

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN
DEBRECENI EGYETEM ZENEMŰVÉSZE TI KAR



МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИХОВАННЯ:
МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНИ ТА КРАЇН ЄВРОСОЮЗУ
MUSICAL ART AND EDUCATION: INTERCULTURAL CONNECTIONS
OF UKRAINE AND THE COUNTRIES OF THE EUROPEAN UNION
(електронне видання)

Львів
ЛНУ імені Івана Франка
2023

УДК 78(043.2)

С 16

Рекомендовано як електронне видання рішенням
Вченої ради факультету культури і мистецтв
(протокол № 8 від 6 квітня 2023 р.)

Склад редакційної колегії: Майя Гарбузюк (гол. ред.), Світлана Салдан (відп. за вип.), Олександр Дем'янчук, Оксана Величко, Ірина Маковецька, Ірина Матійчин, Олена Дмитрієва.

Відповідальна за випуск доц. С. Салдан

Адреса факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка:
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна

Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв'язки України та країн Євросоюзу. (Львів, 30 березня 2023 року)/ Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра музичного мистецтва ; відп. за вип. С. Салдан. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 104 с.

Матеріали подані в авторській редакції.

© Колектив авторів, 2023

© Львівський національний університет імені Івана Франка 2023

ЗМІСТ

ГАННА КАРАСЬ

Російсько-українська війна як тригер до переосмислення навчальних програм з музичного мистецтва.....5

НАТАЛІЯ МАЛГАНОВА

Новітня данська методика музикування у вокальному центрі Королівської академії музики у місті Альборг, Данія9

НІНА ДИКА

Сучасні горизонти українського музичного мистецтва: міжнародний конкурс-фестиваль піаністів «Резонанси» в Парижі 12

ОЛЬГА ТОНХАІЗЕР-ВОЄВОДИНА

Сучасна угорська фортепіанна освіта на кафедрі фортепіано університету міста Дебрецен 18

ANDRIJ VELUCHKO

Betrachtungen zu schumanns violoncellkonzert op.129/ Особливості написання віолончельного концерту op.129 Роберта Шумана22

ОЛЕНА ДМИТРІЄВА

Вектори культуротворчої діяльності Бориса Лятошинського у просторі української музичної культури.....28

ЛЮБОМИРА ЛАСТОВЕЦЬКА

Фахова підготовка хормейстерів у закладах вищої освіти: реалії та перспективи.....33

ЕЛЬВІРА ТАЙНЕЛЬ

Публіцистична спадщина З. Кодая як складова угорської музично-педагогічної концепції загального та спеціального музичного виховання.....35

ОКСАНА ВЕЛИЧКО

Особливості педагогічної майстерності Віктора Косенка.....39

ГАЛИНА БЕНЬ

Сольний спів як засіб виховання студента-актора43

НАТАЛІЯ ГОЛУБЕЙКО

Український етнос у призмі класичної музики: внесок до світової музичної спадщини.....49

ЛЮДМИЛА БЕРЕГУЛЯК

Перспективне планування програмового матеріалу для студентів з предмету

“основний музичній інструмент” (фортепіано)	54
<i>ІРИНА МАКОВЕЦЬКА</i>	
Творчість композиторів епохи бароко крізь призму сучасності.....	56
<i>МАРТА КОНЮХ</i>	
Концертмейстерська діяльність Антіна Рудницького.....	62
<i>ТЕТЯНА СИДОРЕЦЬ</i>	
Особливості інтелектуалізації навчально-виховного процесу в класі фортепіано	66
<i>КАТЕРИНА ОСТАПОВИЧ</i>	
Творчість гурту «Дахабраха» в контексті сучасної пісенно-естрадної культури України.....	71
<i>ОЛЬГА БІЛІНСЬКА</i>	
Музичне життя Станиславова кінця XIX – першої половини XX століття у спогадах Осипа Залеського	76
<i>ЮЛІЯ ОСМАЧКО</i>	
Основні засади фортепіанної педагогіки Любомира Горницького	81
<i>СЮЙ ВЕЙФЕН</i>	
Образи живої природи з сюжетів національних міфів у музичній творчості Китаю	85
<i>АНАСТАСІЯ БОДНАР</i>	
Багатогранність педагогічної спадщини Василя Верховинця.....	89
<i>СЮЙ ШАНМІН ХУ SHANGMING</i>	
Соціокультурні функції оперно-симфонічного диригента в мистецькому просторі сучасності	95
<i>СВІТЛАНА ЧОБАНЮК</i>	
Національно-патріотична творчість Ісидора Воробкевича: синтез європейських моделей і українських архетипів	98
<i>ОЛЕНА ПАВЛЕНКО, ВЯЧЕСЛАВ ПАВЛЕНКО</i>	
Особливості функціонування автономної та прикладної медіамузики в контексті втілення музичного медіатексту.....	101

Ганна Карась
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри методики
музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА ЯК ТРИГЕР ДО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ ПРОГРАМ З МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: війна, тригер, навчальні програми, музичне мистецтво.

Сутність проблеми, стан її дослідження. Сучасна російсько-українська війна, активна фаза якої розпочалася 24 лютого 2022 року, стала тригером до переосмислення буття українців і їх духовного життя. Оскільки це нова проблема, з якою зіткнулися наші співвітчизники, то наукове її осмислення ще попереду, а певними маркерами слугують публічні виступи відомих науковців.

Методологія, методи та дослідницькі інструменти, використані автором. Для вивчення проблематики використано методи аналізу та синтезу. Виявлення та аналітичний огляд зібраного матеріалу стосовно теми дослідження зумовив застосування описового та конкретно-проблемного методів. Останній спрямований на вивчення окремих явищ, що характеризують ті чи інші сторони суспільно-історичного та освітнього процесів.

Поняття «тригер» трактується як «...подія або явище, які викликають певну реакцію людини. Слово «trigger» в англійській мові має кілька значень: “спусковий гачок”; “приводити в дію”. Обидва переклади характеризують

одне поняття. Тригер – це явище або причина, яка приводить у дію розумовий механізм. Тобто, у людини можуть виникнути асоціації, які спонукають до якогось вчинку» [5].

Початок активної фази війни, яка триває з 2014 року, став тим спусковим гачком, який оголив ряд проблем в українському музикознавстві, музичному вихованні учнів і студентської молоді.

Найбільш резонансною є дискусія щодо перейменування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Наскільки можна його вважати українським композитором чи композитором кровно пов'язаним з Україною? Що робити з виконанням його творів? Чи мають бути твори російських композиторів у навчальних програмах? В якому напрямку має рухатися наша музична освіта і культура загалом?

На ці складні питання нам доведеться відповідати ще не один рік, однак вже сьогодні очевидно, що культура держави, яка здійснює геноцид українців, має бути поза вивченням і використанням в нашому освітньому просторі.

У відкритому листі професорки кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Олени Корчової мовиться: *«При цьому наш ворог аж ніяк не сам Чайковський, а лише його симулякр, однойменний радянський і путінський ідеологічний бренд, прив'язка до якого буквально в'яже нам руки, позбуває свободи, перетворює на заручників мертвої традиції. На моє глибоке переконання, Академія не може надалі функціонувати під цим брендом, в умовах війни це неприпустимо і навіть аморально»* [4]. Професорка Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Любов Кияновська розвиває цю позицію: «... зараз змінився не лише екзистенційний, але й духовний *modus vivendi* в Україні і в цілому світі, надто сильно змінився і кожен з нас, на жаль, ми вже ніколи не будемо такими, якими були до 24 лютого. І у ставленні до російської культури теж. Тому так, професорка О. Корчова абсолютно права, підписуюсь під її словами: зараз Чайковський, як і всі інші всесвітньо відомі представники

російської культури, небезпечні для нас як імперський бренд» (виокремлення тут і далі – авторки) [4].

Вчена пропонує науковцям України здійснювати публікацію монографій і книг про українську культуру іноземними мовами, експонувати глибокі і багатогранні зв'язки української культури з різними осередками в Європі, тобто більш активно здійснювати експансію нашої музичної культури на Заході. «Кроки культурної дипломатії, таким чином просуваючи ідею нашої інтегрованості в європейський культурний простір, – дуже важливі. А особливо в контексті взаємозв'язків з різними країнами світу» [4].

Розмислюючи над питаннями методології викладання історії світової музичної культури у навчальних закладах, освітніми програмами з цього предмету, Л. Кияновська висновує, що «...засади викладання історії світової, як і української музики слід фундаментально оновлювати. Адже доводиться чесно визнати самим собі, що до цього часу – буквально до 2022 року – погляд на музичну культуру минулого і сучасності був виразно російськоцентричним. Як також і засади музичної педагогіки загалом, в якій горезвісна система Кабалевського з її культом «старшого брата», всіма радянськими маркерами як зразками музичних жанрів і епох, квітне і поширюється дотепер. Як і вивчення всіх теоретичних предметів за посібниками і підручниками Способіна, Тюліна, Островського, Алексеєва-Блюма і т. д. Тобто таким чином утверджувалось переконання, що все вартісне і цінне в нашому музичному просторі походить тільки і виключно з *срер versus* з росії» [4].

Тож, на перший план постає проблема української ідентичності. Відомий політичний оглядач, журналіст Віталій Портников розглядаючи це питання вважає, що в Україні їх три: проросійська, ідентичність «какая різниця» і українська ідентичність [3].

Така комбінованість ідентичностей після завершення війни складатиме проблемність в реалізації освітнього процесу, тобто її учасникам необхідно

здійснювати його з урахуванням цієї тріади: зміцнювати українську ідентичність і цілеспрямовано боротися з першими двома.

Модельні навчальні програми з мистецької освітньої галузі, які розроблені під егідою Інституту модернізації змісту освіти, дають можливість педагогу довільно вибирати музичні твори для формування тих чи інших компетентностей [2]. Щоправда, модельна навчальна програма «Музичне мистецтво. 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти, розроблена групою освітян, не уникнула вивчення творів російських композиторів М. Глінки, П. Чайковського [1].

Висновки та результати дослідження. Тож, перед викладачами вищої школи, педагогами закладів спеціальної і загальної середньої освіти, методистами і практиками, теоретиками-науковцями постає вимога часу – переосмислювати навчальні програми з музичного мистецтва в контексті зміцнення української ідентичності і тісніших зв'язків з музичними культурами демократичних країн світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Модельна навчальна програма «Музичне мистецтво. 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти (автори: Ержейбет Фрінг, Діана Антал, Людвиг Гейдер, Юліанна Кіш, Лілія Корнейчук, Єлизавета Ференц). «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (Наказ Міністерства освіти і науки України від 12.07.2021 №795). 17 с.
2. Модельні навчальні програми: Мистецька освітня галузь. Інститут модернізації змісту освіти. URL: <https://imzo.gov.ua/model-ni-navchal-ni-prohamy/mystets-ka-osvitnia-haluz/>
3. Портников В. Як зберегти українську ідентичність (11 березня 2023 року). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5H2u8o5fafM>

4. Черній А. Російська культура vs звірства російської армії в Україні: який між ними зв'язок? (Інтерв'ю з Любов'ю Кияновською 07. 05. 2022). URL: <https://theclaquers.com/posts/8941>
5. Що таке тригер. URL: <https://translations.com.ua/triger.html>

УДК [[781:78.087.68]:[78:001.32]](489-21)

Наталія Малганова
*Директор Інновацій та Маркетингу
компанії Авері Деннісон
Диригент вокального ансамблю
«Червоні Коралі», Гаага, Нідерланди
Випускниця кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

**НОВІТНЯ ДАНСЬКА МЕТОДИКА МУЗИКУВАННЯ
У ВОКАЛЬНОМУ ЦЕНТРІ КОРОЛІВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ
У МІСТІ АЛЬБОРГ, ДАНІЯ**

Ключові слова: кучеза, вокальний живопис, інтелектуальний хор, співтворення.

Вокальний центр Королівської академії музики у місті Альборг міжнародно визнаний як провідний європейський центр інновацій, освіти, аспірантури та курсів найвищого рівня в галузі ритмічного хорового диригування. Вокальний центр пишається командою вчителів-музикантів світового класу, серед яких педагоги-виконавці популярної музики, джазу, теоретики і професіонали аранжування.

Сьогодні, у Західній Європі та за її межами, вокальний центр активно пропагує новітню методику музикування для вчителів котрі працюють з

ансамблем, дитячим чи дорослим хоровим колективом. В основі методики філософія та концепція професора Джима Дауса Герну з Данії. Професор є головним викладачем ритмічної хорової майстерності в королівській музичній академії і очолює її вокальний центр.

Основні принципи методики музикування у вокальному центрі:

- Кучеза (Kucheza – “гра”, в перекладі з мови суахілі; кодове слово вокального центру для вираження стану єднання з музикою і активатор миттєвої музики – музикотворення за 5 хв);
- музичне навчання через тіло (англ. embodied learning), як наприклад вивчення сольфеджіо з допомогою жестів руками за методом З. Кодая;
- «Кухонні співи» – музикант повинен тренуватися на самоті, перш ніж навчати хор (англ. Kitchen singing);
- вокальний живопис (англ. Vocal Painting – VOPA) і імпровізація;
- гармонічні послідовності акордів і базовий супровід як необхідні навички для кожного музиканта;
- Інтелектуальний хор (англ. “The Intelligent Choir” - TIC).

Інтелектуальний хор, розробка – Джим Даус Герну, посиляється на його музичну філософію та концепцію навчання хорових диригентів, щоб дозволити та надихнути хористів розділити відповідальність за музичний процес. Концепція включає в себе педагогічну та мистецьку методику з вокальним живописом та диригуванням, а також вокальне мистецтво та імпровізацію. Вокальний живопис – інноваційна мова жестів для співтворення в хоровому співі, де роль вчителя полягає у відкритті потенціалу співця, а роль співця – стати активним творцем, а не лише виконавцем.

Розвиток музичних навичок у вокальному центрі Королівської академії музики зосереджено на п’яти сферах уваги:

1. Ритм;
2. Інтонування;
3. “Блендер” унісон;

4. Інтерпретація та вираження;
5. Сценічний виступ.

Для забезпечення приємного досвіду та професійного розвитку співаків важливо зосередити увагу, під час репетиції, на одному з п'яти та донести це до співаків. Таким чином підтримуючи трансформацію співаків до вищого рівня музикування і більш активної ролі у творчому процесі.

Посилання для натхнення:

Б.Макферрін “Сила пентатоніки”

<https://www.youtube.com/watch?v=nebtB2KiZuk>

Д. Д. Герну і Н.Малганова “Вокальний живопис”

<https://mixcord.co/acapella/p/rW2RilHGtnGH27r-aWYzZg/>

Практичні вправи на основі новітньої данської методика музикування:

<https://www.youtube.com/@nmusic1758?app=desktop&cbrd=1>

Вокальний ансамбль “Червоні Корали” - www.chervonikorali.nl

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Н. Гресхольм і С. Раструп Андерсен “Основні ідеї музичної присутності та пильності”, *Slå ørerne ud!* (1993).
2. Вокальний центр Королівської академії музики. URL: www.ramavocalcenter.dk
3. Інтелектуальний хор. URL: www.theintelligentchoir.com

Ніна Дика

*доцент, кандидат мистецтвознавства (Doctor of Philosophy - Ph. D),
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
і кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка
ORCID ID: 0000-0002-1447-689X*

**СУЧАСНІ ГОРИЗОНТИ
УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА:
МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС-ФЕСТИВАЛЬ
ПІАНІСТІВ «РЕЗОНАНСИ» В ПАРИЖІ**

Ключові слова: фортепіанний форум, репрезентація українського мистецтва, українська музика.

Міжнародний конкурс-фестиваль піаністів «Резонанси» - це прекрасна площа української мистецької присутності у Франції. Наділений найкращими характеристиками європейського проєкту, конкурс як фундамент органічного вдосконалення професійного досвіду, спонукає по-новому вслухатися, почути та оцінити глибокі мистецькі традиції. *«Розкриття широкого «світу» української музики і донесення його до французької вибагливої аудиторії»* - як зазначає фундатор і президент мистецького проєкту Ольга Карнаухова, - *постає метою конкурсу*”.

Оригінальний музичний проєкт покликаний підкреслити українське коріння. П'ять років поспіль проходив в Парижі в концертній залі Культурно-інформаційного центру Посольства України у Франції в районі живописного парку Монсо [Park Monceau] (арх.: Етікхаузен і Бернар Пойє за ідеями Кармонтеля), що своїми витокami сягає середини XVIII ст. Зачарований погляд відвідувачів паркового ландшафту привертає скульптурна композиція

«Шопен за роялем і Муза» (автор: Жак Фроман-Мйоріс, 1906). Паркові краєвиди надихали на створення картин знаних художників-імпресіоністів: Клод Моне [1840-1926] і Гюстав Кайботт [1848-1894]. Зацікавленість викликають паркові пам'ятники Альфреду де Мюссе, Едуарду Пайєрону, Гі де Мопассану, Амбруазу Тома, Шарлю Гуно, також скульптура «Юний фавн» Фелікса Шарпантьє.

Двері концертної зали Культурно-інформаційного центру Посольства України в Парижі щороку привітно відчинялися перед піаністами-ентузіастами різної вікової категорії. До слова, напередодні Культурно-інформаційному центрові при Посольстві України у Франції (Париж, 14 жовтня 2018 року) було офіційно надано ім'я Героя України, соліста Паризької опери «Бастилія» Василя Сліпака, голос якого резонував у оперних партіях на сценах України, Франції, а згодом на фронті під час війни на сході України у складі Добровольчого Українського Корпусу “Правий сектор” (позивний “Міф”). В часі урочистої церемонії відбулося відкриття дошки «Український культурний осередок імені Василя Сліпака» [автори: Ерик Пільвен, французький архітектор і дизайнер, а також Владімір Тітов, художник] на фасаді будівлі на авеню Мессін, 22.

Донині елегантна будівля на авеню Мессін, 22, де знаходиться ошатний концертний зал, зберігає історичну пам'ять про визначні постаті мистецтва і кіно. Тут довший час мешкала оперна співачка і кіноактриса Ліна (Наталіна) Кавальєрі, володарка «голосу прозорого тембру» Ліна Кавальєрі (сопрано). Її ім'я можна було зустріти поряд з найяскравішими співаками сучасності, зокрема: Енріко Карузо, Тітта Руффа, Люсьєном Муратор та ін. на найпрестижніших сценах театрів Італії, а також у Парижі, Лондоні, Лісабоні, Петербурзі, Нью-Йорку. Дебютувала у «Богемі» Дж. Пуччіні (Неаполь). Приїзд Ліни (Наталіни) Кавальєрі в Україну у 1906 році став сенсацією. Успіхові у публіки сприяло її реноме “найкрасивішої жінки світу” кінця XIX - поч. XX ст. Актриса також грала в театрі Сари Бернар, знімалася в кіно

впродовж 1914-1921 років, була популярною фотомоделлю, вела окрему рубрику у наймоднішому журналі Парижу, писала книги. Господарями вілли на авеню Мессін, 22 були також кіноактори Ален Делон та Ромі Шнайдер, які приїхали в Париж зразу ж після заручин в Лугано.

Міжнародний конкурс-фестиваль фортепіано *“Резонанси”* – це історія про талант, сміливість, творче горіння піаністів з України, Франції, Японії, Хорватії, Литви та ін. На тлі чисельних мистецьких подій в Парижі Міжнародний конкурс-фестиваль піаністів *«Резонанси»* привернув увагу шанувальників, мешканців і гостей до фортепіанного мистецтва, і авторка даного дослідження з радістю прийняла запрошення президента конкурсу, професора Паризької консерваторії Ольги Карнаухової взяти участь у висвітленні перебігу змагань фортепіанного форуму. Голова журі – Павло Нарсесян. Членами Міжнародного журі постали знані музиканти Франції, України, Литви та Вірменії.

Програма конкурсу зобов'язує учасників спеціального вивчення значного за об'ємом українського репертуару, вміння глибоко інтерпретувати його, що сприяє розширенню художнього кругозору піаніста, а це, звісно, велика користь для музиканта-виконавця. В Парижі звучали фортепіанні твори Д. Бортнянського, О. Лизогуба, М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В.Косенка, Ф. Надененка, О. Білаша, Б. Фільц, А. Мухи, Л. Колодуба, М. Скорика, І. Тараненка, І. Рябчун та багатьох ін. Саме тут по-різному проявлялися національні обдарування. Атмосфера вишуканої презентативності і, водночас, камерності надихала на творчість і спілкування без кордонів. Номінації переможців, імена яких виголошувалися у фінальних підсумках журі пролунали було розділено на дві групи – професійних виконавців і аматорів. П'ятий Міжнародний конкурс-фестиваль фортепіано *“Резонанси”* увінчався урочистим дійством – Парадом лауреатів та Гала-концертом, що відбувся у Концертному залі *«Корто»* в Парижі, який зажив слави одного з найелітніших у Франції. Чудовий концертний зал в стилі ар-

деко споруджений за проектом французького архітектора Огюста Перре [фр. Auguste Perret (1874-1954)], над створенням якого архітектор працював впродовж 1928-1929 рр. Завдяки досконалій акустиці Концертний зал “Корто” і нині приваблює найкращих музикантів світу. Цінним вважається висловлювання самого Альфреда Корто (1877-1962), який сказав: «Звучить як *Страдівари*». Ecole normale de musique de Paris, переважно, іменують Нормальною школою Альфреда Корто (французькою: Ecole normale Alfred-Cortot). В програмі Гала-концерту прийняли участь Лауреати — С. Бондар (Україна), І. Печеновська (Україна), А. Небаба (Україна), Лукас Гедвілас (Литва); Айяно Камей (Японія), Антуан Саймон (Франція), а також Юліан Брайді (Франція), запрошений Лауреат I Премії конкурсу «Резонанси» 2015 року і, звичайно ж, члени журі.

Щороку паризький конкурс реалізує своє покликання у відкритті невідомого західноєвропейському слухачеві музичного всесвіту українських композиторів – від класики та модерну до творчості молодих. Особливий інтерес представляло балансування між живим сценічним (до певної міри яскраво емоційним виконанням) і найбільш осмисленим концептуально пластичним відтворенням авторського задуму. У виконанні С. Бондар, І. Печеновської, А. Небаби (всі, – Україна), прозвучали фортепіанні твори С. Людкевича, В. Косенка, О. Білаша, Б. Фільц, М. Скорика. Інтерпретація Анною Небабою «Бурлески» Мирослава Скорика запам’яталися особливою яскравістю: виконання випромінювало енергію й стихійну радість музикування, яка відразу ж передавалася слухачам. Жива експресивна емоція, що спонукає музичний розвиток засобами виразовості на тривалу перспективу – це потужний естетичний вияв мистецької сили композитора Мирослава Скорика для якого 2018 рік був Ювілейним.

Заявляючи про свою національну окремішність в рамках Конкурсу-Фестивалю “Резонанси” відбувся «Концерт української музики». Адже, *«хто починає розуміти музику, – як наголошував Микола Лисенко, – той зрозуміє і*

людську душу». У інтерпретації лауреата Міжнародних конкурсів Ірини Рябчун паризька публіка познайомилася з творами малознаних українських композиторів: Д. Бортнянський. Соната F-dur; Олександр Лизогуб. Варіації і Ноктюрн (ля-бемоль мажор) і двома творами Валентина Сильвестрова: «П'ять вальсів і колискова» і 5 п'єс з «Сюїти в старовинному стилі». Представлені у програмі концерту авторські полотна Ірини Рябчун – «Фантазія» і Прелюдія «Постріл» (з присвятою Василеві Сліпаку) породили в слухачів емоції, які надовго залишаться в пам'яті. Майстер-клас лауреата міжнародних конкурсів Павла Нарсесяна збагатив мистецьку палітру паризького фестивального форуму. Незабутньою сторінкою фестивальної панорами залишиться «Концерт членів журі». У виконанні Олександри Жверблите (Литва) прозвучали три прелюдії М. К. Чюрльоніса, а в доробку литовського композитора, як відомо, понад 200 фортепіанних композицій. Цикл «Рейнські пісні» [“Chants du Rhin”] Жоржа Бізе, що налічує 6 програмних пісень без слів для фортепіано в інтерпретації Павла Нарсесяна зачарував майстерністю, фантастичною вишуканістю, - рисами, які вважаються характерними для стилю геніального французького композитора і блискучого піаніста у якого *«безодня гармонічних сміливостей, та й скільки смаку»*. В інтерпретації Анастасії Волчок (Швейцарія) звучання Ноктюрну сіс-молл оп. 27, № 1 Ф. Шопена, де *«кожна нотка, – як запевняв Ф. Ліст, це перлинка, що впала з неба»*, схвилювало проникливістю ліричного висловлювання з пафосом драматичних епізодів і образами напружених роздумів. До слова, автограф Ноктюрну сіс-молл оп. 27, № 1 Ф. Шопена, який за твердженням науковців дозволяє попередньо віднести його до 1827 року написання, і нині зберігається в архівах бібліотеки Паризької консерваторії. На завершення концертної програми у виконанні Ірини Рябчун прозвучали: Баркаролла оп. 10 та «П'ять вальсів і колискова» [«Cinq valse et une berceuse»] Валентина Сильвестрова, *«музика якого, – як влучно підкреслив Павло Нарсесян, – дарує відчуття раю, ... весняне сяяння вічності Музики»*.

Паризький конкурс «Резонанси» для всіх учасників конкурсу став ще однією сходинкою на шляху до нових творчих звершень. Радісно було спостерігати з яким бажанням конкурсанти і з України, і зарубіжні музиканти представляли в своїх програмах твори українських композиторів. Піднесена і, водночас, ділова атмосфера в якій проходив конкурс, серйозна підготовка до нього, інтернаціональний характер, зустрічі музикантів різних поколінь, об'єднаних бажанням служити високим ідеалам мистецтва, продемонстрували активну позицію відкритості до вимог часу і уваги до традицій. *«Конкурс – це величезний досвід, – наголосив голова журі Павло Нарсесян. – Кожен з лауреатів представляє інтересну грань мистецтва, дуже яскраву! Фантастична японка Аяно Камей, француз Антуан Саймон надзвичайно яскравий як піаніст, так і як композитор, ... чудовий піаніст з Литви – Лукаш Гедвілас. І всі показали не лише свій виконавський професіоналізм, а що найважливіше, – красу та глибину української музичної спадщини. Звучали твори В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, М. Скорика і т.д. і це було дуже красиво, і дуже достойно»* [цит. за: інтерв'ю Н. Дикої з П. Нарсесяном, м. Париж]. Фортепіанний форум привабив гідних поціновувачів, подивляв цікавими програми і артистизмом конкурсантів, креативністю мистецьких рішень, а також незабутніми зустрічами з всесвітньовідомими музикантами сучасності. Українська музика, багатогранно представлена в паризькому мистецькому форумі, відіграла роль *«резонансу»*, творячи нове мистецьке обличчя Європи.

Для Парижу Конкурс-Фестиваль «Резонанси» вже став постійним фортепіанним форумом, гідно представляючи українську спадщину і залишаючись правдивим культурно-мистецьким документом своєї доби.

Ольга Тонхаізер-Воєводіна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри фортепіано
музичного факультету
Дебреценського Університету

**СУЧАСНА УГОРСЬКА ФОРТЕПІАННА ОСВІТА
НА КАФЕДРІ ФОРТЕПІАНО УНІВЕРСИТЕТУ МІСТА ДЕБРЕЦЕН**
(тези українською та угорською)

Ключові слова: фортепіанна школа, сучасні методи освіти, інтерпретація.

Процеси формування і розвитку фортепіанної школи в Угорщині, розпочаті вже у ХІХ столітті, були продовжені учнями її фундатора Ф. Ліста, а надалі розвинуті наступними поколіннями музикантів, діяльність яких склала новітній етап історії угорських піаністичних традицій.

Фортепіанна кафедра Дебреценського університету є одним із центрів підготовки піаністів у сучасній Угорщині. Практично всі викладачі кафедри є прямими творчими нащадками Ф. Ліста по лінії одного з його учнів – Іштвана Томана (*Thomán István*). Фортепіанний відділ у Дебреценському університеті було засновано у 1966 році як філію Будапештської академії музики, згодом вона перетворилася на самостійний заклад і увійшла у структуру університету як одна з кафедр музичного факультету.

З 80-х років відділ має достатньо постійний колектив викладачів. На сьогодні на кафедрі працюють Міхай Дуффек (*Dr.Duffek Mihály *1952*), Аттіла Плешш (*Pless Attila *1964*), Бела Грюнвалд (*Grünwald Béla *1965*),

Жужанна Б. Кіш (*B.Kiss Zsuzsanna *1958*), Пітер Лакатош (*Dr. Lakatos Péter *1971*), Тонхаізер-Воеводіна Ольга (*Tonhaizerné Dr.Vojevogyina Olga *1978*).

Майже всі вищеназвані митці професійно формувались саме в Дебрецені, частково здобули освіту, тут реалізувались як творчі особистості. Першим її директором був професор, диригент премії Ф. Ліста Доєрдь Гуляш (*Gulyas György*). За його ініціативою, у 1974 році поруч з головною будівлею Дебреценського Університету був збудований корпус для музичного відділення, в якому факультет працює і досі, великий концертний зал ім. Ф. Ліста та гуртожиток ім. Вайнера для студентів-музикантів. Дебреценський музичний факультет відіграє важливу роль у розвитку мистецьких і культурних традицій регіону. Він є місцем для різних національних музичних конкурсів та творчих зустрічей. Ці зустрічі регулярно проводяться в рамках академічної програми угорської музики.

В угорській школі піаністів, а тим самим і в Дебрецені виразно помітна абсолютна перевага музичної виразності, вміння досягти різнобарвності звуку чутливим туше, планування гри наперед, створення виконавської установки. Щоб цей процес був повноцінним звичайно потрібно розвивати необхідну технічну базу, але саме від звукоутворення залежатиме покращення техніки піаніста, відбудеться природне прискорення швидкості руху. Ця тенденція дішла до сьогодні саме від великого Ф. Ліста.

Старе покоління піаністів викладали не лише музику, але і виховували ерудицію: перш, ніж приступити до вивчання, людина повинна читати про епоху композитора, стиль, у якому написано твір. Цей приклад став типовим для угорської фортепіанної школи, де є поєднання виконавця високого рівня і педагога-аналітика. Такий синтез породжує підхід до викладання з більш наукової сторони, не обмежуючись лише добрим володінням інструментом.

На фортепіанній кафедрі у Дебрецені на кожному іспиті обов'язково виконуються твори Ф. Ліста. Маєстро мав неймовірні імпровізаційні навички, ось чому кожен угорський піаніст має шукати свій варіант інтерпретації

лістівської фортепіанної музики. Ще до постійного репертуару кафедри входить фортепіанна музика сучасних угорських композиторів, виконання якої потребує глибокого розуміння її національної природи, з чим вихованці угорської фортепіанної школи справляються на вищому рівні. У цілому саме ці факти надають можливість підтримувати найвищий рівень національної школи, яка має яскраву самобутність і, водночас, вражає своєю європейською відкритістю і широтою.

MODERN MAGYAR ZONGORAISKOLA A DEBRECENI EGYETEM ZONGORA TANSZÉKÉN

A zongoratanítás Magyarországon már a 19. században kezdetét vette. Alapítója Liszt Ferenc után további fejlődésének folyamatait tanítványai folytatták, majd a későbbi zenésznemzedékek fejlesztették tovább, akiknek tevékenysége a legújabb állomáshoz vezetett a magyar zongoraművészeti hagyományok történetében.

A Debreceni Egyetem zongora tanszéke a modern magyarországi zongoraművészképzés egyik központja. A tanszék szinte valamennyi tanára Liszt Ferenc közvetlen művészi leszármazottjai egyik tanítványa (Thomán István) vonalán keresztül. A Debreceni Egyetem zongora tanszéke az akkori intézményen belül 1966-ban alakult a Budapesti Zeneakadémia fióktelepeként, később önálló intézménnyé vált és a Zeneművészeti Karának egyik tanszékeként került be az egyetem struktúrájába.

A 80-as évektől a tanszéknek meglehetősen állandó tanári állománya van. Jelenleg Dr. habil Duffek Mihály *1952, Pless Attila *1964, Grünwald Béla *1965, B. Kiss Zsuzsanna *1958, Dr. Lakatos Péter *1971, Tonhaizerné Dr. Vojevogyina Olga * 1978 oktatnak itt. A fent említett művészek szinte mindegyike Debrecenben tanult szakmailag, részben itt szerezte meg tanulmányait és itt valósította meg saját alkotó egyéniségét.

Az kezdeti intézmény első igazgatója Gulyás György karnagy volt. Kezdeményezésére 1974-ben a Debreceni Egyetem főépülete mellett megépült a zenei tanszék épülete (melyben a mai napig működik a Zeneművészeti Kar), a Liszt Ferenc hangversenytermet és Weiner kollégiumot.

A Debreceni Zeneművészeti Kar fontos szerepet tölt be a régió művészeti és kulturális hagyományainak fejlesztésében, különféle országos zenei versenyek, alkotói találkozók helyszíne. Ezeket a találkozókat a Magyar Zeneoktatási Program keretében rendszeresen tartják.

A magyar zongoraiskolában, így Debrecenben is jól látható a zenei kifejezőképesség abszolút fölénye: az érzékeny billentés, a játék előre megtervezése, előadói készségek kialakítása a színes hangzás elérésének érdekében. Ahhoz, hogy ez a folyamat teljes legyen természetesen ki kell alakítani a szükséges technikai bázist, de a zongoraművész technikájának fejlesztése a hangképzésen múlik, a mozgás sebessége pedig ennek hatására természetesen felgyorsul. Ez az irányzat éppen a nagy Liszt Ferentől jutott el napjainkig.

A zongoraművészek idősebb generációja nemcsak a zenét, hanem az alpműveltséget is nevelte: a tanulás megkezdése előtt az előadónak kötelező volt tanulmányozni a zeneszerző korszakát, a mű zenei stílusát. Ez a példa jellemzővé vált a magyar zongoraiskolára, ahol egy magas színvonalú előadóművész és egy elemző tanár ötvöződik. Az ilyen szintézis a tanítás tudományosabb oldaláról való megközelítését eredményezi, nem csak a hangszer jó elsajátítására korlátozódik.

A debreceni Egyetem zongora tanszékén minden vizsgán ajánlatos előadni Liszt Ferenc műveit. A Mester hihetetlen improvizációs képességekkel rendelkezett, ezért minden magyar zongorista megkeresheti a saját interpretációját a Liszt műveire. A tanszék állandó repertoárján XX. századi vagy kortárs magyar zeneszerzők zongoramuzsikája is szerepel, melynek előadása a nemzeti jellegének mély megértését igényli, amivel a magyar zongoraiskola növendékei a legmagasabb szinten birkóznak meg. Általánosságban elmondható, hogy ezek a tények lehetővé teszik a nemzeti iskola legmagasabb szintjének megtartását, amely rendelkezik

fényes identitással, ugyanakkor lenyűgöz európai nyitottságával és széleskörű látásmóddal.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тонхаізер-Воеводіна О. В. Етапи розвитку угорської фортепіанної школи. Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. Вип. 14. С. 194–199.
2. Hamburger K. Liszt kalauz. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 423 old.
3. Legány D. Liszt Ferenc Magyarországon 1869 – 1873. Budapest : Zeneműkiadó, 1976. 310 old.
4. Schneider D. E. Bartok, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality. Los-Angeles : University of California Press, 2006. 319 p.
5. Szirányi G. Szendy Árpád avagy a magyar zongoraiskola. Budapest : Neuma zeneműkiadó, 2012. 137 old

УДК [780.614.334:78.082.4]Р.Шуман

Andrij Velychko
Universität für Musik
und darstellende Kunst Wien

BETRACHTUNGEN ZU SCHUMANNS VIOLONCELLKONCERT OP.129/ ОСОБЛИВОСТІ НАПИСАННЯ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ OP.129 РОБЕРТА ШУМАНА

Zum besseren Verständnis, unter welchen Bedingungen das Schumann-Konzert entstanden den ist, seien zunächst einmal das repertoiremäßige,

kompositorische und aufführungspaktische Umfeld zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeleuchtet:

«Seit Haydns 1781 komponiertem Cellokonzert in D-Dur hatte kein wirklich bedeutender Komponist mehr ein Solokonzert für das Cello verfasst» [4, S.25]. Weder Mozart noch Beethoven hatten Veranlassung gefunden, sich mit dieser Gattung zu beschäftigen, während die einschlägige Hervorbringung des zeitnäheren Mendelssohn verschollen geblieben ist [3] (Zumindest zu Mozarts Zeit hatte das Cello auch noch mit seinem "Image" als bloßes Generalbassinstrument des Orchesters zu kämpfen). Auch Brahms sollte, wie schon gezeigt worden ist, kein solches Werk komponieren, und es sollte bis Dvořak dauern (1894/95), bis wieder ein großes Cellokonzert entstand [3]. Das traditionelle Repertoire, also vor allem die Cellokonzerte von Haydn und Boccherini, wurden, derselben Quelle zufolge, nicht mehr gespielt. Diejenigen von Romberg, der ja erst 1841 verstorben ist, haben die Vermutung der fortgesetzten Aufführung für sich, diskutieren kann man aber natürlich ihren Rang im vorliegenden Zusammenhang; noch mehr gilt dies für verschiedenste kurzlebige Stücke, die von der Brillanz französischer Virtuosenkonzerte (für die Violine: Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer) inspiriert waren. Schumann, der als Jugendlicher zumindest vorübergehend Cellounterricht erhalten hatte, war sich des Mankos wohl bewusst, nichtsdestoweniger findet sich eine ausdrückliche Erwähnung einer diesbezüglichen Kompositionsabsicht erst 1849 [3].

Schon im April jenes Jahres waren die Fünf Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte op. 102 entstanden. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Schumann damit u. a. auch instrumententechnische Erfahrungen für das im folgenden Jahr komponierte Solistenkonzert sammeln wollte. Ob von einer gezielten Vorstudie die Rede sein kann, verneint zumindest unser schon notorischer posthumer Kritiker, dazu seien die «Gemeinsamkeiten von zu allgemeiner Art» [3, S.5].

Untersucht man die konkrete äußere Veranlassung für die Schaffung des Cellokonzerts, so muss man es zweifellos als Teil jenes "Schubs" von großen Instrumentalwerken, die mit der Berufung Schumanns nach Düsseldorf, wo ihm ja ein "Apparat" für deren Aufführung zur Verfügung stehen würde, zusammenhängen [3, S.4]. Schumann war am 2. September 1850 von Dresden ins Rheinland übersiedelt [4] sein "Antrittskonzert" als Orchesterleiter fand am 28. Oktober 1850 statt. Innerhalb dieses Zeitrahmens entstanden als Teil des genannten "Schubs" monumentaler Werke eben das Cellokonzert (Niederschrift zwischen dem 11. und dem 24. Oktober), die Dritte Sinfonie, die sog. Rheinische, (geschrieben zwischen dem 7. November und dem 9. Dezember), drei Konzertouvertüren fanden in diesem gedrängten Terminplan auch noch Platz, während in den letzten drei Tagen des Jahres 1850 die gleichwohl ebenfalls nicht unter die Definition eines "Großwerks" fallende Ouvertüre zur Braut von Messina (zum gleichnamigen Drama von Friedrich von Schiller) komponiert wurde. Diese extreme Produktivität mit "aberwitzig knappen Entstehungszeiten", verrät, dass sich hier die Aussicht auf - endlich - massiv verbesserte Lebensaus-sichten für Schumann und seine Familie geltend gemacht haben muss. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die kritische Literatur unserer Zeit das Cellokonzert op. 129 als «dezidiertes Bekenntnis zu präsentierender, öffentlicher Musik bezeichnet hat». [4,12]; keine Selbstverständlichkeit bei einem Komponisten, der allzu lange als der «Meister der kleinen Form» [1] angesehen worden war.

Ohne hier Aspekte der Rezeptionsgeschichte vorweg nehmen zu wollen, muss die an Schumanns Adresse gerichtete Kritik, er habe mit dem Cellokonzert als Nicht-Cellist "kompositorisches Neuland" betreten, als ungerecht bezeichnet werden, denn erstens hatte er, wie schon dargelegt, in seiner Jugend wohl immerhin grundlegenden Unterricht im Spiel dieses Instruments genossen, und zum zweiten in seiner bisherigen Kompositionstätigkeit, und hier vor allem in seinem Kammermusikschaffen, mannigfache Beispiele für seine Fähigkeit, eine cellogerechte Faktur zu schreiben, geliefert [4].

Unbestritten ist, dass das Cellokonzert weder auf Bitte oder gar im Auftrag eines der bedeutenden Cellisten seiner Zeit entstanden ist, während doch die Großwerke für Klavier bzw. Violine zweifellos auf die Bedürfnisse der Ehefrau Clara Schumann und des jungen Meistergeigers Joseph Joachim zugeschnitten waren; abgesehen von der erwähnten, den Komponisten zweifellos in einem allgemeinen Sinne inspirierenden Änderung seiner äußeren Lebensumstände, kam die Veranlassung zur Beschäftigung mit dieser für Schumann neuen Gattung gewiss nicht von außen, denn im persönlichen Umfeld des Meisters existierten Cellisten eines Ranges, für den tätig zu werden sich gelohnt hätte, gewiss nicht. Der später notorisch gewordene, erst 1852 nach Düsseldorf übersiedelte Robert Emil Bockmühl fällt gewiss nicht in diese Kategorie und wurde erst nach der Beendigung der Arbeit am Cellokonzert als eine Art Konsulent und Kandidat für die Uraufführung des Werks herangezogen [3]. Von ihm, einem Cellisten, der gemeinhin als «Verfasser technisch schwieriger, aber musikalisch seichter Virtuosenstücke für Cello» apostrophiert wird [1, S.7], wird - leider - noch ausführlicher die Rede sein müssen.

Den weiteren Verlauf der Werkgeschichte haben Musikwissenschaftler wahlweise als «merkwürdig» [4] bis «dornenreich» [1] bezeichnet, auch wenn es sich nicht um eine so absurde Entwicklung handelte wie beim Violinkonzert WoO von 1853, bei dem zwischen Entstehen und Erstaufführung (in verstümmelter Form) 84 Jahre vergehen sollten [4].

Unter die Merkwürdigkeiten fällt zunächst einmal der Umstand, dass Schumann erst etwa ein halbes Jahr nach der Fertigstellung die Möglichkeit erhielt, das Werk zu proben, und zwar mit dem Düsseldorfer Cellisten und

Karikaturisten Christian Reimers, einem Freund des Komponisten, und im Beisein des Konzertmeisters des Düsseldorfer Orchesters, Wasielewski. Dabei dürfte es sich allerdings nur um eine Klavierprobe gehandelt haben, und eine Aufführung kam auf dieser Grundlage nicht zustande.

Noch eigentümlicher mutet der Umstand an, dass Schumann in der Folge mit Bockmühl, den er aus Frankfurt kannte, in einen langandauernden Briefwechsel tritt,

der sich über zwei ganze Jahre hinwegzieht (Daten des ersten und letzten der 16 erhaltenen Briefe: 15. Oktober 1851 bzw. 17. Oktober 1852), in dem zunehmend vergeblicher werdenden Bemühen, mit diesem eine Uraufführung vereinbaren zu können [4]. Das Resultat dieser Korrespondenz sind von Schumann als letztlich unwillkommen empfundene Verbesserungsvorschläge, die wegen ihres Eingriffs in die Substanz der Komposition abgelehnt werden [4]; die am weitesten gehende Idee bestand in der Forderung nach substantiellen Eingriffen in den "etwas unpraktikabel geschriebenen" dritten Satz, in dem weder das Werk noch der Spieler (!) so recht zur Geltung kamen, das Passagenwerk der Durchführung sollte wegen seiner technischen Schwierigkeiten und der für das Cello angeblich ungünstigen Klanglage einer Kantilene weichen u.v.a.m. Vergleichsweise harmlos erscheint dagegen der "Vorschlag" das Tempo des ersten Satzes von (im Autograph) Viertel = 144 auf 96 zu verlangsamen. Dies war dann aber auch die einzige Idee, die Schumann zum Teil aufnahm: Im Erstdruck ist die Metronomangabe auf 130 vermindert (Zu der des öfteren konstatierten Diskrepanz zwischen Schumann und seinen posthumen Interpreten betreffend Wiedergabetempi s. unten 2.4: Interpretationsgeschichte). Jedenfalls hatte Bockmühl noch vor dem letzten Briefwechsel seine Mitwirkung an einer von Schumann für den 20. Mai 1853 (im Rahmen eines Abonnementkonzerts des Dülsseldorfer Orchesters) geplanten Uraufführung endgültig abgelehnt, er könne die beanstandeten Passagen im dritten Satz nicht «zu Dank» spielen [4]. Aus der Argumentation Bockmühls scheint dem Verfasser klar hervorzugehen, dass das technische Niveau des Cellokonzerts für einen Spieler wie jenen eben einfach zu hoch lag. Im übrigen verstand er Schumanns Konzeption, die ja ruht auf ein traditionelles Virtuosenstück, bei dem das Soloinstrument stets dominiert, hinauslief, offenkundig nicht.

Verwunderlich erscheint dann vor dem Hintergrund dieser Entwicklung, dass Schumann die Einrichtung der Solostimme für den Druck dennoch Bockmühl überließ dieser fügte Bögen und Fingersätze hinzu, agierte dabei aber auch «nicht immer glücklich» [1, S.9], was im Lichte der weiter unten (siehe

2.2:Rezeptionsgeschichte) gemachten Feststellungen als Untertreibung bezeichnet werden muss.

Parallel zu den Bestrebungen, die Partitur druckfertig zu bekommen, widmete sich Schumann dem Unterfange einen Verleger zu finden, auch dies nicht ohne Schwierigkeiten. Das Werk wurde zunächst zwei Verlagen in Leipzig und Kassel angeboten, vergeblich, erst eine Ermäßigung der Honorarforderung führte dazu, dass Breitkopf & Hartel in Leipzig es zur Veröffentlichung annahm. Gedruckt werden sollten allerdings nur die Orchesterstimmen und ein Klavierauszug [4]. Immerhin entstand so noch eine vom Komponisten autorisierte Druckausgabe, wenn auch nur knapp: Der Verlag hatte den Revisionsabzug erst am 15. Februar zugesandt, zwei Tage vor dem Ausbruch von Schumanns Nervenleiden, wobei es dem bereits Kranken noch gelang die korrigierte Version am 21. Februar zurückzusenden, sechs Tage vor seinem Selbstmordversuch und der kurz darauf folgenden Einweisung in die Nervenheilanstalt in Endenich [1]. Die Partitur hin gegen am erst 1883 heraus... [4]. Überflüssig zu unterstreichen dass es so zu Schumanns Lebzeiten zu keiner Aufführung seines Cellokonzerts gekommen ist.

Nur der Vollständigkeit halber sei angeführt, dass der Komponist auch eine Fassung des Konzerts für die Violine eingerichtet hat. Wann genau dies geschehen ist, und ob auf Veranlassung des Verlegers, der größere Absatzmöglichkeiten eines Werks für die gegenüber dem Violoncello stärker verbreitete Violine sah, oder ob die Inspiration aus der Bekanntschaft mit Joseph Joachim kam, dem Schumann 1853 begegnet war, ist nicht zu eruieren. Das Autograph war lange Zeit verschollen. und wurde erst 1987 (!) aufgefunden; im selben Jahr kam es in Köln zur Uraufführung dieser Fassung [1].

LITERATURVERZEICHNIS

1. Draheim Joachim: Konzertante Werke, in: Schumann Handbuch, herausgegeben von Ulrich Taddey, Stuttgart 2006, S. 38.

2. Gulke Peter: Robert Schumann. Gluck und Elend der Romantik, Wien 2010, S. 189.
3. Loesch Heinz von: Robertt Schumann. Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op.129 München 1998, S. 12.
4. Niemüler Klaus Wolfgang: Cellokonzert a-moll op. 129, in: Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke, herausgegeben vom Helmut Loos, Band 2, Laaber, 2005, S. 287.

УДК [78.071/.72-057.4:78.01](477)Б.Лятошинський

Олена Дмитрієва
доцент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка

ВЕКТОРИ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Ключові слова: культуротворчість, діяльність, Борис Лятошинський, композитор, українська культура.

У дослідженні використані методи: узагальнення, системний, історико-хронологічний, структурно-функціональний.

Вивчення діяльності Бориса Лятошинського вимагає комплексного підходу, який дає змогу глибше окреслити основні завдання та проблеми дослідження. Тому виникла потреба в узагальненні музикознавчих теорій та

звернення вектору наукового знання на розкриття соціально-філософського контексту цього феномена.

Надважливим у цьому сенсі є питання універсальності особистості. Згідно із запропонованою О. Комендою концепцією, «...універсальна творча особистість — це *творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності*» [2, с. 93]. З огляду на діяльнісний підхід, культурна і соціальна складові особистості Б. Лятошинського постають як співвідношення цілого і його частин. Аналіз ціннісного й діяльнісного компонентів особистості майстра відбувається на різних ієрархічних щаблях, об'єднуючи окремі елементи у систему.

На початку ХХІ ст. понятійний апарат категорії культуротворчість, культуротворення нерідко розглядається у працях західно- та східноєвропейських культурологів. Багато хто з них зазначає, що вивчення феномену культуротворення базується на класичних філософських методах і теоріях. Дослідниця Г. Герасимович зазначає, що «...дослідження проблем культуротворчості належить до галузі так званої “постнекласичної” філософії, яка поєднує предметні поля колись автономних філософської антропології та філософії культури і парадигмою якої є “афірмо” (утвердження); у межах цієї парадигми формується синтетичний культурантропологічний підхід, який в умовах методологічного плюралізму забезпечує всебічність та цілісність дослідження» [1, с. 150].

З ім'ям Б. Лятошинського пов'язані чи не найбільш значні досягнення у музичному мистецтві України ХХ століття. Його творчість є виразником високого рівня професійності та композиторської індивідуальності особливого гатунку. Соціокультурну складову творчої особистості Б. Лятошинського слід назвати «епохою» у розвитку української культури загалом. Цілеспрямовані дії та невтомна праця митця у лоні української музичної культури сприяли зародженню й формуванню неформальних творчих спілок учнів, об'єднаних спільністю інтересів й творчими пошуками

новизни. Завдяки цьому утворилася система, яка розвивається за своїми законами і поєднує музичне мистецтво з міжкультурною комунікацією. Ця система має наступні ознаки:

- професійна життєдіяльність та гармонійність особистості;
- фаховий авторитет;
- виражена приналежність до традицій декількох етносів (українського, російського, польського) та їх цілеспрямоване засвоєння;
- активний пошук нових альтернативних рішень у фаховій сфері;
- перенесення художнього світогляду на інші сфери життєтворчості.

Важливою для Б. Лятошинського була музично-виконавська діяльність. Показовою у цьому просторі культурної комунікації є традиція диригувати власними творами. Таким чином, утворилася духовно-орієнтована підсистема, покликана транслювати власний досвід до наступних поколінь.

Під час головування Спілкою композиторів України Б. Лятошинському доводилося займатися питаннями пропаганди творчості композиторів, бути організатором авторських концертів, різноманітних творчих зустрічей, ювілейних та меморіальних заходів, відбувався обмін нотними матеріалами з композиторами інших республік, організовувалися різноманітні композиторські конкурси тощо.

Надзвичайно плідною була діяльність Б. Лятошинського на Українському радіо, яка виконувала виховну, просвітницьку, естетичну й комунікаційну функції. Неоціненною заслугою митця було пропагування музики українських композиторів, розроблення освітніх програм для слухачів, що слугувало формуванню художніх смаків та мало безпосередній вплив на культуру, стимулюючи активізацію інтересу слухачів до української і зарубіжної музики.

Педагогічна складова діяльності Б. Лятошинського увібрала увесь комплекс засобів передачі досвіду, стимулюючи фахову реалізацію учнів митця. Вона відіграла велику роль у формуванні духовної культури наступних

поколінь композиторів і виконавців й посприяла їх високій професійній реалізації. Педагогічні ідеї митця вплинули на перспективи розвитку композиторської школи України, створивши далекоглядні проєкції у майбутнє.

Висновки. В ієрархії музично-творчих зв'язків особистість композитора здатна позитивно впливати на процес соціально-культурної трансформації та за своєю функціональною природою відігравати роль транслятора духовних ідей.

Вектори культуротворчої діяльності Бориса Лятошинського мають такі якісні характеристики:

- прагнення передати свої ідеї та цінності у педагогічній діяльності;
- соціально-діяльнісна спрямованість, що здатна інтенсивно трансформувати процеси, які забезпечують необхідну динаміку розвитку особистості;
- культурно-репрезентативна властивість особистості майстра, що утверджує свою етнонаціональну та соціокультурну приналежність й виражається в яскраво індивідуальному способі музичного мислення;
- універсалізм особистості;
- пропагування власної творчості (диригентська діяльність митця), утвердження її місця й значення в українській культурі;
- суспільно-громадська діяльності, яка відзначилася головуванням Спілкою композиторів України;
- утвердження власної композиторської школи, що успішно функціонує у лоні національної та світової музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Герасимович Г.* Культуротворча сутність людини як соціальної істоти // Вісник Львівського університету. Серія філософські науки. Вип. 13. Львів, 2010. С. 149–155.
2. *Коменда О. І.* Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д. мист.: 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. 519 арк.
3. *Копиця М. Д.* Міркування та роздуми над епістолярєм Б. М. Лятошинського // *Лятошинський Борис*. Епістолярна спадщина [Текст] : у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). С. 5–26.
4. *Савчук І. Б.* Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття // *Сучасне мистецтво: наук. зб. ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ: Фенікс, 2020. Вип. 16. С. 199–211.

Любомира Ластовецька
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ФАХОВА ПІДГОТОВКА ХОРМЕЙСТЕРІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Ключові слова: хормейстер, диригування, заклади вищої освіти (ЗВО), програма, хор, робота з хором.

Сутність проблеми, стан її дослідження. Фахова підготовка хормейстерів в Україні здійснюється згідно існуючих навчальних програм. Після завершення навчання та складання державних іспитів диригенти отримують освітньо-кваліфікаційний рівні бакалавра та магістра. В процесі навчання хормейстери поєднують як здобуття теоретичних знань, так і отримують практичні навички під час роботи з хором. Поєднання теорії з практикою виступає обов'язковою компонентою диригентсько-хорової підготовки сучасної генерації диригентів.

Методологія дослідження спирається на використанні різних методів, серед яких пріоритетними стали теоретично-аналітичний, музикознавчий, компаративний, узагальнюючий, індуктивний, дедуктивний та метод синтезу.

Методологічні аспекти фахової підготовки диригентів-хормейстерів аналізуються в працях багатьох авторів, серед яких – М. Колесса, Д. Загрецький, А. Лащенко, А. Мархлевський, І. Бермес, Є. Бондар, Н. Синкевич, К. Пігров, В. Шип, М. Бурбан, І. Голик, Т. Осадча, Л. Серганюк, А. Мартинюк та ін.

Фахова підготовка хормейстерів в Україні відбувається як в музичних, так і в музично-педагогічних закладах вищої освіти. При усьому розмаїтті методологічних підходів, хормейстери повинні опанувати знаннями та комплексом фахових компетентностей. Так, дослідник Василь Ягупов тлумачить фахову компетентність диригента-хормейстера, як «складне, інтегральне, динамічне за своєю структурою утворення, яке може модифікувати відповідно до змісту і рівня освіти» [2, с. 6].

В процесі навчання майбутні хормейстери сублімують різні види діяльностей – виконавську, інтерпретаційну, репетиційну, організаційну, комунікаційну та ін. Як зазначає дослідниця Тетяна Осадча, в процесі студій диригенти-хормейстери повинні опанувати рядом навичок, які, в цілому, можна представити як «сукупність музично-педагогічних якостей і властивостей». Серед критеріїв успішної професійної діяльності Т. Осадча, окрім суто музичних, виділяє наступні комунікативні критерії: сприймально-оцінювальний, діалогічно-регулятивний, інтонаційно-мовний та мімічно-пантомімічний [1, с. 33].

Висновки та результати дослідження. Хормейстерська підготовка в Україні спирається на усталені традиції, сформовані не одною генерацією хормейстерів-практиків, теоретиків, методистів та науковців. Перспективи здобуття цього фаху полягають у більш тісній взаємодії стейкхолдерів та розширенні можливостей для працевлаштування, як в Україні, так і за кордоном, пристосуванні освітньо-навчальної програми підготовки хормейстерів до нової освітньої парадигми здобуття музично-педагогічних знань та хороознавчих умінь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Осадча Т. В. Професійна підготовка майбутніх хормейстерів: актуальні питання освіти. *Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції*

«Одеська хорова школа: традиції та новації», присвяченої 145-річчю з дня народження К.К. Пігрова та 85-річчю кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (12-13 листопада 2021 року). Одеса, 2021. С. 32–34. (109 с.). URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/11/tezy.pdf> [19.03.2023]

2. Ягупов В., Свистун В. Компетентнісний підхід до підготовки фахівців у системі вищої освіти. *Наукові записки НаУКМА. Серія: Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота*. 2007. Т. 71. С. 3–8.

УДК [[78.071.2/.072:37]:82-92](439)З.Кодай

Ельвіра Тайнель
кандидат педагогічних наук,
Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка

**ПУБЛІЦИСТИЧНА СПАДЩИНА З. КОДАЯ
ЯК СКЛADOVA УГОРСЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ
КОНЦЕПЦІЇ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛЬНОГО
МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Ключові слова: З.Кодай, музичне виховання, музична педагогіка.

Знаменним є те, що у 2022 році вся світова музично-педагогічна громадськість відзначала 140 річчя від дня народження відомого угорського композитора, фольклориста, музиканта-педагога та громадського діяча З. Кодая. На нашу думку, буде дуже доречною згадка саме про активну громадську позицію композитора щодо проблем та шляхів вдосконалення

музичної освіти не тільки в Угорщині, але і у всьому світі. Методичній та публіцистичній спадщині відомого музиканта-педагога була присвячена публікація автора цих тез у власному перекладі з оригіналу, яка вийшла друком як посібник для студентів вищих навчальних закладів в видавництві «Каменярь» ДДПУ ім. І. Франка.

Саме зміст цього посібника дозволив переконатися у суголосності проблем загального музичного виховання в Україні та Угорщині. Вивчивши зміст публіцистики З. Кодая є можливість переконатися в тому, що життя, громадська та педагогічна діяльність композитора є яскравим прикладом щирого та високопрофесійного розуміння значення шкільної та дошкільної музичної освіти через вдосконалення якої відкривається шлях до підвищення музичної культури (як складової загальної) всього народу.

Свій рішучий заклик звернути особливу увагу на проблему автор виклав у статті «Панове керуючі освітою! Дозвольте співати дітям!». В статті розкрито причини, наслідки та шляхи вдосконалення музичної освіти та необхідність розуміння, що в більшості успіхів щодо вирішення цих проблем залежить від керівництва освітою: «Сьогодні музика, як основний предмет духовного виховання ледь жевріє, досі вважалось найбільш гармонійним щодо розвитку тіла і душі виховання в Давній Греції, в якій музика займала центральне місце. Сьогодні значення музичного мистецтва не зменшилось. Воно відіграє роль міжнародної мови – найдавнішого засобу спілкування. З цього приводу може виникнути думка, що музичне виховання вимагає великих коштів. Впевнений, що виділення десятої частини, того що затрачається на першість із футболу, дасть за короткий час першість у світі з музичного виховання, що збагатити життя кожного, зробить його більш змістовним, духовним, прекрасним, оптимістичним» [1, с.45].

Про проблему підготовки кадрів в статтях З. Кодая зазначено, що відповідних вчителів музики можна підготувати, якщо б вони демонстрували підготовку музичну отриману ще в загальноосвітній школі. Високих

результатів можна було би досягнути збільшивши кількість уроків в тиждень до 6 разів – і результат не забариться. Таких шкіл з поглибленим вивченням музики за ініціативою З. Кодая в країні було створено і це було справжньою роботою по вихованню слухачів та поціновувачів високохудожньої музики. Ми знаємо, що такі школи в 2 половині 20 століття було відкрито і в Україні (м. Ужгород та м. Стебник – в нашому регіоні).

Нажаль, існування їх, як острівців розвитку передової, інноваційної роботи припинено або знівельовано, що є великою втратою для розвитку музично-педагогічної думки та її практичного втілення.

Для демократизації музики пише З. Кодай: «Єдиний шлях до цього: у школу слід повернути скасовані уроки музики, можливо, навіть, збільшивши їх кількість» [1, с.29].

У виступі «До дня дітей» у 1951 році ми можемо прочитати: «...музичне виховання слід розпочинати за 9 місяців до народження не дитини, а її матері» [1, с.40]. Педагог вважав, що перші враження найбільш ґрунтовні, те що засвоєння до 6 років не можливо змінити, людина не може бути повністю щасливою, не отримуючи насолоди від спілкування з музикою.

Пошуки змін привели до наймолодших і великий патріот та громадський діяч розпочав на початку 20 століття вивчення історії та методів музичного виховання з давніх часів.

Як бачимо з аналізу деяких статей та праць, які яскраво характеризують життєдіяльність відомого у всьому світі діяча та творця науково обґрунтованої, дидактично осмисленої музично-педагогічної концепції, адаптованої на ґрунті національного дитячого і фольклору.

У практиці українських шкіл та музичній педагогіці світу є багато цінних думок, принципів та методів, які є прикладом вірного служіння високій ідеї: «Музика повинна належати всім!».

Те, що більшу частину свого життя З. Кодай присвятив вирішенню проблем музичного виховання, він пояснював так: «Я витратив багато часу,

щоб створити хорові твори для дітей, шкільні пісенники, методичні збірки. Думаю, що ніколи не пожалкую, що не створив в цей час великих музичних творів. Відчуваю, що я виконав більш важливу для суспільства роботу, ніж написання симфоній» [1, с.176].

З. Кодая вдалося відродити музичну культуру в рідній країні на основі справжніх пентатонічних джерел, розвінчати музичні авторитети та скерувати дітей у розумне, гуманне царство музики!

На завершення слід зазначити, що в публіцистичному доробку З. Кодая ніби віддзеркалюються проблеми та ситуація, що склалась і на наших теренах. Справою вдосконалення загальної музичної освіти слід більш концептуально зайнятись нашим науковцям, вчителям, педагогами, які готують майбутніх педагогів-музикантів. Саме актуальність цих проблем і спонукала автора, щодо викладу змісту вище викладених тез.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Nemesszeginè Szentkiràji Marta. A zene szerepe oktatàsba es nevelèsbe. Kecskemet. Tankönyvkiado, Budapest, 1992.
2. Szònji Erzsèbet. Kodaly pedogogijaja. Kodaly merleg. Gondolat. Budapest. 1982.
3. Тайнель Е. З. Публіцистична та дидактична спадщина Золтана Кодая, Дрогобич. 2003. НВЦ «Каменяр».

Оксана Величко

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА

Ключові слова: В. Косенко, педагог, творча діяльність, українські культурні діячі.

Творча діяльність Віктора Косенка (1896-1938) припала на 20-30 роки минулого століття, в період важких випробувань, напруженої атмосфери пошуків нових напрямків у мистецькій діяльності. Митець отримав блискучу музичну освіту, бажав працювати на благо України, пропагувати професіоналізм у національному мистецтві. Своїм реалізмом, художньою довершеністю, композиторська і виконавська творчість належала до світових зразків у класичному розумінні. Чудовий піаніст активно концертував, займався педагогічною діяльністю.

Неперевершений лірик, так можна визначити композиторський почерк, створив золотий фонд української фортепіанної музики. Творча спадщина Віктора Косенка представлена новими музичними формами та стильовими жанрами, віддзеркаленням нової епохи це – поеми, поеми-легенди, сонати, вальси, прелюди, етюди, мелодична мова пронизана романтичними інтонаціями та пісенністю. Написав один із найкращих дитячих збірників «24 дитячі п'єси для фортепіано», що вельми актуальний для музикантів-початківців.

Відомо, що саме погляди на виконавство педагогів В. Косенка (С. Міклашевської, Н. Соколова) спричинилися до формування його власного педагогічного стилю та в подальшому стали характерними для фортепіанного мистецтва та композиторської творчості.

Педагогічна сфера діяльності В. Косенка розпочалась у 1919 році у Житомирі. Цей період життя композитора насичений виконавською та педагогічною сферами творчості, він працював викладачем у місцевій музичній школі. Зі спогадів учнів композитора відомо, що на уроках Віктор Степанович був зосереджений, уважний, заняття проходили цікаво. Тому «прийти на заняття непідготовленим було просто неможливо» [2, с. 85].

Як педагог, В. Косенко розкрився у Києві, де розпочав роботу у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (1929 рік). Віктор Степанович вів клас фортепіано, камерного ансамблю, композиції, а також читав лекції з аналізу музичних форм. В листі до дружини згадує: «Маю 5 учнів по фортепіано, 4 години клас ансамблю і 2 години – аналіз форми на тиждень; як бачиш, робота неважка. Я вже ознайомився з планом роботи і вважаю, що потрапив у вельми сприятливі умови» [2, с. 269].

Численні спогади його учнів та колег свідчать про велику ерудицію педагога, блискучу пам'ять та відданість музичній справі. Ось так окреслюють педагогічний талант композитора: «Віктор Степанович – педагог відзначався винятково тонким, індивідуальним підходом до кожного молодого музиканта – вокаліста, піаніста, теоретика, інструменталіста, умів дати найдоцільнішу пораду на певному етапі розвитку молодого виконавця, чуйно розпізнав обдаровання, завжди прагнув піти назустріч, не шкодуючи своїх сил, не розраховуючи на будь-яку винагороду» [2, с. 189].

Велика культура В. Косенка та компетентний підхід до проблем інтерпретації видатних творів класичної та сучасної музики завоювали йому глибоку повагу серед музикантів-виконавців. Л. Ревуцький (1889-1977) так окреслює професіоналізм Віктора Степановича: «Метод його викладання

відзначався великою своєрідністю. На уроках він рідко був багатослівним, маючи виключну пам'ять і невичерпні знання у галузі музичної літератури, завжди намагався пояснити те чи інше питання засобом живого відтворення найбільш характерних фрагментів з творів різних композиторів різних історичних епох та шляхом їх порівняльного аналізу. І досягав цим надзвичайно багато» [цит. за 3, с. 121].

Зі спогадів дружини відомо, що стосунки В. Косенка із студентами були дружними, був дуже вимогливим, але разом з тим уважно ставився до кожного учня. На заняттях завжди була велика кількість слухачів, що допомагало юним музикантам боротись із страхом перед публічними виступами та виховувало вольові виконавські якості. Свою енергію Віктор Степанович спрямовував на виявлення творчої індивідуальності учня, допомагав своїм студентам розвинути художній смак, самостійність. Під час роботи над новими творами наголошував на «образно-емоційній складові, щоб учень міг якомога краще відчувати глибину авторського задуму, звертав особливу увагу на точному відтворенні музичного тексту, форми твору, виразності мелодичної лінії та чіткості ритму» [1, с. 163-164]. На заняттях Віктор Степанович розвивав інтелектуальні та аналітичні здібності учня, адже вважав їх невід'ємною складовою творчого мислення музиканта. «Особливу увагу під час занять композитор приділяв роботі над пошуком тембрального забарвлення звуку, а задля досягнення красивого, кантиленного звучання радив орієнтуватись на виразне інтонування та фразування мелодій вокалістами. В. Косенко прагнув розкрити творчі здібності кожного свого учня та проходив разом з ним увесь його творчий шлях» [1, с. 126].

За час своєї педагогічної діяльності композитору вдалось виховати цілу плеяду композиторів А. Філіпенка, О. Сандлера, Д. Пшеничного, піаністів Ф. Аєрову, Є. Павлову, М. Обермана, Ю. Будницьку, А. Луфєра; музикознавця В. Хоменка та вокалістів З. Гайдай, Г. Селюк-Лапіну та багато інших музикантів, які з великою вдячністю та повагою ставилися до свого педагога.

В педагогічних принципах В. Косенка переважають засади європейської фортепіанної школи, трансформовані крізь призму національного стилю. Особливість педагогічної майстерності полягала в тому, що Віктор Степанович був блискучим виконавцем та добре володів творчою лабораторією інструменту, що допомагало студентам вирішувати виконавські завдання.

Педагогічна діяльність В. Косенка була цінним внеском у розвиток фортепіанної культури України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В. С. Косенко у спогадах сучасників. Упоряд. А. В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1967. 180 с.
2. В. С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. Упор. А. В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1975. 295с.
3. Милич Б. Виховання учня-піаніста. /Б. Милич. Київ: Музична України, 1979. 63с.

УДК [78.087.61:792.071.2.028]:37

Галина Бень
*ст. викладач кафедри музичного мистецтва,
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

СОЛЬНИЙ СПІВ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТА-АКТОРА

Ключові слова: вокальна творчість актора, голосоутворення, методика викладання вокалу.

Театр завжди був і залишається індикатором суспільних процесів. Зважаючи на це, підготовка майбутнього актора сьогодні вимагає пошуку більш прийнятних форм сценічної виразності. З особливою гостротою постає проблема виховання актора універсального типу, який досконало володіє як акторською, так і вокальною майстерністю.

Ця проблема проектується як на європейську, так і на потужну вітчизняну традицію. Зокрема остання має чималу історію і практику драматичного мистецтва з вагомою роллю вокального чинника: це музика до вистав І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, В. Дмитренка, С. Черкасенка, переклади зарубіжних та зразки оригінальних співоігор М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, музично-драматичні постанови в репертуарі „театру корифеїв”, мелодрами й оперети П. Бажанського, Я. Барнича, В. Балтаровича, Б. Веселовського, музичні комедії, театри малих форм, естрадні ревію першої половини ХХ-го століття, модерні експериментальні музично-драматичні форми діяльності Г. Хоткевича, Л. Курбаса, М. Вороного, О. Загорова. Поширена традиція виконання популярних оперних творів поряд з драматичними одним акторським колективом (наприклад, театр товариства „Руська Бесіда” у Львові), вимагала від учасників труп достатньо високого рівня володіння вокальними

навичками, уміння синтезувати виразові засоби драматичного та музичного мистецтва.

Сучасні європейські системи вокальної підготовки акторів радикально відрізняються від звичних для нас консервативних моделей, де вокально-сценічний образ підпорядковується законам музики, натомість у театрі він підпорядковується законам драми. Театр тепер часто є невербальним – основні акценти ставляться на пластику, танок, міміку, пантоміму, вокал. Театр грає не текст і навіть не підтекст, одиницею його виразності стає метафора.

Розмаїття стилів, жанрів і напрямків сучасної літератури висувають також особливі вимоги до інтелектуальної підготовки актора. Літературна основа сучасного театру передбачає однаковою мірою знання класики й авангардних художньо-естетичних напрямів мистецтва. Винятково важливою складовою спектаклів музично-драматичного характеру (водевілю, мюзиклу, музичного ревію, музичної комедії, оперети, театральної вистави у формі концертних програм) є музика і вокал, тому актор зобов'язаний бути професіоналом у цих видах мистецтва.

На жаль, досвід теоретичного осмислення методичних принципів і прийомів співу драматичного актора не такий багатий, як світова вокальна педагогіка оперного чи камерного мистецтва. Але, тим не менше, вокально-виконавські традиції українського музично-драматичного театру з його задушевністю, психологізмом і реалістичністю в поєднанні з високою співацькою культурою, а також вокальна творчість сучасних акторів, дозволяють виявити основні специфічні характеристики вокального виконавства на драматичній сцені. Практика показує, що в основі органічної природи співу драматичного актора, на відміну від академічного вокалу, лежить акцентована психологічна правда вокально-сценічного образу. Саме це прагнення до глибокого розкриття змісту виконуваної вокальної музики виявляє у справжнього артиста необхідні особливості вокальної техніки, нерозривно пов'язані з драматургією, чіткою

психологічною достовірністю сценічного персонажу.

Одна з головних особливостей співу драматичного актора: прагнення до автентичності сценічних подій і емоцій, достовірності вокальної мови в тісному поєднанні з точно фіксованою інтонованою вокалізацією і підпорядкованістю музичній формі.

Характер голосоутворення в акторів драми визначається цілим комплексом ознак, які розкривають специфіку викладання, відмінну від методики викладання академічного вокалу в навчальних закладах.

Основна відмінність голосоутворення в акторів драми – наближення співочого і мовного реєстрів. У пошуках виразності звучання голосу не можна виходити за рамки природного його тембру, водночас з розширенням звуковисотного діапазону необхідно зберігати і культивувати його своєрідність. І хоча актори повинні володіти всіма видами вокалізації, у більшості випадків використовується манера співу, схожа на проміжний ступінь між кантиленою і речитативом з його інтонаційно-змістовними модуляціями. На відміну від вокалістів, спів драматичного актора непоказним голосом буває більш змістовним інтонаційно і тому більш виразним. Для нього основою є пошук своєї інтонації слова, що народжується з підтексту.

Одним із важливих етапів роботи над голосом є бажання сягнути відповідності звучання голосу фактурі актора, а в подальшому – відповідності акторському амплуа. Тут можливе звучання в ділянці мікстового і грудного реєстрів. Згодом відбувається пошук необхідної характерності.

Для виконання вокальних номерів у поставах не завжди є обов'язковою міцна дихальна опора, яку ми спостерігаємо в оперних співаків. Однак необхідно пам'ятати, що в основі правильного співу лежить добре організоване дихання – нижньореберно-діафрагматичне. Саме це дозволяє досягти найкращого звучання голосів, як мовного так і співочого. Крім цього, необхідно навчати навичкам органічного переходу від мови до співу, від співу до танцю і навпаки.

Як відомо, нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Проте співацьке дихання здатне видозмінюватись у межах виробленого типу в кожного актора. Ці видозміни дихання залежать насамперед від характеру звучання, яке необхідно видобути в кожному конкретному випадку.

Якщо актор користується більш високим типом дихання і в нього гарна манера звукоутворення, голос звучить професійно, то немає потреби привчати його до іншого типу, – не завжди це може дати очікувані результати. Крім того, будь-яке переучування – це повна зміна усіх співочих рефлексів, формування нової системи навичок, що є важким завданням для м'язової та нервової систем. Тому, якщо якість звуку не викликає застережень, не варто руйнувати складну систему вже вкладених рефлексів. У будь-якому разі, співацьке дихання повинно бути підкріплене відповідними емоціями. Спів без емоцій – пуста і марна справа.

Слово в співі драматичного актора є головним засобом виразності і тому чітка дикція – необхідна якість професійного актора. Водночас роботу артикуляційного апарату слід організувати так, щоб вимова приголосних не порушувала мелодичного малюнку виконання вокального твору, його кантиленного звучання і фразування. Перед тим, як студенти починають займатися вокалом, (у нашому виші це відбувається на другому курсі), вони набувають навичок роботи над літературним текстом, які стають основою для подальшого розвитку мовних і вокальних даних. Напрацювання в дикції, сценічній орфоєпії, умінні логічно осмислювати авторський текст, розумінні емоційного змісту слова, паузи, динамічних відтінків дають можливість свідомо і цілеспрямовано працювати із студентом-актором над вокальним твором. Слід відзначити, що на початковому етапі доцільніше обирати вокальні твори речитативно-декламаційного характеру, з виявленням інтонаційного розмаїття, музичних контрастів.

Для цілеспрямованої роботи артикуляційного апарату корисні вокальні вправи у вигляді скоромовок.

Дотримання норм літературної вимови, правил співочої орфоєпії є обов'язковим для вокальної мови актора.

Розширюючи вокальний діапазон, небажано захоплюватися крайніми високими звуками, розтягувати голос «угору», а доцільніше транспонувати вокальний твір у зручну тональність.

Специфіка голосоутворення актора, крім того, тісно пов'язана з манерами звуковидобування, що різняться відповідно до:

- а) жанрів (фольклорний, джазовий спів, романсова лірика і т.д.);
- б) національності (наприклад, роми співають не так як українці або грузини);
- в) вікових особливостей персонажу або його фізичного та емоційного стану.

У музично-драматичних поставах – оперетах, водевілях, мюзиклах, музичних комедіях часто зустрічаються характерні персонажі, вокальні партії яких вимагають не звичного звучання красивого академічного голосу, а побутового характерного звучання. Наприклад, традиційно в оперетах, окрім головних ліричних героїв, повсюдно зустрічаються комедійні характерні персонажі, субретки, простаки й ін., що вимагає від виконавців особливої вокалізації («омузикаленої» мови). Ця особливість полягає у тому, що в надрах музично-драматичних жанрів і форм, які використовують спів акторів, народжується власна вокально-музична семантика. Вона підпорядковується законам драми, відрізняється специфічною виконавською манерою, зумовленою жанрово-стилістичними особливостями постанови, і передбачає відповідне ставлення актора до вибору вокально-сценічних прийомів.

Усі ці особливості вокального виховання драматичного актора – великий пласт вокальної культури, основи якої закладаються під час навчання. У голосовому апараті виконавців необхідно усунути усі затиски, які заважають бути їм органічними на сцені і вільно діяти, виконуючи акторські завдання.

Щоб виховати співаючого драматичного актора, потрібно пройти необхідні етапи оволодіння вокальною майстерністю, щоденно тренуючи психофізичні й голосові дані студента, і, перш за все, виховуючи технічні вокальні навички, комплексно розвиваючи музикальність, – «співати, як говорити» (за словами О. Мишуги). Для втілення різних відтінків почуттів і думок потрібно мати гнучкий та слухняний вокальний апарат.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бень Г.Л. Особливості методики викладання вокалу у майбутніх акторів драматичного театру і кіно. Методичні рекомендації. - Львів. ЛНУ ім. І.Франка,2009.-36с.
2. Бень Г.Л. Робота над формуванням голосу співака-актора у класі професора Остапа Дарчука/ Г.Бень// Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка .-Вип.24.Вокальне мистецтво:Історія та сучасність .- Львів: Сполом,2010.-С.182-190.
3. Дорошенко В.О. Сольний спів як засіб виховання студента-актора: навчально-методичний посібник - Харків:Колегіум,2010.-152с.
4. Козак Б.М.Театральні відлуння /Богдан Козак.-Львів: Ліга - Прес,2010.- 510с.
5. Прохорова А.В. Українська естрадна вокальна школа. Навчальний посібник. Для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв 3-4 рівнів акредитації. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2006.
6. Ревуцький Д. Живе слово: Теорія виразного читання для школи: Перевидання.-Львів, 2001.-198с.

УДК [78'02:37(=161.2)]:78(100)

Наталія Голубейко
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка

УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНОС У ПРИЗМІ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ: ВНЕСОК ДО СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Ключові слова: український етнос, класична музика, українська мова, народні мелодії та ритми, традиційні народні інструменти.

Сутність проблеми та стан дослідження. Зв'язок між українським етносом та класичною музикою є дуже важливим. У світі класичної музики знаходить відображення унікальна культура народу та його традиції. Український етнос, зі своїм багатим культурним спадком, є добрим прикладом для такого відображення. Дослідження українського етносу в класичній музиці, в першу чергу української класичної музики, є досить розвиненим, проте продовжує розвиватися і надалі, що зумовлює актуальність подальшого дослідження для збереження та розвитку унікальності та багатства української культури в світі класичної музики.

Широкомаштабне дослідження почалося в ХІХ столітті. Власне М. Лисенко був серед перших, хто підняв питання музичної будови української народної музики, і зокрема дум, присвятивши цій проблемі одне із своїх магістральних досліджень – «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», яке посіло достойне місце серед класичних вітчизняних етномузикознавчих праць [1].

З того часу українська класична музика пройшла довгий шлях, і зараз дослідження українського етносу в класичній музиці продовжуються на різних рівнях. Наприклад, музичні університети та консерваторії в Україні

викладають спеціальні курси з етномузикології та класичної музики, де досліджується використання елементів української народної музики в класичних творах. Крім того, існують дослідницькі проекти та наукові праці, присвячені вивченню взаємозв'язку між українським етносом та класичною музикою. Такі дослідження включають аналіз структури та мелодійної лінії українських народних пісень та їх використання в класичних творах [1], [2], [3], [4], [5].

Методологія, методи та дослідницькі інструменти. Проведення даного дослідження проводилось через призму антропологічного підходу, який дозволив зосередитись на дослідженні культурних особливостей та традицій українського народу, включаючи музичні традиції та їхній вплив на суспільство. Цей підхід може включати в себе етнографічні методи й метод аналізу текстів творів. Музикологічний підхід дозволив провести аналіз композицій, їх структури, аналіз інтерпретацій музичних творів та історію розвитку класичної музики. Загалом, дослідницькі інструменти використані автором цієї статті базуються на аналізі текстів, зібраних з різноманітних джерел, таких як статті, книги, електронні джерела та інші документи, що стосуються теми класичної музики та українського етносу.

Виклад основного матеріалу. Український етнос відображається у класичній музиці через використання народних мелодій та ритмів. Це стало можливим завдяки тому, що українські народні пісні мають свою унікальну мелодику та ритміку, які можна використовувати у класичній музиці. Наприклад, вже в творах українських композиторів, таких як М. Леонтович, Б. Лятошинський, К. Стеценко, М. Лисенко, С. Воробкевич, Д. Січинський, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса, часто зустрічаємо народні мелодії.

Український етнос також відображається у класичній музиці і у поєднанні із використанням української мови. Найяскравіший приклад – це знаменитий «Щедрик» Миколи Леонтовича. Текстова першоджерело

укорінюється у традиції українського народу. Органічне поєднання народного багатоголосся з класичною поліфонією сприяло тому, що кожен голос відіграє самостійну виражальну роль, відтворюючи найтонші зміни настрою в пісні, подаючи кожен художній образ у бездоганному завершенні. Ця колядка стала настільки популярною, що була перекладена на багато мов та використовується у багатьох країнах світу під різними назвами.

Зв'язок українського етносу та класичної музики можна віднайти і в творах таких композиторів як Микола Лисенко та, до прикладу його твір, де використовуються українські народні мелодії та ритми, «Полька» та «Веснянка»; Євген Станковича та його незабутня фольк-опера «Коли цвіте папороть»; Мирослав Скорик і його автентичний твір «Карпатські рапсодії», зрештою і Валентин Сильвестров, один із найпопулярніших українських композиторів на Заході, музику якого видають такі європейські студії як Deutsche Grammophon, ECM Records, а твори виконують видатні музиканти по всьому світі. Звісно, що усі наведені приклади, це лише одиниці із багатой музичної спадщини України.

Крім того, український етнос відображається у класичній музиці через використання традиційних народних інструментів: бандури, кобзи, трембіти та інших. Вони зустрічаються у класичній музиці, що робить зв'язок між українським етносом та класичною музикою ще більш очевидним. Зв'язок українських народних інструментів та їх використання у класичній музиці відображається у багатстві музичних творів. До прикладу, твір діяча української культури, піаніста та композитора Юрія Олійника (до речі, активно пропагуючого творчість українських композиторів на американському континенті) – «Перший Концерт для бандури із симфонічним оркестром», відображає національний колорит та передає унікальність української музики. «Коломийка» ж іншого відомого українського композитора, диригента, етнографа Олександра Кошиця (який своїм турне по Європі, Америки, завоював грандіозну славу, а визначною подією був виступ

в Нью-Йорку, де вперше був виконаний «Щедрик» М. Леонтовича) – це твір для духового оркестру, у якому використовуються традиційні українські музичні інструменти, такі як трембіта, духові та ударні інструменти. У цьому творі можна почути колоритну мелодію, що нагадує український народний танець. Ці приклади демонструють, як традиційні українські музичні інструменти у поєднанні із іншими компонентами використовуються у класичній музиці, відображаючи унікальну культуру та традиції українського етносу у парадигмі світової культурної спадщини.

Висновки. Український етнос має багату культуру та традиції, які відображаються у класичній музиці. Використання народних мелодій та ритмів, української мови та традиційних інструментів дозволяє композиторам відтворити національний характер українського етносу та показати світу його красу та неповторність. Такі твори відіграють важливу роль у збереженні та популяризації української культури та традицій у світі. Саме тому, дослідження українського етносу в класичній музиці є актуальним і відкриває нові можливості для вивчення культурної спадщини України. Це свідчить про важливість та потребу у дослідженні взаємозв'язку між етносом та класичною музикою, що збагачує не тільки українську культуру, але й культури інших народів світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ імені Миколи Лисенка. - Видавництво ТзОВ „Дока центр”, Львів, 2013 - Випуск 30; ст. 7.
2. Праці Музикознавчої комісії / ред.: О. Купчинський, Ю. Ясиновський та ін.. - Л. : [Видавництво НТШ у Львові], 1996. - 614 с.
3. Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ [Текст] : матеріали міжнар. наук.-творчої конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. / М-

во культури України, Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Одеська нац. муз. акад. - Київ : НАКККиМ, 2015. - 367 с.

4. Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження [Текст] : монографія / А. Завальнюк. - Вінниця : Поділля, 2002. - 254 с.

5. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Кафедра історії української музики та музичної фольклористики. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурномистецьких рефлексіях матеріали п'ятої Міжнародної науково-практичної конференції 4–6 листопада 2021р., Київ – 2021. - 280 ст.

УДК [780.616.432:37.091.214]-057.87

Людмила Берегуляк
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка

ПЕРСПЕКТИВНЕ ПЛАНУВАННЯ
ПРОГРАМОВОГО МАТЕРІАЛУ ДЛЯ СТУДЕНТІВ З ПРЕДМЕТУ
“ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ” (ФОРТЕПІАНО)

Ключові слова: індивідуальний план, форма, жанр, стиль.

В даний час, згідно прийнятій практиці фортепіанних класів, індивідуальний програмовий матеріал, як правильно, планується на один семестр. Але для розвитку і становлення музичного мислення студентів, формування в них практичних знань про стиль, форму, жанр творів необхідне перспективне планування програмового матеріалу. Мова йде не про підбір конкретного репертуару зразу на декілька семестрів, а про різноманітні жанри, форму, структуру та стиль творів, які бажано вивчити зі студентом і послідовність їх вивчення.

Планування програмового матеріалу – один з найважливіших аспектів роботи викладача, від якого залежить не тільки виконавський, але й загальномузичний розвиток студентів.

Згідно діючої програми з предмету “Основний музичний інструмент” (фортепіано) студент протягом семестру вивчає поліфонічний твір, твір великої форми, декілька творів малої форми, серед яких твори “шкільного” репертуару. Не важко підрахувати, що під час навчання студент вивчить мінімум сім творів з кожного розділу фортепіанного репертуару. Тому рекомендується по розділу “Поліфонія”, враховуючи, що поліфонічні твори Й. С. Баха складуть основу поліфонічного репертуару, вивчити, по-перше,

одну інвенцію, хоча би одну хоральну прелюдію, декілька номерів сюїти або партити, по можливості Прелюдію і фугу з ДТК; по-друге, один твір попередника або сучасника Й. С. Баха (Дж. Фрескобальді, Д. Букстехуде, Г. Генделя); по-третє, декілька творів композиторів пізніших епох, серед яких бажано вивчити поліфонічний твір українського композитора.

Серед творів розділу “Велика форма” доцільно вивчити твори таких стилів і жанрів:

- а) ранні одночастинні сонати;
- б) не менше двох-трьох сонатних аллегро з сонат віденських класиків;
- в) одне-два рондо або частини сонат, написаних в цій формі;
- г) варіації.

По розділу “П’єси”, повністю зберігається принцип планування програмового матеріалу наведений раніше. Але тут планування здійснюється не тільки по “горизонталі”, а й по “вертикалі”, тобто підбір п’єси залежить не тільки від того, які п’єси студент вивчав раніше, а й виходячи з вибраних на даний семестр творів поліфонії та великої форми. В такому випадку можна досягти бажаного різноманіття всіх творів відносно жанру, форми, виразових засобів та стилю.

У зв’язку з перспективним плануванням можна дещо змінювати і завдання для самостійної роботи студентів. Тому разом з загальноприйнятою роботою за інструментом має бути запланована і аналітично-пошукова робота.

Перспективне планування сприяє більшій ефективності процесу навчання в фортепіанному класі. Принцип підбору програмового матеріалу має сприяти не тільки розвитку піаністичних можливостей студента, а й становленню його музично-педагогічного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Основи викладання мистецьких дисциплін / за заг. ред. О. П. Рудницької. - К., 1998.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К., 2008.
3. Педагогічна майстерність / за ред. І. А. Зязюна. - з. с. вид. - К., 2008.
4. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. Посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2011. 640 с.

УДК [78.071.1:78.034]:78.04](4)''15/17''

Ірина Маковецька
*Заслужена артистка України,
доцент кафедри музичного мистецтва,
факультету культури і мистецтв
Львівського національного
університету імені Івана Франка*

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЕПОХИ БАРОКО КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОСТІ

Ключові слова: епоха Бароко, вокальне мистецтво, спів, старовинна музика, концертна програма.

У сучасному музичному світі з року в рік спостерігається зростання інтересу до старовинної музики, а саме до творів, написаних в епоху Бароко. З'являється багато колективів, що спеціалізуються на виконанні цих творів, як інструментальних, так і вокальних. Концертні програми, складені з творів старовинної музики, незмінно користуються посиленою увагою музичної

еліти. Найпрестижніші вокальні конкурси світового рівня мають у своїх вимогах виконання барокової арії обов'язковим твором.

У педагогічній практиці, пов'язаній з постановкою голосу, все більше прослідковується тенденція до використання в учбовому процесі вокальних творів епохи Бароко. Вокально-технічні особливості цієї музики, на перший погляд, можуть здаватись досить простими: невеликий об'єм, зручний діапазон, невисока теситура. Але це лише на перший погляд.

Вокально-технічні особливості виконання цієї музики вимагають від співака у значній мірі еластичності і гнучкості цілого голосового апарату, вміння використовувати різноманітні типи дихання одночасно з використанням всіх видів атаки звуку, біглості і колоратурності на всьому діапазоні, вміння виявляти багатство тембральної палітри голосу і змінювати його в залежності від поставлених автором завдань. Арії старих майстрів виявляються серйозним випробуванням, достойно пройшовши через яке співак матиме базу для подальшого удосконалення своєї вокальної школи.

Грамотне виконання вокальної музики 17-18 століть вимагає від вокаліста цілого комплексу знань і вмінь. Тому підготовка такого виконавця напряму залежить від компетенцій власне педагога.

Оволодіння бароковим співом залежить від оволодіння вокальною технікою взагалі. Коли у консерваторіях, чи музичних академіях навчання проходить основною мірою на репертуарі, що займає заледве 100 років історії музики, і студент уявляє себе тільки у творах Дж. Верді, Дж. Пучіні, то утворюється певний стереотип професійного співака, котрий добре виконує тільки таку музику, а в іншій себе не сприймає. Виховуються в основному голоси для оперних театрів, а кваліфікація концертно-камерного співака присвоюється студентам, голоси котрих якоюсь мірою не відповідають параметрам голосів оперних співаків: себто сила, звучність, фактура, витривалість.

В результаті навчання як одні, так і другі отримують одну вокальну школу. Намагаючись збагатити свій репертуар, вони беруться виконувати єдиним знаним способом і бароко, і бельканто, і веризм, і авангард, і стикаються з неймовірними труднощами, бо всі ці стилі вимагають різних вокальних технік. Вивчення цих технік повинно бути запропоновано всім студентам від початку навчання. І тільки кваліфіковані педагоги, покладаючись на свій досвід і компетенції, повинні виявити у студента ті індивідуальні якості голосу, розвиваючи котрі майбутній співак і буде найбільш природно входити у професію, розуміючи, у якому стилі його голос звучить найбільш органічно.

Аналізуючи стан викладання барокової музики у вищих навчальних закладах України, справедливо буде зауважити, що на вокальних кафедрах він знаходиться на початковому рівні. Звичайно, на вокальних кафедрах є камерні класи, де студенти епізодично виконують твори композиторів епохи Бароко, але в силу великого напливу обов'язкових програмних творів, для старовинних арій не знаходиться необхідного часу. Крім того виконується все одною вокальною манерою, робота над творами є поверхневою. Навчальні заклади дуже поволи впроваджують у себе кафедри старовинної музики. Та і торкається це в основному інструменталістів. Величезне значення має тут наявність високо професійних викладачів, котрі не тільки читали книги, статті про особливості барокового співу, але й самі мають відповідну освіту, величезний власний досвід роботи у барокових колективах на світових сценах.

Сучасна українська молодь проявляє все більший інтерес до старовинної музики. І це зрозуміло. Вона має інтернет, де зафіксовані найкращі зразки виконання творів. Вона має можливість виїзду для навчання у найкращі навчальні заклади. Має повну фонетичну, стилістичну, артикуляційну інформацію, спілкуючись з носіями іноземної мови. Молоді співаки починають усвідомлювати, що і 200 років тому була вже професійна музика, опера, ораторія, кантата. І виконати їх дуже складно. Це, для прикладу 11 арій

Семели з ораторії «Семела» Г. Генделя, або 9 арій Клеопатри з опери Юлій Цезар, того ж таки Г. Генделя. І всі вони різні. Також величезний обсяг речитативів, дуетів, тріо. Є партії, де потрібно володіти міцним драматичним голосом, і при цьому мати легку колоратуру.

Простори інтернету дають можливість слухати багато музики у стилі Бароко, і не тільки вокальної, знати особливості виконання, порівнювати різних виконавців.

Потрібно звернути увагу на ще один важливий нюанс – це автентика мови. Попри те, що мова є стабільним культурним чинником, існує специфічна вимова, що притаманна для конкретного регіону та є характерною у певний проміжок часу. Для прикладу староанглійський – тип мовлення у барокових творах Генрі Персела. Для літературної англійської мови тих часів характерною є більш виразна вимова приголосних, а не голосних звуків. Завдяки цьому досягається плавність звучання. Опора на приголосні поєднує звуки у складі і слова, створює вільний рух мелодії, забезпечує необхідний звуковий рельєф. Для виконання творів цього англійського композитора базового знання мови не достатньо. Старовинна англійська мова, якою написані поетичні тексти, суттєво відрізняється від сучасної. Потрібно абсолютно точно виконувати всі фонетичні вказівки, щоб арія звучала вірогідно, проявляти професійну відповідальність, зацікавленість.

В цілому робота над бароковими творами, це величезна базова вокально-технічна підготовка, та копітка праця. Це розуміння структури барокового твору, його фрази, музичної мови цієї епохи. Це особливості барокової орнаментики, будови арій *da capo*, вміння імпровізувати у каденціях. А ще обов'язкове слухання вертикальної гармонічної структури твору, одночасно вокальної партії та акомпанементу.

У вокальному мистецтві епоха Бароко вінчається розквітом італійської вокальної школи-бельканто – еталону сольного професійного співу і

відповідного стилю виконання: за визначенням Джакомо Россіні «спів, що торкається душі» («che nell`anima si sente»).

Розквіт його припадає на 17-18 сторіччя і завдячує своєю славою кастратам. Для цих людей мистецтво бельканто було їх життям, і всі свої сили вони спрямовували на удосконалення своїх професійних якостей, щоб стати найкращими серед найкращих. В силу специфіки організму вони дійсно досягали фантастичних результатів у творчості і, залишивши сцену, продовжували себе у своїх учнях. Нажаль, автентичне мистецтво бельканто закінчилось разом з епохою кастратів. І великим розчаруванням є те, що у процесі еволюційного розвитку вокального мистецтва художньо-виконавські ідеали старовинного бельканто виявились практично втрачені. Нові часи ставили до співаків нові вимоги, створювались нові еталони звучання, що спирались на міцні голоси, велику динаміку, тверду атаку звуку, іноді форсовану, і, як наслідок, втрату дикційної чистоти. Ще донедавна у вітчизняних вузах провадився такий спів, щоб люстри тріскали від сили подачі звуку.

І тільки останні десятиліття, коли у співаків з'явилась можливість більш тісного спілкування із закордонними колегами, прийшло повернення до більш м'якого повітряного звучання, вільного природнього тембру голосу, що було так характерно для ідеального барокового вокального звуку. В ідеалі, відповідно до історичних традицій і професійних навиків, співаки повинні володіти чистим, рівним, наповненим і м'яким за тембром, звуком, подібним до звуку старовинної флейти, скрипки або чембало. У свій час геніальний німецький композитор, співак озвучив принцип співучості і мелодійності, як найважливішого для музикантів різних спеціалізацій. «Спів (говорив він), фундамент музики у всіх її проявах! Хто береться за композицію – повинен співати свої партії. Хто грає на інструментах – повинен розбиратись у співі! Отже – наполегливо вчіть молодь співати!»

Дуже тішить те, що за кордоном існують потужні центри дослідження, та вишколення виконавців музики Бароко. Як вокалістів, так і інструменталістів, такі як:

Віденська академія старовинної музики;

Факультет старовинного виконавства в університеті музики в Кьольні;

Академія старовинної музики в Брно (Чехія);

Факультет старовинного виконавства Амстердамської Королівської консерваторії.

Велику увагу цьому питанню приділяють і польські музиканти. Відомо, що у Варшаві від давна працює Камерний оперний театр, де з успіхом проходять постановки оперних спектаклів композиторів барокової епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова -Персидська Н., Старовинна музика в культурі сьогодення. Київ : Музична Україна. 2004 р. с.309-312.
2. Россіні Дж. Вибрані листи, висловлювання, спогади.-Л, 1981.- с.112.
3. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ. 1994 .320 с.

Марта Конюх
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО

Ключові слова: мистецтво, концертмейстер, діяльність, виконавець, композитор, диригент, піаніст, солоспіви, репертуар, концертні виступи.

Серед провідних діячів української музичної культури початку ХХ століття постать Антіна Рудницького вирізняється яскравою універсальністю. Блискучий піаніст, самобутній композитор, талановитий диригент, досконалий концертмейстер, вдумливий музично-громадський діяч, переконливий пропагандист української музики – усі ці епітети саме про невичерпну діяльність Антіна Рудницького.

Діяльність Антіна Рудницького згадується в наукових працях: А. Рудницький «Українська музика»; Василь Витвицький. Статті: «Українська музика», IV том; журнали «Українська музика», періодика 1934-1938 рр., сучасне дослідження – Ганна Карась. «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття»: Монографія. Однак в згаданих джерелах найбільше інформації про композиторську, наукову і диригентську роботу А. Рудницького, а його ансамблева та концертмейстерська діяльність недостатньо висвітлена в контексті його професійної кар'єри.

Закінчивши Львівську консерваторію в 1920 році, А. Рудницький почав працювати концертмейстером-корепетитором в Львівській Міській опері, а також був запрошений диригувати хорами «Боян» і «Бандурист». Саме ці види діяльності сформували його основні творчі і виконавські зацікавлення.

Після навчання у Вищій Школі Музики в Берліні (в класах Егона Петрі, Артура Шнабеля – фортепіано, Франка Шекера, Феруччо Бузоні – композиція, Юліуша Прувера – диригування), а також курсу музикології Берлінського університету (у Германа Аберта, Курта Закса), А. Рудницький отримує запрошення до Харківської опери, де працює диригентом, паралельно веде клас фортепіано в Харківському Музично-драматичному інституті. Згодом, в 1930 році стає диригентом Київської опери та викладає диригування в Київській консерваторії.

Увесь цей час А. Рудницький виступає з сольними програмами, як піаніст, є активним учасником камерних ансамблів, акомпанує солістам-вокалістам, інструментальним виконавцям. Серед співаків найчастіше з його супроводом виступають Марія Сокіл, Іван Паторжинський, ряд інших видатних виконавців.

Повернувшись до Львова в 1932 році, Антін Рудницький поринає в музичне життя Галичини не тільки, як композитор, диригент, концертуючий піаніст, а й як піаніст-акомпаніатор. Особливо плідною була його співпраця зі співачкою Марією Сокіл, яка на той час стала його дружиною.

Репертуар цього творчого дуету був напрочуд різнобарвним. Поряд з досконалим виконанням класичного репертуару, куди входили відомі оперні арії, романси європейських авторів, А. Рудницький акомпанував М. Сокіл виконання вокальних творів українських авторів а також обробки українських народних пісень. Звучали твори М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Ф. Надененка, В. Косенка, П. Козицького, Б. Лятошинського, А. Рудницького, Ю. Мейтуса. Програми виступів були цікавими, твори звучали в хронологічній послідовності, відслідковуючи тенденції розвитку українського солоспіву з останніх десятиліть ХІХ століття до 30-х років ХХ-го.

Окремою сторінкою діяльності дуету була співпраця з радіо. Виступи М. Сокіл у супроводі А. Рудницького звучали не лише в радіопрограмах

Львова, але й на Варшавському радіо. Саме там було створено ряд цінних фондових записів, де чи не вперше в історії були записані і транслювалися обробки лемківських народних пісень в обробках В. Барвінського, Л. Ревуцького, С. Людкевича, М. Колесси, А. Рудницького.

Маючи величезний репертуар, дует М. Сокіл та А. Рудницького часто брав участь у різноманітних просвітницьких програмах. Спеціально для виступів перед учнівською та студентською молоддю були розроблені тематичні програми, в яких, окрім згаданих виконавців, часто приймали участь бандуристи і лірники. Доволі часто Антін Рудницький сам вів ці виступи, розповідаючи слухачам про історію української пісні від найдавніших часів до сьогодення.

Гастрольна діяльність дуету не обмежувалася Галичиною. Неодноразово виступаючи в інших землях тогочасної Польщі, А. Рудницький не лише супроводжував виступи Марії Сокіл, але й часто виступав з різними колективами, як диригент. Окрім Польщі, відбувалися турне в Німеччині, Литві (1934), згодом – в Чехословаччині, Закарпатті (1937).

В 1938 році дует відбуває на тривалі гастролі до США і Канади, де виступають і пропагують українську музику, отримуючи схвальні відгуки преси. У зв'язку з початком Другої світової війни подружжя назавжди залишається в США, продовжуючи концертну та просвітницьку роботу.

Концертмейстерська діяльність Антіна Рудницького включає в себе не тільки суто виконання музичних творів, але об'єднання їх в тематичні концертні програми, підбір творів репертуару відбувається за принципом ретроспективності, за принципом хронологічної послідовності, відслідковуючи тенденції розвитку українського солоспіву з останніх десятиліть ХІХ століття до 30-х років ХХ-го, що мало велике просвітницьке і пропагандистське значення. Діяльність мистецького дуету М. Сокіл та А. Рудницького істотно стимулювала його композитора до створення камерно-вокальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920-1930-х років // Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення: Зб.статей.-К., 1998.-С.174-188.
2. Витвицький В. За океаном. Зб.статей / Львівська організація спілки композиторів України, Музикознавча комісія НТШ ім.Т.Шевченка. – Львів, 1996. – 132 с.
3. Витвицький В. Музчними шляхами: Спогади. – Едмонтон: Сучасність, 1989. – 215 с.
4. Кошиць О. Американське турне Марії Сокіл і Антіна Рудницького // Українська музика. – 1938.- №9-10.-С.173-174.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012.- 1164 с.

Тетяна Сидорець
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Ключові слова: інноваційні технології, абстрактно-логічне мислення, міжпредметні зв'язки, музично-інтелектуальні здібності, творчо-пошукова діяльність.

Підготовка майбутніх фахівців мистецького спрямування, розвиток їх мисленневих ресурсів, збагачення інтелектуального арсеналу нерозривно пов'язане з розширенням музично-теоретичного горизонту студентів, формуванням раціонально-логічних компонентів його мислення, інтенсифікацією самостійної творчо-пошукової діяльності.

Питання, пов'язані зі стимулюванням розумової діяльності учнів в процесі навчання, з давніх часів привертала увагу багатьох представників світової педагогічної думки – Я. Коменського, І. Песталоцці, А. Дістервега та інших. Питанням розвитку активного, самостійного мислення, творчої уяви, розуміння ролі об'єктивних знань у формуванні особистості молодого музиканта, розкриттю індивідуальності своїх вихованців присвятили багато сторінок видатні європейські педагоги-піаністи, такі, як В. Гізекінг, Ф. Бузоні та ін. Проблеми всебічного розвитку студента-музиканта висвітлені в працях українських педагогів-музикантів Б. Милича, Р. Савицького, Д. Герасимович.

«Моменти творчості, активності, самостійності в роботі учня мають стояти в центрі уваги викладача», – писала Д. Герасимович [1, 56].

Акцент на пізнавальну сторону уроку у виконавських класах, збільшення питомої ваги теоретичних знань, здобутих в рамках цього уроку, увага педагога до абстрактно-логічного, понятійного компоненту музичного мислення свого вихованця, використання міжпредметних зв'язків – необхідні умови розвитку студента в світлі сучасної гуманістичної парадигми мистецької освіти. Викладач повинен бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, вчителем сольфеджіо, гармонії, поліфонії та гри на фортепіано. Його завдання довести до свідомості студента не тільки зміст твору, не тільки захопити його поетичним образом, але й дати йому детальний аналіз форми, структури в цілому і деталях, гармонії, мелодії, поліфонії, фортепіанної фактури. Вивчаючи музику того чи іншого стилю та творчого напрямку, музикант повинен спиратися на глибоке розуміння витоків виникнення цього художнього напрямку, бути добре обізнаним щодо різноманітних течій літератури, живопису, театру. Ознайомлення з культурними надбаннями певної епохи дає ключ до розуміння ідей, духовних ідеалів, естетичних тенденцій того часу.

Загальномузичний розвиток – місткий, багатогранний, діалектично складний процес. Одна з найважливіших його сторін пов'язана з розвитком комплексу спеціальних здібностей. Проте розвиток учня-музиканта не зводиться лише до виявлення і кристалізації цих здібностей. Не менш суттєвими в плані загальномузичного розвитку є і ті внутрішні зміни, які відбуваються в сфері професійного мислення, художньої свідомості студента, активізації його інтелектуального потенціалу. «Культивування інтелектуальної активності і на її основі самостійного підходу студента до вирішення тих чи інших конкретних завдань є найважливішою метою для викладача фортепіано» [3, 143]. Завданням педагога є виховання уважного відношення не тільки до авторської букви, але й до авторської думки,

добиватись не формального виконання тексту, а того, що приховане «між рядками», що повинно бути одухотворене творчою уявою. Студент повинен проникнути в сутність музичного твору і втілити його з такою переконливою силою, ніби то він, виконавець, передає свої переживання, говорить від свого імені. Ідеальне виконання – це серйозно продумана і глибоко відчута думка композитора, засвоєна до такої міри, що стала особистим набутком виконавця, і відтворена на інструменті саме так, як вона звучить в його уяві в даний момент.

Отже, перед педагогом фортепіанного класу, який прагне розвинути у свого студента перелічені здібності і якості, повстають наступні невіддільні один від одного завдання. По-перше, це необхідність формування у студента загальної культури, виховання суспільної свідомості. Мова йде про формування особистості, інтегрованої в сучасне суспільство з усіма його сучасними вимогами. Другим завданням є ввести студента в світ музичної культури, відкрити йому естетичну і пізнавальну цінність музичного мистецтва. Йдеться про формування музиканта. Наступне завдання полягає у керівництві вихованням піаністичної майстерності, вмінням висловлюватись засобами свого інструменту, тобто, у формуванні піаніста. В піанізмі не існує однозначного підходу до всіх видів труднощів. Кожна епоха, кожен композитор, більше того, кожна художня ситуація, задача, деталь вимагає відповідного характеру піанізму. Кількість таких ситуацій незчисленна. Необхідним стає глибокий і точний аналіз для ясного розуміння, який вид піаністичних прийомів є оптимальним для даного роду труднощів. Тільки безсторонній аналіз своєї кінетики допоможе подолати проблему. Як писав Р. Савицький, викладач повинен володіти арсеналом способів і засобів праці, «завжди мати готові аргументи, логічні висновки, переконливі порівняння, розвинену фантазію і багатство образних уявлень з реального і абстрактного світу» [4, 39]. І, нарешті, викладач повинен виховати специфічні виконавські якості: здатність запалюватись, проникаючись музикою; волю до

втілення музики, до спілкування зі слухачами та впливу на аудиторію. Отже, «значення теорії розвитку студента-музиканта визначається насамперед тим, що в ній знайдено і розкрито шляхи втілення загальнодидактичних принципів розвиваючого навчання в реальній практиці виконавської підготовки студентів. Всі форми і засоби роботи взаємопов'язані і в єдності сприяють ефективному розвитку музично-інтелектуальних здібностей, творчої самостійності та активності студентів» [3, 144].

Існують різні форми навчання, які допомагають урізноманітнити навчальний процес та доповнити традиційне навчання. У традиційній формі навчання викладач визначає проблему і демонструє як її розв'язати. А у контекстному та проблемному навчанні педагог залучає студента до спільного розв'язання проблеми. Важливими характеристиками контекстного підходу є забезпечення міждисциплінарних зв'язків у процесі навчання. Проблема повинна містити такі завдання, щоб для їх вирішення учням необхідно було пов'язати її з попередніми знаннями. Тут на допомогу приходять метод компаративного аналізу, за допомогою якого студент вчиться знаходити спільні риси та відмінності у музичних творах різних стилів та жанрів. Будучи педагогами, дуже важливо пам'ятати пораду великого Конфуція: «Скажи мені – я забуду, покажи мені – я запам'ятаю, дай мені зробити це разом з тобою – і я зрозумію». В ході такого інтерактивного спілкування формуються не лише виконавські навички, але й педагогічні уміння. В роботі над музичним матеріалом педагогічної практики на заняттях з основного фортепіано корисним є використання також імітаційних (моделюючих) технологій. Наприклад, студент отримує завдання показати фрагмент уроку музичного мистецтва в школі або музичного заняття в дитячому садку, моделюючи в такий спосіб ситуацію, наближену до реального заняття.

Таким чином, інноваційно-орієнтовані процеси в музичній педагогіці передбачають активну участь студента в процесі навчання (а не лише пасивне засвоєння інформації) з подальшим використанням знань в реальних умовах.

Пошук шляхів інтелектуалізації спрямовує навчальний процес на забезпечення його дослідницького характеру, активізацію пошукової навчально-пізнавальної діяльності, формування у студентів досвіду самостійного здобуття знань та їх практичного застосування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимович Д. Навчання гри на фортепіано. Київ, 1962.
2. Милич Б. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. Київ: Музична Україна, 1971.
3. Ревенко Н. Розвиваюче навчання у процесі інструментальної підготовки студентів-піаністів. // Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні»: Збірник тез доповідей (I частина). Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2018. С. 141- 144.
4. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. // Ред. Кашкадамова Н. Б. Пустомити, 1994

Катерина Остапович

*аспірантка кафедри музикознавства
та хорового мистецтва*

*факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

*Науковий керівник: Світлана Салдан
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва*

ТВОРЧИСТЬ ГУРТУ «ДАХАБРАХА» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПІСЕННО-ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Ключові слова: пісня, естрада, ДахаБраха, українська культура.

Постановка проблеми: Розглядається творчість українського гурту «ДахаБраха» як непересічного явища в процесах розвитку та видозміни сучасного пісенно-естрадного мистецтва України. Висвітлено основні творчі засади гурту, задля формування уявлення про їх діяльність та визначення їхньої ролі у вітчизняному культурному просторі. Проблема є актуальною для українського музикознавства завдяки її неповній дослідженості та наявності факторів, які роблять творчість гурту актуальними в контексті розвитку української культури.

Виклад основного матеріалу: Сучасна українська пісенно-естрадна творчість є масовим явищем і орієнтується на задоволення культурних та естетичних потреб широкого кола аудиторії, смаки та вподобання якої залежать від багатьох факторів, у тому числі і від соціально-історичних видозмін. Яскраво вираженим явищем, яке відбувається у вітчизняній культурі, зокрема, пісенній, є активна популяризація українських культурних надбань. Надзвичайне різноманіття жанрово-стильових моделей до яких

вдаються сольні виконавці та гурти зумовлено постійним пошуком нових звучань і характеризується синтезів різних жанрів і стилів музичного мистецтва та залучення елементів інших видів мистецтв.

Одним із гуртів, які поєднали у своїй творчій діяльності цілий ряд культурних аспектів є «ДахаБраха» – український музичний етногурт, організатором і художнім керівником якого є Владислав Троїцький. До складу гурту входять 4 учасники – Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко, Олена Цибульська і Марко Галаневич. Усі вони і співаки, і мультиінструменталісти, що грають на класичних і традиційних українських інструментах [4].

Гурт є одним із потужних популяризаторів української культури у Європі, країнах Америки та Канаді. Цю музичну формацію можна назвати унікальною в українській пісенній культурі, враховуючи їх сміливі, ексцентричні та водночас органічні та цікаві поєднання елементів народнопісенної творчості з великою кількістю жанрів і стилів, що не спостерігається у творчості інших українських музичних гуртів. У своїй діяльності «ДахаБраха» використовує значну кількість інструментів, які сприяють мелодичному різноманіттю та тембральному багатству композицій. Зокрема, це віолончель, флейта, бугай, акордеон, укулеле, діджериду, губна гармоніка, кахон та ін.

Репертуар формації складається з пісень українською, англійською, німецькою, кримськотатарською. Як зазначають учасники гурту, їх музичний стиль визначається як «етнохаос», що підкреслює «хаотичне» поєднання різних етнічних складових. «ДахаБраха» використовує українські та кримськотатарські народні пісні, що записані учасниками гурту та їхніми викладачами і колегами-фольклористами у фольклорних експедиціях по різних регіонах України [2].

Автентична манера виконання композицій поєднується із звучанням різного роду музичних інструментів, із використанням таких жанрів як мінімалізм, хіп-хоп, блюз, соул та ін.

Найвідоміші композиції гурту «Що з-под дуба», «Монах», «Заманили» (спільно з Jamala), «Карпатський реп», «Пливе човен», «Торокh» слугують прикладом того, що українські народнопісенні мотиви можуть бути потужною канвою для створення самобутніх творів, які здобувають у популярність у широкого кола слухачів, в тому числі іноземних та стають впливовими чинниками у популяризації української пісенної культури у світі.

Формація застосовує популярні українські жанрово-стильові моделі, як-от коломийку, що помітно на прикладі пісні «Карпатський реп». Композиція цікава не тільки завдяки цьому аспекту, але й різноманітням виразових засобів, вдалим ансамблевим поєднанням великої кількості інструментів, як-от дримби, віолончелі, фортепіано, акордеону, ударних. Пісня містить речитатив у куплетах та вокального багатоголосся у приспівках.

Варто відзначити, що віолончель відіграє значну роль у творчості гурту, зокрема, вона часто підкреслює характер твору за допомогою різних штрихів та відтінків звучання. Наприклад у пісні «Заманили» (спільно зі співачкою Jamala) цей інструмент зосереджує увагу слухачів на драматичному, дещо містичному характері твору. У пісні «Монах» віолончель слугує своєрідним зв'язковим елементом між куплетами, що допомагає зберігати цілісність композиції.

Варто підкреслити, що гурт «ДахаБраха» багато гастролює в Україні, в Європі та у світі. Музикантів часто запрошували взяти участь у фестивалях, присвячених етнічній музиці. Гурт «ДахаБраха» виступав перед слухачами ірландського «Festival of World Cultures» (2008, 2009), норвезького «Oslo World Music Festival» (2011), німецького «Rudolstadt festival» (2011), шведського «Stockholm Culture Festival» (2013), нідерландського «Eurosonic Noordeslag festivals» (2013), французького «Transmusicales Rennes festival» (2013), англійського «Glastonbury Festival» (2016) та багатьох інших фестивалів.

Громадянська позиція гурту також сприяє розвитку та зміцненню української культури, зокрема пісенної. 24 травня 2018 під час виступу на «Фестивалі чемпіонів» в центрі Києва гурт підтримав засудженого в Росії українського режисера Олега Сенцова. Музиканти зазначили, що не могли залишатися осторонь проблеми українських в'язнів в Росії і не згадати про них [1].

Під час російсько-української війни «ДахаБраха» продовжує бути амбасадором України, дає благодійні концерти в користь ЗСУ, тобто спрямовує мистецтво у русло соціально-історичних змін на культурному фронті.

Варто відзначити що одне із популярних військових привітань «Доброго вечора, ми з України» – вперше прозвучало як звертання до глядачів учасника гурту Марка Галаневича на одному з концертів у США. Ця фраза взята за основу гуртом PROBASS Δ HARDI у створенні однойменної композиції, яка здобула надзвичайну популярність та стала символом незламності українців під час буремних подій.

Висновки. Гурт «ДахаБраха» є унікальним культурним явищем у вітчизняному пісенному мистецтві. Однією із основних засадничих аспектів творчості формації є культивування української мови в піснях та звертання до фольклору, що є важливими факторами для вітчизняної пісенно-естрадної культури на сучасному етапі її розвитку. Поєднання нестандартних рішень у композиції, етнічного вокалу, звучання різноманітних інструментів, використання цілого ряду жанрово-стильових моделей та їх симбіозів, наявність цікавих сценічних образів та індивідуальних виконавських рис – все це робить гурт «ДахаБраха» унікальним явищем в контексті процесів розвитку та видозміни української пісенної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «ДахаБраха» підтримала Сенцова на «Фестивалі чемпіонів» в Києві [Архівовано 12 червня 2018 у Wayback Machine.] // *Українські Новини*, 24.05.2018
2. Ілона Довгань. Музика для вух. Інтерв'ю з учасником легендарного українського етногурту ДахаБраха Марком Галаневичем [Архівовано 11 грудня 2020 у Wayback Machine.] // *Радіо НВ*, 09.10.2020.
3. Марко Галаневич: “Ми даємо нове дихання старим пісням” — Локальна історія. *localhistory.org.ua* (укр.). Архів оригіналу за 6 лютого 2021. Процитовано 4 березня 2021.
4. Про нас – ДахаБраха : веб-сайт. URL: <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/about/> (дата звернення 20.03. 2023)

Ольга Білінська

*аспірантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
Науковий керівник: **Ірина Бермес**,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри
методики музичного виховання і диригування*

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ СТАНИСЛАВОВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У СПОГАДАХ ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО

Ключові слова: Осип Залеський, музикознавець, Станиславів, хорове товариство «Боян», музичне мистецтво.

У другій половині ХХ століття композитор і музикознавець Осип Залеський спільно з колегами музикознавцями, науковцями, освітянами і громадськими діячами української діаспори в Америці (США), працював над збереженням історичних, мистецьких, літературних, промислових, економічних й інших аспектів розвитку Станиславівщини. Мета цих напрацювань полягала у передачі прийдешнім поколінням цілісної картини становлення та процвітання рідного Станиславова (нині Івано-Франківськ). Осип Залеський як музикознавець описував етапи формування професіоналізації музичної освіти, а також репрезентував творчість і мистецьку діяльність окремих особистостей, які причинилися до її розвитку. Всі матеріали, як і статті О. Залеського були зібрані і надруковані у «Альманаху Станиславівської землі» в двох томах [1; 2]. Ці матеріали, маючи значну цінність, стали підґрунтям для подальших досліджень музичної регіоналістики.

На сучасному етапі музичне життя Станиславова ґрунтовно розкривається у дисертаційному дослідженні Л. Романюк на тему: «Музичне життя Станіслава друга половини ХІХ – першої третини ХХ століття» (2008) та її ж монографії у співавторстві з Мироном Черепаниним «Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.)» (2016) [5]. У 2001 році вийшло друком монографічне видання Г. Карась «Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності» [3], а 2012 побачила світ колективна монографія (Г. Карась, В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк) «Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-річчю надання місту маґдебурзького права присвячується» [4]. У музикознавчому доробку доктора мистецтвознавства Г. Карась чимало статей на тему історичного, культурного і мистецького життя Станиславова.

Методологія дослідження опирається на хронологічний і дослідницько-пошуковий методи, а саме збирання та опрацювання джерел, що стосуються музичної регіоналістики; використовуються методи аналізу, узагальнення і систематизації наукової літератури з проблеми, задля визначення перспективи її подальшого вивчення.

Осип Залеський не тільки описував розвиток музичного життя Станиславова, а й був його активним творцем, позаяк у 1921 році відкрив там філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (в якому плекалася ґрунтовна музична освіта з теорії музики й виконавської майстерності (фортепіано, скрипка, віолончель, духові інструменти), а також був учасником і диригентом хорових колективів.

Важливу роль в розвитку музичного мистецтва на Станиславівщині Осип Залеський приписував хоровим товариствам, головно «Бояну», який з 1894 року розпочав свою діяльність в Станиславові. Згадане товариство було започатковане у Львові в 1891 році В. Шухевичем та А. Вахнянином. Першим головою Станиславівського «Бояну» був Ромуальд Зарицький, палкий поціновувач музики, який також був редактором і видавцем «Музичного

календаря», що відігравав роль своєрідного альманаху, в якому окрім календарної частини публікувалися музикознавчі статті. Розвитком хорового товариства «Станиславівський Боян» займалися Євген Якубович, Іван Біликовський, а найбільше причинився Денис Січинський, як диригент, автор хорових композицій та редактор музичних творів. Саме він започаткував при товаристві видавництво з однойменною назвою. У цьому видавництві під його редагуванням були випущені твори С. Воробкевича, М. Вербицького, О. Нижанківського, М. Кумановського та власні композиції. Д. Січинський при товаристві «Боян» відкрив музичну школу, яку після його смерті очолив В. Безкоровайний.

Як зазначав О. Залеський, колектив провадив активну концертну діяльність: «Хор виступав у всіх національних святкуваннях, вітав Миколу Лисенка з нагоди його приїзду до Станиславова у 1903 році, а крім цього давав щорічно свої «статуткові» концерти, на яких виконував не тільки твори української музичної літератури, але і чужої, як Мендельсона, Шумана, Гріга та інших. Щорічно у Велику п'ятницю співав хор у катедральній церкві псалми» [2, 554]. Хорове товариство «Боян», також мало вплив і на музичне життя Станиславівщини, оскільки учасники товариства допомагали організовувати по містах і селах хори, забезпечуючи їх хоровими творами з власної бібліотеки.

У 1920 році, до Станиславова переїхав Осип Залеський, спершу він був учасником хору, а згодом, деякий час диригентом. Хорове мистецтво набувало все більшої популярності, тому по різних установах почали створюватись хорові колективи: чоловічий хор «Думка», зорганізований Л. Крушельницьким; жіночий хор, заснований Є. Шепаровичем; хоровий колектив при вчительській семінарії сестер Василянок, який провадила С. Левицька-Замора; в духовній семінарії церковного співу навчав Я. Барнич.

З ініціативи Осипа Залеського музична школа, започаткована Д. Січинським, стала однією з перших філій Вищого музичного інституту

ім. М. Лисенка в Галичині. Про цей період Залеський згадував: «Завдяки підтримці моїх плянів д-ром Ст. Людкевичем, управа Муз. Т-ва погодилася на відкриття філії Т-ва в Станиславові» [1, 130]. Директором закладу комісія обрала Осипа Залеського. В перший рік до філії вписалося понад 150 учнів. До вчительського складу входили С. Левицька-Замора, С. Мішкевич, а згодом Г. Лагодинська-Залеська (фортепіано), О. Вислоцький, В. Рівний (скрипка), І. Недільський (віолончель), І. Козак (вокал), О. Залеський (теорія і духові інструменти). В. Рівний зорганізував невеличкий дитячий камерний оркестр, що виступав на тематичних шкільних заходах. Як писав О. Залеський, освітній процес відбувався за всіма вимогами: «Навчання в Інституті провадилося за плянами львівської централі, на піврічні та річні іспити приїздив делегат централі інспектор Інститутів д-р С. Людкевич, або директор центрального Інституту В. Барвінський» [2, 555]. У стінах Станиславівського ВМІ ім. М. Лисенка отримали ґрунтовну освіту майбутні відомі музиканти: Анатолій Кос-Анатольський, Михайло Островерха, Марко Лепкий, Роман Миревич та багато інших.

До Станиславова з концертами приїжджало чимало знаних виконавців, зокрема Соломія і Анна Крушельницькі, М. Менцінський, В. Тисяк, О. Руснак, М. Голинський, Р. Любінецький (солісти); В. Барвінський, А. Рудницький, Т. Шухевич, В. Божейко (піаністи); Х. Колесса, Б. Бережницький (віолончелісти). Подібні заходи збирали великі зали поціновувачів музичного мистецтва, послухати спів чи гру знаних музикантів до Станиславова приїжджали люди з околиць сіл і міст.

Осип Залеський у своїх дослідженнях здійснив детальний хронологічний опис розвитку музичного мистецтва в Станиславові (від 1890 до 1944 р.), керуючись власним досвідом і почутими історіями від представників старшого покоління. Осип Залеський став одним із перших музикознавців, який зачепив тему музичної регіоналістики, зокрема, у своїх дослідженнях він презентував становлення академічної музики на теренах

Станиславівщини періоду кінця XIX середини XX століття, які й стали першоосновою для подальших розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Залеський О. З мого життя. *Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова і Станиславівщини* [ред.-упор. М. Климишин]. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. Т. 2. С. 122-133.
2. Залеський О. Музичне життя Станиславова. *Альманах Станиславівської землі: збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини* [ред.-упор. Б. Кравців]. Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. Т. 1. С. 552-557.
3. Карась Г. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності: монографія. Ганна Карась. Івано-Франківськ. Нова Зоря, 2001. 289 с.
4. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-річчю надання місту магдебурзького права присвячується: колективна монографія / Г. Карась, В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 180 с.
5. Романюк Л. Б. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. Л. Б. Романюк, М. В. Черепанин. Івано-Франківськ. Супрун В. П., 2016. 508 с.

Юлія Осмачко

*аспірантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
Науковий керівник: **Ірина Бермес**,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри
методики музичного виховання і диригування*

ОСНОВНІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ ЛЮБОМИРА ГОРНИЦЬКОГО

Ключові слова: Любомир Горницький, музичне виховання, фортепіанна педагогіка, мистецька освіта.

В системі розвитку музичної освіти української діаспори США другої половини ХХ століття особливе місце посідає постать піаніста, педагога й віцепрезидента Українського музичного інституту Америки (УМІА) – Любомира Горницького (1927–1970), мистецька праця якого вражає багатогранністю. Навчаючись у провідних педагогів України, Німеччини та Іспанії, він зумів перейняти найкращі риси кожного з них та набути неабиякої професійної майстерності.

Народився митець 4 серпня 1927 року в Беху (с. Біча) біля Горлиць Сяноцького повіту (Польща) в родині інженера-будівельника Зіновія та Стефанії Горницьких. Початкову музичну освіту здобув Самбірській філії ВМІ ім. М. Лисенка під керівництвом видатного піаніста Р. Савицького, котрий доклав чимало зусиль для формування таланту молодого музиканта.

Після розгрому гітлерівського Рейху (1947) Л. Горницький виїхав до Мюнхена (Німеччина) та вступив на навчання до Мюнхенської музичної

академії (Staatliche Hochschule für Musik in München). Там його вчителями були: органістка Р. Шмідт (1911–1978), австрійський піаніст і композитор Й. Пембаур-молодший (1875–1950) та К. Арнольд.

У 1953 році, після закінчення фортепіанних студій в музичній академії (1950), Любомир вирішив переїхати в Мадрид (Іспанія), де у 1954–1957 рр. продовжив свою музичну освіту у класі професора Мадридської консерваторії, піаніста, поета Т. Андраде де Сільва (1913–2003). Від 1954 до 1964 року викладав фортепіано у власній музичній студії в Мадриді, поєднуючи педагогічну діяльність з концертно-виконавською практикою. Зокрема давав розгорнуті сольні концерти у Мюнхені, Парижі, Базелі, Роттердамі Лондоні, США, а також виступав на радіо.

Опинившись за океаном (1965) Л. Горницький продовжив творчу працю в Університеті Лонг-Айленд та УМІ у Нью-Йорку, активно сприяючи мистецькому розвитку молодих талантів. Від початку своєї педагогічної діяльності митець продемонстрував неабиякий хист справжнього педагога, який умів пробудити в своїх учнів любов до музики. До кожного свого вихованця він завжди ставився як до творчої особистості яка має свою індивідуальність, тому завжди намагався максимально пристосуватися до їх мистецьких потреб. Піаніст усвідомлював, що саме музика є тією рушійною силою, яка вберігає молоді душі від деструктивних впливів сучасного життя. Він прагнув вивчити різні системи піаністичної техніки та різні методи навчання. Власне, через порівняльний аналіз різних методик, Л. Горницький виробив власну методику, що полягала в застосуванні психосемантичного прийому, в основі якого лежала побудова та розв'язання центрів асоціацій, що керують підсвідомими рухами. Варто зазначити, що цей прийом частіш за все використовується у психології аніж у педагогічній практиці з метою аналізу індивідуальних критеріїв самооцінки учня та дає можливість певним чином спрогнозувати напрямки його особистісного розвитку, а також передбачити перспективи розвитку його творчих здібностей [5, с. 250–251].

З появою цієї методики в США перед педагогом відкрилися великі перспективи, що змусили його остаточно полишити кар'єру концертуючого піаніста. З того часу Л. Горницький втішався великим визнанням і шаною як серед своїх учнів, так і серед колег. Зокрема Д. Гординська-Каранович характеризувала піаніста як серйозну, оригінальну та сильну духом мистецьку індивідуальність, котра багато що може розповісти зі свого містичного світу [3, с. 4].

Прихильні відгуки про професора лунали і з уст його учнів. Відтак у своїй статті «вдячний учень» під криптонімом [О. Р.] писав: «Гарна людина був професор Горницький. Скромний був він. Бадьора і тепла була його натура, все готовий був жартувати. Мав він характер ідеального мистця: зичливу душу і скромність. Дякуємо вам за все, Пане Професоре!» [1, с. 726–727].

За роки своєї праці Л. Горницький виховав цілу плеяду талановитих піаністів, серед яких найбільш успішними стали Л. Терлецька, С. Трофименко, О. Попович, М. Кохановська та племінниця відомого композитора К. Стеценка – Кіра Стеценко [4, с. 76].

Його учні доволі часто виступали на концертах, які організовувалися в УМІ. Зокрема, у 1969 році в залі Українського Інституту Америки в Нью-Йорку, відбувся концерт «визначних» учнів, у ході якого свою піаністичну майстерність продемонстрували О. Борбич, Б. Сохан, С. Домбровський, Н. Даниш, М. Ковалів, В. Никифорок. У їх виконанні окрім творів світових композиторів, прозвучали також яскраві зразки української музики, а саме композиції М. Лисенка, В. Довженка, В. Косенка і Н. Нижанківського [2, с. 4].

Підсумовуючи, слід зауважити, що Л. Горницький був шляхетною, доброзичливою та особливо чуттєвою людиною, яка на кожне добре слово завжди відповідала щирістю, приязністю та готовністю в будь-який момент прийти на допомогу. Він, за характеристикою Д. Гординської-Каранович був

людиною, «що мала розмах і серце для української справи» [3, с. 4]. Завжди вмів передати своїм вихованцям любов та ентузіазм до занять музикою та мав значний вплив на формування їх світогляду. Лагідно але впевнено він змушував учнів розмірковувати над власними музичними та технічними проблемами. Дискусії та бесіди з професором Горницьким не лише розвивали у його учнів вміння критично мислити, а й назавжди залишили слід в їхніх душах, ставши ключем до розуміння музики та сформувавши міцну віру у власні сили.

Саме тому на сучасному етапі розвитку фортепіанного мистецтва та педагогіки вкрай важливим є розвиток та популяризація ідей, закладених такими видатними постатями як Л. Горницький.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. [О. Р.] Спогад про професора. *Дрогобиччина – земля Івана Франка* / Ред. Лука Луців. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1973. Том. I. С. 726–727.
2. Венке Р. Концерт визначних учнів УМІ. *Свобода*. 1969. Ч. 109. 12 червня. С. 4.
3. Гординська-Каранович Д. Любомир Горницький (по смертна згадка). *Свобода*. 1970. Ч. 6. 7 лютого. С. 4.
4. Обух Л. Фортепіанна освіта українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни: збереження традицій та інтеграція в західноєвропейський культурний простір. *Вісник Прикарпатського університету*. Мистецтвознавство. 2009–2010. Випуск 17–18. С. 74–79.
5. Осмачко Ю. Любомир Горницький: штрихи до творчого портрета відомого галицького піаніста – вихованця Дрогобицької гімназії. *Література та культура Полісся*. Випуск 99. Ніжин, 2020. С. 247–255.

Сюй Вейфен

аспірант кафедри історії музики

Львівської національної музичної

академії імені Миколи Лисенка

Науковий керівник: Ірина Антонюк,

кандидат мистецтвознавства, доцент

ОБРАЗИ ЖИВОЇ ПРИРОДИ З СЮЖЕТІВ НАЦІОНАЛЬНИХ МІФІВ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЮ

Ключові слова: міфи, образи, фавни, народна пісня, композиторська творчість Китаю.

Вивчення численних текстів зі збірок китайських міфів, а особливо мальовничих фрагментів про життєві пригоди людей та фантастичні події образів живої природи завжди привертало увагу китайського народу до складання пісень і спонукало багатьох китайських композиторів до відтворення багатства цих вражень у своїй творчості. Питанням виникнення і розвитку китайської народно-пісенної творчості присвячено праці Цао Шулі, Чжан Лу [1], але проблематика розгляду китайських пісень, присвячених тематиці змалювання образів фавни та їх відображення в музичній творчості Китаю ще не розглядалась у музикознавчих дослідженнях.

Методологічна основа дослідження базується на сукупності використання музикознавчого, джерелознавчого та аксіологічного наукових методів.

Споглядання природи, її істот і природних явищ споконвіку були для китайського народу тим особливим джерелом натхнення, в яких знаходились необхідні для кожного миті створення атмосфери усамітнення, можливості

медитувати та навіть, заглиблюючись у роздуми над сенсом буття та устрою Всесвіту, філософствувати. Вироблена впродовж віків і закладена в підсвідомість китайського народу особливість поведінки – неквапливість, розміреність, немов відсторонена споглядальність, збереження внутрішнього спокою за будь яких обставин, природних колізій чи навіть надскладних життєвих ситуацій, сприяла виробленню тих відмінних від європейців рис характеру і поведінки, які називаємо ознакою китайської ментальності. Примітною в цьому є зафіксована в міфах думка: «Природа ніколи не поспішає, але завжди встигає».

Міфи відзначаються докладним змалюванням явищ зокрема живої природи, образів реальної та фантастичної фавни і пов'язаних з їхніми пригодами подій, що відбивались на розвитку соціального життя давніх людей. Міфи завжди постають відображенням реального, але художньо прикрашеного життя людей, мрій та їх прагнень, картин боротьби за своє виживання і навіть проявів творчості. Таким чином, вивчення міфологічних сюжетів допомагає не лише скласти загальну картину особливостей життя, але й сутності ідеології давнього суспільства та ознак формування його творчості.

Щодо описів образів фавни, багато з описаних подій стали основою фольклорної творчості китайців. Під час неквапливого споглядання природи народжувалась безліч музично-поетичних образів, з яких народжувались пісенні та інструментальні зразки творів народної музики.

До таких належать пісні і танці, присвячені змалюванню фантастичних образів – кільконоголого вогнедишного дракона, подібного до велетенського птаха і вкритого лускою циліня, відомого властивостями поставати з попелу птаха фенікса, покровительок співу Синьої птахи і птахи Цзинвей. Такими постають й пісні і танці, присвячені описам діянь реальних істот – черепах, метеликів, лютих звірів – тигрів, барсів, леопардів, з якими відбувалось багато переможних битв, а також пісні про людей, що з'явилися на землі фантастичним способом – народженої з ефіру володарки Сходу Сі-ванму,

Божественного землероба Шень-нуна, що за допомогою ударів палиці вмів відбирати в полях цілющі трави і до того ж володів чудовим голосом; про перших людей, створених із глини зооморфними істотами, наприклад – прибулою з Місяця Ньювою, істотою з пташиною зовнішністю і хвостом змії Фусі. Діяння цих обох персонажів у міфах тісно переплітаються з історіями на музичні теми, наприклад, у міфах згадується, що Ньюва винайшла один з найпопулярніших донині духовий музичний інструмент шен; Фусі володів чудовим голосом, складав і виконував багато пісень.

Сюжети великої кількості пісень про образи фавни увійшли до літературних пам'яток. Серед найдавніших – укладена понад дві тисячі років до н. е. «Книга пісень» («Ши Цзін»), книга колективу невідомих авторів перших століть нашої доби «Описи божественного і дивовижного» («Шень і цзин»). До найдавніших літературних авторських пам'яток з описами образів живої природи належить створена в III ст. до н. е. поема Цюй Юаня «Дев'ять пісень», поема поета II ст. нашої доби Ван Цаня «Сім печалей». В усіх цих творах докладно змальовано події з життя дуже великого розмаїття образів фавни, а засобами алегоричних висловлювань показано думки людей про відхід від суєти життя в світ краси та гармонії.

Історії з такими сюжетами ставали основою створення високохудожніх народних пісень. З історичних описів відомо, що практика їх збирання і записування з'явилась ще в добу великого китайського мислителя Конфуція у V ст. до н. е., який збирав їх різними територіями Китаю, але робив записи лише поетичних текстів. Таку практику продовжував один з найвидатніших поетів доби Середньовіччя Бо-Цзюй-ї (772-846 рр.), який опрацював тексти народних пісень у своїх поетичних збірках «Цінські наспіви» і «Нові народні пісні». Систематичну практику збирання народних пісень з фіксацією музичних текстів було розпочато в Китаї лише в XX ст. [2, с. 141], коли прийшло усвідомлення жахливої масштабної картини їх втрат, спричиненої

наслідками впродовж віків політичних та ідеологічних колізій, а також викликаного часом їх фізичного знищення.

В результаті дослідницької роботи зроблено висновок, що від початку ХХ ст. народні пісні, присвячені тематиці втілення виявлених у китайських міфах образів живої природи посіли помітне місце в китайській композиторській творчості. Серед таких – камерні вокальні, інструментальні та хорові твори Хе Лутіна, Лі Інхая, Чжао Юань Женья, Чень Пей Сюня, Ван Лісаня, Ван Убея, Чжао Цзипіня та багатьох інших. Представлені в вигляді аранжувань і транскрипцій, вони істотно збагатили жанрове різноманіття китайської професійної музики і вплинули на розвиток сфери камерного вокального виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Чжан Лин. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 19-20. Харків, 2020. С. 298-311.
2. Чжан Чун Фу. Уявлення про давні письмена і тексти. *Вісник Сичуаньського університету: Філософія і суспільні науки*. Ченду, 2003. С. 141-144.

Анастасія Боднар
магістрантка кафедри музичного мистецтва,
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка
Науковий керівник: Оксана Величко
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва

БАГАТОГРАННІСТЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ

Усі, хто знав Василя Верховинця (Косіва) (1880-1938), відзначали його любов до дітей і вміння працювати з ними, свою педагогічну діяльність поєднував з роботою в театрі товариства «Руська бесіда». Там митець працював хормейстером, виступав на сцені з провідними партіями в музичних постановках. Педагогічна праця була невід'ємною частиною його багатогранної діяльності, педагогічні ідеї викристалізовувалися паралельно з пошуками в галузі фольклористики, хореографії, хорового виконавства, акторської майстерності та композиції. Розуміючи велику виховну силу і незбагненну красу фольклору, він шукав засоби виховання учнів у любові до народних скарбів. Педагогічна спадщина В. Верховинця – значне явище в історії музичної педагогіки. Її складають навчально-методичні посібники – «Весняночка» і «Теорія українського народного танцю», «Хрестоматія українських народних танців», в яких відбиті знання і досвід Верховинця-музиканта, актора, хорового диригента, етнографа і, нарешті, досвід багаторічної роботи з дітьми та студентами вищих навчальних закладів. У цих

посібниках – багатий дидактичний матеріал, дібраний для навчання дітей співу і танцю, цінні методичні вказівки.

Особливу цінність для музичного виховання дітей має посібник «Весняночка», який склали пісні-ігри, зібрані в народі або створені М. Лисенком, М. Леонтовичем, К. Стеценком, П. Козицьким, П. Демуцьким; фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка, А. Конощенка, С. Дрімцова та пісенні авторські зразки. Педагогічна та естетична значущість «Весняночки» полягає у тому, що вміщені в ній твори дають дітям змогу відчувати на собі благотворну дію музики й слова, танцю і ритмічних рухів. У «Весняночці» дібрані пісні та ігри на різні теми, серед них чимало знайомлять дітей з трудовою діяльністю дорослих: випіканням хліба («Печу, печу хлібчик»), косінням трави («Вийшли в поле косарі», «Молоді косарі»), посівом «моркви, маку й пастернаку» («Плету лісочку»), з роботою бондаря («Бондар»), шевця («Шевчик»), коваля («Коваль») тощо. Включені до «Весняночки» пісні-ігри можна умовно поділити на три групи. До першої з них належать пісні-ігри, що відображають життєві явища ніби у зафіксованому певному стані, відтворюють розвиток образів у них в одному плані, без істотних змін, що дозволяє дітям втілити їх у такій же характерній однотипній манері.

Другу групу складають твори, в яких хоча й відтворено один образ, але з яскраво вираженою динамікою розвитку. Твори цього типу підказують конкретну програму дій, що спонукає до можливих варіантів інсценування пісень. Можлива варіативність рухів при єдиній музичній основі надає дітям великі можливості для творчості. До третьої групи належать твори з музично-ігровими образами, які контрастують між собою і спонукають дітей до встановлення стосунків між персонажами, тобто до сюжетного розвитку гри. Ці твори характеризуються динамічним розвитком музично-поетичного змісту. З цією ж метою рухи поділяються на: а) підготовчі до танцювальних (хитання головою, пристук ногою, плескання в долоні тощо); танцювальні – елементи народного танцю; б) гімнастичні – рухи з предметами та без

предметів, колективно-порядкові вправи; в) пантомімі (сюжетно-образні рухи) – рухи імітаційного характеру, за допомогою яких відображаються рухи тварин, птахів, дії людей тощо.

Незважаючи на жанрово-тематичне розмаїття, В. Верховинець підходив до пісенного матеріалу диференційовано: з урахуванням вокальних завдань, поступовим ускладненням музично-ігрових образів відповідно до сюжетної лінії пісні, особливостей музично-ігрових образів та різновидів руху, спрямованих на художньо-творчу діяльність дітей. Усім творам властива зручна теситура, ясна ладова основа, чітка ритмічна організація. Ці якості пісень він розглядав як необхідну умову формування якісного звуку, співацької культури. Про увагу В. Верховинця до вокального виховання свідчить і те, що він надавав перевагу пісням з нисхідним рухом, що є кращим прийомом збереження високої позиції звучання. На становлення педагогічних поглядів митця значний вплив мали педагогічні ідеї М. Леонтовича. Водночас В. Верховинець дещо переосмислив роль пісні у вихованні підростаючого покоління. Цьому сприяли різнобічність художнього обдарування митця, різноманітність його захоплень, багата художньо-творча діяльність.

Розуміючи моторну природу музично-ритмічного чуття, він переосмислив роль руху зі співом стосовно всебічного (фізіологічного, психічного та музичного) розвитку дитини. На основі педагогічних спостережень він приходив до висновку, що найсильніше бажання у дитини – це бажання руху. Розуміння провідної ролі руху в житті дитини дало можливість розширити межі використання руху в навчально-виховному процесі. Педагог упевнився, що рухові та ігрові елементи, які застосовуються ним на заняттях, допомагають дітям краще і швидше засвоїти необхідний навчальний матеріал. До того ж гармонія музики та руху приносила вихованцям особливу радість, яка, за словами педагога є неперевершеним засобом пробудження дитячого мозку до активної діяльності. Переконавшись в тому, що дітям потрібні такі рухи, які б об'єднали у собі «виховання тіла й

розуму», визначило педагогічне кредо В. Верховинця, яке полягало у прагненні до єдності слова, співу і руху як джерела виховного впливу на всебічний розвиток дитини. Відтак спів на його заняттях супроводжувався рухами в ігровій формі, що підсилювало інтерес до художньо-творчої діяльності та дисциплінувало слухову увагу, а виразна міміка активізувала артикуляційний апарат. Враховуючи схильність дітей до вільного фантазування, В. Верховинець вводить на заняттях елементи імпровізації.

У методичних вказівках до «Весняночки» педагог спочатку пропонував повторювати вже вивчені пісні з іграми і танцями з тими змінами, які внесуть в ігри самі діти. Тобто їм належало знайти такі рухи, які в їхній уяві є найхарактернішими для музичного образу. Педагог вважав головним те, щоб дитина могла проникнутися почуттями, вираженими в пісні, і прагнула виразити їх. Це він розглядав як підготовчий етап до імпровізації. У низці творів педагог спонукає дітей до рухової імпровізації, пропонуючи їм самостійно скласти танцювальну комбінацію або невеликий таночок на основі вже вивчених танцювальних рухів. Значення рухової імпровізації полягало в тому, що вона спиралася на захоплюючу для дітей ігрову діяльність. Привертає увагу те, що педагог націлював дітей на свідоме й цілеспрямоване сприймання музики, відповідно до якої їм потрібно було знайти виразні рухи. Це одне із завдань, яке ставив В. Верховинець перед дітьми в їхній музично-ігровій та танцювальній творчості. Для цього добиралась музика, доступна дітям для імпровізації, яка мала яскраво виражені жанрові ознаки пісні, танцю або маршу.

Окремо наголосимо на такому важливому виді музичної діяльності як спів без супроводу, що є традиційним для народного виконавства в Україні. В. Верховинець впроваджував такий спів саме на початковому етапі, який є найвідповідальнішим у системі музичного виховання підростаючого покоління. Він розглядав вокально-хорове виховання на основі взаємодії всіх його елементів, спрямованих, з одного боку, на розвиток музичних здібностей

дітей, з іншого – на збагачення виконавських можливостей вихованців з раннього дитинства, забезпечуючи на майбутнє піднесення хорової культури. Щоб оволодіти співацькими вміннями, яке вимагає значного напруження духовних та фізичних сил юних співаків, не було виснажливим, а навпаки, приносило їм задоволення і радість, педагог проводив заняття у творчій атмосфері, яку створював за допомогою гри та рухової діяльності дітей. Особливу увагу В. Верховинець звертав на запобігання «пригніченню» розуму і психіки дитини. З цього приводу у першому розділі «Весняночки» він писав, що молодші діти ще не вміють володіти собою: У них радість вводить у дію все тіло: вони підскакують, плещуть у долоні, кричать, голосно співають тощо. Забороняючи їм так себе поводити, ми робимо дві серйозні помилки: 1) з великою шкодою для вихованців вбиваємо дитячу веселість у самому її початку; 2) бажанням стримати в забаві почуття дітей ми накладаємо на їхній мозок таке колосальне напруження, що малюкам надзвичайно важко зосередити на грі свою увагу.

В. Верховинець наголошував на «цінній властивості гри: вона веселить, радує, а здорова радість конче необхідна для здорового розвитку душі й тіла», гра є «найвідповіднішою формою руху» [1, с.5]. Кожна гра у «Весняночці» озброює дітей певними знаннями, вміннями і навичками, а також носить виховний характер. Вміщені у «Весняночці» музичні ігри з цікавими сюжетами та образами, близькими дітям, задовольняють їх потребу у вільному, ігровому вираженні думок та почуттів, дають можливість самостійно знайти рух, необхідний для характеристики музичного образу. У грі, збагаченій емоційним началом, найкраще виявляється дитяча фантазія. Казкові персонажі, явища природи, образи тварин, птахів, знайомі й зрозумілі дітям, легко стають дійовими особами гри й непомітно перетворюються в музично-танцювальний образ. Характерна особливість музично-ігрового образу – його синтетичність. Діти застосовують комплекс художніх засобів з

царини музики, драматургії, хореографії. Їхню увагу привертає словесний текст, характерні риси персонажів.

Злагожденість музики та руху приносить дітям радість, і навпаки, порушення взаємозв'язку музики і руху викликає у них невдоволення. В. Верховинець вважав, що музика є організуючим началом музично-ритмічного руху. Її характеру, образному змісту педагог підпорядковував рухи до ігор тільки тоді, коли цього вимагав їх зміст або дозволяв характер пісні. У рухливих музичних іграх втілене концептуальне положення методики В. Верховинця щодо комплексного використання елементів музичного, хореографічного та драматичного мистецтв у навчально-виховному процесі, спрямованому на розвиток творчих здібностей дитини. Виконуючи танці, діти реалізують свою життєрадісність та рухливість.

Хорошою формою народного танцю для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку є інсценування народних пісень з цікавим та близьким для них змістом. При роботі над інсценізацією пісні В. Верховинець пропонував такий шлях: від проникнення в образну сутність і засвоєння учнями мелодії та словесного тексту пісні – до пластичного її відтворення, без чого не могла народитися єдність співу та руху, цілісний образ пісні і танцю. У його методиці роботи з дітьми над художнім образом відбиті традиції живої народної практики, про які В. Верховинець писав: «...Без пісні чи музики танцю нема. Від них залежить темп, ритміка і характер танцю [2, с.8]. Танцювальна пісня і танець, танцювальна мелодія на інструменті і танець – це одне нероздільне гармонійне ціле... та все ж таки головними провідниками танцю є музиканти і співаки». Отже, музичне навчання дітей на початковому етапі В. Верховинець будує як комплексний процес розвитку всього організму, особливо слухового, рухового і зорового аналізаторів у їх нерозривному зв'язку з голосовим апаратом. Таке комплексне поєднання всіх аспектів музичної освіти сприяє кращому розвитку музичного мислення, уявлень, спостережливості, пам'яті, а також волі та уваги.

Розроблені В. Верховинцем театралізована пісня і вокально-хореографічна композиція є жанровими формами, які зумовлюють інноваційний напрямок виховання підростаючого покоління, що синтезує музичне, хореографічне і драматичне мистецтво. Це сприяє формуванню інтересу до української народної творчості, опануванню етнопедагогічним фольклором, розвитку художньо-творчих здібностей молоді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верховинець В. Весняночка / В. Верховинець - Київ: Музична Україна, 1988.-342с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець - Київ: Музична Україна, 1990.-151с.

УДК 785.11.071.2:7.03

Сюй Шанмін XU SHANGMING

*магістр кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка
Науковий керівник: Зоряна Ластовецька-Соланська
кандидат мистецтвознавства, доцент*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГЕНТА В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ

*Ключові слова: оперно-симфонічний диригент, глобалізація,
соціокультурні функції, музичне мистецтво, мистецький простір.*

Сутність проблеми, стан її дослідження. Діяльність оперно-симфонічного диригента в умовах актуального мистецького простору виконує важливі соціокультурні функції. Завдяки стрімкому поширенню комунікаційно-інформаційних технологій, у руслі глобалізаційних викликів, оперно-симфонічний диригент отримує можливість прояву творчого потенціалу у контексті не лише національного, а й світового диригентського руху.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному використанні різних методів, серед яких слід виділити культурологічний, музикознавчий, теоретично-аналітичний, компаративний, індуктивний, дедуктивний, узагальнюючий та метод синтезу.

Висновки та результати дослідження. Встановлено, що завдяки новітнім засобам промоції, поширення та репрезентації творчої діяльності оперно-симфонічний диригент у сьогоденні виконує важливі соціокультурні функції, з тяжінням до універсалізму та космополітизму в мистецькому просторі.

Якщо відштовхнутись від типології функцій мистецтва дослідника Юрія Борева [1, с. 218–238], можна трактувати і діяльність оперно-симфонічного диригента на нинішньому етапі крізь призму наступних соціокультурних функцій: *суспільно-перетворюючої, інформаційно-комунікативної, естетичної, пізнавально-евристичної, прогностичної, сугестивної, виховної, компенсаторної (психотерапевтичної), гедоністичної та ін.*

Крім того, діяльність оперно-симфонічного диригента у сучасному мистецькому просторі сприймається, і як своєрідний соціокультурний феномен. У цьому контексті, науковця Ірина Продан, яка досліджує поняття іміджу, зазначила: «... у суспільстві імідж розглядається як культурний феномен, культурний код, за допомогою якого відбувається постійна репрезентація особистості або групи ... на формування соціокультурного

іміджу істотно впливають світогляд і соціокультурні стереотипи, що складаються в тому чи іншому культурному середовищі. Соціокультурний імідж, як і імідж загалом, інформативний і семіотичний, він є результатом комунікації» [2, с. 171].

При цьому І. Продан виділила наступні соціокультурні функції іміджу [2, с. 174], які можемо застосувати і у сфері діяльності оперно-симфонічного диригента:

- екзистенційну (присутність диригента в спільноті);
- атитюдно-формувальну (формування певних установок про диригента у суспільній свідомості);
- відносно-детермінуючу (взаємини між диригентом та соціальним оточенням);
- соціокультурної зарахованості (ідентифікація диригента з іншими полями іміджів);
- об'єктивації психофізичних характеристик диригента, як носія іміджу.

Отже, діяльність оперно-симфонічного диригента, спрямована на комунікацію в широкому розумінні цього слова, характеризується широким спектром соціокультурних функцій, різноманітними аксіологічними та культурологічними параметрами. Попри доволі високий градус наукового інтересу до означеної проблеми, у ній ще залишаються «вільні лакуни», які слід заповнити сучасним дослідникам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борев Ю.Б. Естетика: підручник. Вид-во «Вища школа», 2002. 511 с.
2. Продан І.В. Імідж як соціокультурний феномен. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка /

[ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 36. Т. 2. С. 171–175. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/29.pdf [17.03.2023]

УДК [78.087.68:172.15](477.85)І.Воробкевич

Світлана Чобанюк
студентка I курсу кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії імені Миколи Лисенка
Науковий керівник: Любов Кияновська
докторка мистецтвознавства, професорка

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНА ТВОРЧІСТЬ
ІСИДОРА ВОРОБКЕВИЧА:
СИНТЕЗ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МОДЕЛЕЙ
І УКРАЇНСЬКИХ АРХЕТИПІВ

Ключові слова: культура Буковини, Сидір Воробкевич, хорова творчість, Liedertafel.

У доповіді розглядається хорова творчість С. Воробкевича як найяскравішого представника української музичної культури Буковини у середині ХІХ ст. Також, підіймається її важливість у контексті формування патріотичної свідомості українців Буковини та розвитку української музичної культури. Коротко оглядається творчий шлях Воробкевича, та явища, які вплинули на формування його творчого почерку. Досліджується адаптація стилістики німецького Liedertafel у хоровій творчості композитора, яка найбільш послідовно втілювала патріотичні настрої митця.

«Буковинський лідертафель» розглядається на прикладі трьох хорових композицій С. Воробкевича. Серед них хор «Що старий Прут каже», написаний для чотириголосного чоловічого хору а cappella. У першій частині хору звучить супротив проти поневолювачів-румунів, які в той час були якими противниками українізації на Буковині. Зміст тексту підкреслюється засобами музичної виразності: активний унісонний заклик на початку, закличні висхідні інтонації. Ріка Прут виступає тут в образі мудрого ментора, до якого звертається автор (архетип мудрої ріки, що дає пораду воїнам, належить до стійких в українському фольклорі, можна порівняти з аналогічним трактуванням Дніпра, зокрема і у Т.Шевченка):

«Скажи нам, Пруте престарий,

Ти знаєш напевно...»

Друга частина твору – відповідь Прута. Музика хору стає стриманішою, набуває характеру урочистого проголошення. Активні заклики та пунктирний рух, змінюються хоральним викладом рівними чвертями.

Творчість Ісидора Воробкевича досліджується у працях Ю. Каплієнко-Ілюк, М. Новакович, П. Никоненка, тощо.

Методологія статті базується на використанні історичного музикознавчого підходу у дослідженні розвитку мистецтва Буковини ХІХ ст., та творчості найяскравішого представника – Сидора Воробкевича. Аналітичного методу у аналізі хорових композицій Ісидора Воробкевича.

Висновки. Багатогранна творчість Ісидора Воробкевича відіграла дуже вагомую роль в культурному житті Буковини ХІХ ст. Будучи першим професійним композитором Буковини, він значно вплинув на розвиток культурного життя регіону. Також сприяв активній інтеграції мистецтва його батьківщини в культурне життя Західної України. Найчисленнішими в музичному доробку Воробкевича є хорові композиції, у яких митець переплітає риси німецького Liedertafel з українськими музичними архетипами. Саме цей жанр яскраво втілює патріотичні настрої митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Новакович М. Галицька Музика габсбурзької доби (1772-1918) у контексті явища національної ідентичності: дис. доктор мистецтвознавства. Одеса, 2020. 494 с.
2. Каплієнко-Ілюк Ю. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX-XX ст.: дис. доктор мистецтвознавства. Одеса, 2021. 521 с.
3. Никоненко П., Юрійчук М. Сидір Воробкевич. Життя і творчість. Чернівці. Рута, 2003 р. 203 с.
4. Білинська М. С. Воробкевич. Серія: Творчі портрети українських композиторів. Київ. Музична Україна, 1982 р. 48 с.

Олена Павленко

*доцент кафедри духових та ударних інструментів
ЛНМА ім. М. В. Лисенка*

Вячеслав Павленко

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
ЛНМА імені М. В. Лисенка*

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АВТОНОМНОЇ ТА ПРИКЛАДНОЇ МЕДІАМУЗИКИ В КОНТЕКСТІ ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОГО МЕДІАТЕКСТУ

Ключові слова: музичний медіатекст, музикознавчий аналіз, інтерпретація.

Будь-який графічний об'єкт, що складається із певних символів, знаків, який можна прочитати і відтворити у тій чи іншій вербальній, чи позавербальній формі, можна вважати текстом. Музичний, як один з різновидів позавербальних текстів, є визнаним особливим культурологічним феноменом і належить до більш складних, абстрактних, із власною багаторівневою структурою, тому будь-яке дослідження медіатексту потребує уточнення, що йдеться саме про музичний медіатекст.

Традиційний композиторський музичний текст сам по собі є зразком усталеної специфічної символічної мови, так званої «автономної музики», тобто музики, яка існує в реальному просторі незалежно від медіаресурсів, у ньому навіть порівняно незначні зміни з подальшою адаптацією відбуваються дуже повільно. У свою чергу музичний медіатекст в контексті реалізації прикладної медіаmuzики зазнає значного оновлення і постійно поповнюється шляхом зростання кількісного і якісного наповнення виконавських позначок.

На відміну від традиційного сприйняття музики як кінцевого самодостатнього продукту, де музичний текст виконує важливу, але дещо допоміжну роль для виконавської інтерпретації, музика, як частина медіатексту, особливо «медівізуального», перетворюється на один з факторів, що впливають на сприйняття вербально-сюжетного та видеорядів, на зміни (варіювання) загального сенсу тексту при взаємодії вербальних структур мови, відео і музики. Медіамузика стає аудійною складовою музичного медіатексту.

Медіамузика як новий вид мистецтва виникла внаслідок вирішального впливу життєдіяльності медіа на створення швидкоплинного, постійно змінюваного процесу формування сучасного загальнокультурного, зокрема музичного простору. На відміну від прикладної музики, без медіаресурсів її існування практично неможливе. Тому медіатекст в контексті відтворення завжди відіграє тут надважливу роль, значно істотнішу ніж навіть музичний текст для автономної музики.

Автономна музика відзначається структурною композиційною цілісністю, первинністю походження музичного матеріалу, цілковитою самодостатністю музичного тексту, множинністю виконавських інтерпретацій, єдністю тематичного матеріалу та виконавських засобів, при одночасній єдності функцій, стильової і жанрової єдності, використанням оригінальної музики як інтонаційного джерела тематичного матеріалу.

Натомість у прикладній музиці панують відсутність текстової єдності цілого, дискретна фрагментарність композиції, вторинність і підпорядкованість загальному медіатексту, контекстна природа у загальному медіатексті, яка призводить до залежності інтерпретацій від інших рядів тексту, багатоманітність і швидка зміна функційної ролі; стильова та жанрова неоднорідність; схильність до цитування як інтонаційного джерела музичного матеріалу. Водночас слід зауважити, що зазначені відмінності у жодному разі не применшують цінності і значення власне музичного ряду в медіажанрах, а

лише звертають увагу на очевидні особливості сфери його використання, як зрештою і для будь-якого подальшого аналізу.

Прихильникам традиційного «нотного» підходу до музикознавчого аналізу доведеться переорієнтовуватись на аудіальну і аудіовізуальну форми сприйняття цієї музики, що вимагає певного перегляду традиційної методики реалізації музичної перцепції.

Насамкінець слід зауважити, що власне термін медіатекст виник порівняно зовсім нещодавно, лише в кінці ХХ століття, слідом за бурхливим розвитком медіаконтенту і поки що функціонує переважно серед україномовних науковців. В англomовному науковому дискурсі він малодосліджений, практично майже відсутній, або існує здебільшого в перекладному варіанті. Тому його розробка, систематизація, як зрештою і загальне широке визнання самого терміну, потребують подальших ґрунтовних досліджень.

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИХОВАННЯ:
МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНИ ТА КРАЇН ЄВРОСОЮЗУ
MUSICAL ART AND EDUCATION: INTERCULTURAL CONNECTIONS
OF UKRAINE AND THE COUNTRIES OF THE EUROPEAN UNION
(електронне видання)**

Відповідальна за випуск *доц. С. Салдан*

В авторській редакції
Технічний редактор А. Давиденко
Комп'ютерне верстання/обробка Д. Лисенко

Один електронний оптичний диск (DVD-ROM).

Об'єм даних у мегабайтах 2,08 Мб.