») [1].

Искренность вместе с эмпатией и безоценочным принятием составляют, согласно К.Р. Рождерсу, три необходимых условия успешной психотерапии, в частности, и «хороших человеческих отношений в целом». Таким образом, получается, что хороший писатель обладает набором тех же личностных черт, что и квалифицированный психотерапевт.

Можно далее предположить, что только то произведение искусства, в котором творец открыто выражает свои взгляды, объективно воссоздаёт мир со всеми его плюсами и минусами, искусно входит во внутренний мир своих героев и правдиво его воссоздаёт, – только такое произведение может считаться действительно хорошим творением искусства и только оно способно оказывать психотерапевтическое воздействие на читателя (зрителя), вплоть до достижения им катарсиса как высшего «пикового переживания» [8].

С другой стороны, люди, сознательно занимающиеся личностным ростом, вне зависимости от того, осуществляют они

такой рост самостоятельно или под руководством психотерапевта, постепенно приобретают те черты, которые свойственны творческим людям, в том числе, и художникам.

Развитие творческих способностей – это не только развитие когнитивной сферы психики, будь то формирование нешаблонного мышления (логического и образного) или умения пробуждать и результативно использовать вдохновение (интуицию), не только совершенствование чисто профессиональных навыков, специфичных для каждого вида творческой деятельности.

Развитие творческих способностей – это, вместе с тем, развитие всей личности художника, это постоянная борьба за самого себя лучшего, непрерывная актуализация себя. Но самоактуализация как возможность быть самим собой и реализовывать свой потенциал должна сочетаться с открытостью и доверием миру, с желанием понимать других людей, с любовным отношением ко всему бытию, будь то неживая или живая природа, близкие или дальние люди.

Как тут не вспомнить, что подавляющее большинство выдающихся художников, философов, ученых отличались глубоким гуманизмом, переходившим нередко в подвижническую деятельность вплоть до самопожертвования! Тот же Владимир Соловьёв, высказавший в работе «Смысл любви» идею о том, что настоящая любовь не ослепляет, а, напротив, только и позволяет увидеть другого человека в истинном, божественном свете.

То же самое можно сказать о многих других деятелях отечественной и мировой культуры, которые, обладали сложными характерами, такими негативными чертами, как вспыльчивость, заносчивость, язвительность, неблагодарность, страсть к азартным играм, сексуальная распущенность и т.п. Однако, как правило, «внутреннее ядро» творческих людей оставалось позитивным, стремящимся к Добру, пусть порой пробуждалось это ядро не сразу и двигалось к Добру окольными, витиеватыми путями.

1. Акопян Левон. Витольд Лютославский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/lutoslawski.html>
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 103 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
4. Гайль Мандалена. Витольд Лютославский – Великий князь музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.novpol.ru/index.php?id=1177>
5. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.

6. Левчук Л.Т. Психологія: історія, теорія, мистецька практика: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
7. Леся Українка. Твори. Т.4.– С. 316 – 317.
8. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. – М.: Смысл, 1999.

Олена Талько

Свобода і відповідальність художника

У статті розглядається проблема свободи художника з урахуванням суспільно-історичних перетворень, які відбуваються на кожному значному відрізку епохи. Від античності і до сучасності творці великої культури сприймають її результати не тільки як естетичну спадщину, але і як найважливіші форми цивілізації і буття.

Olena Talko

Freedom and Responsibility of the Artist

The paper depicts the problem of artist's freedom with the consideration of social historical transformations that occur in each significant stage of the epoch. From antiquity to modern time creators of great culture perceive its results not only as aesthetic heritage, but also as the most important forms of civilization and life.

Олеся Шоботенко
(Житомир, Україна)

Проблема совісті та художня творчість

Совість – це одна з провідних категорій етики, найбільш складне структурно-функціональне утворення моральної самосвідомості особистості, інструмент суспільної оцінки і самооцінки моральної особистості.

Теоретичне пояснення категорії совісті нерозривно пов'язане із загальними філософськими та етичними позиціями мислителів. Поняття совісті, як і осмислення категорії «совість», історично змінювалося. У загальному вигляді слід підкреслити, що совість – специфічна форма відбиття об'єктивного світу. Об'єктивне джерело її формування і розвитку – у встановлених суспільством нормах моралі, які врешті-решт відбивають економічний лад суспільства. На основі встановлених, прийнятих у суспільстві норм моралі, загального світогляду людина виробляє власні моральні переконання і керується не тільки усталеними вимогами і нормами, а

й своїми внутрішніми переконаннями, під впливом яких і виробляється оцінка вчинків, думок, почуттів, тобто діє совість. Засвоєні особистістю уявлення про добро, справедливість, обов'язок тільки тоді стають внутрішньою підвалиною совісті, коли перетворюються на переконання. Якщо людина не впевнена в своєму обов'язку творити добро, то не відчуває потреби чинити справедливо, тобто не володіє совістю.

Совість структурно і функціонально виступає як ядро моральної самосвідомості, а моральні переконання – серцевина совісті. За цим сенсом совість служить суб'єктивним вираженням моральної сутності особистості, показником рівня її соціальної моральної зрілості.

У совісті неодмінно присутній і вольовий момент. Совість велить, змушує чинити певним чином і тим самим надає цінність усякому судженню і почуттю. Цей елемент совісті характеризує загальний напрям усієї поведінки в особливих, суперечливих людських ситуаціях, ту силу душевного напруження особистості, яка відкривається в ній у процесі внутрішньої боротьби між добрими і злими намірами, мотивами, цілями.

Совість не виникає раптово і не зникає безслідно, а поступово формується в процесі моральної діяльності особистості, прогресуючи чи деградуючи залежно від багатьох об'єктивних і суб'єктивних причин. Вона постійно присутня у самосвідомості морально зрілої особистості як потенційна здатність чи реальний процес.

Отже, совість – категорія етики, що характеризує здатність особистості здійснювати самоконтроль, усвідомлювати моральні суспільні обов'язки, вимагати від себе їх виконання і виробляти самооцінку здійснених вчинків. Це один із проявів моральної самосвідомості особистості. Совість означає усвідомлення моральної відповідальності індивіда за свою поведінку, що включає моральну самооцінку, вольовий самоконтроль з точки зору моралі всього суспільства [2].

Головною спонукою до творчості є внутрішня потреба митця надати реального життя образам, що живуть в уяві та утримуються пам'яттю, вона зосереджує на собі, народжуючи велику творчу наснагу. Тому формувальний процес у мистецтві має на меті закріплення відношення у його найбільш повному, цілісному, художньо-переконливому виявленні. Внутрішня правда образів, що живуть у свідомості митця, дозволяє йому поглиблювати, вдосконалювати, наповнювати їх усе новими рисами життєвої повноти, аж поки вони не набудуть внутрішньої завершеності.

Внутрішнє відчуття правди твору – джерело творчої наснаги на подальшу художню діяльність.

Оскільки творчий процес у мистецтві – це творення ідеального способу буття, піднесеного над повсякденним у проявах дійсності, правомірно говорити, що він відображає закономірності духовного досвіду цілих історичних епох як у плані їх змістовного наповнення, так і у характері та способах художнього втілення.

Таким чином, художньо-творча діяльність митця – це відображення у світі окремої творчо обдарованої особистості загальних закономірностей суспільних відносин та цінності людини, що об'єктивовані в індивідуально-неповторній їх життєвості художньо-образною мовою мистецтва. Художня творчість є відображенням свободи людського духу в його істині: розгортання досконалого образу життєвості як самоцінної реальності.

Оскільки творчість – це процес переважно свідомий, то виникає ще одна проблема, а саме – проблема вибору. Свобода не є безмежною. Сама думка про свободу вибору збуджує у моральної людини почуття відповідальності, примушує її зважати на наслідки своїх вчинків, подивитися на себе очима інших людей. Як акт свідомої діяльності художника, вибір пов'язаний з іншим аспектом цієї проблеми – моральною відповідальністю митця. Не завжди об'єктивний зміст твору відповідає суб'єктивним намірам їх авторів, та однак проблема відповідальності митця перед суспільством цим не обмежується, оскільки він сам, а не хтось інший, створив той чи інший твір, який меншою чи більшою мірою став актом його свободної волі.

Відомо, що ніяка внутрішня суперечність не вирішується у відриві від совісті. Якщо митець дозволить собі піти на компроміс зі своєю совістю, поступиться перед захопленням скороминучим успіхом, він зрадить одразу і свій талант, і своє призначення митця, і свою справжню цінність. Гуманістичний напрямок творчості зобов'язує митця працювати чесно, адже моральність є правда; вона не може базуватися на фальші, несправедливості. Неправда апріорно цинічна й призводить до деградації моральності людини. Не має права митець і дозувати правду, бо неповна правда – це теж є фальш.

В умовах тоталітарного утиску особистості найнебезпечнішою для художника є вірність своїй індивідуальності і своєму призначенню, самовиявлення таланту, тобто його внутрішня свобода. Будь-яка влада завжди спирається на специфічний апарат примусу. В переліку засобів примусу знаходиться і мораль, яка, будучи зовнішньою регулюючою силою, стоїть на варті певної пануючої влади. Таким чином, творча особистість з великим

внутрішнім морально-естетичним потенціалом знаходиться між мораллю – служницею влади, і моральністю – особистою внутрішньою свободою. Під таким подвійним тиском найважче доводиться митцеві, адже його рівень сприймання дійсності набагато вищий за рівень так званої «середньої» людини. Але стан творчої самореалізації не приймає будь-яке насильство, тому опозиція митця до влади неминуха. Митець завжди прагне бути незалежним від влади. Це – обов'язкова умова розвитку його творчої особистості. Влада ж, у свою чергу, прагне підпорядкувати митця, оскільки вільна особистість самим фактом свого існування суперечить ідеї влади як всеохоплюючої зовнішньої сили. В умовах тоталітарного утиску особистості найнебезпечнішою для художника є вірність своїй індивідуальності і своєму призначенню, самовиявлення таланту, тобто його внутрішня свобода [3, с. 59-75].

Мистецтво, якщо воно не хоче втратити себе, не повинно підпадати під прес політики, бо митець повинен бути незалежним від влади і не йти з нею на компроміси, а відтак – і на компроміс зі своєю совістю.

Художньо-творча діяльність митця – це відображення у світі окремої творчо обдарованої особистості загальних закономірностей суспільних відносин та цінності людини, які об'єктивовані в індивідуально неповторній життєвості образною мовою мистецтва. Художня творчість є відображенням свободи людського духу в його істині. Мистецтво відкриває самоцінний зміст виявів духовного життя творчої особистості. Художня творчість перебуває у центрі духовного досвіду суспільства і людства, а митець усвідомлюється як виразник його ціннісних уявлень та творчих можливостей.

Митці постають виразниками совісті суспільства, а їх твори – джерелом самопізнання для цілих історичних епох.

Цікаве розмежування здібності, таланту та геніальності влучно у образному порівнянні дає А. Шопенгауер, який уподібнює митців до небесних тіл: здібних порівнює з метеоритами, талановитих – із планетами, а геніїв – із нерухомими зірками. Перші створюють швидкоплинний ефект і назавжди зникають; другі здатні до більш тривалого та стабільного існування і навіть блищать, але «запозиченим світлом»; і лише треті виблискують власним світлом і належать не одній якійсь системі, а всьому світові [5].

Увагу на психологічних аспектах художньої творчості акцентував І. Франко, характеризуючи уміння митців як наслідок здатності видобувати з глибин душі захований багатий досвід і надавати йому образного життя. Він наголошував, що митець не може творити в ім'я чистого мистецтва, чистої краси; він намагався показати, що прогресивна ідейність впливає не з «лукавого» устремління

художника, а з образів і картин, в яких риси дійсності правдиво схоплені ним і пройняті, освічені ідеалом [4, с. 62-63].

Отже, аналіз природи художньої творчості свідчить, що найбільш яскравим і безпосереднім виявом духовності людського життя є мистецтво, яке, формуючи ідеальні образи буття, надає йому естетичної визначеності. Щодо особистості митця віддавна склалася думка, що його устами промовляють вищі сили – боги. Йому надана чарівна сила перетворювати людські страждання та біль на красу. Його серце повниться болем за світ, а з вуст злітають не крики чи стогін, а чарівні мелодії. В особі митця слушно вбачали генія, здатного творити світ досконалий, ніж він є насправді – «митець має творити так, як Бог творив світ і навіть краще за нього» [1, с. 58].

1. Лосев А. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978.
2. Малахов В.А. Етика: Курс лекцій: Навч. посібник. – 4-те вид. – К.: Либідь, 2002. – 384 с.
3. Рубан Л.О. Професійна етика митця: до постановки проблеми // Художня культура: історія, теорія, практика. Збір. наук. статей ІПКПК. – К., 1987.
4. Франко І.Я. 3 секретів поетичної творчості // Збір. творів: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31.
5. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. – Л.: ИЛУ, 1991.

Олеся Шоботенко

Проблема совести и художественное творчество

В статье представлен анализ профессиональной этики художника с точки зрения свободы его творческой самореализации во взаимодействии с моральной ответственностью, а также роль совести в процессе самореализации творческой личности.

Olesya Shobotenko

Problem of Conscience and Artistic Creativity

The article examines the analysis of artist's professional ethics in terms of freedom of his creative expression, in collaboration with his moral responsibility, as well as the role of conscience in the process of the creative expression of personality.

*Людмила Маловицька
(Житомир, Україна)*

Синергія аполлонічного та діонісійного начал у сучасній музиці як відображення холістичної ідеї цілісності світобудови

Найбільш піднесені, найпрекрасніші свої прагнення й почуття людина виражає, звертаючись до сфери мистецтва. На сьогодні видів мистецтва налічується досить багато, але особливе місце серед них, безумовно, належить музиці. Усім відомі слова великого російського поета О.С. Пушкіна про те, що, порівняно з іншими видами мистецтва, «лишь одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия...».

Згідно Ф. Ніцше, становлення європейської музики відбувалося у діалектичній єдності двох протилежних начал у культурі – аполлонічного і діонісійного, які визначилися на теренах Давньої Греції. Давньогрецька музика, так само, як і давньогрецький театр, веде свій відлік, своє начало від хореї, яка складалася з музики, поезії і танців. Спочатку музика греків грала роль супроводу релігійних культів. Найбільше за інші нам відомо про музичний супровід давньогрецького оргастичного культу – Діонісій. Акомпанементом до релігійної вистави служив музичний ансамбль з флейт і барабанів, які підсилювали ритм і динаміку розгортання сюжету, сприяли входженню учасників дійства у трансний стан, під час якого вони розривали на шматки живого козла – символ божества – й з'їдали його, вважаючи, що таким чином поєднуються власне з плоттю божества Діоніса. Свідчення про природно-ритмічну музику, яка активно впливала на підсвідомість людини, знаходимо у одному з найдавніших грецьких міфів про Аполлона і Марсія. Відомо, що цей музично-ритмізований супровід діонісійних свят сягав своїм корінням у первісні основи людського буття – саме від нього пізніше утворилося розгалуження на музику народну (фольклорну) й музику класичну.

У цьому міфі, як вважають дослідники, відображено генезу музики як мистецтва класичного, благозвучного, тобто такого, що виступає взірцем для наслідування, – на противагу природно-чуттєвій народній музиці. Згідно міфу, Марсій – один із сатирів зі свити бога Діоніса – підібрав флейту, яку винайшла Афіна, але пізніше прокляла і викинула її, тому що усі боги сміялися над нею під час її гри на цьому інструменті: у ту мить в неї смішно роздувалися щоки. Аполлон розсердився на Марсія, який був дуже гордий власним майстерним опануванням флейти, і викликав його на музичне змагання: ліра бога – проти флейти сатира. Суддями були

музи, які підпорядковувалися Аполлонові, і змагання виграв, звісно, бог класичної поезії і музики. Але вчинив він з переможеним Марсієм вкрай жорстоко і жахливо: за наказом Аполлона бідолагу прив'язали до сосни і живцем зірвали з нього шкіру... Згідно Овідія, річка Марсій у Фригії утворилася зі сліз інших сатирів за загиблим другом. За доби класичної античності і Ренесансу символічний зміст цього міфу тлумачили як протиставлення струнних інструментів, що вважалися носіями духовно-піднесеної дії на людину, та язичкових духових, які асоціювалися з грубим, вульгарним звучанням та збуджували низькі пристрасті; крім того, дудки та флейти також вважалися традиційним фаллічним символом. (Аналіз наукових досліджень доводить, що у міфі знайшов відображення давній фригійський обряд, пов'язаний з родючістю, який вимагав принесення у жертву людського життя: жертвну людину підвішували під священною сосною і потім вбивали). Таким чином, у алегоричній формі змісту міфу підкреслювалося протиставлення інтелектуального, стримано-розсудливого начала в людині її чуттєво-емоційному, відкритому природному стану. Флорентійські гуманісти тлумачили цей міф алегорично: у смислі свого роду духовного очищення за допомогою відмови, зняття зовнішнього, чуттєвого – діонісійного – «я», і поступового збагачення душі красою вишукано-досконалих – «аполлонічних» – станів [8, с. 75 – 81].

Отже, перед нами постає метафора, яка вказує на одвічну боротьбу музики піднесеної, класичної, тобто підпорядкованої певним мистецьким законам, канонам, і музики народної, яка відображує безпосередні емоційно-чуттєві стани людської душі, її неоформлені, але яскраві і сильні переживання, що складають самі основи єства людини як істоти природної, нероздільно пов'язаної з усім видимим світом. І ще на одну дуже важливу річ, на нашу думку, вказує міф: шлях до опанування законів музичного мистецтва пов'язаний з великими жертвами, боротьбою з усім хаотичним, грубим, диким в людині як розумній істоті, яка має гармонізувати космос власного буття, вгамовуючи і впорядковуючи в собі природні інстинкти, відверті потяги, прагнення, бажання; плоди ж її свідомих зусиль, її волі з часом мають неодмінно перетворитися на величні досягнення і перемоги її розуму і духу.

Коріння цього роздвоєння сягає культури Давньої Греції, у якій ідея єдності усього зі всім у світі є провідною, однак міф про Аполлона і Марсія вже вказує на активізацію процесу секуляризації у середині самого мистецтва Давньої Греції, тобто прагнення поділу мистецтва на високе і низьке, класичне і народне, тобто, згідно Ф. Ніцше, аполлонічне і діонісійне.

За доби Середньовіччя, Відродження та Нового часу перед високою, класичною музикою постане тривалий і непростий шлях розвитку: від християнських зразків прекрасної духовної церковної музики – величних хорових співів Візантії та григоріанського хоралу Середньовічної Європи – до становлення світської музики у європейській музичній традиції: поліфонії строгого стилю та гомофонно-гармонійного напрямку у музиці, народження нових музичних жанрів: опери, симфонії, концерту тощо. З часом класична музика набуває все більш витонченої форми, європейський слухач виховується на найкращих взірцях високого музичного стилю: ознакою гарного тону вважається знання класичної музики та прихильність до неї, а також регулярне відвідування музичних заходів; вкрай популярним стає спільне домашнє музикування, де знову ж-таки виконується виключно класична музика.

У XIX столітті виникає феномен романтичної музики – європейської і російської, яка чарує слухачів своєю яскравою образністю, «живописністю» та виразною колоритністю. Пошуки втраченої єдності почуття і розуму, емоційного та раціонального начал, органічної взаємодії культури і природи стають головним філософським підґрунтям романтичного мистецтва.

Романтичний світогляд спрямовує головну увагу і цікавість до «життя серця», переживань та почуттів людини. На відміну від аналітичної розсудливості і раціоналізму мистецтва класицизму та його естетичних канонів, художньо-філософською основою романтичного мистецтва стає уявлення про цілісність світобудови та гармонізації особистості з навколишнім світом. У пошуках світової єдності романтизм звертається до народної поетичної творчості, середньовічного мистецтва і літератури, до ідеї апології «природної людини», «стихійної» природи тощо. Романтичне мистецтво в цілому тяжіє до універсалізації усіх сфер буття людини, пропагує толерантне ставлення до культурно-цивілізаційного досвіду різних народів, епох, культивує форму історичності художнього мислення. Ф. Шлегель вказує на глобальну місію мистецтва: «Дякуючи художникам, людство виникає як цільна індивідуальність. Художники завдяки сучасності об'єднують світ минулого зі світом майбутнім» [1, с. 18]. Романтична культура намагається виразити «нескінченну повноту універсуму», звертає особливу увагу на стан саморефлексії особистості, динамізм безперервного творчого становлення митця, піднесення творчої особистості над сферою існуючого, обумовленого, кінцевого. Пасивність і споглядальність митця-романтика пов'язані з його прагненням зануритися у таємничу «нескінченність несвідомого» (Шеллінг) [4, с. 62].

Принципи історизму та активної діяльності суб'єкта у романтизмі мають за орієнтир світоглядний ідеалізм: мистецтво для романтиків стає засобом пізнання абсолютного, божественного, трансцендентного. Наприклад, порівняно з класицистськими, музичні твори Шумана, Шопена, Листа, Белліні мають чуттєво-ментальний характер, іноді вони ніби прагнуть вийти за межі власне музики і потребують візуалізації – настільки насиченою стає музична палітра, потужними і яскравими виявляються художні ідеї та художні образи музичних полотен, що потребують й зовсім нових – незвично-несподіваних, оригінальних творчо-музичних засобів, форм та стилів.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть зображувальність, театральність у музиці стають майже обов'язковими її характеристиками, музична тканина ущільнюється, нерідко вводиться поліритмія, разом із динамікою твору вони набувають крайніх контрастних форм, щоб відтворити вкрай складні й найтонші людські переживання. Внутрішній світ людини, її думки та почуття характеризуються певною напруженістю і силою, вони потребують нових музичних засобів виразності, у тому числі й яскравої візуалізації музичної думки. Музичні образи і характеристики цих переживань поглиблюються та ускладнюються, адже найчастіше вони пов'язані з глибоким філософським змістом твору, що потребує більшої конкретизації, точності, виразності.

Міркуючи про романтичну музику, російський композитор О.М. Серов підкреслював значення і збільшення у ній «живопису музичного» [7, с. 193], вважаючи, що вона прагне до всебічного відображення життя.

У другій половині ХХ століття західноєвропейське мистецтво знову звертається до ідей романтизму. Лідер західної контркультури тих часів Т. Роззак пояснює феномен звернення до романтизму представників сучасної культури: «... романтизм є найсильнішими ліками, виробленими організмом нашого суспільства у відповідь на панівне розповсюдження одномірного» [2, с. 63]. Особливо привабливими виявляються ідеї романтичної концепції світу і художника, що апелюють до ірраціональності та багатовимірності світосприйняття й спираються на оригінальні і таємничі культурно-мистецькі традиції Сходу Індії, Китаю, Японії тощо.

У другій половині ХХ століття особливо актуальними уявляються питання протиставлення природи і цивілізації, поглибленого психологізму, прагнення дослідити мотивацію поведінки індивіда «зсередини», з точки зору його власного «я», а також подолання суб'єктивізму, відокремленості особистості у сучасному світі, пошуки взаємодії аполлонічного та діонісійного начал у культурі за Ніцше.

На думку філософа, головна функція цих двох богів – позбавляти від визначальної трагедії життя, від страху смерті, чим бездоганно володіє музика, яка ніби наділяє людину міцними крилами й дарує їй особливу духовну силу, що здатна долати усі життєві незгоди і вірити у непереможну життєдайну силу людини-творця. Сучасне музичне мистецтво, змальовуючи зірковий Всесвіт й галактичні простори, здебільшого прагне «говорити» з позиції всесвітньої єдності усього суцього. Відповідно, найяскравіші сучасні музичні твори прагнуть відобразити сучасні холистичні ідеї цілісності, єдності та нероздільності Всесвіту, природи і людини.

Ідея взаємозалежності усього існуючого набула поширення за часів розквіту давньогрецької культури, зокрема, у музичному мистецтві. У давньогрецькій міфології класичної доби йдеться про подальшу взаємодію Аполлона та Діоніса – двох великих давньогрецьких божеств, які насправді метафорично вказували на дві природи людини, два її начала: духовне й тілесне, свідоме та несвідоме, творче та пристрасно-руйнуюче, буття яких неможливе одне без одного. Недарма, як зазначає відомий дослідник В'ячеслав Іванов: «У Дельфах обидва боги святкують своє примирення, яке необхідне для духовної рівноваги Еллади та для повноти розкриття ідеї обох» [3]; Діоніс та Аполлон подають одне одному руки за захопленої підтримки священного фіасу – вони обмінюються власними атрибутами-ознаками, що символічно вказують на розрізнення божественної сутності кожного: Діоніс увінчується лаврами та грає на лірі, Аполлон, в свою чергу, прикрашається плющем й притуляє до своїх вуст авлос – подвійну флейту.

Безумовно, на нашу долю випало стати свідками процесу злиття-перетину аполлонічного і діонісійного начал у культурі та мистецтві... Напевно, давній міф про Аполлона і Марсія сьогодні звучав би зовсім інакше: жага гідної перемоги, яка відображає славнозвісну ідею давньогрецького агону, відійшла б на другий план, й обидва давні ворогуючі божества – кожний своїми власними засобами, але у злагодженому дуєті, – оспівували б стан глибокого внутрішнього хвилювання-злиття з величною красою природи, світу.

Отже, сучасні наукові уявлення квантової фізики відносно фундаментальної єдності та цілісності світу знаходять яскравий відгук у музично-хोलістичних ідеях ХХ – початку ХХІ століть, дякуючи глибинному відчуттю взаємозалежності людини, природи, Всесвіту; вони набувають особливої виразності та акустично-об'ємного, надзвичайно оригінального звучання завдяки застосуванню яскравої «палітри» різноманітних музично-інструментальних засобів, які запозичені з фольклорно-автентичних музичних напрямів та стилів.

Метафорична мова міфу про Аполлона та Марсія сприяє глибшому розумінню визначального закону творчості, майстерності, артистизму: шлях до витонченої краси класичної музики відкривається митцю лише за умови важкого жертвовного служіння музичному мистецтву.

1. Взаимодействие науки и искусства и творчество художника. Монография. – К.: Наукова думка, 1988. – 280 с.
2. Гуревич П. Музыка и борьба идей в современном мире / П. Гуревич. – М., 1984. – 128 с.
3. Иванов Вячеслав. Эллинская религия страдающего бога [Электронный ресурс] / Вячеслав Иванов. – Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/2_eshill/01text/02add/08.htm
4. Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред., со вступ. статьей и комментариями Н.Я. Берковского. Пер. Т.И. Сильман и И.Я. Колубовского – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 333 с.
5. Ницше Фридрих. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Электронный ресурс] / Фридрих Ницше. – Режим доступа: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml.
6. Парандовський Ян. Міфологія: вірування та легенди стародавніх греків і римлян / Я. Парандовський; приміт.: М. Дубов; пер. з пол.: О. Ленік. – Київ: Молодь, 1977. – 230 с.
7. Серов А.Н. Избранные статьи. Т. 2 / А.Н. Серов. – М., 1957. – 256 с.
8. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл: Пер. с англ. А. Майкапара. – М.: ООО «Издательство АСТ», ООО «Транзиткнига», 2004 – 655 с.

Людмила Маловицкая

**Синергия аполлонического та дионисийского начал
в современной музыке как отражение холистической
идеи целостности мироздания**

В статье исследуется генезис европейской классической музыки как историко-культурный процесс преодоления дуальности аполлонического и дионисийского начал в музыкальном искусстве; анализируется синергия аполлонического (духовно-возвышенного) и дионисийского (иррационально-чувственного) в творчестве композиторов XX – начала XXI века с точки зрения актуальных философско-холистических идей целостности Универсума.

Ludmila Malovitska

**Synergy of Apollonian and Dionysian Origins in Modern Music as
Reflection of Holistic Approach to the Integrity of the Universe**

The article analyzes the genesis of European classical music as historic and cultural process to overcome the duality of Apollonian and Dionysian origins in music; the synergy of Apollonian (spiritual and elevated) and Dionysian (irrational and sensual) in the works of XX – XXI century composers with regard to current philosophical and holistic ideas of the integrity of the Universe.

Музикознавчі дослідження композиторської творчості

Андрей Мерхель
(Киев, Украина)

Акционизм и его разновидности в контексте украинской музыкальной культуры рубежа XX – XXI веков

В противоречивый период рубежа XX и XXI столетий вновь актуализируются вопросы, связанные с функциями и критериями искусства. Бесконечные и утомительные дискуссии об явлениях искусства и «не-искусства» становятся всё более бесперспективными, но в то же время мобилизуют аналитический аппарат. Как и в начале XX века, спустя столетие важным культурным феноменом является синтез искусств. Среди целого ряда новых жанров, видов и форм эпохи постмодернизма особую нишу занимает акционизм. Несмотря на свою более чем полувековую историю, акционизм и его разновидности (перформанс, хепенинг) порождают больше вопросов, нежели ответов. Стоит отметить, что до сегодняшнего дня окончательно так и не определена характеристика и классификация этих форм и видов современного искусства, невзирая на достаточное количество трудов искусствоведов, арт-критиков, теоретиков современного искусства и культуры. Как результат – нестабильная понятийная система и весьма частое непонимание данных явлений зрителем. По мнению исследовательницы постмодернистских тенденций Надежды Маньковской, неприятие многих явлений постмодерна «связано с его интерпретацией в качестве компьютерного вируса культуры, разрушающего эстетическое изнутри. Его авторы третируются как осквернители гробниц; вампиры, отсасывающие чужую творческую энергию; несостоятельные графоманы, живущие на проценты с капитала культуры, ставящие эстетику вне этики и устраивающие аморальные «посты во время чумы», «посты без модернизма» и т. д.» [4].

В академическом музыкальном пространстве Украины появление акций стало неожиданным явлением. Среди украинских композиторов поколения 1980 – 1990-х годов, экспериментировавших в своих опусах не только со звуком, но и с визуальными эффектами, в поле пограничных жанров и

междисциплинарных практик наиболее ярко проявили себя несколько авторов, которых с уверенностью можно назвать композиторами-акционистами. Однако в данном случае мы остановим внимание на трёх композиторах, которые по нашему мнению наиболее последовательно воплощают в своём творчестве принципы акционизма.

Одним из «пионеров» междисциплинарных форм искусства в украинской музыке является Сергей Зажитько. Композитор и писатель, талантливый исполнитель-импровизатор, не ограничивающий себя стилевыми рамками, он заявил о себе как о неординарной личности и уверенно вошёл в число самых ярких композиторов поколения рубежа 1980 – 1990-х годов, заняв неповторимую универсальную нишу.

Стилистическая и эстетическая «модуляция» от традиционных видов творчества в область пограничных жанров в практике автора наступила внезапно с момента написания произведения «Герстекер» для пианиста и персонажа (1995) и определила начало нового (и основного) творческого периода. В средствах выразительности данного сочинения автор совершает невиданный прежде дерзкий шаг, и таким образом, становится первопроходцем в области пограничных форм искусства в украинской современной музыке. Впоследствии каждая очередная премьера композитора вызывает ажиотаж, небывалые аншлаги в концертных залах, незамедлительные отзывы в прессе. Автор мгновенно обретает репутацию «эпатажного» композитора, «возмутителя спокойствия». Собственно, обвинения в чрезмерной «эпатажности» сам Сергей Зажитько объясняет так: «Если связи художественного произведения с культурой в целом многими не улавливаются — вот тогда это и выглядит так, словно кто-то пытается эпатировать» [3]. На приоритетное место выходит «желание открывать новые возможности, выходить в новую область, нарушая запреты и каноны». Композитор уверен: «Мы учимся для того, чтобы разучиться. Считаю, что в творчестве важна философия бунта, радикализма» [5].

Принципиально иная линия творчества, начатая с «Герстекера», создала невиданный прежде прецедент в области украинской новой музыки: перформансы и акции Зажитько явно не вписывались в привычное представление о музыкальном сочинении для постсоветского слушателя, смещали «точку сборки» в восприятии, и, как следствие, вызвали волну бурных дискуссий и довольно конфликтных ситуаций. С уверенностью можно сказать, что новаторские музыкальные решения Зажитько становятся неким «тестом» как для публики, так и для его коллег. Достаточно

вспомнить острую полемику авторитетного музыковеда Юрия Чекана с Сергеем Зажитько на страницах журнала «*Art Line*» [2].

Составляющие общий эффект перформансов или акций Сергея Зажитько можно разделить на несколько отдельных факторов, определить и систематизировать воздействие на зрителя: а) названий; б) исполнительского состава; в) тематических, идейных и смысловых элементов; г) собственно действия.

Так, названия произведений Зажитько в основном лаконичные (за редкими исключениями), их можно поделить на следующие типы:

- 1) названия, апеллирующие к неким вымышленным или же реальным именам («Зажитько», «Чёрные лебеди Серафима Тигипко», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збигнев Батюк», «Лука Батюк», «Б.Г.»);
- 2) абстрактные «восклицательные» названия («Вот так!», «Ещё!»);
- 3) условные «посвящения» – опять-таки иллюзорным персонажам или же известным писателям («Самюэлю Беккету», «Эпитафия Маркизу де Саду», «Музыка для Ангелины Кубелик», «11 маленьких музыкальных переверзий для Анастасии Гнатюк»);
- 4) названия с характерными жанровыми признаками, но их парадоксальной подачей («Песни народов мира», «Погребальные танцы», «Речитатив и ария тени отца Николая Нечипорука из оперы «Легенды Нанало-Ямайского округа»).

Иногда подзаголовки избранных опусов содержат намёки на жанровые признаки (например, «психоделическая серенада»).

В выборе состава исполнителей автор, как правило, склонен к необычным комбинациям и привнесению нетрадиционных для музицирования предметов (например, «актриса-мим, три пылесосных шланга, громкоговоритель и различные металлические предметы», «четыре баритона, волынка, трембита, ударные и четыре актёра», «баритон, сопрано и две тубы», «бас-гитара и радиоприёмник» и т.п.). Особую роль в своих перформативных и акционистских опусах композитор отводит вокальным голосам, чтецам, танцовщицам, актёрам. Иногда встречаются «оксюморонные» и парадоксальные участники: к примеру, «немой чтец», «эпизодический баритон», «поющий актёр», «статическая фигура», «квази-вокальный квартет».

Также можно говорить о классификации произведений и по другим признакам. Перформансы и акции Зажитько чётко делятся на циклы («Песни народов мира», «Ещё!», серия «батюков»), ритуально-пародийные представления и чисто музыкальные сочинения («Чёрные лебеди Серафима Тигипко», «Фаллосипед»,

«Погребальные танцы»), текстовые произведения («Ах, ты степь широкая!», «Нестор Батюк», «Зажитько»). Собственно, идейное наполнение своих перформансов и акций композитор не всегда планирует изначально, да и смыслообразующие подтексты нередко могут проявляться во время или после исполнения пьес.

В силу того, что С. Зажитько исповедует дзен-буддистскую философию жизни, в его художественных намерениях часто прослеживается ускользающий смысл, взаимодополнение одного культурно-исторического символа другим. Действительно, здесь для автора уже не настолько актуален жест как вызов (или постановка определённого вопроса), но важно сочетание культурных пластов, из которого впоследствии проявляется главный метод автора: объединение ритуальности с театром абсурда. И в подобном смешении архетипов из древних культур, элементов примитивного искусства, религиозных практик могут всплывать социальные элементы и подтексты. По словам автора, в подобных практиках творчества крайне важна игра со смыслами. Часто бывает, что анализ произведения происходит «постфактум» – порой некий музыкальный символ, связанный с определённой культурой, выходит сквозь призму иной эпохи, и в итоге появляются новые символы, возникает смесь музыкальных дискурсов.

Из всего массива творчества Сергея Зажитько 1990 – 2000-х годов важно определить существенный аспект: практически все опусы напрямую связаны с театральной составляющей, но в свою очередь, чётко разграничиваются ещё по нескольким параметрам. К первому, и наиболее раннему, проявлению относится вид инструментального театра («Вот так!», «Ещё!»), ко второму – так называемые музыкальные перформансы («Ах, ты степь широкая!»), и к третьему – собственно, акции («Фаллосипед», «Зажитько», «Банзай»).

Близкими к акционизму, но имеющими признаки пограничных жанров, можно считать такие произведения, как «Чёрные лебеди Серафима Тигипко» (признаки перформанса), «Самюэлю Беккету» (элементы инструментального театра и актёрской игры), «Ах, ты степь широкая!» (признаки музыкальной пародии), «Нестор Батюк» и «Песня № 2 для голоса и металлических предметов в тазике» из серии «Песни народов мира» (к слову, последние два сочинения, хоть и являются частями циклов, но, как правило, исполняются отдельно). Весь этот «рейтинг» наиболее радикальных сочинений автора отличает провокационность, предельная степень абсурдизма и порой ошеломляющая непредсказуемость действия.

Немаловажно, что акции и перформансы Сергея Зажитько хоть и символизировали протест и вызов в контексте украинской

музыкальной действительности, но были напрочь лишены намеренного социального жеста и некоего конкретного «месседжа» публике. Эти качества и отличают автора от его двух коллег-акционистов – Владимира Рунчака и Сергея Зажитько.

В свою очередь, в отличие от вышеупомянутого «бунтаря» Сергея Зажитько, который последние два десятилетия строго следует одному творческому принципу и имеет лаконичный список сочинений, композитор Владимир Рунчак разнообразен не только в многожанровости своих опусов, но и не экономит на их количественном показателе, вследствие чего перечень его произведений достаточно обширный. В нём, помимо драматических сочинений с названиями, не оставляющими возможности для иронии, мы видим целый ряд различных опусов, уже интригующих слушателя по своим обозначениям. Собственно, игра слов и смыслов в названиях, двойные подтексты – это один из главных приёмов воздействия композитора на публику. В этих названиях очень выпукло проявлена антагонистичность автора по отношению к традиционным музыкальным жанрам и формам и нехитрая саркастичность (например, многим слушателям автор известен именно по своим «антисонатам» и «неконцертам»). Другой «фирменный» приём композитора связан с инструментальным театром: имитацией игры на инструментах или подменой традиционной техники игры другими способами звукоизвлечения (к примеру, пение во время игры на духовых инструментах, «игра» над струнами на смычковых инструментах и т.п.).

В силу того, что оппозиционный настрой присущ автору не только в творчестве, но и в жизненных убеждениях, в его работах часто прослеживается социальный жест несогласия с существующей системой. В этом – радикальное отличие инструментального театра от акционистских сочинений автора. Если у Сергея Зажитько основополагающим признаком его перформансов и акций была пародия, то у Владимира Рунчака мы наблюдаем ярко выраженную сатиру. К ним можно отнести следующие сочинения автора: «Дуэли» (2006) – квадромузыка для симфонического оркестра, «Музыка для маршрутки Пекин – Киев – конса» (2007) для саксофониста, «Дайте две Шевченковские премии тем, кто хочет иметь одну» (2006) для двух саксофонов.

По убеждению автора, те факторы, которые являются ненормативными в восприятии публики, в результате и концентрируют внимание зрителя. Для Рунчака включение публики в игру – немаловажный элемент произведения. Собственно, игра – с вниманием, реакцией, ожиданиями публики – и становится главным

методом работы со зрителем в акционистских произведениях композитора.

Параллельно с деятельностью С. Зажитько и В. Рунчака, шлейф неизменно «скандального» композитора уже второе десятилетие тянет за собой Сергей Ярунский (Степанюк). ореол скандальности затмил всё творчество композитора, где музыке отведено немало места, но в контексте его акционистских произведений сама музыка Ярунского уже перестала кого-либо интересовать. Известность композитору принесли его несколько сочинений, так или иначе связанных с нарушением этических табу в музыкальной академической среде. Ярунский в своих предельно дерзких акциях неприкрыто и смело поднимает проблемные вопросы, напрямую связанные с идеологическими конвенциями общества.

Творческий путь композитора всегда был сопряжён с активным поиском смысловых и философских констант. Ему с ранней юности были близки эсхатологические настроения, интерес к религиозно-философским учениям. Стилистическая неустойчивость, которая была свойственна его музыке, имела и сильную сторону – ярко выраженную концептуальность. Произведения С. Ярунского изначально имели в своём музыкальном языке раздражающий фактор. В творчестве автора сумрачные настроения сменялись мировоззренческим оптимизмом, и итогом художественных опытов того времени стали сочинения с характерными для религиозно-философских поисков названиями.

Новая веха в биографии композитора связана с периодом развала СССР и поступлением автора в Киевскую консерваторию на композиторский факультет в класс Николая Дремлюги. Радикальный стилистический слом наступает у композитора на втором курсе консерватории, когда автор написал «Метаморфозы» для фортепиано (1991). После написания сонаты для баяна «Светилище» (из цикла «Книга Велеса») в 1993 году от своего студента отказывается Н. Дремлюга, и С. Ярунский переходит в класс композиции Якова Лапинского. Однако в общении с новым преподавателем он впоследствии столкнулся с аналогичным идеологическим противостоянием.

Данный период становится началом сотрудничества композитора с новосозданным ансамблем «САТ» (Современное Акустическое Трио). Для них и была написана в 1992 году «Оранжевая кактусов» – одно из самых показательных сочинений Ярунского.

Плодотворное общение с коллегами способствовало окончательному формированию творческих позиций, жизненных констант и нахождению «философского камня», следствием

которых стал ряд произведений с характерными названиями («Трансмутации», «Кибалион», «Изумрудная скрижаль Гермеса», «Гимн воскресшему Озирису»).

Однако скандальная известность автора связана с целым рядом его акционистских произведений, где наиболее радикально проявлены мировоззренческие убеждения композитора. Это инструментальная трилогия «Музыка № 10» (Мистерия-буфф № 1, 1996), состоящая из трех сочинений: «Нам не нужно!» (мерзость для 11 исполнителей), «Великий Гоготун» (безобразия для 4 исполнителей), «Песня павлина» (гадость для 13 исполнителей). Собственно, последняя часть трилогии и стала причиной для шумного исключения автора из состава Национального союза композиторов Украины в 1998 году. Примечательно, что при обвинении Ярунского и принятии решения, комиссия Союза композиторов не предъявила ни единой претензии к музыке скандалиста, а лишь упрекнула его в оскорблении чувств верующих. Разумеется, поскольку сочинение было представлено в чистый четверг накануне празднования православными христианами Пасхи (концерт проходил в рамках международного фестиваля «Музыкальные премьеры сезона»), этот жест автора был оценен как кощунственный и богохульный. В этой акции была проявлена пародия на нескольких уровнях: на тибетскую ритуальную музыку, на христианские пассионы в духе вагантов, и главное – был продемонстрирован ритуальный отказ автора от христианства, выраженный в «ницшеанском» монологе композитора в конце сочинения.

Другая вызывающая акция композитора спустя несколько лет молчания была связана с его участием в «Биеннале актуальных искусств Украины» в 2004 году во время Оранжевой революции. На концерте Национального симфонического оркестра Украины был проанонсирован «Стриптиз-реквием» (1998 / 2004) Сергея Ярунского, и молниеносно вызвал волну беспокойства администрации Национальной филармонии (где должен был проходить концерт) и руководства Министерства культуры Украины.

Для композитора Ярунского в творчестве наиболее актуален воинственный протест против политической и общественной фальши, истекающей из былой советской действительности. Для него это не просто пародия на «фантомные симуляции» нашей реальности, но выражение её параноидальных форм, желание проявить через художественный жест сопротивление крайние болевые точки общественной «болезни», сознательно выходя за рамки разума. Он представляет абсурд как естественное состояние общества, сознательно отказываясь от понятия творческого успеха,

достигая основополагающей цели любой акции – реакции зрителя, не оставляя его безразличным и получая обратный отклик. Сергей Ярунский – это, пожалуй, единственный украинский композитор-экстремист, который согласно мнению об акционизме контркультурного деятеля Алексея Цветкова, вторгается «на не готовую к этой практике публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя – думать» [1].

Стоит отметить, что художественные решения музыкальных (или «омузыкаленных») акционистских произведений напрямую зависят от комплекса факторов. Прежде всего, это идейная (или в некоторых случаях – идеологическая) основа данных сочинений, которая влечёт за собой ряд сопутствующих этой идее выразительных средств. Замысел автора, его художественные и стилистические установки, в свою очередь, формируют эти средства. Как правило, в большинстве подобных сочинений композиторы-акционисты концентрируют внимание слушателя на своём социально-критическом жесте, а не на музыкальном материале. Звуковой материал служит чаще всего дополняющим фактором, неким «декором» к основной идее. В этой закономерности ярко проявляется один из принципов концептуализма, частью которого стало такое явление как акционизм.

Рассмотрев избранные опусы трёх наиболее показательных украинских композиторов-акционистов (С. Зажитько, В. Рунчака и С. Ярунского), важно отметить, что каждый автор в своих творческих жестах склонен к определённым установкам. Так, у Сергея Зажитько в большинстве его музыкальных акций и перформансов, кроме смехового и игрового начала, ярко выражена пародийность. Эта пародийность является следствием иронического переосмысления различных архетипов. К примеру, в его акции «Фаллосипед» переосмысливается ритуальность, в действе «Зажитько» проявлена самоирония в сочетании с игрой. В других перформансах и акциях автора обыгрываются классические жанры («Ах, ты степь широкая!», «Вот так!», «Сара Батюк»), фольклор («Песни народов мира», «Чёрные лебеди Серафима Тигипко»), поэтическая классика («Нестор Батюк»).

В отличие от акций и перформансов Сергея Зажитько, в творчестве Владимира Рунчака заметна иная магистральная линия. В его акциях ярко выражена сатиричность, более приближённая к социально-общественной действительности, чем у С. Зажитько. Рунчаку также близка ирония и самоирония, но в большей мере его творчеству свойственен гротеск. Курьёзность многих сценических

ситуаций в творчестве автора как бы препарировать музыкальное сочинение, пытаясь обострить воздействие на зрителя.

Наиболее радикальный автор среди вышеназванных композиторов – Сергей Ярунский (Степанюк). Обзор его творчества показал, что автор изначально был антагонистически настроен ко многим явлениям советской и постсоветской действительности, вследствие чего сформировал свое творческое кредо. Здесь уже нет места безобидной иронии, сатире, а вместо этого в силу вступает радикальный воинствующий протест. Сопротивление автора по отношению к действительности в его наиболее скандальных акциях «Песня павлина» и «Стриптиз-реквием» достигает апофеоза, следствием которого является исключение его из Союза композиторов Украины и сомнительная репутация в культурной среде. Однако, похоже, это совсем не пугает композитора, а лишь вселяет в него еще больше уверенности и вдохновляет на новые скандальные художественные жесты.

Стоит заметить, что системная ошибка многих критиков и музыкантов в оценке подобных произведений связана с традиционным подходом к анализу музыкальных сочинений. Поскольку большинство музыкальных акционистских произведений выходит за рамки привычных выразительных средств музыки, к ним необходимо применять совершенно другие критерии оценки. По нашему мнению, главное в оценке акционистских произведений – определение актуальности социально-общественной (или социокультурной) идеи и точности художественного жеста относительно этой идеи. Комплексный анализ всех элементов выразительности, включая театральную, визуальную (а не только звуковую) составляющие акций, может содействовать объективной оценке различных акционистских произведений. Также при любом анализе и оценке подобных явлений очень важно учитывать и контекст, в котором происходит конкретная акция.

Действительно, на современном этапе развития музыкального искусства иногда сложно ограничивать себя чисто звуковыми средствами выразительности. В таких случаях вновь, как и столетие назад, становится крайне актуальной идея синтеза искусств, ярким образцом которой и предстаёт акционизм с его разновидностями.

1. Акционизм [Электронный ресурс] / В. Карп // Энциклопедия театра. – 24.06.2010 – Режим доступа: <http://enc.vkarp.com/2010/06/24/>
2. Зажитько С. Ненормальность нормального / С. Зажитько // *Art-line*. – 1997. – № 2. – С. 19.
3. Крицкая А. Вот так! [Электронный ресурс] / А. Крицкая, С. Зажитько // Зеркало недели. – 1998. – № 21. – Режим доступа: <http://zn.ua/articles/11502>

4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – С.-Пб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
5. Мерхель А. Вы слышали, как звучит абсурд? [Электронный ресурс] / А. Мерхель // Зеркало недели. – 2009 г. – № 45. – Режим доступа: <http://zn.ua/articles/58495>

Андрій Мерхель

**Акціонізм та його різновиди в контексті української
музичної культури на межі ХХ – ХХІ століть**

У статті розглядається процес формування акціонізму та його різновидів у сучасній академічній музичній культурі України. На прикладі творчості композиторів Сергія Зажитька, Володимира Рунчака та Сергія Ярунського аналізується ідейна основа творів авторів, розкриваються актуальні аспекти розуміння даних творів, їх взаємозв'язок із соціальним контекстом.

Andriy Merkhel

**Actionism and its Variants in the Context of Ukrainian
Musical Culture at the Turn of XX – XXI Centuries**

The process of forming actionism and its variants in modern academic musical culture of Ukraine is revealed in the article. Based on the works of composers Sergei Zazhytko, Vladimir Runchak and Sergei Yarunskyi ideological foundation of the works is analyzed, relevant aspects of understanding these works, their correlation with the social context are disclosed.

Ольга Сеницкая
(Житомир, Украина)

**Р. Глиэр – Б. Лятошинский. Концертное
allegro op. 100 для скрипки с оркестром:
опыт исполнительского прочтения**

15 – 18 февраля 2015 года в Житомире был осуществлён Международный научно-художественный проект «Р. Глиэр – Б. Лятошинский: жизнь и творчество в контексте культуры». Целью проекта было введение в научный обиход и концертную практику неизвестных ранее документов и материалов, проливающих свет на жизнь и творчество двух выдающихся композиторов первой половины ХХ столетия. В рамках проекта было решено подготовить к исполнению одно из редко исполняемых произведений Р. Глиэра,

его последний опус – Концертное *allegro* соль-минор для скрипки с оркестром (в версии для скрипки и фортепиано). По замыслу организаторов, исполнение этого произведения должно было стать символом духовного единства Учителя и Ученика – Рейнгольда Глиэра и Бориса Лятошинского.

Изучая это удивительное сочинение, я прожила счастливый творческий месяц, который завершился исполнением Концертного *allegro op. 100* в малом зале Житомирской музыкальной школы № 1 им. Б.Н. Лятошинского (партия фортепиано – Ирина Копоть).

Погружение в удивительную музыку Р. Глиэра заставило обратиться к истории создания этого сочинения. Композитор задумал его за два года до смерти. Работал до последней возможности, но не успел завершить. Концерт закончен и оркестрован Б. Лятошинским. О своей работе над последним сочинением учителя Лятошинский написал так: «Из сохранившихся двух тетрадей эскизов произведения видно, что концерт предполагался вначале в тональности *D-dur*, но затем этот тематический материал был заменён композитором другим и тональностью концерта стал *g-moll*.

Кроме упомянутых двух тетрадей эскизов, Глиэр оставил ещё переписанную первую часть концерта, доведенную до середины разработки. Среди эскизов не было определённого и законченного материала для второй и третьей части концерта, и так как только первая часть его была написана самим композитором, пришлось ограничиться окончанием её, превратив таким образом в одночастное произведение, сонатное *allegro*» [1].

Музыковед М. Леонтьева в справочнике-путеводителе «Симфонические произведения Р.М. Глиэра» (М., 1962) даёт полный структурный разбор этого сочинения [3].

Первым исполнителем произведения стал Борис Эммануилович Гольдштейн, лауреат престижных международных конкурсов – имени Г. Венявского в Варшаве и имени Э. Изай в Брюсселе. Ученик П. Столярского, А. Ямпольского и Л. Цейтлина, он заслужил восторженные отзывы Фрица Крейсlera, Жака Тибо, Йожефа Сигети, Карла Флеша, Мирона Полякина, Сергея Прокофьева, Арама Хачатуряна. Борис Гольдштейн обладал феноменальной техникой, безупречным интонированием, многообразными способами артикулирования мелодии, богатой тембровой палитрой и прекрасным скрипичным тоном.

С какой же музыкой сталкивается исполнитель, открывая ноты этого сочинения? Поражает объём! 469 тактов, не считая развёрнутой виртуозной каденции. Но главная трудность заключается в необходимости вырасти до духовного содержания

произведения, обратить музыкальный слух на поиск духовного начала, заложенного в нем. Оно требует особой направленности музыкального слуха, постоянного внимания к интонированию и фразировке, точного нахождения художественных образов.

«Владыка волшебств» – так назвал Р. Глиэра поэт-символист Вячеслав Иванов [2]. Действительно, у тех художников, которые глубоко понимают жизнь (а именно глубину понимания жизни отмечают у Глиэра все, кто его знал), всегда есть мысли, с которыми они остаются наедине, не пытаюсь (по разным причинам) сформулировать их словами. «Всё видимое тяготеет к невидимому, слышимое к неслышимому, осязаемое к неосязаемому. Быть может, мыслимое к немислимому», – заметил один из основоположников романтизма Фридрих фон Гарденберг (Новалис) [4]. Скрипка, её натянутые вибрирующие струны, ассоциируются с человеческой душой. Именно скрипке Глиэр доверил свою последнюю исповедь. По словам правнука композитора Кирилла Игоревича Новосельского, сочинение этого произведения было очень важно для композитора. Он работал, невзирая на запреты врачей, между процедурами и капельницами... Тихо прокрадывался в свой кабинет и сочинял. Сочинял, преодолевая недомогания и недуги [5]. Сейчас никто уже не скажет, о чём думал композитор в эти минуты. Только музыка чуть-чуть приоткрывает тайну. Музыкальный материал удивительным образом направляет мысль исполнителя на ассоциации с интонационным словарем и символикой в произведениях И.С. Баха [6]. Тема главной партии построена на интонациях «шага», «несомого креста», «чаши», «сострадания»... Перед мысленным взором исполнителя возникает картина Гефсиманского сада и «Моления о Чаше». Тяжёлые шаги в басовом голосе, восходящая вопросительная интонация в партии солиста, уменьшённая кварта (символ распятия на кресте), пульсирующий, как кровь в висках в моменты наивысшего напряжения, аккомпанемент, тональная неустойчивость передают состояние напряжённой душевной борьбы, сомнений, духовных метаний. Пунктирная призывная интонация звучит всё настойчивее, усиливается восходящими виртуозными пассажами. Динамика в партии солиста достигает максимальной звучности. Это уже не вопрос, а крик измученной страданиями души. Рыдающие ниспадающие секстовые интонации приводят к связующей партии в ритме тарантеллы (по одной из легенд, танце человека, укушенного тарантулом) с характерным акцентом на первой ноте триоли, звучащей на фоне тихой выразительной темы в оркестре, буквально пронизанной интонациями уменьшённой кварты.

Побочная партия – необычайно красивая, светлая, широкого дыхания, в традиции лучших глиэровских мелодий. Начинается в нюансе *piano* и постепенно возрастает до *fortissimo*. Страдание остается («стонущие» ходы в партии скрипки), но появляется и возрастает радость.

Заключительная партия вызывает в памяти стихи Новалиса:

«Рвите золотые цепи,
Изумруды и рубины.
Драгоценные запястья,
Блеск и звон колец!
Бросьте ложа в душном склепе.
Подземелья и руины!
В розах неземного счастья
Взвейтесь к Вымыслу в дворец!» [4]

Движение шестнадцатыми заполняет всё звуковое пространство и ассоциируется с учащённо бьющимся от радости сердцем. Кажется, вот-вот мир, о котором только догадываешься, станет очевидным, реальным. Состояние радостного волнения нарастает и вдруг... свет меркнет. Ниспадающие, исполненные страдания ходы, затем ещё один мучительный подъём, «зависающий» на неизменной гармонии – «собрание сил» и стремительный взлет, который предвещает мажорное завершение, но... разрешается в си-бемоль минор. Оркестр – выразитель объективного начала – закрепляет мрачное настроение, призыв-вопрос становится всё более грозным и неотвратимым. Тема радости приобретает черты страдания. Возможно, это музыкально зашифрованное завещание композитора, свидетельство его Веры, оставленное потомкам в надежде, что наступят времена, когда эти душевные состояния будут прочитаны и поняты.

Очень интересен в музыкальном отношении эпизод *Andante cantabile*. Б.Н. Лятошинский пишет о нём так: «В процессе работы я стремился сохранить стиль и характер музыки моего учителя Р.М. Глиэра. Имея в виду расширение формы концерта, перед концом разработки я ввёл *Andante*, как бы выполняющее функцию второй, медленной части концерта» [1]. Интонация увеличенной кварты на фоне ритмически ровного (колышущегося, «колыбельного») сопровождения создаёт удивительное состояние. Все земные страсти тихо отступают, отдаляются и замирают. Остаются Дух и Душа, как в стихах Новалиса:

Кто Земного Духа свяжет.
Кто значенье смерти схватит.
Слово Жизни кто укажет,
Дух Земной, твой час прошёл... [4]

Далее следует каденция – монолог солирующей скрипки, – созданная по эскизам Глиэра. Вероятнее всего, каденция задумывалась как смысловой центр произведения. Но, к сожалению, автор оставил лишь наброски тематического материала. Каденция демонстрирует яркие виртуозные и выразительные возможности инструмента, но её главная драматургическая роль – показать наивысшее душевное напряжение в моменты, когда личность остаётся один на один с жизнью.

Показательна кода произведения, сочиненная Б. Лятошинским на тематическом материале Р. Глиэра. Напряжение достигает предела и вдруг обрывается на уменьшённом септаккорде. Мучительное молчание – фермата на тактовой черте. Медленно и очень тихо в партии оркестра звучит начальная интонация главной партии. Ей в ответ – уже знакомый стремительный, жизнеутверждающий, исполненный духовной силы пассаж, взрывающийся к тонике – «Верую, Господи!»

Концертное *allegro* op. 100 Р. Глиэра – это одновременно и глубокое размышление, и последняя исповедь, и искреннее свидетельство Творцу, незримое присутствие которого каждый гений безошибочно ощущает своим художественным инстинктом. Только от сопряжения с Высшим рождается Великое. Интересно, что Р. Глиэр не провозглашал себя ни экспериментатором, ни новатором, ни традиционалистом, ни последователем. Он просто писал музыку. Музыка для Р. Глиэра была, по-видимому, формой общения со своим Создателем. Показательно в этом отношении признание композитора «Я сжёг целую кучу своих сочинений...» – жест покаяния, очищения, предчувствие трансформации. «Я чувствую, <...> что должен переродиться...» [2, с. 127].

Завершение Б. Лятошинским итоговой по смыслу, глубоко философской работы учителя показывает, что их связывали не просто дружеские отношения, а истинное единомыслие в понимании жизни.

1. Глиэр Р. Концерт (Концертное *allegro*) для скрипки с оркестром: Издание для скрипки и фортепьяно. – М.: Госмузиздат, 1960 . – 35 с.
2. «Какая солнечная сфера!..»: Р.М. Глиэр. Информационный справочник. – М. – Калининград, 2013. – 128 с.
3. Леонтьева М. «Симфонические произведения Р.М. Глиэра»: Справочник-путеводитель. – М., 1962. – 116 с.
4. Новалис. Стихи. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.lib.ru/INOOLD/WORLD/nowalis.txt>
5. Новосельский К.И. Устная беседа с автором статьи.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964. – 726 с.

Ольга Синуцька

Р. Глієр – Б. Лятошинський. Концертне *allegro* op. 100 для скрипки з оркестром: спроба виконавського прочитання

*З позицій виконавця аналізуються художній зміст та інтонаційний словник останнього твору Р. Глієра – Концертного *allegro* op. 100 для скрипки з оркестром, який було завершено його учнем Б. Лятошинським.*

Olga Synytska

R. Glier – B. Liatoshynskiy. Concert *Allegro* op. 100 for Violin and Orchestra: Attempt of Performer's Reading

*From the point of artist the article examines artistic content and intonation dictionary of Glier's recent work Concert *allegro* op. 100 for violin and orchestra, which was completed by his pupil B. Liatoshynskiy.*

Христина Дернякова
(Житомир, Україна)

**П'ять романсів op. 20 – «пушкінський»
вокальний цикл Віктора Косенка**

Нещодавно виповнилося сімдесят п'ять років від дня смерті видатного українського композитора Віктора Степановича Косенка, ім'я якого носить Житомирське музичне училище. Ми, косенківці, повинні більш детально вивчати і пропагувати творчість талановитого митця, який довгий час мешкав і працював у нашому місті.

Спадщина Косенка – це симфонічні, фортепіанні твори, інструментальні ансамблі, романси, обробки народних пісень. Романси є саме тією жанровою сферою, до якої Косенко звертався протягом усього творчого життя (перший романс був написаний у 1917 році у Петербурзі 19-річним композитором, останній – у 1936 році, незадовго до смерті). Композитор написав понад шістдесят романсів на вірші різних поетів. Вони вже давно стали класикою національної музики ХХ століття. Косенко добре знав природу та можливості людського голосу (Віктор Степанович тривалий час працював концертмейстером у Маріїнському театрі в Петербурзі і розучував зі співаками різноманітний вокальний репертуар. Можливо, з цим пов'язана обізнаність композитора у сфері вокальної музики).

Камерна вокальна творчість Косенка вивчалася вітчизняними музикознавцями. Вона висвітлювалася в роботах Р. Стецюка,

Т. Булат, О. Олійник, В. Довженко, наукових статтях І. Копоть, О. Басси та в окремих розділах праць про українську музику радянського періоду.

Метою представленої роботи є розгляд творчого доробку композитора у цьому жанрі на прикладі романсів *op. 20* та доведення, що п'ять романсів на вірші О. Пушкіна складають вокальний цикл і є своєрідним «особистим щоденником» митця, який сприяє розумінню настрою і душевного стану композитора в той час.

У камерних вокальних творах Косенко свідомо не прагнув до радикального оновлення музичної мови, що була характерна для музики початку ХХ століття. У зв'язку з цим доцільно привести висловлювання Б. Асаф'єва: «Интересен композитор, отыскивающий новые неиспользованные звукосочетания, но ещё интереснее тот, кто, казалось бы, из простейших, всем доступных звукокомплексов создаёт поражающие своей свежестью и выразительностью произведения» [1, с. 274].

В. Косенко у своїй вокальній творчості спирався на здобутки російських композиторів, зокрема П. Чайковського та С. Рахманінова. На це вказують дослідники його творчості і з цим спостереженням не можна не погодитися. У романсах Косенка досить багато рис – виражальних засобів, прийомів гармонічного і фактурного розвитку, формотворчих принципів, – що походять від традиції класичного російського романсу другої половини ХІХ століття. Разом з тим, слід відзначити особливість і неповторність романсів Косенка, яким притаманна яскраво виражена особистісна лірика, яка виявилася у виборі кола настроїв, що розкривають душевний світ композитора, його почуття і думки.

На початку 30-х років, коли Косенко переїжджає до Києва, в його особистому житті відбуваються суттєві зміни. Слід зауважити, що в його стосунках з дружиною, Ангеліною Володимирівною, намітилася криза. У той час були створені романси *op. 20* на вірші Пушкіна. Тільки у камерно-вокальному жанрі – глибоко особистому, інтимному, – композитор дозволяє собі щиро розповідати про свій душевний біль, тугу, безнадійну самотність, пов'язану із життєвими обставинами.

Ми уважно прочитали матеріали листування Косенка і хочемо процитувати з цього приводу окремі фрагменти листів.

«Твоє перебування у мене – такий світлий промінь у моєму київському житті! І так мені шкода, що ти поїхала». Київ, 1930 р. 30 січня [5, с. 274].

«Вже п'ять днів, як ти поїхала від мене, точніше - втекла від мене, від цього шуму, галасу і вирвалася з клітки». Київ, 1930 р. 30 січня [5, с. 275].

«Пишу цю листівку пізно увечері і хочу поділитися з тобою трохи... втомився я дуже...» Київ. 1930 р. 31 січня [5, с. 276].

«Щойно повернувся з концерту... І так жалкував, що тебе немає поруч. Ти через свій поспішний від'їзд багато втратила. Я бачу, мені знову треба захворіти, щоб ти була біля мене». Київ, 1930 р. 23 лютого [5, с. 276].

Не випадково Косенко звернувся до творчості О. Пушкіна, адже розвиток жанру романсу завжди був тісно пов'язаний із лірикою видатного російського поета. Упродовж майже двохсот років його вірші надихають композиторів різних поколінь. Лірика Пушкіна є надзвичайно привабливою, тому що він майстерно володів усім багатством засобів поетичної виразності. Зміст і форма його віршів відрізняються особливою глибиною та гармонійністю, при цьому ритмічна пульсація віршів поета досить проста. У зв'язку з цим композитор, створюючи на них мелодію, не обмежений у виборі того чи іншого ритмічного малюнку. Це можна сказати далеко не про кожного поета. У деяких випадках ритмічна пульсація вірша буває досить складною та індивідуалізованою, і композитор не може вільно будувати свій власний мелодико-ритмічний малюнок, а повинен погодитися із рішенням поета.

Цикл романсів *op. 20* на вірші Пушкіна був написаний у короткий термін – два з половиною місяці (перший романс датований 20 березня 1930 року, останній – 8 червня 1930 року), вони нібито написані на єдиному диханні. У романсах, на наш погляд, простежується одна сюжетна лінія:

- «Я вас любил» – нерозділене кохання,
- «Я пережил свои желанья» – самотність,
- «Ворон к ворону летит» – смерть,
- «Редеет облаков летучая гряда» – споглядання картин природи,
- «Цветок засохший» – забуття.

Влучно зауважила у зв'язку з цим В. Васіна-Гроссман у книзі «Музыка и поэтическое слово», де вона надає класифікацію видів вокальних циклів: «...Третий тип связей мы находим в чисто лирических циклах. На первый взгляд, они наиболее свободно, почти импровизационно, построены, их объединяет только образ лирического героя, обычно сливающегося с личностью автора...» [3, с. 308].

Декілька слів необхідно сказати про жанрову природу романсів *op. 20*. Цикл побудований за принципом контрасту в жанровому та образному відношенні. Перший романс «Я вас любил» – монолог-роздум. Другий – «Я пережил свои желанья» – драматичний монолог. Третій – «Ворон к ворону летит» – кульмінаційний центр циклу – балада. Окреме місце займає четвертий романс «Редеет

облаков летучая гряда» – це своєрідне інтермецо. П'ятий романс «Цветок засохший» – елегія.

Тональний план циклу достатньо продуманий і несе в собі семантику певного психологічного навантаження. Не випадково перший романс «Я вас любил» написаний у тональності *e-moll*. У ній не лише помирає надія, але і сам герой приречений на смерть. Згадується вокальний цикл «Прекрасна млинка» Шуберта і роль цієї тональності в ньому. Другий романс написаний у глибоко бемольній тональності *es-moll*, яка говорить сама за себе і несе холодний і темний колорит. Третій романс «Ворон к ворону летит» у тональності *fis-moll* – це дуже цікавий вибір композитора. У зв'язку з цим пригадується четверта картина опери «Пікова дама» Чайковського, де вона є трагічною, роковою лейт-тональністю. Четвертий романс у тональності *B-dur* є ніби ліричним відступом від важких переживань, зверненням до природи. Це єдина мажорна тональність у циклі, досить тепла та ідилічна. П'ятий романс звучить у тональності *f-moll*, яка несе гнітючий, скорботний, згасаючий настрій.

У результаті аналізу можна зробити висновок, що п'ять романсів *op. 20* В. Косенка є вокальним циклом. На це вказують наступні аргументи:

- вірші належать одному поетові – О. Пушкіну; вибір віршів індивідуальний і тісно пов'язаний із душевним станом композитора у той час;
- романси написані у рекордно короткий термін, на єдиному диханні, що пов'язано, як ми гадаємо, з внутрішньою необхідністю, потребою висловитися в творчості;
- у романсах простежується єдина сюжетна лінія, що є типовим для вокальних циклів;
- продуманий тональний план та жанровий вибір романсів: чотири романси з п'яти написані в мінорних тональностях, що також надає циклу певної похмурості, приреченості;
- більшість романсів циклу пронизані лейт-інтонацією зменшеної кварта, семантика якої несе глибоке страждання, безнадійність.
- у плані гармонічної мови композитор активно використовує акорди домінантової і субдомінантової груп зі зниженими тонами, які надають музиці трагедійного колориту.
- форма романсів досить гнучка, індивідуалізована з використанням динамізованих реприз, які демонструють почуття не у статиці, а в русі.

Романси *op. 20* були створені автором у період творчої зрілості, тому можна вбачати у цьому циклі певний підсумок його пошуків у

сфері камерно-вокальної музики. Композитор максимально поглиблює ліричне висловлювання, драматизує зміст, майстерно поєднує риси кантилени і речитативу у вокальній партії, надає великого значення фортепіанному супроводу, цікавим і різноманітним фактурним прийомам.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Булат Т. Український романс. – К.: Наукова думка, 1979. – 320 с.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. – М.: Музыка, 1978. – 367 с.
4. Копоть І. Віктор Косенко. Романси житомирського періоду / В.С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомирщини / Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю Житомирського музичного училища ім. В.С. Косенка (24-26 березня 2005 року). – Житомир, 2005. – С.14 – 21.
5. В.С. Косенко. Спогади. Листи / Редактор-упорядник А.В. Косенко. – К.: Музична Україна, 1975. – 296 с.
6. А.С. Пушкин. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1983.
7. Стецюк Р. Віктор Косенко. Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1974. – 56 с.

Кристина Дернякова

**Пять романсов ор. 20 – «пушкинский»
вокальный цикл Виктора Косенко**

В статье рассматриваются романсы композитора с точки зрения их объединения в цикл. Анализируются ладотональные, гармонические, композиционные особенности, выявляется единая образно-эмоциональная концепция построения цикла.

Christina Deryakova

Five Romances op. 20 – «Pushkin» Song Cycle by Victor Kosenko

This article discusses composer's romances in terms of their integration in the cycle. Modal and tonal, harmonic, compositional features are analyzed, unanimous visual and emotional concept of cycle construction is revealed.

Маргарита Бодак
(Житомир, Україна)

**З історії зв'язків музики та живопису (на прикладі
сюїти Ігоря Шамо «Картини російських живописців»)**

Живопис та музика пов'язані між собою особливими узами, і не стільки сюжетними, скільки глибоко внутрішніми. Взаємозв'язок фарб та звуків існував здавна як в природі, так і в мистецтві.

Леонардо да Вінчі назвав музику «сестрою живопису». І дійсно, ці два види мистецтва протягом усієї історії розвивалися паралельно, тісно пов'язуючись один з одним.

Багато спільного між музикою та живописом можна знайти навіть у термінах. Для живопису, наприклад, так само важливим є ритм, рух, як для музики – колорит, симетрія. Ми говоримо про лінію у живописі та про мелодичну лінію у музиці, про пропорції в обох видах мистецтва. Важливими поняттями є тональність, яскравість як музичних, так і живописних полотен.

З середини ХІХ століття композитори-романтики активно почали спроби передати у звуках твори живопису. Сама філософія романтизму диктувала взаємозв'язок мистецтв між собою, тому в доробку романтиків ми знаходимо багато яскравих зразків, що були написані під враженням від творів живопису. Це, перш за все, твори Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Реґера. У російській музиці це, безумовно, М. Мусоргський з його «Картинками з виставки», С. Рахманінов, О. Скрябін.

До речі, абсолютно новим жанром стала так звана «світломузика», перший крок до якої з боку музики зробив О. Скрябін, а з боку живопису – М. Чюрльоніс.

У другий половині ХХ ст. з'являється ще одна форма взаємодії живопису та музики – графічні партитури. У подібному напрямку працювали Я. Ксенакіс, К. Пендерецький, Е. Денісов та ін.

Слід також згадати про особливу здібність, що зустрічається в деяких композиторів – кольоровий слух, коли окремі тони та тональності музичного твору асоціюються з певними кольорами.

Українські композитори, продовжуючи найкращі традиції західноєвропейського та російського мистецтва, теж активно зверталися до програмних сюжетів, продиктованих творами живопису. До прикладу, Р. Глієр у 1921 році створив симфонічну картину «Запорожці» за картиною І. Рєпіна «Козаки пишуть листа турецькому султану». Л. Дичко у своєму доробку має хорівий концерт «Іспанські фрески», один з номерів якого, а саме «Капрічіоз», написаний за мотивами картин Ф. Гойї. До речі, в неї багато творів, пов'язаних з живописом: «Фрески» за картинами народної художниці Катерини Білокур, П'ять п'єс за картинами російських живописців для хору та оркестру та інші. Л. Грабовський створив вражаючі «Симфонічні фрески» за мотивами картин Б. Пророкова «Це не повинно повторитися». В. Кікта, надихнувшись фресками Софії Київської, написав симфонічний твір з однойменною назвою.

Яскравим прикладом поєднання живопису та музики є фортепіанна сюїта «Картини російських живописців» Ігоря Шамо.

Сюїта складається з шести п'єс: «Трійка», «Літній вечір», «Ранок у лісі», «Владимирка», «Берізка», «На гулянці». Вона достатньо популярна, часто звучить у концертах і знаходиться в репертуарі багатьох піаністів. Музична мова п'єс Шамо відрізняється яскравою характерністю, яку легко впізнати та яка сприяє виникненню точних слухових уявлень. Саме тому ми вважаємо за доцільне детально розглянути цей твір.

Сюїта написана під впливом відомих живописних полотен І. Голікова, І. Левітана, М. Нестерова, Б. Кустодієва, А. Рилова, тобто відображає взаємодію двох видів мистецтва і тому дозволяє проводити паралелі між художніми образами, що зображуються і що звучать. У фортепіанній сюїті Шамо яскраво відчувається вплив «Картинок з виставки» М. Мусоргського, що дозволяє спиратися на підготовлені цим твором певні асоціації. «Сюита «Картинки с выставки» открывает новый тип пианизма – картинно-характеристический. Эффектно-театральное использование регистровых контрастов фортепиано, блестящее мастерство подражания, изобразительной и психологической характеристики, введение подголосочной полифонии, – всё это для пианистов открыл Мусоргский. Его влияние на последующее развитие фортепианной музыки очень велико» [1, с. 47].

Поштовхом для написання першої п'єси «Трійка» стала картина майстра палехського живопису Івана Голікова. Друга п'єса «Літній вечір» написана під впливом картини Ісаака Левітана «Околиця. Літній вечір». Наступна п'єса – «Ранок у лісі» – написана за однойменною картиною Аркадія Рилова. «Владимирка» – ще одна картина Ісаака Левітана. Авторство «Берізки» належить Михайлу Нестерову. Остання п'єса циклу, «На гулянці», була написана під враженням від картини Бориса Кустодієва.

Ігор Шамо у сюїті «Картини російських живописців» спирається на російську народну пісенність. «Тут використані хороводні мотиви («Берізка»), плясові інтонації («На гулянці»), протяжна пісня каторжан («Владимирка»). Інтонаційна основа сюїти базується на широких зв'язках із різними жанрами народного пісенного і танцювального мистецтва, що говорить про її реалістичну спрямованість» [4, с. 37]. Композитор передає «атмосферу» з полотен живописців і підкреслює, що об'єднує усіх майстрів – національна основа їхньої творчості.

У сюїті можна простежити риси циклічної драматургії: «В отличие от других фортепианных сочинений Игоря Шамо, где преобладает принцип сюитности, здесь налицо все черты циклической драматургии» [4, с. 38]. П'єси розташовані за принципом контрасту у жанровому, темповому та образному

відношенні. Починається сюїта п'єсою «Трійка», яка нагадує «Прогулянку» з «Картинок з виставки», тільки більш зворушливу, радісну, енергійну. Драматичний центр сюїти – «Владимирка» – глибоко трагічна п'єса циклу. Фінал «На гулянці» захоплює святковою атмосферою та веселощами, незграбним танком з важким тупотінням. Відповідно «Літній вечір» та «Берізка» – ліричні центри сюїти. Вони мають риси своєрідного обрядового дійства. П'єса «Ранок у лісі» – суто імпресіоністична, її можна віднести до музичного пленеру. Таким чином, хоча кожен п'єсу можна виконувати окремо, сюїта, на наш погляд, має чітку драматургію зі своїм вступом, кульмінацією, фіналом та ліричними інтермецо.

Тематизм кожної з п'єс має чіткі жанрові параметри, які передбачають певний жанровий зміст. Так, у п'єсі «Трійка» основна тема на початку близька до протяжних пісень, а в середині вона, отримавши новий фактурний вигляд, асоціюється з інструментальним нагрешем. У п'єсі «На гулянці», яка, до речі, має сонатну форму, кожна з музичних тем також має чітку жанрову характерність. Головна партія – життєрадісна, активна, плясова, яка кличе всіх у круговерть свята; побічна партія – жіночий ліричний танок, якому властиві м'якість та наспівність інтонацій.

Основні мелодії сюїти близькі інтонаційно до народних тем, але вони не цитують буквально фольклорний матеріал. Ігор Шамо завжди складає власні мелодії, подібні до народних, вільно відтворює характер народного мистецтва.

Декілька слів необхідно сказати про одну з найтонших сторін інтерпретації – агогіку. «У фіналі сюїти у п'єсі «На гулянці» зустрічаються контрастні монтажні, де пісенні і танцювальні епізоди змінюють один одного без будь-якої агогічної підготовки. Дещо подібне зустрічається в російських частушках. Використання такого жанрового зіставлення є дуже цікавим прийомом, завдяки йому музична картина народного гуляння набуває святкової строкатості та барвистості, властивої полотнам Кустодієва» [2, с. 101].

У сюїті зустрічаються й інші особливості, що надають їй національного російського характеру, наприклад, широке використання народних ладів: натурального мінору, дорійського, фригійського, міксолідійського. Композитор широко користується ладо-гармонічними засобами, що йдуть від «народної» гармонії: плагальними зворотами, акордами натурального мінору, часто зустрічаються ходи паралельними тризвуками і секстакордами. Користуючись засобами народно-ладової гармонії, І. Шамо намагається творчо переосмислити їх, збагатити сучасним звучанням. Звідси велика кількість альтерованих септакордів, акордів з доданими неакордовими тонами (секундою, квартою),

яскраві зіставлення акордів різних тональностей, широке використання мажоро-мінору. Отже, пошуки композитором виразних гармонічних засобів ідуть шляхом застосування барвистих зіставлень акордів на основі діатонічних ладів, а також ускладнення самих акордів.

За ідейним задумом і засобами виразності сюїта І. Шамо – цікавий твір, що демонструє плідні зв'язки живопису та музики. Яскравість та барвистість образів, навіть сценічність у їх втіленні, вільне володіння стихією народного мистецтва – все це можна вважати визначним досягненням композитора у фортепіанній творчості.

1. Абызова Е. «Картинки с выставки» Мусоргского. – М.: Музыка, 1987. – 48 с.
2. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо / Українське музикознавство. Вип. 5. – К.: Музична Україна, 1969. – С. 81 – 101.
3. Клиш В. Жанровые разновидности эпоса украинской фортепианной музыки / Музыкальный современник. Вип. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 242 – 264.
4. Невенчаная Т. Игорь Шамо. Творческие портреты украинских композиторов. – К.: Музична Україна, 1982. – 88 с.
5. Хохлов Ю. О музыкальной программности. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 147 с.

Маргарита Бодак

Из истории связей музыки и живописи (на примере сюиты для фортепиано «Картины русских живописцев» Игоря Шамо)

В статье рассматривается взаимосвязь между музыкой и живописью. Анализируются жанровые, структурные, фольклорные особенности пьес сюиты Игоря Шамо и их театрально-зримая связь с известными живописными полотнами.

Margarita Bodak

**From the History of Relations of Music and Painting
(Based on the Example of the Suite for Piano
«Pictures of Russian Painters» by Igor Shamo)**

The article examines the interrelations between music and painting. It analyzes genre, structural, folklore features of Igor Shamo's suite plays and their theatrically visible connection with known canvases.

Сольна кантата у творчості К. Шимановського: маловідомі сторінки жанру

Сольна кантата – один із камерно-вокальних жанрів, що до цього часу не дістав в українському музикознавстві самостійного та ґрунтовного вивчення. Опрацювання музичного матеріалу вказує на поступову еволюцію сольної кантати вже понад чотири століття. Несправедливе його забуття у роботах музикознавців призводить до втрати відомостей про один з яскравих, самобутніх та суперечливих камерно-вокальних жанрів. Українські дослідники не виокремлюють цей різновид кантати з-поміж інших. Неправильним слід вважати й твердження про припинення існування сольної кантати разом із завершенням доби бароко.

Зародження та формування жанру наприкінці XVI – початку XVII століть пов'язане із батьківщиною опери – Італією. Вочевидь, інтенсивний розвиток сольної кантати за доби бароко на хвилі визначних для музичного мистецтва процесів призвів до створення найбільш довершених її зразків. Увібравши в себе блиск вокального виконавського мистецтва, сольна кантата була одним із провідних камерно-вокальних жанрів доби бароко.

Інтенсивний розвиток інструментальної музики та опери у XVIII столітті призвели до зміщення жанру із центральних позицій. Однак жанр не зникає. Основним імпульсом подальшої еволюції сольної кантати стає її поступове освоєння композиторами різних національних шкіл. Ще на гребені своєї популярності у XVII – XVIII століттях сольна кантата починає розширювати ареал розповсюдження і потрапляє до Франції, Англії, Німеччини та Росії.

Значну кількість творів, котрі можна віднести до жанру сольної кантати, знаходимо у композиторів XX століття. Серед них – Ф. Пуленк, І. Стравінський, А. Шенберґ, А. Веберн, Б. Бріттен, П. Булез, К. Штокхаузен, Е. Денісов, А. Шнітке, С. Губайдуліна, В. Сильвестров, О. Кива та інші.

Метою даної роботи є окреслення та виявлення зразків жанру сольної кантати у творчості знакових польських композиторів XX століття – К. Шимановського, В. Лютославського та К. Пендерецького. Для даної статті обрано лише сольні кантати Кароля Шимановського. Для сучасного українського дослідника вивчення творчості цього композитора є особливо важливим. Адже сьогодні можливо без ідеологічних упереджень вивчати музичну культуру цілісно, без замовчувань та вилучень. Тому дослідження творчої спадщини Кароля Шимановського, який народився в Україні, вимагає уведення до наукового обігу та концертної практики не

тільки камерних, фортепіанних та симфонічних творів, а й сольних кантат, які мало відомі українським науковцям, і поки що не звучать на концертній естраді.

Постать Кароля Шимановського (1882 – 1937) відкриває польську музичну культуру першої половини ХХ століття. Значення композитора важко переоцінити, адже він засвоював, застосовував та розвивав сучасні йому досягнення західноєвропейського музичного мистецтва. Серед них, зокрема, пізньоромантичні тенденції кінця ХІХ – початку ХХ століть та досягнення французької композиторської школи.

Серед доробку К. Шимановського знаходимо два камерно-вокальні твори, що визначені композитором як кантати. Це – «Деметра» та «Агава» для альт-соло, жіночого хору та оркестру на тексти З. Шимановської. Обидві вони написані 1917 року в період захоплення композитором французькою музичною традицією, зокрема досягненнями імпресіонізму та неокласицизму. Знайомство К. Шимановського із сучасною йому французькою музикою відбувається ще в 1914 році, під час подорожі Європою та неодмінним відвідуванням Франції.

Більшість камерно-вокальних творів зрілого періоду творчості композитора (1914 – 1919 роки) втілюють орієнтальну тематику, серед них: «Любовні пісні Хафеза» (вокальний цикл для голосу і фортепіано, 1914), «Пісні казкової принцеси» на тексти З. Шимановської для голосу і фортепіано (1915), «Чотири пісні для голосу і фортепіано на вірші Рабіндраната Тагора» (1918), «Пісні божевільного муедзина» для сопрано і фортепіано на тексти Я. Івашкевича (1920). Однак паралельно композитор звертається до жанру кантати, що відбувається, на нашу думку, під впливом французької музичної традиції.

Жанр сольної кантати має для французької музичної культури особливе значення. Відомо, що з 1803 року більшість французьких композиторів, аби продемонструвати свою майстерність та підтвердити статус майстра композиції, брали участь у конкурсі на здобуття Римської премії. Ця традиція існує й по сьогодні. Одним із конкурсних жанрів на здобуття Римської премії була сольна кантата. Назвемо лише декілька найбільш яскравих прикладів. Перший лауреат премії 1803 року – французький композитор Альберт Андрот (1781 – 1804) здобув високу відзнаку за сольну кантату «Альціона». Гектор Берліоз декілька разів брав участь у конкурсі, для чого були спеціально написані сольні кантати «Смерть Орфея», «Смерть Клеопатри», що не були відзначені. Сольна кантата «Ермінія» була відзначена другою премією, а в 1830 році композитор здобув перемогу з кантатою «Сарданапал». Кантата «Гладіатор»

Клода Дебюссі у 1883 році була відзначена другою премією, однак у наступному році композитор здобув найвищу нагороду з сольною кантатою «Блудний син». Наступні твори «Мірра», «Семіраміда», «Альсіон», «Аліса» композитора Моріса Равеля, спеціально написані для участі у конкурсі, жодного разу не були відмічені та не здобули бажаної нагороди, однак усі вони написані у жанрі сольної кантати.

Симптоматично, що К. Шимановський звертається до створення жанру кантати на початку зрілого періоду творчості, що співпадає із внутрішньою потребою ствердження власної майстерності та подоланням своєрідної межі між періодом учнівства та зрілістю. Кантата «Деметра» у першій редакції 1917 року була написана для голосу і фортепіано, що нагадує ранні зразки барокових сольних кантат для голосу та групи *basso-continuo*, де основне навантаження акомпанементу випадало на клавесин. Лише у 1924 році було завершено другу редакцію твору. Він був інструментований, а до партитури додано партію жіночого хору. Це може свідчити про те, що композитор свідомо наслідує традицію французьких композиторів, однак в той же час засвоюючи здобутки інших національних шкіл, зокрема німецької, розширює можливості жанру сольної кантати у ХХ столітті. У даному контексті, слід звернути увагу й на два твори раннього періоду творчості композитора. Це, зокрема, визначені як пісні для сопрано та оркестру «Саломея» на текст Я. Каспровіча (1902, 1912) та «Пентесілеа» на текст С. Виспянського (1908). Вважаємо, що обидва твори варто переглянути з точки зору жанрового визначення. Зокрема, не вдаючись у детальний аналіз творів, відзначимо лише ті ознаки, що дають можливість вважати твори сольними кантатами. Насамперед, це окремі завершені опуси, написані у різні роки, що не входять до жодних вокальних циклів раннього періоду, тобто вони є повністю самостійними. Однією із найбільш яскравих ознак є назва твору та вибір літературної основи. Зокрема, К. Шимановський називає твір однойменно із головним персонажем літературної основи, що з одного боку дає можливість слухачеві пригадати події пов'язані із головним героєм, а з іншого – налаштуватись на сприйняття розповіді від першої особи. Цікаво, що більшість творів французьких композиторів так само дістали назви своїх головних персонажів.

Твори К. Шимановського демонструють, що на початку ХХ століття польська музична культура долучилася до оновлення жанру сольної кантати. Від італійської барокової традиції походять сюжети, взяті з античної міфології; звертання до жанру сольної кантати в моменти власних та загальнокультурних стильових пошуків; відпрацювання нових творчих ідей. Сольні кантати К. Шимановського заслуговують на подальше вивчення, пов'язане із

залученням їх до сучасної концертної практики в контексті як польської, так і української культури.

Галина Омельченко-Агайкухи

Сольная кантата в творчестве К. Шимановского:

малоизвестные страницы жанра

В статье ставится вопрос о необходимости изучения истории европейской сольной кантаты как самостоятельного жанра. Анализируются сольные кантаты К. Шимановского.

Galina Omelchenko-Aghaiekoohi

Solo Cantata in the Works of Szymanowski:

Unknown Pages of the Genre

The article raises the question of the necessity of studying the history of European solo cantatas as an independent genre. Solo cantatas Szymanowski are analyzed in the article.

Аліна Ромашкан

(Житомир, Україна)

Жанрові особливості мелодрами

Ігоря Стравінського «Персефона»

Початок ХХ століття у світовій музиці пов'язаний із багатством художніх стилів і напрямків. З одного боку – пізній романтизм, імпресіонізм, символізм – зберігають своє значення, а з іншого – в умовах наближення політичної катастрофи, Першої світової війни, формується експресіонізм із критичним відчуттям страху, жаху, пригніченості із формуванням атональності. Але до кінця 20-х років період новаторських крайнощів і ексцесів поступово минає, настає час синтезу і підсумків. Вибух поновлення змінюється реакцією повернення і в цьому сенсі значну роль зіграв неокласицизм.

У кінці 1910-х років з'явилися перші приклади неокласичного стилю: «Класична симфонія» С. Прокоф'єва, балет «Пульчинелла» І. Стравінського, опера «Турандот» Ф. Бузоні. Важливим став 1923 рік, який музикознавці (М. Друскін) визначають як початок неокласичного періоду Стравінського. У цьому році з'являються Октет для духових інструментів Ігоря Стравінського і вокальний цикл «Життя Марії» Пауля Хіндеміта. Ці два композитори-новатори повернули до старої барокової музики.

Підставою для такої уваги виявилася відповідність поліфонічного письма бахівської епохи до еволюції музичної мови в 20-і роки, яка розвивалася в бік посилення лінеаризму. Поліфонізація тканини була генеральною лінією музичних стилів того часу, оскільки позиції класичної гармонії виявилися досить зміненими. Настільки ж співзвучною стає ідея концертування, як правило, ансамблевого, колективного, на відміну від сольного романтичного. На новій основі відроджується жанр *concerto grosso* барокового типу, концертування активно впроваджується в інші жанри.

За Октетом виникають інші інструментальні та театральні твори Стравінського – Концерт для фортепіано, духових і контрабасів (1924), два концерти для камерного оркестру (1937, 1946) Соната для двох фортепіано (1943), три симфонії – «Симфонія псалмів» (1930), «Симфонія in C» (1940) і «Симфонія в трьох рухах» (1945).

Поряд з «німецьким», бароковим різновидом, переважно інструментальним (сонати, концерти), у творчості Стравінського склався й інший варіант – театральний. Він близький до традиції французького класицизму (балет «Аполлон Мусагет» (1928), «Орфей» (1947), французько-латинська опера-ораторія «Цар Едіп» (1927), а також мелодрама «Персефона» (1934), пізніше – «Походеньки гульвіси» (1951).

У зверненні до бароко і класицизму Стравінський дозволяє собі найнесподіваніші, парадоксальні переходи і зіткнення. Еволюція Стравінського особливо помітна у сфері улюбленого ним жанру – балету. На місце барвистого, колористичного нефольклорного балету приходять стриманий «білий» балет, заснований на чистоті ліній класичного танцю. Образ Аполлона став програмним у ті роки для Стравінського, оскільки покровитель муз є втіленням протипаги стихійним і руйнівним образам.

Поворот І. Стравінського до неокласицизму був викликаний, з одного боку, пошуками у повоєнний час більшої врівноваженості, раціоналізму, філософської мудрості. З іншого боку, ці пошуки є показником європеїзації його творчості із відмовою від фольклорних джерел рідного мистецтва. У неокласичному театрі на місце фольклору, слов'янським міфам приходять античний міф з його гострими моральними колізіями: опера-ораторія «Цар Едіп» (лібрето Жана Кокто за трагедією Софокла) і мелодрама «Персефона». Розглянемо більш детально особливості жанру мелодрами «Персефона».

«Персефона» була створена Стравінським у січні 1934 року на замовлення Іди Рубінштейн (друга редакція з'явилась у 1949 році). Прем'єра відбулася в Парижі в театрі Національної Опери 30 квітня

1934 року за участю І. Рубінштейн та її трупи під орудою автора. Текст створив французький письменник Андре Жид. Поставлена мелодрама балетмейстером Куртом Йоссі. Стравінський визначив жанр свого твору як мелодраму або танцювальну пантоміму зі співом і словами. Це було синтетичним мистецтвом, що поєднує художнє слово, музику і танець.

Розгляд жанрових особливостей мелодрами «Персефона» вважаємо за доцільне проводити на основі дослідження творчості І. Стравінського, яке здійснив видатний російський музикознавець Б. Ярустовський [6].

Жанр мелодрами «Персефона» був підказаний композитору самою балериною, яка вже мала певний досвід завдяки успішній постановці відомої містерії К. Дебюссі «Мучеництво святого Себастьяна». Літературною основою твору став сюжет, запозичений із давньогрецького епосу. Він оповідає про юну і наївну доньку богині Деметри Персефону, яку викрав володар підземного світу Плутон. У мелодрамі беруть участь два виконавці, функції яких різні: жрець Евмолп (тенор) стає ведучим всієї дії. Богиня Персефона має синтетичну роль, поєднуючи в собі художнє слово, пантоміму і танець.

Навіть на прем'єрі І. Рубінштейн не танцювала, а лише декламувала текст. Тому у постановках функції міма, танцюриста і читця виконували різні митці. За задумом автора: «Персефона-чтиця повинна стояти на одному місці, протилежному Евмолпу. і між ними повинна створюватися ілюзія руху. Хору слід було знаходитися віддалік і залишатися поза дією. Розчленованість тексту і руху могла зробити можливою постановку виключно засобами хореографії» [5, с.197]. Таке поєднання мови, міміки і танцю було головною метою автора «Персефони», який зазвичай наполягав на сценічному, а не концертному виконанні твору.

У мелодрамі три частини: «Викрадена Персефона», «Персефона в пеклі» і «Відроджена Персефона».

Друга і третя частини мають оркестрові вступи. Оркестровий вступ до другої дії написаний у тричастинній формі. По краях звучить тема пекла, а в центрі – чарівна ніжна тема Персефони, що викладається гобоєм на фоні похмурих низьких духових. Ця чарівна, але прохолодна пунктована мелодія написана в стилі музики XVIII століття. Тема пекла – інтонаційно-контрастна, спирається на гострі пунктовані ходи по септимах, нонах, тритонах.

Центром другої дії стає симфонічна сцена прибуття Меркурія. Вона написана, як і більшість епізодів і хорів, у тричастинній репризній формі (*d-moll*). І. Стравінський звертається до улюбленого жанру епохи бароко і класицизму – сарабанди. Три проведення теми сарабанди в першій частині втілюють характерні затактові тирати.

Але це не стилізація старовинного іспанського танцю, а нове розуміння жанру з використанням невпинного ритмічного остинато у низьких струнних і фаготів.

Витончений і ніжний хор жіночих голосів у другій частині «Сон её нежный лелея» – один із найбільш яскравих епізодів мелодрами – розповідає про сплячу Персефону та про її пробудження в похмурому пеклі. Ця повітряна, метрично і ладово варійована, чимось споріднена із стилем рококо, колискова мелодія є вельми несподіваною навіть для «неокласичного» Стравінського. Раніше вона існувала як самостійна п'єса «Коліскова» з російським текстом, написаним самим композитором, присвячена Вірі де Боссе (актриса Камерного театру і російського німого кіно, художниця прикладного мистецтва, живописець, дружина І. Стравінського). І тут при горизонтальному (метричному) варіюванні вокальної теми виникають «вертикальні» конфлікти. Щоразу чотиритактні фрази інструментального супроводу метрично взаємно змішуються, накладаючись на п'ятитактну структуру хорового остинатного колискового мотиву. У репрізі мелодія доручається не сопрановій партії, а повному жіночому хору з більш щільним акомпанементом.

Виразна вся партія Евмолпа (цар міфічного народу фракійців). Вона спокійна, виражена розмірною псалмодією на початку мелодрами: перша промова жерця, звернення до Деметри «Богиня щедрая». Вже в першій частині партія Евмолпа наближена до аріозо («На лугах что цветут весною») і традиційною оперною арією «Персефона, тебя народ ждёт». У другій частині – в пеклі – мова героя стає схвильовано-експресивною.

Партія Персефони позначається синтезом мелодекламації та оркестру. У поєднанні з голосом героїні чути паралельні квартсекстакорди флейт і скрипок у зверненні до матері в другій дії «Возлюбленная мать все вижу я поля родные». В останньому монолозі Персефони «Родная мать возвращена сюда твоей мольбой» звучить ніжне соло флейти. Це звернення до матері стає висновком мелодрами, створеної на основі давньогрецького міфу: зміна пір року завжди буде пов'язаною з приходами Персефони чи до своєї матері Деметри, чи до свого чоловіка Плутона.

Критики по-різному поставилися до прем'єри «Персефони» у Гранд-Опера 30 квітня (4 і 9 травня) 1934 року. Деякі з них вважали цей твір «мішаниною або цукеркою». Дійсно, твори Стравінського того часу були канонічними і статичними, без глибоких потрясінь. Цей твір став показником особливого рафінованого холодного неокласицизму І. Стравінського. Недаремно автора називали протягом всього життя композитором-«хамелеоном», «композитором тисячі та одного стилю». Сам композитор визначав, що його

мелодрама є антитезою бетховенських творів, побудованих на розробці тем. Пізніше, у Лондоні, у листопаді 1934 року, під керівництвом Ігоря Стравінського відбулося концертне виконання мелодрами, де з успіхом виступили Іда Рубінштейн і чудовий тенор – Рема Мезон.

1. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб, пособие. Вып. 6 / Сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин. — М.: Музыка, 1994. — 478 с.
2. Майкапар О. Игорь Стравинский. Жизнь и творчество / <http://orpheusmusic.ru/publ/115-1-0-150>
3. Силуэты композиторов XX века / Игорь Стравинский (1882 – 1971) / <http://www.maestros.com.ua/igor-stravinsky.html>
4. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. — М.: Издательский дом «Композитор», 2005. — 464 с.
5. Стравинский И.Ф., Крафт Р. «Диалоги – 1971» – Л.: Музыка, 1971 – 413 с.
6. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский.– Л.: Музыка, 1982. – 264 с.
7. http://uk.wikipedia.org/wiki/Ігор_Стравінський

Алина Ромашкан

Жанровые особенности мелодрамы Игоря Стравинского «Персефона»

В статье анализируются жанровые особенности мелодрамы Игоря Стравинского «Персефона».

Alina Romashkan

Melodrama Genre Features of «Persephone» by Igor Stravinsky

The article analyzes the melodrama genre features of Igor Stravinsky's «Persephone».

Олена Верещагіна-Білявська

(Вінниця, Україна)

«Три мадригали» А.Шнітке: до питання функціонування старовинних жанрових моделей у сучасній музиці

Своєрідний відхід деяких музичних жанрів в «історичну тінь» з їх подальшим відродженням не є винятковим в історії музики явищем. Так, після закріплення у музичній практиці сонатно-симфонічного циклу жанри вокально-хорової духовної музики (меса, реквієм, пассіони, хоровий концерт) перестали відігравати роль провідних і до середини ХХ століття не знаходились у колі інтенсивних композиторських пошуків. Означені жанри вийшли з тимчасової

«історичної тіні» у другій половині минулого століття, що стало наслідком низки соціокультурних чинників. Їх змістове наповнення виявилось співзвучним багатьом ідеям сучасного суспільства. Схожа доля спіткала і мадригал, який, на відміну від вище перерахованих жанрових зразків, після свого відродження не отримав широкого втілення, проте епізодично з'являвся у музиці Б. Мартіну, П. Хіндеміта, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, І. Стравінського та інших композиторів. Проте у системі жанрових зв'язків творів цих композиторів мало безпосередніх ознак вияву мадригалу. Композитори ХХ століття сприймають визначення жанру в якості певного символу чи семантичного знаку. Можна стверджувати, що жанрове визначення виконує функцію своєрідної метафори. Таке функціонування виправдовує його відхилення від жанрового канону. Проте з'являються і окремі випадки наслідування усього комплексу ознак старовинної жанрової моделі у сучасній музиці, які потребують свого ретельного вивчення. Це твердження актуалізує поставлену мету статті, в якій визначається специфіка вияву комплексу ознак старовинної жанрової моделі у «Трьох мадригалах» А. Шнітке як зразка міцних спадкових зв'язків сучасного мистецтва з художньою творчістю «позаминулої» епохи. Незважаючи на умови сучасної стилістичної системи, «Три мадригали» А. Шнітке для голосу і п'яти інструментів на вірші Фр. Танцера (1980) знаходяться у межах стереотипу художньої комунікації старовинного жанру.

Виявлення загальних ознак старовинної жанрової моделі у творчості сучасного композитора потребує здійснення короткого екскурсу в історію жанру. Найбільшу кількість мадригалів було створено в Італії протягом однієї історико-культурної доби у межах Високого і Пізнього Ренесансу (30-і роки XVI – друга третина XVII століття). Вже на стадії свого народження мадригал формувався як жанр синтетичний, в якому слово й музика взаємно підпорядковувались: текст створювався з урахуванням закономірностей музичних форм, а в музичній композиції відображувався конкретний зміст поетичної строфи.

В італійській культурі Високого Ренесансу мадригал займав чільне місце поміж жанрів світської музики. Т. Дубравська називає його «прапором гуманістів» [4], наголошуючи на тому, що він був єдиним жанром, здатним втілити багатомірність людських почуттів як сутність ренесансного гуманізму. Мадригал був і залишається найбільш ліричним жанром, адже головною його темою було кохання у найвитонченіших проявах. Поетичною основою музичного мадригалу були сонети, станси, секстини, канцони, балади і власне мадригали поетичні.

Згідно з традиційними нормами класифікації жанрів і форм комплекс ознак мадригалу визначити важко. Б. Асаф'єв, намагаючись визначити цей жанр, зауважив, що мадригал «більшою мірою є жанром, аніж формою і радше галуззю ліричної поліфонії, ...аніж стилем» [1, с. 318]. Т. Дубравська надалі розвиває думку: «Назва «мадригал» у XVI столітті означала не стільки форму, скільки художній принцип вільного вираження» [4, с. 57]. Цей принцип вимагає максимальної відповідності музики до подій поетичного тексту, музичного втілення його деталей та нюансів. Саме така відповідність і визначає музичну форму твору.

Протягом невеликого історичного періоду свого існування (приблизно 130 років) мадригал постійно еволюціонував. Його історична ґенеза була тісно пов'язана з особливостями перехідного періоду, зумовленого початком нової доби бароко у XVI столітті. Мадригал як жанр багатоголосної вокальної музики трансформується, і на початку XVII століття його розвиток призводить до появи нового типу – одноголосного драматичного мадригалу з інструментальним супроводом. Це стало певною мірою занепадом жанру і водночас – переходом у нову якість, на основі якої розвинувся оперний принцип вільної декламації. Саме жанровий різновид одноголосного мадригалу і вибрав своїм орієнтиром А. Шнітке.

Отже, найбільш стабільними ознаками жанру мадригалу стали:

- лірична поезія (кохання в усіх його відтінках) як основа тексту;
- вільна форма, в якій деталізована відповідність музики до поетичного тексту призводить до появи наскрізного розвитку;
- вокальне багатоголосся або одноголосся з інструментальним супроводом;
- мелодія верхнього голосу в якості провідної теми.

Змістовою основою мадригалів А. Шнітке стали три вірші Франциско Танцера, створені трьома європейськими мовами – французькою («На зірці»), німецькою («Віддалення») та англійською («Відображення»). Враховуючи специфічний спосіб мислення, що виявляється у побудові речень, Фр. Танцер у кожному з віршів розгортає одну й ту ж саму сюжетну лінію, яку формулюємо наступним чином: «Двоє зустрілися на Зірці... Двоє пізнали сутність людських взаємин... Настав час, і вони повернулися на Землю». Сюжет подано у різних просторово-часових та особистісних аспектах. Послідовність віршів обумовлена мірою абстрактності їх дійових осіб: «ми» – у французькому варіанті; «двоє» – у німецькому; позаособова дія – в англійському вірші. Слід також окремо наголосити на тому, що вірші Фр. Танцера ми сприймаємо поетичною філософією, адже вона завжди (не лише у цьому циклі)

просякнута глибинними роздумами про сутність Буття. Поетична символіка цього автора потребує окремого дослідження, яке виходить за межі мети і завдань нашої статті.

Мовна належність вірша також не є випадковою. Спосіб висловлювання думки, представлений у французькому вірші «На Зірці», найбільш притаманний саме цій мові, з її особливими егоцентричністю та суб'єктивністю, а також із рухом від ідеї до факту. Перші рядки «Ми прагнули зустрічі на Зірці...» можна порівняти з початковими рядками з німецького варіанту «Двоє зустрілися на зірці» з їх зворотнім рухом. У французькому вірші переважає майбутній час, а в німецькому – теперішній і минулий. Англійський варіант тяжіє до невизначеної форми дієслова. Рух поетичної думки спрямовано від суб'єктивного до об'єктивного, від конкретного до абстрактного, від «ми» через «двоє» до нематеріальної дійової особи, філософської ідеї, що знаходиться поза межами буденної свідомості. Кульмінацією цього руху стає вірш англійською мовою, позбавлений особистісних понять, в якому автор переступає межу звичних просторово-часових відчуттів, наближаючись до найвищого рівня узагальнення.

Підкреслюючи важливість національної належності мови, перший мадригал відтворює дух французького шансону, у другий – введено монограму *BACH* як нагадування про німецького генія, а третій містить деякі ознаки спірічуелсу як англійського духовного співу. На думку Н. Симакової, «ці штрихи вкотре нагадують нам про походження слова мадригал (від пізньолатинського *madrigale*), що означає пісня рідною мовою» [7, с. 72].

Зміст поетичної філософії Фр. Танцера знаходиться у колі змістовності творчості А. Шнітке. Загальний тип задуму творів композитора генетично пов'язаний «з одним із варіантів романтичного конфлікту, в основі якого – неможливість наближення до Істини в умовах руху по колу, коли ідеал, до якого пристрасно прагнеш, стає недосяжним, бо він – поза межами замкнутого кола буття» [2, с. 84]. Спроба вирватися з цього кола – зустріч на Зірці, де, вдалині від земної марноти, відкривається істинна сутність людських взаємин. Проте зустріч виявляється ілюзорною. Повернення на Землю – і коло знову замкнулося у безкінечному русі. Залишається лише пристрасне бажання нової зустрічі. Образ Зірки кличе і манить, розчиняючись у безкінечності...

Такий художній задум притаманний не лише творам А. Шнітке, але й знаходиться у руслі концепцій неоромантизму як одного з провідних напрямів останньої чверті ХХ століття.

Характеризуючи художню сторону жанру, ми відзначали, що мадригал був своєрідним «прапором гуманістів», увібравши у себе

головні ідеї світогляду антропоцентризму. У вокальному циклі А. Шнітке спостерігаємо максимально концентроване втілення художнього досвіду як самого композитора, так і неоромантизму в цілому. Така максимальна концентрація змісту дозволяє порівнювати мадригали А. Шнітке з поетичними пошуками цього ж культурно-історичного періоду.

Функція мадригалу як провідника передових ідей епохи – одна з найяскравіших і показових. У творі А. Шнітке ми вбачаємо спробу сучасного композитора представити мініатюрний жанр у фокусі основних ідей неоромантизму.

У процесі художньої комунікації у змісті художнього твору можна виділити декілька взаємодіючих сторін – конкретно-предметну, емоційну та ідейну. Предметний зміст, що визначається поетичним текстом Фр. Танцера, лише умовно можна назвати конкретним, адже, як ми вже вказували, у ньому відсутні точні описи дійових осіб і обставин дії. Зміст усіх трьох мадригалів фактично однаковий і різниться лише нюансами, на розкриття яких і спрямована музична драматургія.

Семантична функція тембрів окремих творів постає одним із факторів «опредмечування» власне музичного змісту, його конкретизації. Темброва драматургія часто виступає провідною у загальному розгортанні композиції. Мадригали А. Шнітке створені для голосу й ансамблю п'яти солістів, що відповідає обставинам мадригального музикування у період розквіту жанру. Холоднуватий тембр вібрафона асоціюється з образом недоступної Зірки, яка постає опосередкованою дійовою особою. Використання клавесину нагадує про старовинне музикування. Подібні функції архаїзації образів виконував клавесин і в «Сюїті у старовинному стилі» А. Шнітке. Тембр клавесину, на нашу думку, відноситься до тієї образної сфери, яка протиставляється музичному втіленню символічної Зірки. Два полярних образи – життя земного, з круговерті якого неможливо вирватись, і далекої Зірки, до якої слід прагнути, як до Істини, – характеризують і два полярних тембри: сухувате звучання клавесину і чистий неприглушений тембр вібрафона. До ансамблю солістів входить також струнне тріо (скрипка, альт, контрабас), яке постає у ролі «оболонки» людського голосу. Вібрафон і клавесин протиставляються голосу в одних випадках, а в інших – доспівають його незакінчені фрази.

Вибір чистих тембрів клавішного та ударного інструментів також підкреслює певну застиглість емоційного стану музики, панування у ній єдиного відчуття неконкретності і нереальності того, що відбувається.

Ідейна сторона змісту формується предметною та емоційною. Одним із можливих проявів неоромантичного конфлікту є протистояння між постійно присутнім мотивом зустрічі Двох поза реальним світом і невідворотності їх повернення на Землю. Цей конфлікт породжує дві протидіючі сили, що рухають драматургічний розвиток. На одному полюсі – тенденція до централізації, уніфікації і тенденція до децентралізації, плюралізму – на іншому. Ідейний аспект тенденції централізації полягає у втіленні думки про безкінечність і замкненість кола людського існування. Прорив із цього кола до високої мети – зустрічі на Зірці, – сутність ідеї децентралізації. Ці тенденції досліджені і визначені Л. Гільдінсон у результаті аналізу низки творів А. Шнітке [2].

У першому мадригалі панує ідея централізації. Саме вона повністю зумовлює специфічний тип побудови першого розділу, що постає у вигляді мініатюрного циклу варіацій на початкову фразу у вокальній партії, подібних до варіацій на *soprano ostinato*. Остинатність і стає провідником ідеї нескінченності руху, ідеї централізації. Варіації згруповані у три розділи за кількістю строф у тексті, кожен з яких, у свою чергу, містить по три проведення теми, що відповідають трьом етапам оповіді.

Проте ідея централізації знаходить своє втілення не лише у принципах варіаційності. Варіаційність оформляється у репризну тричастинність, яка теж слугує замкненості форми.

Однією з особливостей композиції жанру мадригалу є вільна форма, що зумовлена драматургією поетичного тексту. У цьому сучасний композитор не порушує спадкових зв'язків: вільний розвиток музичної форми став наслідком предметного змісту поезії Фр. Танцера, а його оформлення у репризну тричастинність – породженням змісту ідейного.

Якщо ідея централізації була провідною у композиції першого розділу, то протилежна тенденція децентралізації домінує у процесі формотворення другого і третього мадригалів. Три розділи «Віддалення» побудовані у формі трьох функціональних подібностей неподільного періоду. У порядку появи їх розміри збільшуються (перший розділ – вісім тактів, другий – дев'ять, а третій – сімнадцять тактів). Відсутність квадратності, повторності та репризності на всіх рівнях (за умови певної інтонаційної спорідненості усіх розділів) є радше породженням ідеї децентралізації. Єдиний «структурний знаменник» – функціональна подібність неподільного періоду – є досить умовною і в кожному з розділів – оригінальною.

Подібну форму спостерігаємо і в мадригалі «Відображення». «Структурним знаменником» тут також слугує функціональна

подібність періоду. Музичну форму утворюють три періоди з синтетичною кодою. Саме у коді міститься підсумок боротьби сторін неоромантичного конфлікту.

Ідейна сторона змісту знаходить своє втілення не лише на рівні композиції мадригалів, але й в їхньому тематизмі. Діалектика боротьби двох тенденцій у ньому виявляється в інший спосіб, аніж у структурі мадригалів. Їх конфлікт яскраво унаочнений у розвитку мелодичної лінії другого мадригалу «Віддалення». Поява у першому такті однієї з ключових тем багатьох творів А. Шнітке – монограми *BACH* – засвідчує значущість тенденції до уніфікації, адже саме вона є універсальною і семантично багатозаровою завдяки поєднанню у ній власне монограми, музично-риторичних фігур хреста і кола. У даному випадку вона володіє усіма семантичними якостями одночасно: це і данина музичному генію Й.С. Баха (не випадково вона з'явилася саме у німецькому варіанті мадригалу), і підкреслення основної ідеї циклу – приреченості (фігура хреста) на нескінченний рух замкненим колом буття (фігура кола). Музично-риторичні фігури виконують також і предметну функцію, адже саме через їх предметність відкривається ідея змісту музики.

Використання музично-риторичних фігур є характерним і для старовинних мадригалів, проте у них вони виконують радше функцію звукопису. Символіка монограми *BACH* у циклі А. Шнітке – втілення концепції твору, матеріалізованої у формулі музично-риторичної фігури.

Тенденція децентралізації також виявляється у тематизмі другого мадригалу. Якщо мелодичному втіленню тенденції централізації притаманні переважання секундових інтонацій і коловертальний тип руху, то для протилежної тенденції характерними є широкий діапазон мелодії, наявність великої кількості стрибків, вільна ритміка.

Як відзначалося вище, у змісті третього мадригалу «Відображення» немає фіксації окремої дії чи факту. Події, що відбувалися на Зірці у попередніх віршах, ніби «розчиняються» у безкінечності Всесвіту. Втілюючи цю ідею, композитор у мелодичній побудові мадригалу робить акцент на принципах децентралізації. Конфлікт двох ідей виявляється і на рівні фактури через зіставлення інструментального ансамблю і вокальної партії. Так, тривалі акорди клавесина і струнної групи ніби намагаються утримати навколо себе вокальну мелодію.

Наприкінці третього мадригалу з'являються найбільш предметні та ідейно значущі елементи двох попередніх мадригалів:

- елементи початкового мотиву партії клавесину з першого мадригалу «На Зірці»;

- тема *ostinato* з мадригалу «На Зірці»;
- монограма *BACH* (вона також є і фігурою хреста і кола) з мадригалу «Віддалення».

Монограма і тема *ostinato* викладені контрапунктично. Мотив *BACH* отримує щільне гармонічне підкріплення паралельними тризвуками клавесину і струнного тріо, а тема *ostinato* викладена не у вокальній партії, а проходить по чергово у вібрафона, альту і клавесина. Монограму інтонують ті ж самі інструменти, але у зворотному порядку (клавесин, альт, вібрафон). Композитор спеціально використовує ті музично-виражальні засоби, які втілюють ідею централізації, тобто безкінечного руху замкненим колом буття.

Таким чином, комплексний аналіз вокального циклу А. Шнітке «Три мадригали» дає підставу зробити висновок, що ця цілісна і динамічна композиція повністю знаходиться у рідніщі творчих пошуків не лише самого композитора, але й усієї музики його часу. Камерно-вокальний цикл останньої чверті ХХ століття став об'єктом експериментів у галузі драматургії, композиції і засобів музичної виразності. Незважаючи на усі новації, цикл А. Шнітке не втрачає спадкових зв'язків зі своїм жанровим прототипом. Жанровій специфіці старовинного мадригалу «відповідає не лише загальна звукова палітра, але й сама камерність п'єс, їх лірико-поетичний тон, а головне – полімелодичність тканини, гнучкість, рухливість контрапунктуючих голосів..., що мимоволі змушує почути в умовах нового сучасного мислення відгомін контрапунктичного письма майстрів ХVI століття» [7, с. 71]. Сучасний композитор втілює у камерній формі велике коло питань філософської проблематики. Заглиблюючись у специфіку старовинного жанру, відроджуючи іманентні принципи його музичної організації, А. Шнітке суттєво поновлює його зміст завдяки використанню поетичної філософії Фр. Танцера.

Відомо, що поєднання мадригалів у цикл не є новацією. Типовий приклад – мадригальні комедії О. Веккі, Д. Тореллі, А. Банкьєрі та інших майстрів ХVI – ХVII століть, які гнучко поєднують єдиним сюжетним стрижнем різноманітні популярні жанри свого часу (канцони, вілланели, серенади тощо). Проте відмінність між старовинними циклами і циклом сучасного композитора полягає в якісно новому рівні такого поєднання, яке характеризується цілісністю. Ця цілісність виявляється у нових якостях, які не притаманні окремим частинам циклу, а виникають лише внаслідок їх взаємодії у системі диференційованих зв'язків.

Отже, «Три мадригали» А. Шнітке на вірші Фр. Танцера – це якісно новий рівень поєднання творів у цикл, що характеризується цілісністю і має низку особливостей. По-перше, саме поетична

композиція об'єднана не стільки спільною сюжетною дією, скільки цільним драматургічним стрижнем. У контексті циклу кожен вірш виконує свою функцію, вибудовуючи єдину драматургічну лінію. По-друге, цілісністю характеризується і музична композиція, що об'єднана єдиним узагальненим лірико-філософським задумом. По-третє, цілісність притаманна і музичній мові циклу, об'єднаній системою інтонаційних і гармонічних зв'язків. Прийоми тембрової драматургії також сприяють цілісності мадригалів.

Розвиток музичної драматургії підпорядковується руху драматургії поетичної. Сутність функції музики – у взаємодії з поетичним текстом, розкритті ідеї його змісту, поданого в завуальованому вигляді. Саме ідея, а не зміст (як було у старовинній мадригальній комедії) набуває провідного значення у циклі.

Мадригал і мадригальна комедія сконцентрували у собі ключові риси ренесансного мистецтва. Цикл А. Шнітке сфокусував у собі багато особливостей розвитку камерно-вокальних циклів останньої чверті XX століття. «Три мадригали» відображують тяжіння сучасних композиторів до філософсько-художнього бачення й осмислення дійсності, до постановки широкого кола етичних проблем не лише засобами монументальних жанрів. Відроджений жанр мадригалу став одним із символів зв'язку часів, який шанує минуле, але й шукає шляхи у майбутнє.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гильдинсон Л. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Советская музыка 70 – 80-х годов. Стиль и стилевые диалоги: Сб. трудов. – Вып. – М.: [б.и.], 1986. – С. 80 – 105.
3. Грубер Р. История музыкальной культуры. – М.: Муз. изд., 1953. – Т. II. – Ч. 1. – 414 с.
4. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. – М.: Наука, 1972. – Вып. 2. – С. 55 – 97.
5. Дубравская Т. Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М.: Музыка, 1978. – С.107 – 127.
6. Дубравская Т. Мадригал и современность // История и современность: Сб. научн. трудов. – М.: [б.и.], 1990. – С. 52 – 65.
7. Симакова М. Музыка эпохи Возрождения и XX век // История и современность: Сб. научн. трудов. – М.: [б.и.], 1990. – С. 66 – 86.

Елена Верещагина-Белявская

**«Три мадригала» А. Шнитке: к вопросу функционирования
старинных жанровых моделей в современной музыке**

*На примере анализа камерно-вокального цикла А. Шнитке
«Три мадригала» выявляется преемственность старинной и
современной музыки и определяются особенности современного
функционирования старинных жанров.*

Olena Vereshchagina-Belyavskaya

**«Three Madrigals» by A. Shnitke: to the Question about
Functioning of Ancient Genre Models in Contemporary Music**

*Based on the example of analysis of chamber and vocal cycle by
A. Shnitke «Three madrigals» the research reveals the continuity of
ancient and contemporary music and defines the peculiarities of modern
functioning of ancient genres.*

Актуальні проблеми музичної педагогіки

Наталія Боесунієська

(Житомир, Україна)

Діяльність православних братств та цехових об'єднань у сфері музичної освіти Волині у XVI – XVIII століттях

Відомо, що за всіх державних устроїв, у всі часи наша країна намагалася зберегти свою ідентичність. І в цій нелегкій боротьбі за збереження національної духовності, релігії і культури своє історичне слово сказали братства: «Ми всі, нижче підписані особи релігії старожитньої грецької східного православ'я, обивателі воеводства Волинського, котрі тут часто буваємо і справи свої маємо, де прав та вольностей наших перестерігаємо... спершу заклавши Братство милосердя, котре за собою тягне всі добрі вчинки, хочемо старатися, аби хвала Божа в його церкві була відправлена і аби також шпитальне убозтво і слушне виховання мати могло. Тобто, доглянули собі на те особливе місце, де б церкву, і школу, і шпиталь, відповідно до можливостей наших, побудувати, уфундувати і всілякою оздобою прикрасити» [14].

Православні братства засновувалися в основному при храмах – від них і отримували назву: Львівське Успенське братство (Успенський собор, м. Львів), Луцьке Хрестовоздвиженське (м. Луцьк, церква Чесного Хреста). (Зауважимо, що Волинь багата на церковні братські спільноти: зокрема, вони існували в Бересті – Святого Миколая, Кременці – Богоявлення Господнього, Збаражі – Преображення Господнього, Гощі – Богоявлення Господнього, Степані – Святої Трійці, Замості – Святого Миколая, Хелмі – Різдва Богородиці, а також в Острозі, Володимирі та ін. Діяльність організації, однак, не обмежувалася міськими мурами. Важливим був її місіонерський аспект: братчики проводили волинянам лекції на релігійну тематику, читали дітям казки, байки. Часто ці дійства супроводжував братський хор. Також братчики організовували літературно-музичні вечори, концерти, залучали до їх проведення артистів [6].

Практично одразу братства стали організаціями, до яких входили представники всіх майнових станів, які сповідували православну віру: «братства дбали, щоб до них вписувалися і магнати світські, і достойники церковні. Ось через це вся видатна благочестива інтелігенція була вписана до братств» [18, с. 23].

Завдання і діяльність братств, створених у XVI ст., були досить багатограними: зміцнення православної віри і церкви, виступ проти національних і релігійних обмежень українців, гуртування свідомої й освіченої православної еліти, заснування братських шкіл та бібліотек, надання благодійної допомоги зубожілим, осиротілим і «болящим» прихожанам. Поступово братства стали потужними соціокультурними осередками, перетворившись на освітні центри православної спільноти.

(Серед науковців, однак, немає одностайності щодо причин заснування братств. Досі не відкинута точка зору, що витoki братств беруть початок в цехах середньовічної Європи. І. Франко родоначальниками даних спілок вважав чеських просвітителів і гуситів. І саме він наголосив на тому факті, що братства не були суто релігійними організаціями [24]). Досить багато прихильників має теорія про загальноприйнятую історію створення православних братств на противагу католицьким. Інструментальній пишноті католицизму треба було протиставити щось своє. «Механічній машині» (тобто орґану) могла протистояти тільки людина, вірніше, її голос в усьому різнобарв'ї інтонацій та почуттів. Тому хор поступово став головним виразником та носієм православних ідей. (Наприклад, на утримання хору Свято-Володимирське братство (м. Володимир-Волинський) виділяло серйозні кошти – по 300 руб. щороку і 100 руб. віддавали на потреби шкільного хору місцевого парафіяльного училища. (Доречі, це місто відоме ще й одним із найстаріших навчальних закладів – церковно-парафіяльною школою при церкві св. П'ятниці. Вона, хоч і була відкрита з дозволу короля Владіслава IV у 1633 році, проте була православна, і тут велика увага приділялася вивченню слов'янської мови, церковного співу [20]).

Науковці переконані, що діяльності першої братської школи дав відлік стародавній Львів. І саме йому належить честь першого друку українських нот – ірмолоїв (1807 р.), а згодом з'явилися й інші нотні видання. Завдяки підтримці П. Сагайдачного Львівське братство у 1592 році одержало від короля Сигізмунда III право викладати у школі «сім вільних наук»: граматику, діалектику, риторику, арифметику, геометрію, астрономію, музику [16, с. 78]. Що до музики, то в цьому напрямку працювали брати Зизанії: легендарний Стефан, якого в подальшому відлучили від церкви та заборонили співати на кліросі. Про роль в музиці його брата Лаврентія Зизанія вчені досі ламають списи. Відомо, що є підстави ототожнювати його з композитором Зюзком – автором п'ятиголосного хорового циклу «Пісні Мойсейові». З перших днів існування головною особливістю даної школи був її всестановий характер. Братчики підкреслювали, що школа заснована «для навчання дітям усіх станів», «убогих за

простибіг (безоплатно), а багатих за рівним датком». Плата за навчання була порівняно незначна і вносилася батьками учнів лише «згідно з можливостями кожного» [8, с. 51].

Історію українського братського шкільництва (зокрема, й музичного) творили й інші достойники: Іов Борецький, Кирило-Транквіліон Ставровецький (він рекомендував хоч читати вірші в церкві, хоч співати). Релігійні піснеспіви будили й підтримували релігійну активність православних українців та охороняли їх від іноземних впливів: «Ще на початку ... ми повинні були прийняти цей спів і протиставити його солодким звукам органів, які сильно захоплювали слабких синів Православної церкви» [21, с. 97]. Співочу науку в братських школах хлопчики починали вивчати одночасно з грамотою, і тривала вона впродовж усього шкільного курсу. Учні подеколи згадували, що теоретичної науки вони практично не знали – все проспівувалося одразу та а-капельно. А цей вид співу – найкращий спосіб виховання висококласних співаків: «Навчали запам'ятовувати одночасно і звучання, і форму нотного запису сталих інтонаційних моделей. Подібна методика була спрямована на розвиток активного, високочутливого слуху, забезпечувала дуже високий рівень формування слухової культури. Учні займалися не тільки церковними співами; шкільне віршування мало форму співаного віршування. Це були привітальні пісні, з якими школярі ходили по домах городян, випрошуючи милостині на прожиття» [7].

Православні братчики розуміли, що борються не лише за віру, а й за національне мистецтво та освіту. Для успішного конкурування з католицькою пропагандою потрібен був колектив неабиякого рівня, і вже у 1591 році Луцьке братство Воздвиження Чесного Хреста зустріло митрополита чудовим триголосним хором. На придбання та ремонт книг братство виділяло значні кошти. Священик Феофан Савлучинський, який виконував функції бібліографа і бібліотекаря в братській книгозбірні, комплектував фонд. Саме завдяки його діяльності він поповнювався кращими підручниками з теоретичних музичних предметів і, звичайно, нотами (понад 300 музичних творів). Збірники обліковувалися окремо і, ймовірно, зберігалися в самому храмі, при якому й працював великий хор (дітей співу навчали в приміщенні школи братства) [22]. Також відомі імена півчих Луцького братського хору: Михайло (Мудринський), Івашко, Павел. З історичних джерел дізнаємося про першого спеціального викладача співів Феодора Сидоровича, який одночасно керував хоровим колективом і працював у Львові (1604 р.). Учитель-музикант, окрім прямих обов'язків, виконував адміністративні функції: наглядав за порядком, призначав чергових на дзвіницю, добирав півчих для

хору. «Втратою того місця святого» каралося невиконання таких вимог:

- 1) обов'язкова присутність на кліросі; в разі відсутності – знайти заміну і дати пояснення;
- 2) щоденна загальна молитва на вечірні;
- 3) піклування про артистів (особливо про басиста);
- 4) під час співу ектеній «попереджати, щоб не було конфузій»;
- 5) неодмінний контроль за черговими дзвонарями [10].

На братчиків покладался обов'язок організації гарного хору «для благолепного співу в храмах». Саме цим займався четвертий відділ Анастасіїнського братства при Житомирському кафедральному соборі. Власне, його члени й самі були артистами, навчали співу, дбали про облачення, носили хоругви [6].

«Порядок шкільний» Луцької братської школи 1624 року передбачав: «Школи словенские науки починается наипервей научившихся складов литер, потом грамматики учат, при тому же и церковному чину учат, читанию, спеванию» [19]. («... учаться складати букви, потім навчаються грамматиці, при цьому учаться церковному порядку, читанню і співу») [2, с. 60]. За тим само документом, ігумен має турбуватися про церковне благополуччя і красу. Гарні півчі, на думку братчиків, відносилися до зовнішньої церковної краси, тому вимагали від ігумена, щоб той піклувався і побатьківськи ставився до отроків, здатних до співу. Більшість «павпрів» (найубогіших учнів), в тому числі й співаки дитячого хору, мешкали в бурсі при школі [9]. З хорової когорти братчиків-лучан відомі імена Іжевський, Чорнушин [15].

Незважаючи на більш-менш мирне співіснування церковних братств, не обходилося без міжконфесійних сутичок, які не завжди вирішувалися безкровно. Отці-єзуїти заздрили луцькому братському хору, тому спочатку намагались знищити його за допомогою інтриг. Коли це не вдалося, почали переманювати одного з найталановитіших отроків, «спевачка-дишканта Іванка» в лоно католицької церкви. Провал цього задуму розгнівив ректора єзуїтського колегіуму – він послав студентів громити монастир і школу (1627 р.). Постраждали «найвідбірніші співаки і учитель тої школи отець Єлисей Ілковський» (наступного року він став її ректором) [1]. Цей випадок не поодинокий: у 1634 році «небожат павперов школьных... абы только был русин, без вшелякого политования шаблями, киями, цеглами... почавкали, помордували» [17, с. 81]. Подібний вандалізм повториться у 1637 році, коли буде зруйновано братський шпиталь, школу й церкву.

Слід зазначити, що в братствах існувала чітка класно-урочна система, яка характеризувалася: незмінною кількістю учнів,

визначеною тривалістю занять, перервами між уроками, одночасною роботою з усім класом. Оскільки спів і музика входили до складу обов'язкових предметів у початкових і середніх класах братств, можна сказати, що тут зародилася більш-менш структурована методика уроку музики, який здебільшого мав репетиційний характер. За свідченнями деяких джерел, братчикам заборонялося вносити в клас інструменти – на них учні вправлялися на дозвіллі [10].

Окрім, так би мовити, «техніки», братська музична освіта сприяла розвитку самостійного мислення, цілісного розуміння твору і духовного розвитку особистості. Крім цього, вона виконувала об'єднавчу функцію: досить часто вихованці різних братських шкіл створювали хорові колективи. З розвитком хорового мистецтва перед викладачами постало завдання – пояснити і здійснити взаємозв'язок усвідомленого, буденного учіння з емоційним виконанням творів. Педагоги-музиканти наступного сторіччя запропонували основою навчання хоровому співу живий досвід з його подальшим осмисленням.

Історична роль братств у долі своєї країни виняткова – саме вони дали поштовх розвитку партесного співу, який, у свою чергу, призвів до церковної літургійної реформи [3]. Власне кажучи, слово «призвів» є у цьому випадку не зовсім адекватним. Зрушення у суспільстві, перетворення в житті країни розхитували й застарілі релігійні канони в мистецтві. Православ'я як соціальний інститут знайшло в собі сили і мужність санкціонувати нововведення. Всі вони стали знаковими: відкривалися нові простори для поширення європейської культури, відбувалася відмова від середньовіччя, стиралися інколи полярні розбіжності між Сходом та Заходом. Отже, можемо стверджувати, що церква на цьому відрізку часу стала вирішальним соціокультурним чинником перетворень у музичній культурі та освіті XVI-XVII ст. Маючи столітні традиції й видатних виконавців, сакральна музика торувала майбутнім митцям шлях до розвитку демократичного українського мистецтва.

Морально-етична спрямованість братської системи освіти (взаєморозуміння, допомога, милосердя) пустила міцне коріння у народній свідомості, тому в середині XIX ст. було зроблено спробу відновити її діяльність у тому ж таки Луцьку. На відміну від моноконфесійного складу братчиків у XVII ст., наявність у складі братства зразка XIX ст. представників інших віросповідань є свідченням дійсно братського ставлення до іновірців. Як і в XVII ст., одним із найважливіших завдань братчиків було підтримання високого рівня хорового виконавства. Значну допомогу в його вирішенні надав начальник піхотної дивізії генерал-ад'ютант

В. Панютин: він укомплектував братський хор за рахунок участі в ньому нижчих військових чинів. Керував хором (і отримував найвищу зарплату – 25 крб.) Г. Бортняк [4].

Перед українським шкільництвом того часу окрім проблем збереження етнонаціональної ідентичності, були поставлені завдання надання енциклопедичних знань, усебічного розвитку особистості. Музика, безумовно, стала важливою складовою цього процесу, але завдання, мету і зміст творчої освіти відомі освітяни-церковники розуміли кожен по-своєму. «Острожанин» Іван Вишенський негативно ставився до всього, що відволікало від самопізнання та пошуків Абсолютної Істини, яка, на його думку, міститься в Святому Писанні. У церковній музичній освіті він відстоював принципи аскетизму та схоластики, був проти багатоголосся. Його «колега» Захарія Копистенський та братчики Лаврентій та Стефан Зизанії під впливом гуманістичних ідей Ренесансу обстоювали зближення з культурою Європи, вважаючи, що музична наука повинна розширювати світогляд, виховувати гарний смак. На думку цих учених, таке зближення мало підняти культуру виконання, яка, в свою чергу, посилила б емоційно-естетичний вплив на слухачів-прихожан. Обидва діячі виходили із засад нової філософської тенденції розуміння категорії Краси: крім божественної, існує цілком реальна краса природи, людини, музики. Вона теж може і повинна приносити радість [11].

Складною була історична доля українського братського руху. Але саме цим освітнім спілкам наша держава завдячує значним поступом у своєму духовному розвитку в XVII – XVIII століттях. Масовий освітній рух, активна діяльність друкарів, поширення літератури, – усе це сприяло розвитку культури України.

На початку XVI ст. з'явилися своєрідні музично-освітянські спілки – цехи. Ці організації характеризувалися наявністю соціальної ієрархії і поділялися на вікові групи. Українські цехи ведуть свій родовід з Кам'янця-Подільського, Львова, Острога. Ці спілки ввібрали в себе найкращі традиції музикантів міських магістратів і виконували обов'язки супроводу релігійних відправ, обслуговування парадів, під час різнорідних народних гулянь, на ярмарках та базарах, у корчмах та шинках урочистих церемоній і траурних заходів як громади міста, так і в приватних оселях городян. Крім цього, з діяльністю музичних цехів пов'язане поширення деяких музичних інструментів – скрипки, басолі, цимбалів в Україні. Про це свідчать досить специфічні документи – поборові реєстри кінця XVI ст., які ми зараз називаємо податковими деклараціями. В них сказано, що в Луцьку було взято на облік п'ять скрипалів, у Володимирі – три, у Мостах Великих – одного [25]. У записках

ксьондза Антонія Хорошинського зазначено, що в 1835 році від ...музичного цеху м. Степань було прийнято воску «як виконання їх обов'язків з 1614 року, місяця грудня» [13, с. 89]. Якщо про такі обов'язки сказано в документах XVII ст., – отже дані цехи в той час уже існували.

Одним із перших міст, де існував музикантський цех, став Кам'янець-Подільський. І, очевидно, що він був досить потужним – його майстри займалися виготовленням скрипок і професійною виконавською діяльністю на цих музичних інструментах. Ми звикли поєднувати зі скрипкою, в першу чергу, італійських музикантів, але завдяки своєму неповторному звучанню і безмежним можливостям вона посіла одне з чільних місць серед музичних інструментів і нашого народу: «Ій судилося в музичному житті трудящих відіграти може й більшу роль, ніж прославленій у віках кобзі» [25, с. 32].

Слід зазначити, що не «скрипкою єдиною» був багатий інструментарій цехів. Басоля (віолончель) потрапила в Україну і стала популярним інструментом у музичному побуті городян практично водночас із скрипкою (кінець першої половини XVII ст.). Свідчення тому – документи 1650 – 1653 років, у яких згадується про оркестр, який грав на весіллі сина гетьмана Хмельницького [5]

Вже мовилося, що цехові музиканти були активними учасниками мистецького життя міст. Зокрема, великим «попитом» вони користувалися у вертепних дійствах. Нагадаємо, що в обох його дійствах музиканти задіяні досить широко – загальновідомо, що вертепна вистава складалася з двох дій: першої релігійного змісту – про Різдво Христове і другої – реалістичного змісту – з картин народного життя. Музичний супровід укладався у відповідності до тематики дій – в першій дії переважали релігійні канти, в другій – народні пісні й танці. Саме завдяки інструментальній другій дії відбувалася національна ідентифікація персонажів – українські козацькі танці, польський краков'як, російська камаринська.

Декілька слів про цеховий побут. Цехи мали власне подвір'я, де проводилися необхідні церемонії (збори, свята, поховання, прийом нових майстрів та інші). Тут же знаходилася й цехова світлиця – адміністративна будівля, в якій зберігалися атрибутика (емблеми, цехова книга, касова скринька, печатка...). Цехову емблему називали ціхою (цешкою). Також музичні цехи мали дерев'яні ноші (їх називали мари), на яких клали померлих і вишукане покривало. В описі музичного цеху м. Степань сказано, що він мав у храмі свою ікону (дата не названа) (власне, такі ікони мали всі цехи міста). Перед нею стояла велика красива свіча. Вона знаходилася на своєрідному дерев'яному п'єдесталі. Мала висоту в «...сажень и обхват внизу, равный аршину» [13, с. 90]. Були в братії й свічки дещо

меншого розміру. Під час поховання когось із товариства або ж вельмож, усі цехи несли свої свічки, і розміщувалися в процесії теж строго за регламентом: попереду завжди йшли ткацький та шевський цехи, а за ними вже інші.

Про музичні цехи на Волині збереглося небагато відомостей. Статути, побут, умови роботи всіх відомих цехів були майже ідентичними. Звичайно, з часом нові покоління майстрів вносили щось нове в життя спілки, але ці кроки були, більше даниною моді або ж викликані самим плином життя. Музичні цехи діяли не лише у великих містах, а й у деяких містечках – наприклад, у Степані.

Документом, який регламентував діяльність цієї спільноти, був спеціальний Статут. У ньому досить чітко й однозначно регламентувались умови професійного життя і поведінки в побуті. Ось найголовніші правила і обов'язки:

- сходитись у відведене приміщення 1 раз на 2 тижні;
- відвідувати службу Божу, жертвувати на неї;
- жертвувати 1 гріш кожного буденного дня в скриньку спілки;
- бути присутнім на торжествах і траурних обрядах до кінця;
- ставити до відома старшого у разі відлучення з міста [12].

Покарання за порушення правил були досить суворими – від штрафу до ув'язнення. Окрім громадських, музиканти виконували суто професійні обов'язки: навчали грі, робили й ремонтували власні та чужі інструменти, розучували нові твори (релігійні й світські). Цехові майстри мали право набирати учнів і працювати керівниками кріпацьких оркестрів та хорів. Безумовно, це знову ж таки не була регулярна музична освіта. Але в час, коли відсутня була будь-яка системність у сфері освіти (вона надавалася почасти мандрівними дяками, а існування початкових шкіл залежало від наявності вчителя), навіть такі елементи музичної освіти справляли суттєвий вплив на формування музичної культури місцевих громад. У цеховому мистецькому середовищі акумулювалися кращі надбання європейського мистецтва того часу: збільшується частка авторського, композиторського опрацювання творів, елементи церковної і світської музики взаємодоповнюються і переплітаються. До цього додамо, що «... цеховики були своєрідною сполучною ланкою між традиційним фольклором та професійним мистецтвом і водночас яскравими представниками так званого низового бароко» [23, с. 44].

Волинські музикантські цехи мали одну цікаву особливість: часто до складу спілки входили одночасно православні й католицькі музиканти. Таким був склад артистів цеху м. Степань (там частина музикантів належала до католицького костелу, а інша частина – до троїцької парафії) [13]. Проте ніякого антагонізму у відносинах не

відчувалося: разом грали на весіллях, бесідах, парадах, разом ховали померлих. Старшими були представники обох конфесій. Завершуючи виклад розвитку цехової музики, зробимо декілька зауваг щодо їхньої ролі і значущості для історії національного мистецтва. Отже, цехи стали фундаментом для розвитку національної професійної музики; вони стали осередками інструментальної музики, на яких основувалися новостворені міські оркестри, музичні школи та інші професійні спілки. Виняткова майстерність, видатний технічний рівень цехових музикантів уплинули на професійність майбутніх генерацій митців. Але головне те, що українська цехова музика сприяла пошуку нових шляхів розвитку національної інструментальної музики і сприяла викристалізуванню особливостей національного стилю українського музичного мистецтва.

Поступово цеховий уклад музичної освіти нівелювався. З появою нових організаційно-музичних форм (музичні товариства, філармонії, інші виконавські об'єднання) почався занепад цехів.

1. Андрухов П. Волинь: події, імена, джерела. – Острог, 1986. – 264 с.
2. Гей М.І., Кондратюк Й.Й. Зміст і організація навчання у школі Луцького братства // Минуле й сучасне Волині. Освіта. Наука. Культура. Тези доповідей та повідомлень IV Волинської історико-краєзнавчої конференції. 13 – 14 квітня 1990 р. – Ч. II. – Луцьк, 1990. – 176 с.
3. Герасимова-Персидська Н. Церква на Україні як рушійна сила перетворень в музичній культурі XVI – XVII ст. // Музика. – 1993. – № 3. – С. 26 – 27.
4. Герасимчук Ю. Луцьке братство кінця XIX – початку XX століть // Велика Волинь. Тези доповідей на Міжнародній краєзнавчій конференції. – Житомир, 9 – 11 вересня, 1993 р. – С. 265 – 270.
5. Гуменюк А. Українські народні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1967. – 241 с.
6. Жилюк С. Діяльність церковних братств на Волині (друга половина XIX – поч. XX ст.) // Велика Волинь. Науковий збірник Товариства дослідників Волині. – Т. 15. – Житомир: Журфонд, 1996. – С. 54 – 61.
7. Ізборник. Я.Д. Ісаєвич. Братства та їхні школи. Шкільництво уніатів. параграф 4.6 // Електронний ресурс. Режим доступу: litopys.org.ua
8. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI – XVIII століть // Українське музикознавство. – 1971. – Вип. 6. – С. 50 – 53
9. Ісаєвич Я. Найстаріші документи про діяльність братств на Україні // Історичні джерела та їх використання. – Київ, 1966. – Вип. 2. – С. 12 – 22.
10. Кваша С.С. Педагогічна система Луцької братської школи: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Луцьк, 1997. – 181 с.
11. Кралюк П. Мелетій Смотрицький і українське духовно-культурне відродження кінця XVI – початку XVII ст. // Монографія. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2007. – 206 с.

12. Круль П. Українська культура XVI-XVII століть (з історії музичних цехів) // Духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції, наукові і практичні праці. – Т.17. – Київ, 2000. – С.496 – 497.
13. Кудринский Ф. Цеховые братства м. Степани // Киевская старина, №7, 1890. – С. 88 – 104.
14. Лист Волинської шляхти до луцьких міщан у справі Луцького братства від 1 вересня 1619 року // Електронний ресурс. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/suspil/sus43.htm>
15. Махорін Г. Роль церковних братств у збереженні культури // Велика Волинь. Тези Міжнародної краєзнавчої конференції. – Житомир, 1993.– С. 49 – 53.
16. Медвідь Л. Історія національної освіти і педагогічної думки в Україні. – К.: Вікар, 2003 . – 335 с.
17. Никитюк Н. Музичні традиції Волині в історико-культурологічному контексті // Київське музикознавство, 2006. – Вип.19. – С. 76 – 86.
18. Огієнко І. Рятування України на тяжкій службі своєму народові [2-е вид., допов.] / Іван Огієнко. – Вінніпег: Волинь, 1968. – 94 с.
19. Памятники, изданные Временною комиссиею для разбора древних актов. – Киев, 1846. – Т.1. отд.1. 251 с.
20. Петрович В. Становлення та розвиток освітніх закладів міста Володимир XVI – XVIII ст. // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Історія України. – Луцьк. 2010. – Випуск 22. – С. 20 – 25.
21. Рожко В. Українське православне церковне мистецтво Волині (9 – 20 ст.). Історико-краєзнавчий нарис. – Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2006. – 400 с.
22. Сажок О.В. Бібліотека Луцького братства у другій половині XIX – на початку XX ст. // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Розділ II. Історія України. – Випуск 13, 2009. – С. 146 – 151.
23. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) // Українське музикознавство. – 1982. – Вип. 17. – С. 33 – 45.
24. Черкасов О. Братські школи у висвітленні вітчизняної історичної науки середини XIX – початку XX ст. // Український історичний журнал, 2002. – № 3. – С. 74 – 84.
25. Школьна Т. Роль цехових музикантів у формуванні музичного побуту українських міст XVI – XIXст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць / РДГУ. – Рівне, 2012. – Випуск 18, т. II. – С. 31 – 36.

Наталья Бовсунивская

Деятельность православных братств и цеховых объединений в сфере музыкального образования Волыни в XVI – XVIII веках

В статье описана деятельность волыньских братств и цеховых музыкантов. Раскрыто их влияние на формирование быта украинских городов в XVI – XVIII веках.

Natalia Bovsunivska

**Activity of Orthodox Fraternities and Guild Associations
in the Sphere of Musical Education in Volyn Region
in XVI – XVIII Centuries**

The article describes activities of Volyn fraternities and guild musicians. Their impact on shaping everyday life of Ukrainian cities in XVI – XVIII centuries is revealed.

Світлана Олійник
(Житомир, Україна)

**Музично-педагогічна освіта в контексті сучасних
парадигмальних і реформаційних змін**

Історично зумовлене народження по суті нового українського суспільства призвело до кризи не лише в політичному та економічному житті держави, а й в її духовному секторі. Це відзначається вченими-філософами, соціологами, психологами, педагогами та іншими фахівцями, які спостерігають переформатизацію стратегії розвитку держави в цілому і водночас у кожній окремій сфері. Про це свідчить зміна пріоритетів, боротьба поглядів, ціннісних орієнтирів, активізація пошуків, поява та апробація нових ідей, упровадження інноваційних технологій тощо.

У Концепції гуманітарного розвитку України на період до 2020 року зазначено, що у глобалізованому світі третього тисячоліття розвиток держави стає можливим лише завдяки ефективній реалізації її людського потенціалу [2]. Наразі цей потенціал формується і зростає в насиченому і безмежному інформаційному просторі, який є, з одного боку, джерелом пізнання, а, з іншого – можливістю практичного впровадження здобутих знань. Разом з тим, інформаційна перенасиченість потребує від людини досвіду жорсткого відбору, здатності до систематизації, уміння концентруватися на питаннях, що потребують першочергового вирішення. У зв'язку з цим домінуючим пріоритетом різного роду інвестицій стає освіта, яка виступає «потужною соціальною інституцією, що може й повинна формувати духовно-інтелектуальний потенціал нації як запоруку її соціально-економічного поступу» [9]. Багатство й широка доступність інформаційного простору відкривають можливості для постійного й довготривалого самоосвітнього розвитку людини.

Реформаційні процеси в галузі вітчизняної освіти відбуваються на тлі глибоких філософських парадигмальних трансформацій. У минуле відійшла класична освітня система, вектор розвитку якої був

спрямований на виховання інтелектуальної еліти, а критерієм фаховості виступала висока освіченість людини. На зміну їй прийшла неklasична освіта, яка є «культуроцентричною і репрезентує духовність, національну самосвідомість і культурну толерантність» [9]. Некласична освіта розвертає вектор навчально-виховного процесу до національних культурно-духовних джерел і в такий спосіб сприяє формуванню національної системи освіти. Водночас відбувається процес становлення постнекласичної освіти, актуальна цінність якої полягає у розвитку потенцій і спроможностей людини, процесі її творчої самоактуалізації.

Отже, загально-філософські тенденції, що знаходять відображення в освітній галузі, характеризуються тим, що першопричиною реформаційного поступу є людина з її внутрішнім світом, здатністю до творчих проявів, – вільна, самостійна і відповідальна перед собою і перед суспільством особистість, спроможна до постійного саморозвитку.

У царині вітчизняної освіти неабияке місце посідає мистецька освіта, яка є «самостійною освітньою галуззю, спрямованою на розвиток у людини спеціальних здібностей і здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності» [12, с. 29].

Безперечну значущість глобальних питань, пов'язаних із розвитком мистецької освіти, висвітлюють видатні науковці нашого часу: Л. Масол (загальна мистецька освіта в контексті держстандартів), Ю. Макушин (зміст професійної мистецької освіти), О. Олексюк (модернізація мистецької освіти), Г. Падалка (інноваційна проблематика мистецької освіти), О. Рудницька (методологія мистецької освіти), В. Черкасов (музично-педагогічна освіта в контексті інтеграції до Європейського освітнього простору), О. Щолокова (філософські засади мистецької освіти) та інші.

Виокремлення мистецької освіти і надання їй самостійного статусу у ході розвитку педагогічної науки зумовило ствердження такої субдисципліни як мистецька педагогіка. На думку О. Отич, мистецька педагогіка є 1) наукою про мистецьку освіту; 2) теорією і практикою естетичного виховання та опанування різновидів мистецтва учнями загальноосвітніх шкіл і вихованцями позашкільних закладів освіти; 3) самостійною галуззю професійної педагогіки, що досліджує проблеми професійної підготовки фахівців у галузі мистецтва й охоплює собою такі складові, як: музична, художня, театральна, музейна, хореографічна та інші педагогіки [7].

У межах нашої статті розглянемо шляхи подальшого розвитку музично-педагогічної освіти в контексті сучасних парадигмальних і реформаційних змін. Історичний генезис розвитку галузі своїм

корінням уходить у давні часи становлення української музичної культури. Як самостійна одиниця музично-педагогічна освіта остаточно сформувалася у II-й половині ХХ століття (період панування «класичної освітньої парадигми»), коли у педагогічних інститутах почали відкриватися музично-педагогічні факультети, які мали на меті підготовку вчителів музики для загальноосвітньої школи. Це була, за визначенням Г. Ніколаї, «галузь педагогічної освіти зі своєю структурою – інституційним оформленням у вигляді організаційних підрозділів, – змістом, сконцентрованим у навчальних програмах і стандартах, та організацією його засвоєння у процесі підготовки майбутніх учителів музики загальноосвітніх шкіл з метою формування їхньої музичної культури та педагогічної компетентності, що становить персональну, соціальну й державну цінність» [6].

З того часу музично-педагогічна галузь надзвичайно змінилася і з точки зору реорганізації закладів вищої освіти (трансформація факультетів в інститути мистецтв та ін.), і з боку наукового зростання як професорсько-викладацького складу, так і студентської молоді. За останні 10 – 15 років суттєво активізувалася студентська наукова робота, результати якої висвітлюються на Міжнародних і Всеукраїнських студентських науково-практичних конференціях. Для фахівців-музикантів нині відкриті двері творчих лабораторій, фахових магістратур, аспірантур, докторантур. Здійснюються зміни і всередині навчального процесу, про що свідчить оновлення традиційних курсів, і поява нових дисциплін – культурології, історії зарубіжної культури, світової художньої культури, основ науково-педагогічних досліджень, музичної інформатики тощо. Для випускників відкривається можливість отримати додаткові спеціалізації («Етика, естетика та художня культура», «Художня культура» та інші).

Майбутній учитель музики в процесі вивчення цих дисциплін усвідомлює мистецтво як складову культури і, привласнюючи його цінності, опановує культурний досвід епохи, країни, до якої належить автор твору, занурюється в образ і зливається з ним у співпереживаннях. Така образна інтеріоризація сприяє усвідомленню себе ніби з позиції іншого, допомагає здійснювати аналіз поведінки, проживати інше життя, відчувати чужий біль і страждання, радіти чужому щастю. У такий спосіб відбувається особистісне привласнення культурних досягнень, формується власний духовний стрижень. Усе це віддзеркалює активну ходу культуроцентричної – некласичної освітньої парадигми, яка утверджує ідею створення національної системи освіти на засадах культуровідповідності і творчості. Таким чином, професійна

підготовка вчителя музики збагатилася методичними, науково-дослідницькими досягненнями, а завдяки комп'ютерно-технічним новаціям значно розширилися межі педагогічної та музично-творчої діяльності.

У контексті вище зазначеного хочемо поділитися думками стосовно шляхів подальшої оптимізації навчально-виховного процесу музично-педагогічної галузі відповідно до реалій сучасності. На нашу думку, одним із шляхів реалізації ідей постнекласичної парадигми, спрямованої на розкриття і реалізацію потенційних спроможностей майбутнього фахівця, на формування та актуалізацію його творчого потенціалу є поглиблення професійної спрямованості дисциплін обов'язкового гуманітарного циклу.

У ході активного публічного обговорення майбутніх новацій стосовно реформи вищої школи вважаємо за потрібне звернути увагу на нормативні дисципліни гуманітарного циклу і наголосити на необхідності їх професійного переспрямування. Такі дисципліни як філософія і релігієзнавство, психологія і педагогіка для фахівців музичних спеціальностей доречно було б спроектувати в бік професійної фаховості (не як вчитель взагалі, а як вчитель музичного мистецтва!) і таким чином створити теоретичне підґрунтя не лише для вивчення спеціальних (музичних) предметів, а й для самодослідження. Обов'язкове вивчення філософії (на кшталт «класичної освіти») можливо є доцільним для ряду фахівців інших спеціальностей, але для студентів, що навчаються у мистецьких закладах або на мистецьких спеціальностях університетів, доречно було б сфокусувати увагу на питаннях філософії мистецтва, філософії мистецької освіти, дослідити погляди видатних філософів-мислителів стосовно мистецтва, сконцентрувати увагу на пізнанні саме людини-творця (*homo creator*) та таємницях її потенційної сутності, розкрити мистецтво як феномен культури, зосередитися на категоріях творчості, духовності, художнього осягнення світу, усвідомлення особою себе як творчої особистості, визначити шляхи самоудосконалення.

Людина, що обрала шлях мистецтва, відрізняється особливою гостротою почуттів (згадаємо В. Висоцького: «Я чувствую кожей...»), вона сприймає світ, життя на рівні відчуттів, інтуїції, а будь яке знання опановує через емоційність. Як зрозуміти цінність величної науки про сенс людського існування, про призначення людини, про співвідношення Людина – Всесвіт? Відповідь очевидна – через мистецтво. Лише мистецтво проведе шляхами мудрих мислителів до усвідомлення найважливіших філософських вершин пізнання і самопізнання, духовності і творчості тощо.

«У чому полягає земне щастя? – запитує К. Станіславський. І сам відповідає: – У пізнанні. В мистецтві і в роботі, в осягненні його. Пізнаючи мистецтво в собі, пізнаєш природу, життя світу, сенс життя, пізнаєш душу – талант! Вищого щастя немає» [13].

Великий внесок у розвиток цієї ідеї зробила доктор педагогічних наук, професор О. Рудницька. Вчена неодноразово у своїх роботах ставила питання про корисність філософії мистецтва, філософії мистецької освіти як навчального предмету, проблематика якого пов'язана по-перше, з розкриттям сутності художньої творчості, складного співвідношення категорій відображення і вираження у мистецтві, специфіки засобів виразності, їх символічної природи, особливостей різновидів мистецтва в їх численних вимірах і формах, культурних традицій тощо. По-друге, вона стосується основ сприйняття та розуміння мистецтва, природи його естетичного переживання, взаємозв'язку об'єктивних і суб'єктивних чинників у процесі інтерпретації художніх творів, тлумачення та уточнення термінів, що вживаються у мистецькій освіті, та ін. І по-третє, це соціологічна та культурологічна галузь знань, спрямована на розкриття специфіки суспільного життя мистецтва, об'єктивно-реальних художніх цінностей, а також соціальних функцій мистецької освіти, що забезпечують їх поширення, обмін і споживання [11, с. 10].

Першочерговим завданням виховання особистості митця є розуміння та усвідомлення філософського поняття духовності. Презентуючи «духовність як найвищий рівень ієрархії цінностей людського світовідношення.., як невисипу «турботу» людини про себе, як погляд, спрямований особистістю всередину себе з метою самовдосконалення і самотворення» [15, с. 222], В. Табачковський таким чином скеровує увагу людини на пізнання власної сутності з метою виходу у найвищий духовний вимір її існування. І в цьому сенсі на допомогу студенту-музиканту приходять філософія мистецтва, яка відкриє шлях до духовної зрілості через «принцип самобудови людини, виходу до вищих ціннісних смислів» [3], шлях, який є визначальним для особистості вчителя музики.

Простором для реалізації цього філософського принципу є мистецтво, яке дає відчуття одухотворення, свободи, катарсисної насолоди від сприйняття творів мистецтва, від самореалізаційного здійснення в процесі творчості, самоактуалізації у кожному мистецькому витворі. Адже шлях самобудови здійснюється людиною протягом усього життя і виявляється у самоосвіті, саморозвитку, самоздійсненні, до чого власне і спонукають нинішні реформаційні новації в контексті постнекласичної освітньої парадигми.

Двигуном духовності виступає творчість (Н. Кічук) – категорія, яка об'єднує навколо себе філософію, психологію, мистецтво, педагогіку, культуру тощо. Наукове розуміння творчості спирається на її діяльну природу, що характеризується новизною та оригінальністю, і на наявність прихованої потенційної здатності у людини (дар Божий), яка спроможна виявити себе за певних умов. Розкриваючи свою потенційну сутність у процесі перетворювальної діяльності, людина стверджується як родова істота. І саме духовний потенціал мистецтва є найбільш сприятливим підґрунтям і, водночас, рушійною силою життєздійснення особистості, потужним рефлексійним засобом актуалізації потенційних резервів її найвищого «Я» в умовах творчого самовираження. У такий спосіб «мистецька філософія» дійсно б стала фахово корисною дисципліною для студентів, заклавши фундаментальні методологічні основи для їх навчання та подальшого саморозвитку.

Наголошуючи на сучасній «антропологічній кризі» – втраті орієнтирів духовного і фізичного розвитку людини – Н. Маргеліс зазначає про потребу дослідження людини з точки зору її почуттєво-емоційної чутливості, відкритості до сприйняття духовного, людського і, зокрема, вивчення такого феномену «нової чуттєвості» як інтонавання. Філософія інтонаційності, з погляду науковця, це властивість безперервного розгортання екзистенційно-почуттєвих і мисленнєвих станів людини, в яких втілюється рухова, мовна, слухова, знаково-процесуальна сторона людського спілкування. Інтонація в різних формах супроводжує буття людини і лежить в основі різних видів комунікації як фундаменту культури [4].

У межах нашої статті нас зокрема цікавить музична інтонація як мовна одиниця музичного мистецтва. Згадаємо, що за відомим висловом Б. Асаф'єва, «музика є мистецтвом інтонованого смислу». Музичний звук, музична інтонація як певний код акумулюють в собі духовний зміст епохи, культури, народу, окремого взятої людини. Через інтонацію озвучується та емоційно забарвлюється буття людства на різних етапах його розвитку і відображається у якісно іншому вимірі – вимірі Духу, що ретранслюється на рівні людського як духовність. «Музика пронизує онтологію людського світу, розмаїття форм людської діяльності і тому потребує інтеграції результатів міждисциплінарних досліджень, які можливі лише в контексті спеціальної науки – філософії музики», – зазначає В. Суханцева. «Філософія музики, – продовжує вчена, – це наука, в якій можливе знаходження такого рівня абстракції, який забезпечує цілісну інтерпретацію генезисних і буттєвих структур якісно особливого – *музичного способу* (курсив В. С.) освоєння світу...». Філософію музики цікавить: що таке музичний звук, яким чином

акустична хвиля переходить у сферу музичного, тобто художньо оформленого звучання, сповненого смислу... Філософія музики розкриває перетворення процесуальності буття в його актуальному соціокультурному освоєнні на рівні вільного і самодостатнього розвитку звукових подій, що власне і є предметом музики [14 с. 6 – 7]. «Філософія музики, пише З. Фоміна, повинна говорити про музику дещо таке, що неможливо виявити в межах інших форм знання, а саме те, що може сказати про неї тільки філософія» [17, с. 4].

Отже, філософія мистецтва скеровує шлях подальшого вивчення у сферу філософії музики, теоретико-методологічну основу якої складають праці мислителів античності, класичної і неklasичної філософії, а також доробок сучасних дослідників ХХ – початку ХХІ століть – таких, як О. Лосєв («Музика як предмет логіки», «Діалектика художньої форми»), О. Малиновська («Філософія музики як компонент світорозуміння»), В. Суханцева («Музика як світ людини. Від ідеї всесвіту – до філософії музики»), М. Уваров («Філософія мистецтва: музичні акценти», «Філософія і музика: діалог протилежностей?»), З. Фоміна («Філософія музики»), Ю. Шабанова («Метафізичний простір музики») та інші.

У такий спосіб філософія як навчальна дисципліна охоплює питання загальної філософії, провідні ідеї філософії мистецтва, і проектує їх на філософію музики, набуває чинності методологічної науки в межах спеціалізованої вищої освіти.

Філософське вчення про людину і мистецтво органічно пов'язується з не менш вагомою галуззю – психологією – наукою про душу. У ході розвитку цієї галузі є багато напрацювань, здатних нині збагатити методологічну базу мистецької освіти. Це роботи видатних науковців (Л. Бочкар'єв, Л. Виготський, В. Медушевський, О. Мелік-Пашаєв, С. Науменко, Є. Назайкінський, В. Петрушин, С. Рубінштейн, Г. Тарасов, Б. Теплов, А. Торопова), які безпосередньо спрямовані на розкриття психології мистецтва, властивостей особистості митця, а також проблем і потреб мистецької освіти. Загально-психологічні категорії і поняття природно проектується в галузь мистецького фаху, зокрема, музичного і, таким чином, надають курсу психології професійного спрямування. Адже у колі професійних інтересів вчителя музики завжди будуть актуальні проблеми розвитку музичного мислення, пам'яті, уяви, сприймання, музично-творчого розвитку учнів.

Учитель музики, навчаючи дітей, постійно знаходиться у психологічній взаємодії з ними, як під час уроку, так і у позакласних заходах: розвиває їхню музичність, формує музичну свідомість, збагачує досвід музичного сприймання тощо. Засобами музики він

впливає на їхній емоційно-почуттєвий стан, гармонізує усі психологічні процеси, створює позитивний життєвий настрій, знімає стресове напруження та негативні емоції. Здійснюючи формуючий вплив на дітей у процесі навчання й виховання вчитель більшою чи меншою мірою реалізує себе і як музикотерапевт (часто несвідомо), коригуючи психоемоційний стан своїх вихованців. Особливо це стосується спеціальних закладів, де навчаються діти з особливими потребами. Це актуалізує необхідність цілеспрямованого розвитку його компетентності як психолога, робочим інструментом якого є музика, і як музикотерапевта.

Музикотерапія як галузь зміцнила свої наукові позиції завдяки професіоналізму вітчизняних фахівців-засновників, про що свідчать наукові розвідки І. Волженцевої, Г. Локаревої, І. Малашевської, Г. Побережної, О. Федій та інших. Музикотерапія як навчальна дисципліна з'явилася в закладах освіти, викликала зацікавлення музичної спільноти як актуальний напрямок професійної діяльності. Фахівці з музикотерапії в Україні є і вони вже працюють, а організованої системи навчання на рівні державної освіти досі немає! По суті, музикотерапія вже охопила всі освітні рівні – від дошкільного до вищого, про що свідчить проведення семінарів, спеціалізованих курсів, конференцій, як, наприклад, II Всеукраїнський міжвузівський науково-практичний семінар «Культурологічний та педагогічний аспекти впровадження музикотерапії у систему дошкільної, шкільної та вищої мистецької освіти» – Київ, 26 квітня 2015 року.

Наведемо думку Г. Побережної – досвідченого фахівця-науковця у цій галузі, яка бачить у музикотерапії новітню технологію самоздійснення людини: «основа цієї технології – цілеспрямований вплив на підсвідомість індивідуума з метою трансформації його характеру у об'єктивно заданому напрямку. Ця можливість ґрунтується на відродженні прадавньої ролі музики не як мистецтва, а як сакрального інструменту буття. Сьогодні вже можна зробити цей процес усвідомленим і самокерованим, задати йому чіткий вектор. Саморозвиток можна уподібнити творенню власної мелодії, яку треба разом з іншими вплести у спільний вінок життя. Кожен плете його на своєму місці – там, де доля поставила: хтось – у суспільній діяльності, хтось – у сім'ї, а хтось і на хресті. Усвідомлення і прийняття «свого» місця – передумова особистісного розвитку. Музика як носій сакральної інформації і музична терапія як могутній інструмент впливу спроможні допомогти людині згармонізувати себе і свої стосунки зі світом. Тому засоби музичної терапії повинні стати складовою будь-якої системи виховання, частиною освіти кожного майбутнього педагога і психолога. Саме поєднання педагогічних,

психотерапевтичних методів з керованим музичним впливом може зробити переворот у долі як окремої людини, так і суспільства загалом. Це найреальніший і найдешевший шлях до відродження нашого суспільства» [7, с. 16].

Отже, посилення курсу загальної психології введенням професійно орієнтованої музичної психології з основами музикотерапії у навчальний план підготовки майбутнього вчителя музики є на часі.

У ході розвитку мистецької освіти поступово формується і набирає наукової міцності та досвіду практичної апробації музична педагогіка. В основі своєї вона є відгалуженням від загальної педагогіки на кшталт соціальної, військової, гендерної педагогіки та ін. Згадаємо, що слово «педагогіка» означає з давньогрецької παιδαγωγική – мистецтво виховання: від παις – дитина → παιδος – підліток + ἄγω – веду (дослівно – «дітоводіння»), а стосовно нашого питання музична педагогіка означає «веду (тобто виховую) дитину в світ (чи світом) музичного мистецтва». Три базові педагогічні категорії – виховання, навчання, освіта (за І. Підласим) – це «три кити», які є визначальними для формування людини як особистості і зумовлюють сенс її життя. Разом з тим, хочемо відмітити, що нині має місце вагоме перенесення акценту з категорії «виховання» на категорії «навчання», «освіта» (а вже далі відповідно до цього йде визначення педагогічних (освітніх) завдань, функцій, методів, засобів і таке інше), що суттєво зміщує вектор споконвічного педагогічного призначення – виховання людини. Це свідчить про залишки класичної освітньої парадигми, які інерційно зберігаються й нині. Навчання заради навчання зумовлює прагнення *вивчитися, здобути освіту (часто будь-яку!)* і відтісняє потребу *стати вихованою культурною людиною* (курсив наш – С. О.). У результаті часто ми отримуємо блискучого фахівця, ерудовану особистість і... Так, проблема втрати спрямованості на естетичне виховання дитини у процесі навчання гри на фортепіано знайшла втілення у дисертаційному дослідженні Т. Турчин, яка ставить питання про переакцентуацію з суто дидактичних вимог навчання на підпорядкування технічних вимог розвитку виконавства загально-художньому й ширше – духовному розвитку особистості [16].

Не дивно, що вже досить тривалий час зберігається актуальність таких суспільних проблем, як духовне відродження нації, формування духовного потенціалу молоді, усвідомлення духовних цінностей як передумови розвитку... А насправді, достатньо лише повернутися до початкової сутності педагогічної науки: виховання культурної та освіченої людини через навчання. Таке перефокусування педагогічної мети відповідає засадам

некласичної освітньої парадигми, спрямованої на формування висококультурної особистості.

У посібнику «Основи психології та педагогіки» [5] у розділі «Основи теорії виховання» визначено зміст категорії «виховання» та окреслено мету і завдання виховання:

«Виховання – процес формування, розвитку особистості, який включає в себе як цілеспрямований вплив ззовні, так і самовиховання.»

Мета виховання – розвиток, актуалізація духовності особистості, її соціальної, професійної, комунікативної та інших компетентностей на основі самотворчості (самопізнання, самовизначення, самовиховання, самовдосконалення, самоактуалізації) особистості.

Основні завдання виховання (наводимо з деякими скороченнями):

- *розвиток, актуалізація духовності особистості як сутності, смислу людського буття;*
- *створення умов для самотворчості, самореалізації, самоактуалізації особистості...*
- *формування потреби внутрішньої і зовнішньої свободи особистості як визначальної умови її самотворчості...*
- *розвиток критичності особистості...*
- *здатність... формувати, відстоювати і реалізовувати власні ідеї...» [5, с. 114 – 116].*

Усього визначено вісімнадцять завдань виховання, серед яких «розвиток професійної компетентності, процес якої розгортається від **виховання потреби та уміння володіти знаннями** (жирний шрифт і курсив наш – С. О.) на різних етапах пізнавальної діяльності дитини (садочок, школа, вища школа та ін.) до набуття професійних знань і реалізації себе у відповідній сфері професійної діяльності» займає сімнадцяту (!) позицію. Нижче уточнюється: «Виховання здійснюється двома універсальними шляхами: засобом духовного впливу і включенням людини в різні види діяльності...» [5]. Одним із видів цієї діяльності і є навчання, зокрема музичне, яке здійснюється на різних освітніх рівнях у професійних навчальних закладах і має на меті формування духовно розвиненої особистості. Адже «духовний розвиток – це шлях від знання до розуміння, від емоцій до співчуття, від сприйняття до творчості, від егоцентризму до гуманізму» [19, с. 129].

Як бачимо, провідна ідея педагогічного впливу – це виховання потреби та уміння володіти знаннями. І тому призначення педагогіки – знайти механізми, що спонукають людину до навчання як процесу (а не до накопичення знань з кожного предмету), до пошуку

відповідей на питання, до розв'язання завдань, самостійності вибору і відбору, аналізу та синтезу, що, власне, і призведе в результаті до її творчого самоздійснення. А організовує, планує і кермує цим процесом музична педагогіка, яка, маючи власний історичний шлях еволюції, нині ознаменована утвердженням сучасних провідних ідей, педагогічних звершень, наукових досягнень і має право зайняти чільне місце як самостійний курс у навчально-виховній системі предметно-дисциплінарного циклу процесу підготовки майбутніх учителів музики.

Вагому теоретичну й науково-методичну основу музичної педагогіки наразі складають наукові і навчальні матеріали (підручники, посібники, монографії, наукові статті, дисертаційні дослідження), авторами яких є провідні українські науковці: С. Горбенко, О. Михайличенко, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Черкасов, В. Шульгіна, О. Щолокова та інші.

Як сектор мистецької освіти вона цікава широким діапазоном досліджень із питань історичного розвитку музично-педагогічної галузі (Ю. Грищенко, І. Дубровіна, О. Овчарук, Т. Танько та інші), інтегрованого навчання майбутніх учителів музики (Ж. Карташова, В. Лабунець, О. Плотницька та інші), творчого розвитку студентів музичних спеціальностей (Е. Брилін, Л. Гайдай, В. Мороз, Г. Панченко, Т. Стратан-Артишкова), реалізації компетентнісного підходу (О. Горбенко, С. Грозан, М. Михаськова, В. Міshedченко, М. Моїсеєва та інші).

У контексті реформаційних змін, що мають місце у вітчизняній освіті, О. Ростовський бачить необхідність перегляду системи цінностей і пріоритетів вузівської музичної педагогіки на основі висунення на чільне місце гуманістичних ідей та орієнтирів, наповнених повагою до особистості студента, турботою про розвиток його сутнісних сил [10].

«Адже чим ближче стоїть людина до усвідомлення своєї сутності, тим більшою мірою вона знаходить себе, відчуває особистість не тільки в собі, а й в інших» [1, с. 19].

Сучасна музична педагогіка, стверджуючись на ідейно-національній основі, закладає фундамент свого розвитку з позицій гуманізму, культуровідповідності, народності, творчості. Головна відмінність постнекласичної освітньої парадигми полягає в тому, що суб'єкт виступає об'єктом власної творчої активності і тому впевнено торує шлях самовиховання, саморозвитку, самонавчання. Це сприяє самовизначенню особистості в людському світі, що є «діалектичним процесом її входження, вростання в життєву реальність і, разом з тим, персоніфікацією, виокремлення в ній, тому впровадження

індивіда в предметне і людське оточення повинно мати за головну мету таку адаптацію, що призводить до здобуття, а не втрати «самості» [18, с. 15 – 16].

Таким чином, парадигмальні зміни у сучасному філософсько-освітньому просторі зумовлюють цільовий перегляд тематичного змісту базових гуманітарних навчальних дисциплін із метою переформатування цих курсів у напрямку професійного спрямування:

- від загальної філософії через філософію мистецтва до філософії музики;
- від загальної психології через музичну психологію до музикотерапії;
- від загальної педагогіки через музичну педагогіку до методики музичного виховання.

В умовах реформаційного поступу це реалізує ідею створення професійно спрямованого методологічно-теоретичного фундаменту процесу навчання і забезпечить фахову наскрізність розвитку особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

1. Горбенко С.С. Методологічні основи гуманістично спрямованого виховання особистості засобами мистецтва // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Сер.: Психолого-педагогічні науки. – 2013. – № 1. – С. 16 – 19.
2. Концепції гуманітарного розвитку України на період до 2020 року (проект). – Київ, 2012 // obolon.kievcity.gov.ua/files/docs/gum.doc .
3. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. – К.: Парапан, 2003. – 240 с.
4. Маргеліс Н.В. Алогичные глубины «интонируемой» истории: размышления о концепции В.С. Дашкевича [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.sworld.com.ua/konfer34/700.pdf> .
5. Мацко Л.А., Прищак М.Д. Основи психології та педагогіки: Навч. Посібник. – Вінниця: ВНТУ, 2009. – 158 с.
6. Ніколаї Г. Музично-педагогічна компаративістика: шляхи розвитку [Електронний ресурс] / Порівняльно-педагогічні студії № 1–2, 2010. – Режим доступу: <http://pps.udpu.org.ua/article/view/18081/15828> .
7. Отич О.М. Педагогіка мистецтва у системі мистецьких субдисциплін педагогіки. // Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О.П. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О.В. Михайличенко, редактор Г.Ю. Ніколаї. – Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2010. – С. 39 – 71.
8. Побережна Г.І. Музикотерапія як інноваційна технологія особистісного розвитку [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://09f24233-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/muzterapiya/literatura/Inovaciyna-tehnologia.pdf> .
9. Рижак Л. Система освіти в Україні та її перспективи: філософський аналіз [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://do.gendocs.ru/docs/index-25520.html> .

10. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2011. — 640 с.
11. Рудницька О.П. Методологія мистецької освіти. // Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О.П. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О.В. Михайличенко, редактор Г.Ю. Ніколаї. — Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2010. — С. 4 – 35.
12. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібн. — Тернопіль, 2005. — 360 с.
13. Станіславський К. [Електронний ресурс] / Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Станиславский, Константин Сергеевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Станиславский,_Константин_Сергеевич) .
14. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
15. Табачковський В.Г. Особистісні виміри людського: духовність, свобода, творчість, моральність // Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Н.В. Хамітов та ін. — К.: Либідь, 2003. — 432 с.
16. Турчин Т. Педагогічні засади естетичного виховання учнів дитячих музичних шкіл // Автореф. дис... канд. пед. наук. – Луганськ, 2006. – с. 20.
17. Фоміна З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.
18. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підручник [для студ. вищ. навч. закл.]. – Вид. 2-ге, допов. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 263 с.
19. Щолокова О. Категорія духовності у мистецькій освіті: компетентнісний аспект // Естетика і етика педагогічної дії. Збірник наукових праць / Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України; Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка. – Випуск 1. – К., Полтава: ПНПУ імені В.Г.Короленка, 2011, С. 127 – 136. [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://lib.iitta.gov.ua/2407/1/vipusk_1.pdf .

Светлана Олейник

Музыкально-педагогическое образование в контексте современных парадигмальных и реформационных изменений

В статье анализируется процесс смены образовательной парадигмы и освещаются возможности модернизации предметно-дисциплинарных курсов в системе высшего музыкально-педагогического образования.

Svitlana Oliynyk

Musical Pedagogical Education in the Context of Contemporary Paradigmatic and Reformation Changes

The article analyzes the process of educational paradigm changes and highlights the possibility of upgrading subject disciplinary courses in the system of higher musical pedagogical education.

Елементи міждисциплінарної інтеграції в сучасній мистецькій освіті

Інтеграційні процеси, які відбуваються в системі навчальних дисциплін, складають інноваційний напрямок сучасної мистецької освіти. У світлі сучасних тенденцій суспільного розвитку до інтеграції (як приклад, інтеграція з ЄС) робота кафедр Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова повинна бути скерована саме в цьому напрямку. Прагнення до оптимального поєднання диференціації та інтеграції стає характерною рисою сьогодення. В нинішніх умовах важливо зібрати до купи те, що давно ніхто не може зібрати: «<...> першочерговими завданнями педагогіки мистецтва можна вважати пошуки та наукові розробки ефективних засобів інтеграції у різних напрямках мистецької освіти» [3, с. 265].

Поняття «інтеграція» має цілу низку трактувань; для нас важливим є розуміння інтеграції «як процесу об'єднання елементів, <...> в якому «кількість зв'язків» переходить у нову якість, з'являється щось нове, чого раніше не було в науці» [3, с. 268].

Процеси світової глобалізації та інтеграції знаходять своє втілення на різних рівнях нашого буття, в тому числі і в культурних реаліях, в мистецтві та освіті. Починаючи зі специфіки, власне, професії вчителя музики, яка «є синтетичною за своєю природою, і підготовка до неї потребує <...> неабияких знань та різноманітних умінь: грати, співати, диригувати, аналізувати музичний твір, розповідати про музику» [2, с.16]. Таке розуміння сутності професії вчителя музики склалося здавна. Визначаючи основні вимоги до цієї професії, Б. Асаф'єв наголошував на тому, що музичний педагог в загальноосвітній школі «не повинен бути «спецом» із якоїсь однієї області музики. Він повинен бути й теоретиком і регентом, але в той же час і музичним істориком, і музичним етнографом, і виконавцем, який володіє інструментом, щоб завжди бути готовим спрямувати увагу в той чи інший бік. Головне ж, він повинен знати музичну літературу, тобто музичні твори у якомога більшій кількості» [1, с. 59].

Зауважимо, що на перше місце в переліку необхідних якостей вчителя музики Б. Асаф'єв поставив «теоретика». Адже знання й розуміння спеціальної мови теорії музики є основою фахової підготовки студентів як майбутніх вчителів музики.

Кількісне збільшення традиційних музичних дисциплін на вимогу часу не може бути безкінечним, тому актуальною стає інтеграція вже існуючих навчальних дисциплін та їхнє реформування в цьому

напрямку. Музично-теоретичні дисципліни (сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних творів, поліфонія та інші) змістовно перетинаються з більшістю дисциплін інших кафедр в Інституті мистецтв: це і гра на музичних інструментах, і хоровий клас, і вокал, і диригування, і методика музичного виховання, і педагогічна практика тощо. Передусім, зв'язки між цими дисциплінами можуть знаходитись у практичній спрямованості музично-теоретичних дисциплін, зокрема, у використанні на заняттях творів з виконавського репертуару студентів.

Так, сольфеджіо, що викладається для регентів, цілком зорієнтовано на їхній хоровий репертуар, і всі форми роботи на занятті пов'язані саме з ним. Використання на сольфеджіо творів, які студенти виконують на заняттях з вокалу, зокрема, сольфеджування та транспонування мелодій вокальних творів, сприяє кращому засвоєнню та більш осмисленому їх виконанню студентами.

Різноманітним музичним матеріалом для написання диктантів можуть слугувати елементи та фрагменти творів, що виконуються студентами на інших заняттях. Це може бути запис по пам'яті мелодії або початку твору з музичного інструменту, вокалу, або запис фрагменту хорової партитури чи партії. Для слухового аналізу також доцільно використовувати музичні твори з репертуару навчальних хорів та індивідуальних занять студентів.

Усі студенти грають на музичних інструментах на заняттях з гармонії: це акомпанемент, секвенції, модуляції, акордові послідовності тощо. У творах з вокалу, хорового класу, основного музичного інструменту студенти знаходять та аналізують елементи музичної мови, які вивчаються на заняттях з музично-теоретичних дисциплін.

Іншим аспектом міжпредметних зв'язків є здійснення різних видів аналізу музичних творів, які вивчаються на заняттях із виконавських дисциплін. Зміст курсу «Аналіз музичних творів» якраз об'єднує різні види аналізу, зокрема, цілісний, інтонаційний, художньо-педагогічний, жанрово-стильовий. Тому практичні навички, набуті під час навчання з музичного аналізу, мають допомогти студентам у складанні анотацій до творів з диригування. Під час написання рефератів з курсу «Аналіз музичних творів» враховується фахова орієнтація студента та обрання твору з його репертуару (інструментального, вокального або хорового жанрів). До цього примикає й аналіз фольклорного твору в курсі «Народознавство та музичний фольклор», який інтегрується з дисциплінами «Хорове диригування» та «Хоровий клас».

Зміст аналітичної частини письмових робіт спрямований на розширення музично-теоретичної бази студентів, їхнього кругозору

та ерудиції, формування наукового апарату. У підсумку така робота повинна стати основою наукової діяльності студентів та підготовкою до написання магістерської роботи.

З хорovým аранжуванням пов'язаний розділ курсу «Поліфонія», де одним із практичних завдань для студентів є створення аранжувань для хору українських народних пісень із використанням поліфонічних прийомів. Окрім того, студенти мають навести відповідні приклади у творах з музичного інструменту, з хорového репертуару.

Інтегрованими стають зв'язки музично-теоретичних дисциплін з педагогічною практикою студентів. Зокрема, це вміння зробити художньо-педагогічний аналіз твору у контексті методичної розробки та проведення уроку слухання музики в школі. Вже з I курсу студентам пропонується 10 – 15 хвилин на заняттях з музично-теоретичних дисциплін спробувати себе у якості викладача.

Цикл музично-історичних дисциплін тісно пов'язаний з курсом «Світова художня культура». Концептуальним стрижнем цих курсів повинен стати історико-стильовий підхід у вивченні художніх явищ мистецтва, щоб у студентів виникла цілісна картина мистецьких епох та стилів з відбиттям їхньої специфіки в історії музики.

Міждисциплінарні зв'язки в курсах історії музики також виявляються в ілюструванні творів, що вивчаються. Так, студенти самостійно виконують вокальні та інструментальні твори, грають ансамблі. Схожий принцип використовується і на заняттях з народознавства у хореографів, де тема «Народні танці» викладається з хореографічними ілюстраціями студентів: сольним або ансамблевим виконанням народних танців.

Наслідком інтеграції музично-педагогічних дисциплін повинно стати запровадження системи **творчих завдань**, які створюють умови для оволодіння студентами різними видами музично-творчої діяльності – сольфеджуванням під власний акомпанемент, аранжуванням, стилізацією, створенням інтонаційних вправ, підготовкою власних уроків музики в школі тощо. Ефективність творчих завдань полягає в тому, що вони «підсумовують знання та активізують мислення студентів, розвивають музичні здібності та заохочують до навчального процесу, поглиблюють сприйняття музики різних епох та стилів, допомагають у формуванні власних критеріїв оцінки художніх якостей музичних творів» [2, с. 17].

Перспективним напрямком спільної роботи кафедр Інституту мистецтв можуть стати **творчі концерти** студентів, які дають студентам можливість публічного виконання власних творів. Це також сприяє напрацюванню студентами досвіду концертної діяльності у різних її проявах, у різних жанрах: музичному,

поетичному, танцювальному, літературному. Творчі концерти можуть стати ще одним видом взаємозв'язків між кафедрами як у справі організації цих заходів, так і в реалізації індивідуального підходу до студентів та сприянні розкриттю їх творчих здібностей. Також до участі у концертах можна залучати й студентські оркестрові колективи з творчими роботами студентів. Для цього треба скоригувати зміст викладання таких дисциплін, як «Аранжування» та «Інструментовка».

Отже, запровадження інтеграційних міждисциплінарних зв'язків створює умови підвищення рівня осмислення студентами мистецьких явищ, глибшого сприйняття ними творів у контексті різних музичних дисциплін. Такий підхід дає бачення прихованих зв'язків між певними музичними явищами, які раніше сприймалися порізно, стає основою їх стильового осягнення, створює умови формування цілісної «картини миру» у свідомості студентів.

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. Побережна Г.І., Щириця Т.В. Проблеми інтегрованого викладання музично-теоретичних дисциплін у педвузах // Вісник ЖДУ ім. І. Франка. – 2005. – № 21. – С.16 – 18.
3. Удич О.А. Елементи інтеграції мистецтва та лінгводидактики в роботі фольклорного ансамблю // Вісник ЖДУ ім. І. Франка. – 2005. – № 24. – С. 265 – 269.

Светлана Коробецкая

Элементы междисциплинарной интеграции в современном художественном образовании

В статье рассматриваются интеграционные связи между музыкальными дисциплинами разных кафедр Института искусств Национально педагогического университета имени Михаила Драгоманова как тенденция современного художественного образования. В этом контексте обосновывается важность создания системы творческих заданий и проведения творческих концертов студентов в процессе их профессиональной подготовки.

Svetlana Korobetskaya

Elements of Interdisciplinary Integration in the Modern Art Education

This article describes integration relations between musical subjects of different departments of Institute of Arts of Mikhailo Dragomanov National Pedagogical University as the tendency of the modern art education. In this context the importance of designing creative assignments and organizing student concerts in the process of professional training is grounded.

Оксана Плотницька
(Житомир, Україна)

Удосконалення професійної поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики

Інтеграція України в європейський науковий і освітній простір в умовах модернізації, інформаційної технологізації та глобалізації вимагає від професорсько-викладацького складу вищих навчальних закладів підготовки фахівців високого рівня культури, освіченості, професіоналізму. Все це призводить до науково-педагогічного переосмислення ціннісних орієнтирів у процесі навчання і виховання майбутніх учителів музики. У Законах України «Про вищу освіту», «Про освіту», Національній доктрині розвитку освіти, Державній програмі «Вчитель» наголошується на необхідності подальшого процесу гуманізації, демократизації освіти, всебічному розвитку кожної особистості.

У реалізації завдань гуманістичних перетворень освітньої парадигми важлива роль належить учителям музики, які безпосередньо поєднують функції педагога і музиканта, філософа і психолога, культуролога і мистецтвознавця. Учитель музики здатен впливати на формування свідомості та самосвідомості своїх учнів через пізнання краси та гармонії навколишнього світу засобами музики, інших видів мистецтва, забезпечувати гармонійний духовний розвиток та становлення особистості.

Аналіз вітчизняних та зарубіжних наукових джерел засвідчує, що в теорії та практиці вищої освіти накопичено значний досвід, який може стати основою модернізації й удосконалення професійної підготовки вчителя музики у вищих навчальних закладах України. Художньо-естетичний компонент професійної діяльності посідає особливе місце в структурі педагогічної майстерності вчителя музики, дисциплін художньо-естетичного циклу.

Сучасне суспільство, сфери науки, освіти, мистецтва активно залучають процеси інтеграції до соціально-культурного розвитку особистості. Рух від «моно-» до «полі-» (полікультурності, поліхудожності, полівимірності та мозаїчності світу) – характерна риса сьогодення.

У загальнонауковому аспекті поняття «інтеграція» розшифровується як «процес взаємопроникнення, ущільнення, уніфікації знання, який проявляється через єдність із протилежним йому процесом розчленування, розмежування, диференціації, процес, який об'єктивно детермінується взаємопроникненням різних видів і компонентів матеріальної і духовної діяльності людей, а в своїх найглибших основах – матеріальною єдністю світу,

всезагальним зв'язком, ізоморфізмом структур в якісно різноманітних об'єктах» [1, с. 7].

Ідея інтегрованого підходу до навчання, енциклопедичності та взаємозв'язку знань була започаткована у роботах педагогів Й.°Гербарта, А.°Дістервега, Я.°Коменського, Дж.°Локка, Г.°Песталоцці, Ж.-Ж.°Руссо. Вагомий внесок у розробці означеної проблеми належить представникам вітчизняної педагогічної науки і практики К.°Ушинському, С.°Русовій, В.°Сухомлинському.

Останніми роками значно актуалізувались інтегративні тенденції в дидактиці, теорії і методиці викладання музичної педагогіки. Дослідники вивчають феномен освітньої інтеграції на матеріалі різних дисциплін (Р.°Арцишевський, Н.°Бібік, В.°Гузєєв, Я.°Данилюк, М.°Іванчук, В.°Ільченко, І.°Козловська), матеріалах поєднання предметів художньо-естетичного циклу (О.°Куревіна, Л.°Масол, Н.°Терентьєва, В.°Тименко, Г.°Шевченко, О.°Щолокова, Б.°Юсов). Науковці підкреслюють, що в умовах інтегрованого навчання відбувається взаємопроникнення й систематизація знань учнів, становлення в них цілісної та багатовимірної картини світу, розвиток творчих здібностей і гнучкого мислення. Ці процеси проходять усе активніше й ефективніше. Творчість митців ХІХ – початку ХХ століття (романтиків, імпресіоністів, символістів, постімпресіоністів, неоромантиків, експресіоністів) спонукала до взаємопроникнення різних жанрів, що призвело до виникнення літературно-музичних, театральних-музичних, живописно-музичних форм (у музичному мистецтві це жанри «поема», «картина», «картинки», «акварелі», «ескізи», «фрески»; в образотворчому мистецтві – «симфонії», «сонати», «ноктюрни», «прелюдії», «рапсодії», «елегії»). Такий синтез та взаємопроникнення різних видів мистецтва призводять до нових технічних форм – «кольоромузики» (Олександр Скрябін, Леся Дичко, Флоріан Юр'єв), «музичного живопису» (Василь Кандинський, Мікалоюс Чюрльоніс).

Мистецтво ХХ століття значно розширило та поглибило зв'язки різних видів мистецтва. Такі напрями сучасного образотворчого мистецтва як інсталяція та перформанс («картини-вистави») демонструють намагання митців подолати межі статичної картини засобами театралізації. Представники оп-арту та поп-арту створюють часо-просторові конструкції (інвайроменти), що рухаються і світяться, нерідко це дійство супроводжується музичними імпровізаціями [4].

Професійна програма підготовки майбутнього вчителя музики передбачає цілий комплекс предметів творчого спрямування, які допомагають студенту опанувати весь спектр поліхудожньої підготовки. Викладачі вищого навчального закладу напряму

підготовки «Музичне мистецтво» вдало інтегрують знання, уміння, навички з різних предметів та галузей знань на заняттях з методики музичного виховання, історії зарубіжної та української музики, гармонії, музичної інформатики, аналізу музичних форм, культурології, народознавства, шкільного курсу світової художньої культури тощо.

Підняти рівень поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музики допомагають інтегративні творчі завдання, що поєднують у собі знання з різних дисциплін художньо-естетичного циклу. Такі завдання допоможуть у професійній діяльності майбутнього вчителя музики, оскільки він отримує у вищому навчальному закладі комплекс форм та методів навчання, які дозволять будувати уроки за змістом інтегрованих курсів з обов'язковим залученням ігрових форм навчання та застосуванням проблемних ситуацій. Саме такі уроки сприятимуть активізації мисленнєвої, пізнавальної діяльності учнів, розширенню їх знань, навичок і умінь, розвиненню зорового і слухового сприйняття, естетичному вихованню.

Наприклад, на занятті з музичного мистецтва, у процесі вивчення історії створення, форми, інтерпретації твору композитора учні пізнають гармонію світу у всій його красі, адже вчитель обов'язково залучає на уроці музики твори живопису, літератури, сценічних мистецтв тощо. Завдання учителя – пробудити у дітей інтерес до різних форм пізнання світу через синтез та інтеграцію різних видів мистецтва, різних форм діяльності, розкрити уміння виражати свій внутрішній світ, емоції і почуття в художньо-творчій діяльності через поліхудожні засоби виразності [4, с. 56].

Серед вправ, націлених на опанування студентами компонентів простору музичного образу на основі взаємодії мистецтв, ми пропонуємо такі: намалювати попарно поняття: мажор – мінор, форте – піано, пауза – фермата, марш – вальс, алегро – анданте, маркато – ленто, стакато – легато, крещендо – дімінуендо тощо. Такі творчі вправи залучають уміння передати суть поняття за допомогою малювання, а малюнки, виконані за цією вправою, можуть бути використані на практиці в школі як асоціативні пояснення музичних понять і термінів дітям. Наступна вправа: намалювати емоційний стан після прослуханого твору. Для виконання цієї вправи викладач пояснює метод кольорового тесту швейцарського психолога Макса Люшера та значення кольорів в їх психологічній інтерпретації. Цей тест складається з 8 різних кольорів: сірого, синього, зеленого, червоного, жовтого, фіолетового, коричневого і чорного. Після прослуховування музичного фрагменту студентам пропонується намалювати своє бачення емоційного стану фрагменту, використовуючи вищезазначені основні кольори.

Ефективність методики полягає у створенні усвідомленого відношення до кольору як засобу емоційної виразності. Пропонуються варіанти музичних фрагментів: Й. Гайдн – Квартет № 43 (ре мажор); П. Чайковський – «Серенада», Струнний квартет №1 (ре мажор), «Анданте кантабіле»; М. Чюрльоніс – Струнний квартет №1, частина I, симфонічна поема «Море»; С. Прокоф'єв – «Класична симфонія», «Гавот», сцени із «Ромео і Джульєтти», «Петрик і Вовк»; В. Моцарт – Симфонія № 41 «Юпітер», частини I, II; Д. Шостакович – Симфонія №5. Частина I; Й. Бах – «Італійський концерт»; Е. Гріг – «Лірична сюїта»; Дж. Россіні – «*Stabat Mater*», «Маленька урочиста меса»; К. Дебюссі – «Сирени», «Святкування»; М. Равель – «Павана», «Болеро».

Не менш важливим для поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики є освоєння вправ на розвиток артистичних здібностей студентів й уміння перевтілюватись та інсценізувати твори різних видів мистецтва. Цей блок вправ вимагає залучення пластики тіла, виразності міміки і жестів, артистичних здібностей. Артистизм дозволяє більш повно розкрити уявлення, що склалися, але лише у тих межах, які не перекручують зміст авторського твору. Артистизм яскраво проявляється через уміння підключити емоційно забарвлену мовну інтонацію, експресивність вимови окремих фраз. Артистичний принцип реалізується в особливого роду здібностях: умінні миттєво переключати увагу з одного предмета на інший та відверто співпереживати принципово різним ідеям (перебування у кількох різних «станах-обличчях» під час виконання одного твору – наприклад, вокального твору С. Рахманінова «Доля» на слова Т. Шевченка, – зі збереженням повного самоконтролю).

Вправи, що пропонуються для самостійних видів роботи студентів: вправа-інсценізація народної пісні (варіанти: «Ой під вишнею, під черешнею», «Перелаз», «Подольночка», «Зацвіла в долині», «Ходить гарбуз по городу»); вправа «Оркестр» (студенти діляться на групи, кожна з яких голосом імітує звучання якогось музичного інструменту, а руками зображає гру на ньому, спочатку кожна група грає на своєму інструменті, а потім – звучить весь оркестр); вправа «Відгадай, хто це?» (студент пантомімою зображає відомого письменника, художника, музиканта, вченого) тощо.

Кожен вид творчих завдань дозволяє розвинути емоційну культуру студента, вербальний апарат та уміння описувати власну гаму почуттів і переживань, яка активізується у процесі сприйняття, аналізу, інтерпретації творів мистецтва. Інтегративні вправи, що сприяють підвищенню рівня поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музики, націлені на розвиток аналітико-синтетичної діяльності свідомості, структурно-логічних засобів усіх форм

мислення. Розуміння й осягнення творів мистецтва, уміння говорити про мистецтво, розкривати його структурні та експресивні параметри є відмінною рисою професіонала. Кожен майбутній фахівець з дисциплін художньо-естетичного циклу, а особливо вчитель музики, перебуває у неперервному процесі розвитку і вдосконалення творчої уяви, фантазії, асоціативності, алегоричності, образності мислення, імпровізаційних умінь.

1. Антонов Н.С. Интеграційна функція навчання. – К.: Освіта, 1989. – 304 с.
2. Беляева А.П. Интегративно-модульная педагогическая система профессионального образования. – С.-Пб.: Радом, 1997. – 225 с.
3. Бех І. Інтеграція як освітня перспектива // Початкова школа. – 2002. – № 5. – С. 5 – 6.
4. Методика навчання мистецтва у початковій школі: Посібник для вчителів / Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, Е.В. Белкіна, О.В. Калініченко, І.В. Руденко. – Х.: Веста: Видавництво «Ранок», 2006. – 256 с.

Оксана Плотницкая

Совершенствование профессиональной полихудожественной подготовки будущих учителей музыки

В статье представлена идея интегрированного подхода к обучению будущих учителей музыки в высших учебных заведениях. В процессе профессиональной полихудожественной подготовки будущих учителей используются творческие задания, которые раскрывают артистические способности студентов, помогают им осваивать пространство музыкального образа на основе взаимодействия искусств, развивать эмоциональную культуру.

Oksana Plotnitska

Improving Professional Polyart Training of Future Teachers of Music

The article presents the idea of an integrated approach to training future teachers of music in higher educational institutions. In the process of professional polyart training of future teachers creative tasks are used. They reveal the artistic abilities of students, helping them to master the musical image space, based on the interaction of art, and to develop emotional culture.

Віктор Голуб
(Житомир, Україна)

Інструментальне музикування і творчий розвиток школярів у системі загальної музичної освіти

Сучасна концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах розглядає школу як осередок виховання справжньої духовності, плекання творчої особистості, виховання людини з високою емоційно-естетичною культурою. Згідно нового Державного стандарту середньої освіти, одним із завдань освітньої галузі «Мистецтво» є виховання здатності дітей до художньо-творчої самореалізації, культурного самовираження, задоволення їхньої потреби в мистецькій освіті [2, с. 2].

Заняття з музичного мистецтва спрямовані на забезпечення музично-творчого розвитку школярів через осягнення духовних цінностей людства, адже музика є важливим засобом виховання та розвитку особистості. Навчальна музична діяльність на уроках у загальноосвітній школі включає в себе не тільки сприйняття музики, співи та рухи під музику, а й виконання музики самими дітьми. У процесі багатогранного музикування значне місце відводиться творчій виконавчій діяльності, яка стимулює активність учнів, сприяє розвитку музичних здібностей дітей.

Відомо, що гра на музичних інструментах є саме такою виконавчою діяльністю, що сприяє розвитку музичного слуху, навичок звуковидобування, координації рухів, виробленню уміння розрізняти ритмічні, темброві та динамічні особливості звучання. Інструментальна виконавча діяльність розвиває мускулатуру і дрібну моторику пальців рук, сприяє координації музичного мислення і рухових функцій організму, розвиває фантазію, вчить розуміти і любити музику. Така діяльність має і важливе виховне значення: об'єднує дітей у колектив, виховує в них дисциплінованість, культуру поведінки.

Практичний досвід роботи з музичного виховання переконує, що у процесі гри на дитячих музичних інструментах доцільно практикувати вільну імпровізацію, яка є першоосновою творчості. Така діяльність розвиває не лише музичні уміння та навички школярів, а й уяву та творчі здібності. На базі цих умінь дитина виконує подальші розумові операції: порівняння, аналіз, зіставлення, запам'ятовування – і, таким чином, розвивається всебічно.

На мій погляд, задача музичного педагога – зацікавити інструментальним музикуванням учнів і впроваджувати його як на уроках, так і в гуртковій роботі, що сприятиме кращому музично-творчому розвитку школярів. Тож формування навиків практичного музикування школярів починається на уроках музичного мистецтва і

продовжується в позаурочний час. Учні, які зацікавилися грою на музичних інструментах, мають бажання і здібності до музикування, залучаються до колективів шкільної художньої самодіяльності. У Житомирській загальноосвітній школі I – III ступенів № 33 створені такі гуртки: ансамбль ложкарів, оркестр ударно-шумових інструментів молодших школярів та ансамбль народних інструментів «Веселі музики».

Таким чином, навики гри, здобуті на уроці, розвиваються в позакласній роботі на більш високому рівні. Так, в ансамблі ложкарів рекомендується ознайомити учнів із складнішими прийомами гри (на трьох, чотирьох, п'яти ложках), поєднувати гру на ложках із танцювальними рухами. В оркестрі ударних інструментів – удосконалювати техніку гри дрібними тривалостями у різних ритмах.

Великі можливості щодо залучення дітей до виконання народної музики має ансамбль народних інструментів «Веселі музики», який був створений у 1985 році. На заняттях цього колективу школярі опановують гру на українських народних інструментах: кобзі, цимбалах, сопілках, дводенцівці, кувічках, козобасі, бандурі, лірі, бугаї та інших. Можливості цих інструментів дозволяють виконувати відносно складні твори української музики, обробки народних пісень і танців.

Робота з навчання гри на інструментах проводиться в індивідуальній та колективній формах. Спочатку вчитель знайомить учнів з різними народними інструментами, звертає увагу дітей на темброве забарвлення, пояснює розташування високих і низьких звуків, показує прийоми гри. Поступово у процесі самостійної діяльності учні опрацьовують різні вправи, формують навики гри, розучують партії для спільного музикування в колективі. Самостійна робота з опанування гри на інструменті сприяє становленню та розвитку таких вольових якостей, як витримка, наполегливість, посидючість, розвивається пам'ять і вміння сконцентрувати увагу.

Дуже важливим є початковий етап навчання гри на народних інструментах, коли відбувається процес формування виконавського комплексу навичок, а саме: правильної постави, постановки рук, якісного звуковидобування, знання розташування нот на нотному стані та на інструменті, а також засвоєння теоретичних відомостей з нотної грамоти [5, с. 4].

Для досягнення якісного звучання ансамблю потрібно провести велику попередню індивідуальну та ансамблеву роботу з учнями. Лише після того, як діти добре засвоять прийоми гри на інструментах, розучать свої партії, можна об'єднувати їх в ансамбль.

Під час колективного музикування керівник має постійно контролювати манеру гри оркестрантів; спонукати їх прислухатися і

до своєї гри, і до гри партнерів, до основного супроводу; вчити коректно ставитися до звуковидобування – не заглушувати своєю грою решту інструментів ансамблю.

У процесі гри яскраво виявляються індивідуальні риси кожного виконавця: емоційність, зосередженість, розвиваються і удосконалюються музичні здібності. Гра на музичних інструментах допомагає висловлювати власні почуття, збагачує внутрішній духовний світ дитини. Це прекрасний засіб розвитку мислення, творчої ініціативи, формування відповідального ставлення до спільної справи та свідомих відносин між дітьми.

Великого значення для успішної роботи в ансамблі набуває вибір педагогічного репертуару. Музичні твори мають відповідати віковим можливостям, музичному досвіду учнів, їхнім знанням музичної грамоти, виконавчим навичкам, умінням учнів читати ансамблеві партитури. У репертуар таких колективів можна включити для виконання складніші твори, ніж для музикування в класі на уроці музики. Твір має бути і доступним для спільного виконання школярами, і водночас високохудожнім та цікавим, призначеним для формування творчих здібностей. Таким чином, головна особливість музичного репертуару – його універсальність [4, с. 8].

Великий успіх матимуть такі твори, де учасники, дотримуючись гри в ансамблі, по чергово виступатимуть і як солісти, демонструючи свої артистичні виконавські можливості. Тоді кожен музикант отримує ще більше задоволення від того, що пропонує іншим показати себе, доповнюючи їхню гру в ансамблі. Цей спосіб надає можливість учасникам ансамблю не тільки чути і спостерігати інших, але й активно продовжувати музичне спілкування.

Для виконання ансамблем народних інструментів можна запропонувати обробки народних пісень і танців В. Лапченка, В. Гуцала, В. Попадюка, І. Лаптева [3, с. 3 – 7]. Знаючи можливості учасників свого колективу, музичний керівник може зробити і власне аранжування.

Слід відзначити, що інструментування для кожного оркестру має свої особливості та закономірності. Вони зумовлені наявністю відповідних інструментів, що входять до складу даного оркестру, їх художньо-виражальними можливостями, тембрами, динамікою, а також колоритом звучання [1, с. 3].

Головна мета такої гурткової роботи – розвиток творчих здібностей учнів, формування музично-естетичних смаків, пропагування народного та сучасного музичного мистецтва серед школярів. Ефективність впливу інструментального музикування в

колективі на музично-творчий розвиток особистості важко переоцінити.

Подана система роботи із застосування інструментального музикування використовується у процесі викладання музики в ЗОШ № 33 міста Житомира. Про результативність такої роботи свідчить стійкий інтерес учнів до уроків музики, активність на музичних заняттях та любов до інструментального музикування, бажання розвивати музично-творчі здібності в позаурочний час. У школі успішно працюють такі колективи художньої самодіяльності: ансамбль ложкарів, оркестр ударно-шумових інструментів молодших школярів, ансамбль народних інструментів «Веселі музики», який має звання Зразкового колективу Профспілок України та є переможцем міських та обласних конкурсів і фестивалів.

Таким чином, розроблена нами та апробована у практичній діяльності методика музичного виховання, основу якої становить інструментальне музикування, створює сприятливі умови для розвитку музично-творчих здібностей дітей. Запроваджений у роботу дитячих творчих колективів ЗОШ № 33 міста Житомира комплекс завдань і відповідні методичні прийоми дозволяють підтримувати у дітей інтерес до інструментальної музики, сформувати в них навички гри на музичних інструментах і сприяють практичному опануванню ними елементів музичної мови і засобів музичної виразності. Практична музично-виконавська діяльність знайомить учнів із творами класичної і народної музики і таким чином розвиває в них художній смак. Інструментальне музикування також формує у дітей навички спілкування та творчої співпраці у процесі ансамблевої гри, розвиває самостійність і свободу мислення, розкриває їхню творчу індивідуальність.

1. Гуцал В.Є. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К. Музична Україна. – 76 с.
2. Державний стандарт базової і повної середньої освіти / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/24-2004-п/page2> .
3. Лаптев И.Г. Оркестр в классе: Песни и пьесы в переложении для оркестра детских музыкальных инструментов. Выпуск № 2. – М.: Музыка, 1991. – 46 с.
4. Лапченко В.П. Грає дитячий оркестр народних інструментів. К.: Музична Україна, 1988. – 63 с.
5. Лапченко В. Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1985. – 65 с.

Виктор Голуб

Инструментальное музицирование и творческое развитие школьников в системе общего музыкального образования

В статье представлена система музыкального воспитания, основой которой является инструментальное музицирование учеников на уроках музыки и во внеклассной деятельности. Обобщён многолетний опыт работы автора с детскими инструментальными ансамблями в общеобразовательной школе № 33 города Житомира.

Victor Golub

Instrumental Music and Creative Development of Students in the General Music Education

The article presents a system of musical education, the foundation of which is the instrumental music playing by students during music lessons and extra-curricular activities. Years of author's experience of work with children's instrumental ensembles in secondary school № 33 of Zhytomyr city is generalized.

Відомості про авторів

Наталія Бовсунівська (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова (музично-педагогічний факультет), аспірантуру Житомирського державного університету ім. І. Франка, захистила кандидатську дисертацію за темою «Розвиток шкільної музичної освіти на Волині». Наукові інтереси: історія Волинської губернії, історія музичної освіти, мистецтво етнічних громад, благодійність у сфері української культури. Автор наукових статей з історії музичної освіти етнічних спільнот Волинської губернії, історії естетичного виховання, шкільної музичної освіти.

Маргарита Бодак (Житомир, Україна) – студентка фортепіанного відділу Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Науковий керівник – викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка Л.М. Слободенюк; закінчила Киргизське державне музичне училище ім. Муратали Куренкеєва та Киргизський державний інститут мистецтв ім. Б. Бейшеналієвої (факультет музикознавства).

Олена Верещагіна-Білявська (Вінниця, Україна) – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Закінчила Вінницьке музичне училище ім. М. Леонтовича, Донецький державний музично-педагогічний інститут ім. С. Прокоф'єва за спеціальністю музикознавство. Захистила кандидатську дисертацію за темою «Функціонування старовинних вокально-хорових жанрів у творчості Альфреда Шнітке» в Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського. Наукові інтереси: теорія жанрів, сучасна духовна музика, музичне краєзнавство. Автор наукових статей з теорії музичних жанрів, сучасної духовної музики, історії поляків і католицизму на Поділлі, співавтор навчальних посібників з аналізу музичних творів та української музики ХХ століття.

Віктор Голуб (Житомир, Україна) – учитель-методист, переможець обласного етапу Всеукраїнського конкурсу «Вчитель року – 2001», Відмінник освіти України, учитель музичного мистецтва та художньої культури Житомирської загальноосвітньої школи I – III ступенів № 33. Закінчив Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка (музично-педагогічний факультет). Керівник Зразкового самодіяльного колективу профспілок України – дитячого ансамблю народних інструментів «Веселі музики». Наукові інтереси: музична педагогіка.

Христина Дернякова (Житомир, Україна) – студентка теоретичного відділу Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Науковий керівник – викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка Л.М. Слободенюк.

Ричард Камерон-Вулф (*Richard Cameron-Wolfe*; Таос, Нью-Мексико, США) – композитор, піаніст, професор. Музичну освіту отримав в Оберлін-коледжі (*Oberlin College*) та Університеті Індіани. Його головними вчителями по класу фортепіано були Йосеф Баттіста (*Joseph Battista*) та Менахем Пресслер (*Menahem Pressler*), по класу композиції – Бернард Хейден (*Bernard Heiden*), Яніс Ксенакіс (*Iannis Xenakis*) та Джон Ітон (*John Eaton*). Працював в Університеті Індіани, Редфорд-коледжі (*Radford College*, Вірджинія) та в Університеті Вісконсін у Мілуокі. Переїхавши до Нью-Йорка, займався виконавською діяльністю, співпрацював з кількома балетними трупамі та колективами сучасного танцю, упродовж 24 років викладав у Печес-коледжі (*Purchase College*) Державного Університету Нью-Йорка. Творчу та педагогічну роботу поєднує з активною громадською діяльністю (адміністрування численних музичних організацій – «*Friends of American Music*», «*The New Mexico Music Festival*», «*Music from Angel Fire*», «*The Charles Ives Center*», «*American branch of CESAME: the Center for Soviet / American Musical Exchange*»), бере участь у Міжнародних фестивалях сучасної музики у США, Німеччині (Берлін), Росії (Москва, Санкт-Петербург, Астрахань). Зараз переважно займається фортепіанним виконавством і композицією. Автор інструментальних, камерних, хорових творів. Веде щомісячне радіо-шоу «*Sunday Morning Classics*», у якому презентує переважно музику останніх ста років.

Світлана Коробецька (Київ, Україна) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії музики Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова. Закінчила Київську державну консерваторію ім. П.І. Чайковського (історико-теоретичний факультет), захистила кандидатську дисертацію на тему «Оркестрова драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П.І. Чайковського)», продовжила наукову роботу в докторантурі в Національній музичній академії ім. П.І. Чайковського. Автор монографії «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність» та наукових статей з питань музичного стилю.

Людмила Маловицька (Житомир, Україна) – старший викладач кафедри естетики, етики та образотворчого мистецтва Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Київський державний

інститут театрального мистецтва ім. К. Карпенка-Карого (факультет театрознавства); аспірантуру Київського державного технічного університету будівництва і архітектури за спеціальністю «філософія культури». Наукові інтереси – філософія культури, естетика, етика, мистецтвознавство, психологія творчості. Автор наукових статей з естетико-культурологічних питань морфології сучасної культури та сучасного мистецтва, музичної синестезії, музичної психології.

Андрій Мерхель (Київ, Україна) – асистент-стажист кафедри композиції Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського (творчий керівник – професор Є.Ф. Станкович), магістр музичного мистецтва. Сфера наукових інтересів – міждисциплінарні форми мистецтва в контексті сучасної академічної музики.

Маргарита Моїсєєва (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Одеський державний педагогічний інститут ім. К. Ушинського (музично-педагогічний факультет), аспірантуру Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (кафедра методики музичного виховання, співів та хорового диригування), захистила кандидатську дисертацію за темою «Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей вчителя музики» у Київському національному університеті культури і мистецтв. Стажувалася за темою «Діяльність та розвиток шкіл мистецтв» (*Raleigh*, Північна Кароліна, США). Наукові інтереси – музикознавство, психологія музичної діяльності, музична педагогіка. Автор навчального посібника «Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри», збірки фольклорних матеріалів та наукових статей з мистецької освіти та музичної творчості.

Албена Найденова (Відень, Австрія) – співачка (сопрано), доктор музикознавства. Закінчила музичну академію в Софії (Болгарія), захистила докторську дисертацію за темою «Особенности модальной организации в современной музыке» у Московській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського. Бере активну участь у міжнародних фестивалях у Відні, Софії, Парижі, Москві; виступає з концертами у багатьох європейських країнах; проводить тренінги та майстер-класи, які проходять у Літній Академії Лілієнфельд (Австрія). Автор науково-методичних публікацій, засновник та художній керівник музичного клубу і серій «Дні австрійської та російської сучасної музики».

Світлана Олійник (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське

музичне училище ім. В. Косенка, Вінницький державний педагогічний інститут ім. М. Островського (музично-педагогічний факультет), захистила кандидатську дисертацію за темою «Формування музично-творчого потенціалу майбутнього вчителя початкових класів і музики» у Національному педагогічному університеті ім. М. Драгоманова. Наукові інтереси – музикознавство, психологія музичної творчості, музична педагогіка. Автор наукових статей з проблем сучасного музикознавства та педагогіки.

Галина Омельченко-Агайкухі (Київ, Україна) – музикознавець, магістр музичного мистецтва, здобувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (науковий керівник – професор Н.О. Герасимова-Персидська). Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Національну музичну академію України ім. П.І. Чайковського. Автор статей з історії сольної кантати.

Оксана Плотницька (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Донецьку державну консерваторію ім. С. Прокоф'єва, аспірантуру Житомирського державного університету ім. І. Франка, захистила кандидатську дисертацію за темою «Формування художньо-аналітичних умінь майбутнього вчителя музики». Наукові інтереси – мистецтвознавство, інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу, музична педагогіка. Автор наукових публікацій з проблеми професійної підготовки майбутніх учителів музики.

Аліна Ромашкан (Житомир, Україна) – студентка Житомирського державного університету ім. І. Франка, випускниця Житомирського музичного училища ім. В. Косенка (2014). Науковий керівник – викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка Н.І. Потапова; закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Донецьку державну консерваторію ім. С. Прокоф'єва.

Ольга Синицька (Житомир, Україна) – скрипалька, концертний виконавець, викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка (1989), Національну музичну академію України ім. П.І. Чайковського (1996), аспірантуру (1999; науковий керівник – професор О.М. Горохов). Учасниця всіх міжнародних фестивалів «Житомирська музична весна» ім. Олександра Стецюка (2009 – 2013).

Антал Спорк (*Antal Sporck*; Маастрихт, Нідерланди) – композитор, піаніст, диригент; магістр музичного мистецтва. Виступає як сольний виконавець, а також у складі камерного ансамблю. Бере активну

участь у Міжнародних фестивалях та конкурсах у Нідерландах («*Festival of Flanders*», Антверпен; *Princess Christina Composition Competition*), Росії (Санкт-Петербург), Франції (*Ravel festival in Montfort L'Amaury, Chevillion-Bonnaud*).

Йо Спорк (*Jo Sporck*; Тілбург, Нідерланди) – композитор, піаніст. Закінчив *Maastricht Conservatory* з дипломом соліста-піаніста, після чого вивчав композицію у Тілбурзі. Тривалий час очолював Центр камерної музики «*The Link*». Бере активну участь у Міжнародних фестивалях у Нідерландах (Амстердам, «*Gaudeamus Festival*»; Антверпен, «*Festival of Flanders*»), Австрії (Клаґенфурт, «*Wörther See Festival*»), Росії («Московская осень»; Санкт-Петербург), США (Нью-Йорк, «*Charles Ives Festival*»; Сіетл, «*Music of the Mystics*»), Уругваї (Монтевідео). У творчому доробку композитора багато камерних і симфонічних творів, опери, вокальна і хорова музика. Йо Спорк є одним з найактивніших прибічників просторової музики (*Space Music*). У своїх творах він послідовно втілює інновації та нову енергетику цього музичного напрямку. Його творчість відзначається прагненням до пошуку просторових ефектів музичного образу, що значно поглиблює виразність цілісного музичного твору.

Олена Талько (Житомир, Україна) – кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільних наук Житомирського національного агроєкологічного університету. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка (1983), філологічний факультет Житомирського державного педагогічного інституту ім. І. Франка (1987). Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «Особливості поетики драматургії обробок» (науковий керівник – доктор філологічних наук, професор О.С. Чирков) захистила в 1999 році в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Наукові інтереси – теорія та історія літератури. Автор монографії «Драматургія обробок: основні риси і специфіка жанротворення» та наукових статей з питань культурології, літературознавства та мистецького синтезу.

Олеся Шоботенко (Житомир, Україна) – старший викладач кафедри суспільних наук Житомирського національного агроєкологічного університету. Закінчила історичний факультет Національного університету ім. Тараса Шевченка. Наукові інтереси – формування політичної культури та активної громадянської позиції сучасної молоді, філософські аспекти виховання.

Зміст

Передмова. Ірина Копоть. Відгомін Фестивалю...	3
Філософські та психологічні аспекти музичної творчості	6
<i>Richard Cameron-Wolfe. A Jungian Perspective on Contemporary Sound Art in the Modern World</i>	6
<i>Jo Sporck. About Musical Language in Global Times</i>	9
<i>Antal Sporck. The connection between composer and performer</i>	12
<i>Маргарита Моїсєєва. Психологічні аспекти музичної творчості: композиторський погляд</i>	15
<i>Албена Найденова. Применение вокально-музыкальной медитации Аруна Апте в европейской музыкально-терапевтической практике</i>	29
<i>Елена Талько. Свобода и ответственность художника</i>	37
<i>Олеся Шоботенко. Проблема совісті та художня творчість</i>	43
<i>Людмила Маловицька. Синергія аполлонічного та діонісійного начал у сучасній музиці як відображення холистичної ідеї цілісності світобудови</i>	48
Музикознавчі дослідження композиторської творчості	54
<i>Андрей Мерхель. Акционизм и его разновидности в контексте украинской музыкальной культуры рубежа XX – XXI веков</i>	54
<i>Ольга Сеницкая. Р. Глиэр – Б. Лятошинский. Концертное <i>allegro</i> op. 100 для скрипки с оркестром: опыт исполнительского прочтения</i>	63
<i>Христина Дернякова. П'ять романсів op. 20 – «пушкінський» вокальний цикл Віктора Косенка</i>	68
<i>Маргарита Бодак. З історії зв'язків музики та живопису (на прикладі сюїти Ігоря Шамо «Картини російських живописців»)</i>	72
<i>Галина Омельченко-Агайкухі. Сольна кантата у творчості К. Шимановського: маловідомі сторінки жанру</i>	77
<i>Аліна Ромашкан. Жанрові особливості мелодрами Ігоря Стравінського «Персефона»</i>	80
<i>Олена Верещагіна-Білявська. «Три мадригали» А.Шнітке: до питання функціонування старовинних жанрових моделей у сучасній музиці</i>	84
Актуальні проблеми музичної педагогіки	94
<i>Наталія Бовсунівська. Діяльність православних братств та цехових об'єднань у сфері музичної освіти Волині у XVI – XVIII століттях</i>	94
<i>Світлана Олійник. Музично-педагогічна освіта в контексті сучасних парадигмальних і реформаційних змін</i>	104
<i>Світлана Коробецька. Елементи міждисциплінарної інтеграції в сучасній мистецькій освіті</i>	117
<i>Оксана Плотницька. Удосконалення професійної поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики</i>	121
<i>Віктор Голуб. Інструментальне музикування і творчий розвиток школярів у системі загальної музичної освіти</i>	126
Відомості про авторів	131
Зміст	136

Для нотаток:

Наукове видання

Сучасна музика в сучасному світі

Збірник наукових праць. Вип. 4

На 1 і 4 сторінках обкладинки – ноти п'єси С. Жукова «Карти зоряного неба. Північна півкуля» з циклу «Листки з альбому» для фортепіано.

Комп'ютерна верстка: Ярослав Плотницький
Переклад: Олександра Багінська

Надруковано з оригінал-макета авторів

Підписано до друку 07.07.15. Формат 60x90/16. Папір офсетний.
Гарнітура Arial. Друк різнографічний.
Ум. друк. арк. 8.0. Обл. вид. арк. 7.9. Наклад 300. Зам. 102.

Видавець і виготовлювач

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка
м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.
електронна пошта (E-mail): zu@zu.edu.ua