

Міністерство культури Автономної Республіки Крим
Республіканський вищий навчальний заклад
«Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

ТАВРІЙСЬКІ СТУДІЇ

Мистецтвознавство

№2 — 2012

Сімферополь
2012

УДК 93+008+7.072.2(051)

Рекомендовано до друку Вченою радою РВНЗ
«Кримський університет культури, мистецтв і туризму»
(протокол №14 від 29 листопада 2012 р.)

Редакційна колегія:

Головний редактор – О. А. Габрієлян
Заступник головного редактора – О. В. Чайка

Н. М. Акчуріна-Муфтієва, Л. В. Вакуленко, Н. Є. Гребенюк, М. А. Давидов, Л. О. Кияновська,
Л. В. Ластовецька, Лю Бінцянь (Китай), В. В. Медушевський (Росія), М. О. Сова, І. В. Щербіна

Відповідальний секретар: Донська О. В.
Літературний редактор: Гржибовська Г. М.

Таврійські студії. Мистецтвознавство №2. — Сімферополь: ІТ «АРІАЛ», 2012 — 104 с.

ISBN 978-617-648-149-2

*За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.*

© РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2012

© ІТ «АРІАЛ», 2012

© Студія дизайну «Tagart» — оригінал-макет, 2012

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 786.8:001.891(476)

В. А. Чабан

Научные направления белорусской баянной школы

В статье исследуется научный потенциал белорусской баянной школы. Рассматриваются этапы ее методологического обновления, обогащения эмпирического знания научным.

Ключевые слова: Беларусь, баянная школа, научные направления.

Актуальность. Баянная школа в Беларуси, находясь в окружении развитых зарубежных баянных и аккордеонных школ (российской, украинской, западноевропейской), постоянно соприкасается с примерами высокого исполнительского мастерства, глубокой научной мысли, неуклонно отработывает собственные новые критерии художественности. Яркие достижения исполнительской практики белорусских баянистов, стремительное расширение баянного репертуара, усложнение его стилевых показателей — все это побуждает сегодня к научному анализу опыта школы, стимулирует обновление методов творчества. Отвечая на запросы времени, закладывая свой научный фундамент, она поставила ряд актуальных, методологически продуктивных вопросов, касающихся развития исполнительского мышления. Усилия концентрируются на разработке стилистической, интерпретологической проблематики, на совершенствовании метода исполнительского анализа. Вместе с тем разрабатывается методика начального проблемного обучения с учетом специфики баянного искусства, а также обучения музыке детей дошкольного возраста.

На кафедре баяна и аккордеона Белорусской государственной консерватории

(БГК) было осуществлено теоретическое обоснование баянного искусства как самостоятельной эволюционирующей инструментально-стилевой системы [4]. Оно было увязано со школьным процессом, с развитием исполнительского мышления молодых музыкантов, с активизацией их интонационно-слуховых представлений. Были решены следующие задачи:

1) исследованы содержательная сущность интонационного стиля искусства гармоника-баяна и его органологическая и технологическая структура;

2) вскрыта социально-историческая детерминированность данного вида музыкально-инструментального творчества и на ее основе выявлены закономерности периодизации развития его материальных основ, исполнительского стиля, форм и содержания репертуара;

3) освещена материальная и идеальная сущность интонационной природы музыки и отдельных ее выразительных средств в связи с инструментальными возможностями баяна;

4) определены установившиеся формы исполнительства, освоенные в течение нескольких исторически обусловленных этапов, жанры, процессы интонационного обновления в музыке для гармоника-бая-

на — от фольклорных бесписьменных традиций до универсальных письменных, сочетающих в себе академическое творчество и стилизованный фольклор;

5) раскрыты социальная и эстетическая сущность некоторых фольклорных стилей и наиболее значимых стилей индивидуального творчества композиторов-профессионалов.

Решение этих задач осуществлялось посредством метода интонационного анализа жанров, что показало теоретическую и практическую продуктивность асафьевского учения в формировании аналитического мышления исполнителей. Обозначилось несколько областей исследования, соотносящихся с рядом аспектов музыкознания: историческим (причины становления и стадийность развития баяна — его органики, техники, интонационного содержания); социологическим (функциональные связи данного искусства с общественной средой); эстетическим (принципы отражения в музыкальном искусстве в целом и в искусстве гармоника-баяна в частности, эстетико-аксиологическая характеристика выразительных средств данного вида искусства на примере его жанров); музыкально-теоретическим (тематизм, формы в жанрах, которыми располагает искусство гармоника-баяна и собственно процесс музыкально-интонационного становления).

Таким образом, была изучена не только область стилистических особенностей жанров, но и собственно баянное искусство как целостный инструментальный стиль. На основе идеи Б. Асафьева о стилистическом своеобразии содержания развитых инструментальных культур (орган, фортепиано, скрипка, духовые инструменты, оркестр) был найден путь теоретического осмысления всего интонационного фонда, накопленного в жанрах эволюционирующего репертуара и диалектически связанной с ним интонационно-выразительной системы баяна. В теории баянного искусства впервые была определена и письменно

зафиксирована специфика материала творчества. Было показано, как тембровый признак в комплексе с другими признаками (средствами и приемами) инструментальной выразительности образуют целостную материальную структуру инструментального стиля.

В опыте структурно-функционального анализа объекта (исследования) белорусская баянная школа выявила и обозначила наиболее типичные его признаки и сформулировала баянный инструментально-интонационный стиль как *исторически детерминированную общность инструментальной выразительности средств языковой, клавишно-пневматической органики, мануальной техники, содержания жанров, эволюционирующего от фольклорных творческих традиций к традициям развитого академического искусства. Таково концентрированное определение логики исследования развития баянного искусства. Условная дифференциация сосредоточенных в ней категорий дала возможность, во-первых, организации логической последовательности наблюдений за процессами постоянного наполнения существующих форм новым содержанием, во-вторых, системного выявления внутренних противоречий, в результате которых старые формы модифицировались или кардинально менялись под влиянием усложняющегося содержания.*

Были сформулированы обобщающие понятия, отражающие материальную структуру искусства гармоника-баяна: **органика** — материально-условная данность этого искусства с константной сущностью; **инструментальная техника** — процессуально-творческая данность, являющаяся способом художественного преобразования звука. Оба эти понятия истолкованы как отражение целесообразных материальных средств баянного инструментализма. Вместе с тем, были определены понятия, определяющие результат музыкально-исполнительского творчества, его образно-интонационное содержание и сам процесс

воплощения: *интонация* и *интонирование*. Выработаны также понятия, отражающие основные части структуры. Они обозначены тремя категориями — *органологией*, *технологией* и *интонологией* баянного искусства.

Органологическая структура баяна рассмотрена в тесной связи с процессами интонирования. Исследована выразительная функциональность каждой системы органики. Весь материальный комплекс средств интонационной выразительности представлен следующими понятиями: а) система звукообразования; б) система звукогенерации и звукоуправления; в) система тембровых переключений. Установлен специфический комплекс баянных выразительных средств, уникальность которых определена многолетним отбором конструктивных узлов и механизмов. Даны также процессуальные характеристики музыкальной интонации, обеспечиваемые системой звуковозбуждения и звукоуправления на баяне

Разработка технологической структуры привела к системному результату — установлена связь техники с интонационно-творческими процессами. Были описаны и подчинены логической последовательности сложившиеся формы целесообразных двигательных действий — виды техники, приемы, способы и принципы оптимальной физической организации звукового материала, преодоления его инерции с целью передачи тех художественных намерений, которыми руководит сознание исполнителя. В систематизированной технической структуре контрастно обозначены черты особенного искусства гармоника-баяна, отличающие его от других видов инструментальной музыки. Отмечена рассредоточенность современной баянной техники на четыре координационные линии технических операций: I — мануальная линия, связанная с техникой владения клавиатурами и осуществляющая выразительность звуковысотного ряда мелодии, туше, арти-

куляции, фактуры; II — меходвигательная, играющая важную роль в динамической регуляции на всех уровнях, в артикуляционных процессах и в создании сонорных звучностей; III — линия мануальных переключений регистров, от которых зависят тембровые качества звучания; IV — вспомогательная линия подбородочных переключений регистров.

В исследовании разработаны, сформулированы и систематизированы все технические формы игры на баяне. К ним относятся тактильная техника (механика движений, виды тактильной техники), техника меховедения, техника управления тембровыми регистрами. Белорусской баянной школой разработаны также теоретические основы инструментально-интонационных процессов. Исследованы и понятийно обобщены процессы звукоотношений, связанные с интонационным содержанием баянного искусства и стилистикой баянной музыки.

Был внесен также вклад в разработку исторической периодизации баянного искусства. Здесь подробно освещены социально-исторические условия становления и развития искусства гармоника-баяна, установлены отношения этого искусства и общества и вскрыты закономерности эволюции баяна. Отрезок исторического времени, в границах которого кристаллизуется структура баянного инструментализма, охватывает три взаимосвязанные ступени: 1) период бесписьменных традиций (фольклоризации), ведущий начало с 30-х гг. XIX ст.; 2) период любительских письменных традиций, начавшийся в начале 70-х гг. XIX в.; 3) период профессиональных письменных традиций, определившийся в конце 20-х гг. XX ст. и развитый в последующие десятилетия в условиях академизма.

Начало каждого нового периода знаменует собой более высокую качественную ступень развития баянного инструментализма. С установлением социально-исторической канвы стали значительно достовернее связи и зависимость баянного инструменталь-

ного стилеобразования от исторического времени и национальных музыкальных традиций. Многочисленными примерами творчества, интонационным анализом конкретных жанров и их исполнения осуществлена аргументация закономерной детерминированности социально-классовой генетики искусства гармоника-баяна, его структурной динамики, характера национальной интонационной природы его жанров и форм исполнительства, выявлены его отличия от других видов инструментальной музыки.

Таким образом, исторические факты художественно-творческой практики поставлены на уровень историко-социологического и музыкально-теоретического обобщения. Исследование позволило сформулировать понятие интонационного стиля искусства гармоника-баяна как *уникальной совокупности выразительности инструмента, исполнительского мастерства и интонационного содержания жанров, отражающих национальные музыкальные традиции.*

Данные теоретические разработки имели существенное прикладное значение в баянном исполнительском методе и в содержании учебно-образовательных дисциплин. Они позволили осуществить сравнительный анализ органного, фортепианного и баянного инструментальных стилей в оценке возможностей исполнения полифонии. Они также стали основой изучения особенностей интонационной природы органной музыки И. С. Баха и баянных инструментальных условий для стилистически достоверного ее воплощения. Следствием создания теоретических основ баянного инструментализма стали адаптированные публикации учебных пособий по стилистике оригинальной музыки для баяна. В них изложены факторы важнейших качественных сдвигов баянного репертуара. Было выявлено существо функционального отличия баяна в периоды распространения готово-аккордовых и готово-выборных

многотембровых конструкций инструмента. Как выяснилось в результате исследования, ведущими факторами качественных изменений выразительности баяна явились фактурные преобразования партии левой руки, усиление роли тембра, перестройка аппликатурных принципов, вхождение сонорных созвучий в структуру баянной ткани.

В ответ на запросы исполнительской практики белорусская баянная школа внесла метод проблемного обучения юных баянистов. Ее разработал доцент Белорусской государственной академии музыки (*далее по тексту, БГАМ*), кандидат искусствоведения К. М. Булыго. Он поставил вопросы развития рационального начала в исполнительском мышлении учащихся. Ученый решил задачу интенсификации мыслительного процесса посредством моделирования проблемных ситуаций, направляющих мысль на создание образа. Булыго разработана оригинальная система и сформирована типология проблемных ситуаций, эффективных в развитии творческого опыта учащихся-баянистов и приобретении ими навыков практической (исполнительской) деятельности. В ряде публикаций автор создает продуктивную методику развивающего обучения, направленного также на форсирование интеллекта молодых музыкантов [2]. Исследователь вводит в научный обиход понятия «комплексная проблемная ситуация», «элементарная проблемная ситуация» и др. Методика Булыго используется в специальных классах начальных, средних и высших учебных заведений. В плане разработки организационной и психологической проблематики методист выдвигает принципы дифференциации обучения музыканта в высшей школе. Он предлагает: 1) внести соответствие содержания и организации обучения изменяющемуся социальному заказу; 2) в специализации баянистов опираться на целостную учебную деятельность; 3) учитывать темп и особенности развития музы-

кальных интересов учащихся; 4) сохранять трудности учебных заданий при повышении заинтересованности обучаемых. Реализация этих принципов предполагается через разделение учащихся на спецгруппы, занимающиеся по самостоятельным программам и планам в границах одного типа учебного заведения. Булыго формулирует задачи повышения квалификации музыкантов-педагогов (в том числе и баянистов). Среди главных задач — введение в курсы обучения новых исследований в области баянной науки и практики, ознакомление с основными направлениями музыкального образования, психологическая ориентация личности на самообразование, на осмысление своей педагогической практики.

Успехи в формировании рациональных начал белорусской баянной школы были связаны с работой в 80–90-х гг. XX в. Республиканского методического кабинета по учебным заведениям МК БССР. Здесь осуществлялись публикации методических материалов педагогов-баянистов — Е. Богдановой, Т. Брагинец, Р. Назаренко, И. Отраднова, В. Савицкого, Н. Севрюкова, Б. Синецкого, М. Солопова, В. Чабана. В их трудах определилось несколько самостоятельных направлений, в том числе методика начального обучения, разработку которой возглавил профессор БГАМ М. Г. Солопов. Главной задачей его метода было приобщение юного музыканта к самостоятельной творческой работе с первых шагов обучения [3]. Солопов разрабатывает оптимальные способы до-нотного обучения, дает рекомендации к развитию музыкальных способностей и, прежде всего, слуха на основе навыков импровизации. Вместе с тем, данный метод предполагает и системность в чисто инструментальной подготовке юного баяниста, где решаются вопросы постановки, технического развития игрового аппарата, освоения музыкальной грамоты. Солоповым уделяется внимание развитию полифонического мышления учащихся.

Ощутимым вкладом в формирование музыканта-просветителя являются и работы профессора, кандидата педагогических наук Г. А. Быстрова. Этот автор разрабатывает проблему нравственного и эстетического воспитания в академических условиях подготовки баяниста. Прикладная функция исследований Г. Быстрова направлена на развитие интеллекта, повышение общекультурного уровня баяниста через углубленное осмысление и изучение мировой музыкальной классики. Ученый исследует факторы ее воздействия на формирование художественного вкуса учащихся. Эффективна также разработанная Г. Быстровым методика формирования навыков самостоятельного обучения. Выделяя три уровня развития самостоятельности, — репродуктивный, интерпретирующий и творческий, методист определяет этапы достижения творческой самостоятельности. Последняя трактуется как нравственное волевое качество. Данные подходы к творчеству (композиторскому, исполнительскому) важны, как полагает Быстров, в плане укрепления национального самосознания. Они работают на воспитание личности с критическим складом мышления, на формирование неповторимых свободных взглядов на действительность, на окружающее индивидуум искусство и собственные идеалы. Сегодня это важно для объективной оценки труда баяниста, четкого определения его как продуктивной (подлинно творческой) или репродуктивной (с невысоким коэффициентом оригинальности) творческой личности.

В 90-х г. белорусская баянная школа подошла к изучению и решению некоторых вопросов музыкальной педагогики. Материалы, опубликованные доцентом В. А. Ивашко, посвящены оптимизации обучения и воспитания в высшей музыкальной школе. Автор рассматривает педагогическую деятельность как творчество. Ученик, утверждает исследователь, должен быть участником педагогического процесса,

творчески владеть методом познания учебного материала. Методология В. А. Ивашко предполагает приобретение учащимся умения увидеть, сформулировать гипотезу, провести анализ текущей творческой ситуации, сделать по ней выводы и обобщения. Категория педагогического творчества рассматривается В. А. Ивашко как особая, специальная область профессиональной подготовки будущих музыкантов к педагогической деятельности.

Ощутимым вкладом в баянную исполнительскую технологию представляются работы доцента Т. Брагинца [1]. В ее статьях, опубликованных в нескольких научных изданиях, излагаются способы преодоления нерациональных двигательных навыков баяниста. Брагинец указывает пути искоренения недостатков, связанных с излишней напряженностью исполнительского аппарата, а также нахождения эффективных способов формирования рациональных, энергетически экономных движений. Вместе с тем автор рекомендует подготовительные физические упражнения, основанные на знании научных данных по анатомии, физиологии, психологии.

Техническим вопросам рационализации исполнительского процесса баяниста посвящена работа белорусского педагога Р. М. Назаренко (1932–1997). В ней автор предлагает способы повышения художественных качеств исполнения посредством умелых смен меха. Назаренко связывает эти качества с мастерством атаки, владением штрихами, баянной артикуляцией.

Процесс становления и развития баянного искусства в Беларуси панорамно раскрыт профессором БГАМ, кандидатом искусствоведения В. А. Чабаном. На обширном и достоверном историческом материале автор раскрывает процесс формирования баянной академической исполнительской школы в Беларуси [5]. В его монографии, изданной в конце прошлого десятилетия, исследуется и получает теоретическое обоснование эволюция выразительного по-

тенциала, исполнительской культуры и жанровой системы баянного искусства. А школа представлена как эффективный механизм всестороннего его становления и интеграции баяна в систему развитых классических музыкальных инструментов. Исследователь показывает этот процесс в общеславянском историческом контексте. В ходе изучения фактологического материала автор раскрывает закономерности, факторы рождения, формирования и развития баянного искусства. На материале эволюционной динамики инструмента, исполнительства и жанровой системы исследуются все внутренние процессы кристаллизации структуры данного вида инструментальной музыки. Автор доказывает, что искусство гармоника-баяна родилось и выросло органически, сформировалось логически из собственной этнической почвы, из характера своей эпохи и представляется в обществе естественно развитым продуктом культурной среды. Главным механизмом такого развития представляется школа. Рассматривая баянное искусство как объект исследования в общем русле его истории, В. А. Чабан предлагает модель баянной академической школы и рельефно выделяет ее белорусский национальный вариант. Среди признаков этого варианта, источником белорусского своеобразия баянного искусства выделяется, прежде всего, духовный склад ее создателей. Пути творчества, через жанры музыкального фольклора, через индивидуальные стили белорусских композиторов и исполнительскую манеру концертирующих музыкантов в звуковую сферу белорусской баянной музыки проникают и в ее жанрах накапливаются семантические элементы национального. Анализируемый оригинальный репертуар, созданный белорусскими музыкантами для баяна, свидетельствует об отражении в нем многих признаков национального характера.

Выводы. Подводя итоги исследования научных поисков белорусской баянной школы, отметим, что ею осуществлены про-

дуктивные изменения исполнительского метода, найдены новые важные звенья в системе подготовки исполнителей. Это подтверждается практикой, многими десятками лауреатов международных конкурсов, именами признанных артистов с почетными и учеными званиями.

Ценностью исследований, учебных и методических пособий, разработок являются не только рационализация процессов художественной практики, но и постановка и решение фундаментальных вопросов структурно-функциональной диалектики баянного искусства. Белорусская баянная школа определила это искусство как самостоятельный инструментальный стиль. Его

раскрыты отличия баянного инструментализма от других музыкально-инструментальных культур. Установлено, что предмет особенного коренится в органологической структуре баяна как материальной основе творчества, в жанровой системе баянной музыки, в интонационном исполнительском процессе, а также в методологических подходах к оценке индивидуальных стилей композиторов, пишущих музыку для баяна. Белорусские исследователи системно, как на эмпирическом, так и на теоретическом уровнях раскрыли пути, особенности и механизмы развития баянного искусства, представили его продуктивной частью белорусской музыкальной культуры.

Литература

1. Брагинец Т. Современный взгляд на типичные недостатки в функционировании исполнительского аппарата баяниста / Т. П. Брагинец // Материалы научной конференции «Беларусь и музыкальное наследие XX столетия». / Минск: БГАМ, 2004. — С. 147–154.
2. Булыго К. Проблемные ситуации в обучении музыканта-исполнителя / К. М. Булыго. — Минск: РМК Мин. Культ. БССР, 1979. — 55 с.
3. Солопов М. Теория и практика обучения юного баяниста творческому музицированию / М. Солопов. — Воронеж: Акко-Курьер, 1991. — 47 с.
4. Чабан В. Становление интонационного стиля искусства гармоника-баяна: дисс. ... канд искусствovedения: 17.00.02 / В. А. Чабан. — БГАМ, 1985. — 190 с.
5. Чабан В. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы / В. А. Чабан. — Минск: БГАМ, 2008 — 536 с.

У статті досліджується науковий потенціал білоруської баянної школи. Розглядаються етапи її методологічного оновлення, збагачення емпіричного знання науковим.

Ключові слова: Білорусь, баянна школа, наукові заклади.

This article deals with the scientific potential of the Byelorussian bayan school. There are stages of its methodological renewal and the enriching of the empirical knowledge by the scientific one.

Key words: Byelorussia, bayan school, academic institutions.

УДК 78.03

Е. В. Алёхина

Концепция жанра в оперетте Ш. Лекока «Дочь мадам Анго»

Статья посвящена выявлению генетических закономерностей развития французской оперетты в контексте преломления стилевых черт жанра в творчестве Ш. Лекока.

Ключевые слова: оперетта, жанр, Ш. Лекок.

Актуальность исследования. С появлением в XX в. понятийной категории «легкая музыка», возникают споры о необходимости существования этого вида музыкальной культуры, одним из наиболее популярных жанров которой, явилась оперетта. Мир образов оперетты широк и многообразен: лирика и сатира, смешное и серьезное, фривольное и трогательное. Объединение слова и музыки, пения и танца, так удачно найденный практикой народного театра, в XIX в. заново открытое Оффенбахом, стало существенным признаком опереточного искусства, создающим постоянно действующий импульс для развития и трансформации жанра.

Актуальность заявленной темы определяется живительными качествами жанра оперетты, которая, появившись однажды, продолжает развиваться, трансформируясь в каждую эпоху в новое качество, впитывая элементы других видов и жанров музыкального искусства, оставаясь, именно поэтому, жизнеспособной и востребованной в сложных противоречивых условиях информативной открытости современного искусства.

В качестве *объекта исследования* выступают континуальные качества жанра музыкальной оперетты. *Предметом данной статьи* стала конкретика сочинений Ш. Лекока в данном жанре.

Цель исследования — осознание синкретизма и континуальной специфики жанра

оперетты в этимологическом аспекте и в процессе эволюции, что поставило конкретные задачи:

1) обобщение сведений о развитии жанра оперетты и соотносимых с ней в европейской и мировой культуре в целом и во Франции в частности;

2) анализ творчества Лекока и его оперетты «Дочь мадам Анго» от культурной идеи синтетических видов искусств в выходах жанра в современную музыкальную культуру.

В современном искусствоведческом ракурсе оперетта, как «один из видов музыкального театра, музыкально-сценическое представление, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера перемежаются разговорными сценами, а основу музыкальной драматургии составляют формы массово-бытовой и эстрадной музыки (главным образом куплетная песня и танец)» [3, с. 51], получила достойное освещение. Оперетта зародилась на парижских бульварах, где процветало ненавязчивое развлекательное искусство и жили традиции ярмарочного театра. Как самостоятельный жанр она возникла во Франции в середине XIX в. в эпоху Второй империи и носила характер злободневной сатиры.

Подобно Меерберу, который занимал особое положение в музыкальной жизни Парижа периода буржуазной монархии Луи Филиппа, Оффенбах добился ши-

рочайшего признания своих оперетт во времена Второй империи, явившись своеобразным рупором времени — как положительных, так и отрицательных его сторон, и по праву считается классиком французской оперетты, которую считают зеркалом общественной жизни. Исследователи отмечают, что «в 1854 г. композитор Ф. Эрве, а год спустя Ж. Оффенбах открыли на бульварах театры музыкально-сценической пародии и миниатюры «Фоли-Нувель» и «Буфф-Паризьен», проложив путь парижской оперетте» [1, с. 331]. За короткое время эти композиторы создали десятки одноактных спектаклей в этом стремительно набирающем популярность жанре. Оффенбах, который вскоре затмил своим талантом соперника и расширил идейно-художественный диапазон тем оперетты, приведя ее «от непритязательной клоунады и насмешки над театральными штампами (значительно опережая в этом «Трехгрошовую оперу» Брехта-Вайля, написанную в 1928) к осмеянию нравов аристократического общества Второй французской империи» [5, с. 866]. Многожанровая оперетта Оффенбаха включала в себя сатирическую буффонаду — «Двое слепых», комедию нравов — «Парижская жизнь» и лирическую комедию — «Перикола», где сатира и лирика сосуществовали рядом. «Беспечный по характеру, насмешливый по тону и фривольный по содержанию» — таким, в общих чертах, был этот веселый театральный жанр. Как и в ярмарочных представлениях предшествующих веков, в парижской оперетте одним из главных принципов сатиры стала пародия, где популярные мифологические и легендарно-исторические сюжеты — об Орфее, Парисе и Елене, Синей Бороде — подвергались комической обработке, вызывая живые ассоциации с современной жизнью. Мишенью для пародии во многих случаях стало академическое искусство, в большей степени псевдоисторическая большая опера мейерберовского типа. Высмеивая ее музыкально-драматур-

гические формы и постановочные стандарты, оперетта выполнила в истории музыкального театра весьма существенную роль, расчистив почву для утверждения новых демократических и реалистических тенденций в оперном искусстве.

Парижская оперетта вскоре стала художественным явлением поистине мирового масштаба во многом благодаря гению Оффенбаха, который стремился избегать «мелодического и гармонического примитива, добивался оперного размаха и динамики в построении музыкальной формы, тщательно разрабатывая оркестровую фактуру своих сочинений». Эта творческая позиция была принята и продолжена мировым музыкальным театром, а мастерство его актеров, блестяще владеющих голосом в сочетании с виртуозным актерским мастерством, стало эталоном для последующих поколений опереточных артистов.

В 70-е гг. XIX в. характер парижской оперетты изменился. В условиях Третьей республики она была вынуждена отказаться от предшествующих завоеваний: острой сатиры, подчас злой пародии, и обратилась к нейтральным историко-бытовым и лирико-романтическим сюжетам комической оперы, к стилизациям в духе XVIII века. Музыка оперетты обогатилась лирическими темами, а также витавшими в музыкальной атмосфере Европы вальсовыми ритмами. В музыке существенно проявляется лирическое начало, появились вальсовые мелодии широкого дыхания в духе венской школы Штрауса. Ведущими композиторами этого периода стали Р. Планкетт, Э. Одран и Ш. Лекок.

В опереттах Лекоча процесс демократизации европейского музыкального театра проявился наиболее ярко, создав новую эмоционально-направленную форму, рассчитанную на широкую буржуазно-демократическую аудиторию. Музыкальный язык его произведений обогатился интонациями уличных песенок и куплетов, формулами популярных танцевальных ритмов.

Создавая опереточные мелодии, близкие по духу парижскому городскому фольклору, Лекок делал их драматургическими центрами композиции, помещая в кульминационных точках галоп и канкан.

Опираясь в своем творчестве на романтические традиции, французский композитор создавал мелодии, подкупающие мягкой лирической окраской. По жанровой принадлежности оперетты Лекока развивают традиции французской комической оперы, где широко использовались народно-песенные элементы, сочетание сентиментальной чувствительности с колоритными бытовыми характеристиками. Музыка оперетт Лекока отличается интонационным богатством, причудливой танцевальной ритмикой, жизнерадостным настроением и искрометным юмором.

В энциклопедических источниках [1] находим весьма скудные сведения о творческом пути композитора, из которых следует, что Лекок получил образование в Парижской консерватории, где занимался гармонией у Базена, органом у Бенуа, композицией у Галеви, которые воспитали его на классические образцы французской оперной музыки. Уже в стенах консерватории он обращается к жанру оперетты, приняв в 1856 г. участие в конкурсе на одноактную оперу, объявленном Оффенбахом, и представив на суд жюри оперетту «Доктор Миракль», которая на конкурсе поделила первую премию с опереттой Жоржа Бизе.

Лекок интенсивно работает в интересующем его жанре, создавая произведения одно за другим: «При закрытых дверях» (1859), «Поцелуй у двери», «Лириан и Валентин» (обе — 1864), «Ундина из Шампани» (1866), «Незабудка» (1866), «Кабачок Рампано» (1867). В 1868 г. оперетта «Чайный цветок» принесла композитору заслуженное признание, имя Шарля Лекока с этого момента получает мировую известность. Следующая оперетта — «Жирофле-Жирофля» (1874) — наиболее популярная в репертуаре опереточных театров XX в., окончательно

закрепила авторитет мастера в этом жанре. Последующие произведения (в том числе «Зеленый остров») стали крупнейшими событиями в театральной жизни Франции, которые вытеснили оперетты Оффенбаха со сцены и изменили сам путь, по которому развивалась французская оперетта.

Пародийно-сатирическая направленность, присущая произведениям Оффенбаха, смягчена в опереттах Лекока жанровыми элементами и лирикой. Его произведения своей лиричностью и юмором приближаются к бытовой комедии и развивают традиции французской комической оперы. Наряду с увлекательностью интриги, остротой комических ситуаций, его опереттам присущи цельность и ясность формы, тщательность в отделке композиционных деталей, яркая характеристичность действующих лиц, точное воссоздание колорита эпохи. Музыка шедевров Лекока отличается мелодическим богатством, лирической проникновенностью, рельефностью танцевальных ритмов, тонким знанием вокальной специфики.

Окрыленный заслуженным успехом, создатель нового национального жанра сочиняет оперетты, поставив процесс творчества на поток. Его поздние произведения отличают черты ремесленничества и штампа. Однако лучшие из них — «Маленькая новобрачная» (1875), «Али-Баба» (1887) — по-прежнему радуют мелодической свежестью, жизнерадостным настроением и подкупающим лиризмом.

Оперетта Лекока «Дочь мадам Анго», написанная им в 1872 г., стала во Франции поистине национальным событием. Героиня оперетты Клерета Анго, поэт Анж Питу, распеваящий песенки о свободе, своим настроением явно импонировали французам Третьей республики. Один из французских критиков писал в 1875 г.: «В его (Лекока — Е. А.) «Герцогине Геронштейнской» и «Прекрасной Елене» в десять раз больше таланта и остроумия, чем в «Дочери Анго», но «Дочь Анго» будут с удовольствием смотреть и тогда, когда постановка пер-

вых будет невозможна, потому, что «Дочь Анго» — законная дочь старой французской комической оперы, первые же — незаконно-рожденные дети ложного жанра» [4, с. 68].

«Дочь мадам Анго» — лучшая из оперетт Ш. Лекока, чьи спектакли в Париже, состоявшиеся через два года после брюссельской премьеры, стали историческим событием в музыкальной жизни Парижа. Первоначальная причина этого просматривается в сюжете оперетты. Образ мадам Анго — грубоватой, но необычайно находчивой и хитрой представительницы простого народа — традиционен для французского театра (собираТЕЛЬНЫЙ образ Фигаро из пьесы Бомарше — тому свидетельство). Еще в XVIII в. появились пьесы, в которых главной героиней стала предприимчивая торговка. Из спектакля в спектакль меняются ситуации ее биографии, обстоятельства жизни, нюансы характера, не меняется одно — привлекательный своей естественной прелестью облик простой женщины из народа, обладающей «специфически трезвым, ясным и расчетливым галльским умом, сильным характером, здоровым, ни в каких ситуациях не исчезающим юмором».

В оперетте Лекока перед нами — дочь этого своеобразного французского национального персонажа — Клерета Анго, которая унаследовала от матери ее жизненную энергию и душевное здоровье, но при этом является иным — обогороженным — вариантом этого персонажа. Конечно, популярность главного персонажа не могла принести успех спектаклю, однако все персонажи произведения наделены великолепными музыкальными характеристиками.

Таким образом, оперетта, продолжающая линию французской комической оперы, отличается изяществом мелодии, благородством форм, ясностью, далекой от взвинченной вакхической атмосферы музыки Оффенбаха. Лекок сознательно стремился к реалистической прорисовке персонажей, к нарядным оперным финалам, развернутым оперным формам.

Либретто вышеупомянутого произведения написали французские драматурги Клервиль, Сироден и Конинг по тексту водевиля Э. Мейо «Мадам Анго». Она состоит из трех действий, композиционно построенных на чередовании диалогов и вставных музыкальных номеров — держателей музыкальной драматургии в спектакле.

Основным источником музыки Лекока стал французский городской фольклор. И хотя многие композиторы комической оперы XIX в. обращались к этому неиссякаемому источнику, никому не удавалось с такой полнотой и художественным совершенством выявить особенности национальной бытовой песни и танца. Композитор не только воссоздавал черты городского фольклора и, прежде всего, парижских шансонье, но и обогащал их опытом профессионально-художественной классики.

Центральным номером первого действия оперетты является «Легенда о мадам Анго», интонационно-мелодическая формула которой образует лейтмотивную основу музыкальных характеристик главной героини и кульминационной финальной сцены третьего акта. Музыкальная тема номера основана на интонациях городских песен, близких мелодической специфике французских шансон. Плагальные интонационные обороты, спокойно-повествовательная ритмическая формула, основой которой является ритм канкана, изысканная романтическая гармония — все признаки романтического балладного жанра, которые в дальнейшем развитии действия — в дуэте с кандидатом в женихи Помпоне (1 акт), в дуэте с подругой детства Ланж во втором действии «Юные грезы дней счастливых», в счастливом финале третьего акта — несомненно, свидетельствуют о признаках «крещендирующей» (термин В. Холоповой) драматургии произведения, основанной именно на музыкальном (а не на сюжетном) развитии действия.

Легкость, остроумие, изящество и, одновременно, стремительный порыв — эти каче-

ства музыки Лекко отражены в оркестровке. Простоту и прозрачность звучания оркестра композитор сочетает с яркой характеристичностью и тонкими колористическими штрихами, дополняющими вокальный образ.

Мелодия и ритм — определяющие компоненты музыки Лекко, мелодическая щедрость которого неистощима, а ритмическая изобретательность исключительно разнообразна. «Оживленные четные размеры бодрых куплетных песенок оперетты сменяются грациозно-танцевальными мотивами в ритме 6/8, маршевый пунктир — мерным дыханием баркаролы, темпераментные испанские болеро и фанданго — плавным движением вальса» [4, с. 286]. На основе модных в то время танцев — кадрили и галопа — Лекко строит рефрены куплетов, хоры, припевы, динамика развития которых носит зажигающий «вихревой» характер. Эти феерические финальные ансамбли, помещаемые в конце каждого акта, показывают, как плодотворно Лекко использовал опыт французской комической оперы.

Обобщая сведения о специфических чертах жанра оперетты в творчестве Шарля Лекко отмечаем:

- 1) музыкальное начало жанра оперетты

определено французским происхождением и тесно связано с этапами становления и развития французской комической оперы и французского водевиля. К миру оперетты могут быть причислены популярные комические оперы с разговорными жанрами, многие музыкальные комедии и так называемые мюзиклы — по крайней мере, те из них, которые созданы по законам музыкального театра, музыкальной драматургии;

- 2) реализм-романтизм, порожденные крушением идеалов Французской революции, вызвали к жизни эпоху становления жанра оперетты, причем, романтический культ городских танцевальных шансон, сложенных на основе поэзии вагантов, аккомпанировавших себе на струнных щипковых типа арфы-цитры, выводят на особую значимость шлягерной музыки в представлении данного жанра;

- 3) творчество Шарля Лекко являет собой важную веху на пути становления жанра — новую жанровую разновидность французской лирико-драматической оперетты, социально-политической сюжетной направленности, с опорой на неиссякаемый интонационно-мелодический источник народной музыки в лице городских «шансон».

Литература

1. Лекко Александр Шарль // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. — М., 1974. — С. 331–332.
2. Гудман Ф. Магические символы. / Ф. Гудман. — М., 1995. — 289 с.
3. История западноевропейского театра. Т. 7. — М.: Искусство, 1985. — 906 с.
4. История зарубежного театра. В 4-х ч. Ч. 3. — М., 1986 — 255 с.
5. Оперетта // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах, Т. 6. — М., 1975. — С. 866–867.
6. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. / В. Цуккерман. — М.: Музыка. — 1964, 159 с.

Стаття присвячена виявленню генетичних закономірностей розвитку французької оперети в контексті відображення стильових рис жанру в творчості Ш. Лекко.

Ключові слова: оперета, жанр, Ш. Лекко

The article is devoted to the revealing of genetic regularities in the development of the French operetta in the context of reflexion of stylistic features Sh. Lekoka's creative work genre.

Key words: operetta, genre, Sh. Lekok.

УДК 78.03

Н. А. Антипова

Янычарская музыка и театр Люлли

Статья посвящена феномену «яныгарской музыки», её истории и проникновению в пространство европейской культурной традиции XVII–XVIII вв. Автор пишет о музыкальной специфике и символике, характерной для турецкого военного оркестра «Мехтеран», а также анализирует оперу «Армида» и музыку «Турецкой церемонии» Люлли, созданной для комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

Ключевые слова: янычарская музыка, символика, сюжет, опера, аллюзия.

Актуальность исследования. На протяжении многих веков Восток оставался загадкой для европейца и ассоциировался с некой удивительной, «чудесной страной». Роскошные дворцы, очаровательные красавицы-пери, жестокие падишахи и визири, колдуны и маги, духи и привидения, ифриты и джинны... Весь этот пестрый калейдоскоп предстаёт на фоне завораживающей восточной природы, теплого моря, знойного солнца, пьянящих ароматов трав и цветов. Увлекательные сказки и легенды, наполненные невероятными событиями и тайнами, музыкой, неслыханной по своей красоте и чудодейственным свойствам, магнетически притягивали к себе внимание писателей, поэтов, художников и музыкантов. «Томление по сказочному Востоку» [1, с. 397] пронизывает целый ряд сочинений, созданных композиторами различных национальных школ и направлений.

Особое место в истории культуры занимает янычарская музыка (нем. Janitscharenmusik), за которой на рубеже XVII–XVIII вв. в Европе закрепился определенный набор инструментов турецкого военного оркестра. При этом янычарская музыка воспринималась как шумящая, гремящая, дикая и варварская.

Цель данной статьи — проследить вхождение турецкой военной музыки в орбиту европейской культуры XVII–XVIII вв. (на примере сочинений Ж.-Б. Люлли, созданных в это историческое время).

Истоки янычарской музыки неразрывно связаны с эпохой Османской империи и традициями военного оркестра «Мехтеран». Как свидетельствует нынешний руководитель военно-исторического оркестра, Мустафа Угур Актен, «Мехтер» — это самый старый оркестр в мире. В произведении Махмуда Кашгарского «Дивани люгат», датированного XI в., говорится о военном марше, который исполняли в присутствии правителя [2, с. 3]. Главными атрибутами Мехтеран считались барабан — символ солнца, флаг и бунчук — символы власти, независимости Турции и исламского мира в целом. Символика и ныне занимает важное место во внешней его атрибутике. При церемониальном построении оркестра выносятся три знамени: красное — символ государства, белое — символ независимости и зелёное — символ ислама.

Помимо числа «три», на Востоке почиталось и число «девять». Девятка — число силы, разрушения и войны, она символизировала железо — металл, из которого изготовлялось само оружие войны: «С древних

времен турецкие ханы считали число девять счастливым, поэтому и церемониальное построение оркестра девяти рядное» [2, с. 12]. За знаменосцами следуют солдаты с девятью бунчуками (самый большой из них — атакующий бунчук — туг), руководитель (мехтербаши) и музыканты, играющие на чевгене (посох, на вершине которого крепится полумесяц и около десятка колокольчиков), зурне, трубе, литаврах и барабанах. Завершает шествие музыкант, играющий на кёсе (самом большом барабане).

Во время церемониального построения оркестра традиционно исполняется прелюдия. Она звучит до тех пор, пока музыканты не построятся в виде полумесяца — священного символа, запечатленного на турецком флаге, а кёс, расположенный в центре этого полумесяца, уподобляется звезде на турецком флаге.

В момент атаки турецкого войска насчитывалось до пятисот кёсов. От звуков барабанов и пронзительных возгласов труб «содрогались» небо и земля. Сама музыкальная энергетика оркестра придавала невиданную силу и мощь воинам-янычарам, вызывала страх, вселяла панику в сердца противников.

Не случайно мода на военных барабанщиков пошла именно из Турции: турецкие военачальники не начинали битву без музыкального сопровождения. «Предварительное устрашение противника было важнейшим психологическим элементом тактики османов. Музыканты с бубнами, барабанами и духовыми создавали немислимую какофонию звуков. Мехтер всегда шел во главе армии и направлял сражение» [2, с. 4].

В Европе на рубеже XVII–XVIII вв. воцарилась настоящая «восточная» эпидемия. Повальное увлечение всем турецким, будь то ткани, национальные костюмы, ковры, ювелирные украшения, музыкальные инструменты, кофе и даже цветы, тюльпаны — всё это полностью поглотило крупнейшие города Германии, Вену — сердце культурной жизни, Париж — европейский законодатель моды. Публикации альбомов

и дневников путешественников, где путевые заметки пестрели сенсационными заголовками и представляли в виде зарисовок полуфантастических обрядов и экзотических картин народного быта, будоражили пылкое воображение европейцев. В итоге, интерес к Востоку не угасал, а наоборот, разгорался с новой силой. Под влиянием «янычарской» музыки в духовых оркестрах на рубеже XVII–XVIII вв. появился целый ряд ударных инструментов, прежде всего, большой барабан и тарелки, усиливающие ритмическую основу оркестра.

Наиболее раннее использование атрибутики «янычарской музыки» для создания красочного «турецкого» колорита в европейской музыке встречается ещё в творчестве Люлли (1632–1687). Его знаменитая «Турецкая церемония» была написана специально для постановки комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670), которая, как пишет Ф. Боссан, стала «одной из крупных удач „двух Батистов“» [3, с. 148]. Сотрудничество Люлли и Мольера продолжалось на протяжении нескольких лет совместно с итальянским художником-декоратором Д. Торелли и хореографом П. Бошаном. С именем последнего связано введение в мировую практику пяти классических балетных позиций, а также создание первых трактатов о рисунке танца. Пристрастие короля Франции к танцу побудило Мольера заняться разработкой новых сценических представлений — комедий-балетов. Некоторые роли в спектаклях исполнял сам Людовик XIV.

Непосредственным поводом для написания комедии «Мещанин во дворянстве» было указание Людовика XIV, данное Мольеру, сочинить «смешной турецкий балет». На это была особая причина. В ноябре 1669 г. Париж посетила делегация султана Османской империи. Солиман-ага, представленный послом Великой Порты, ввел короля в «ужасное заблуждение», поскольку «никаким послом на самом деле не являлся» [3, с. 148]. Король решил отомстить

весьма изысканным способом — сделать пародию на турецкую церемонию (помимо того, что псевдопосол впоследствии был выдворен за пределы Франции).

Музыка сразу же привлекает внимание своей красочной оркестровкой и своеобразным музыкально-драматическим эффектом, который создается за счёт динамического и тембрового нарастания. Впоследствии аналогичный прием «приближения», созданный посредством утолщения тембровой вертикали и постепенного роста динамики, использовали столь разные композиторы, как Моцарт, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Дебюсси, Равель, Онеггер, Шостакович и др. Несмотря на то, что в партитуре Люлли доминируют струнные, композитор использовал ударные и духовые инструменты, ассоциирующиеся с турецкими барабанами, трубами и зурной.

Совершенно иначе Люлли трактует атрибутику «янычарской музыки» в «Армиде» (лирической трагедии в V д. с прологом, 1686 г., либретто Ф. Кино), созданной по поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». К произведению Тассо обращались многие композиторы, среди них Феррари, Йоммелли, Вивальди, Гендель, Керубини, Сальери, Чимароза, Россини, а также Глюк, который использовал либретто Кино почти спустя столетие (1777). Образ могущественной дамаской волшебницы на протяжении нескольких веков не утратил своей привлекательности.

Во II акте Армида пытается заманить Ринальдо в свои сады и вызывает духов, которые осуществляют её коварный замысел. Под действием колдовских чар рыцарь засыпает в окружении волшебных цветов. После балета-обольщения и хора духов (*a cappella*) следует выход героини. Опора на жанровую специфику марша, четкие акценты каждой доли в партии литавр, словно сдерживающие стремительные пассажи скрипок, создают образ Армиды, полный «тёмного» магнетизма и очарования. Выбор тональности *d-moll*, закрепившейся за Арией мести,

здесь не случаен: преисполненная ярости и ненависти, волшебница полна решимости нанести смертельный удар противнику. Несколько раз она заносит над спящим рыцарем кинжал, но её исступление сменяется смятением, а любовь к Ринальдо вытесняет из сердца ненависть и жажду мести.

Помимо музыкальных эффектов, Люлли использовал здесь и собственно театральные приемы, изображающие «страшные» картины — порывы и завывания ветра, раскаты грома, созвучные внутреннему состоянию героини. Инструментальные фрагменты «Армиды» Люлли покоряют своей фантастической экспрессией; они звучат необычайно эмоционально, захватывающе и... по-настоящему современно. Именно поэтому они близки жанру киномузыки, появившейся в XX в. В наше время музыка «Армиды» Люлли могла бы прекрасно дополнить видеоряд в качестве звуковой иллюстрации к фильму, наполненному увлекательными событиями, сильными страстями и стремительной динамикой современной жизни.

Итак, у Люлли прослеживаются две тенденции в использовании элементов «янычарской музыки». Для первой характерна непосредственная связь с турецкой образностью (иллюстративно-изобразительная функция); для второй — лишь наличие аллюзий, своеобразных образно-ассоциативных «пунктиров». В самом деле, Армида — дамаская волшебница, и аллюзии на восточные мотивы здесь вполне оправданы. И всё же в лирической трагедии Люлли основная образно-смысловая доминанта связана не с определенным «национальным колоритом», а с ростом экспрессивно-выразительного начала, стремительным повышением эмоционального градуса, накалом страстей. При этом музыкальным эквивалентом бурного проявления чувств, жажды мести оказывается комплекс средств, родственный «янычарской музыке».

Между тем, в произведениях XVIII в. две эти тенденции развиваются параллельно.

По мысли Л. Кириллиной, «ориентальную роскошь или варварскую брутальность можно отыскать в инструментовке «восточных» опер Генделя. Однако Египет в его опере «Юлий Цезарь» по своему колориту существенно не отличается от Персии в «Ксерксе» или от Индии в «Александре»; а в музыкальной драме «Тамерлан» ощущается лишь мрачный дух восточной деспотии» [4, с. 46].

В «Плясках скифов» из оперы Глюка «Ифигения в Тавриде» (1779) «варварство» степных кочевников также создается средствами оркестровки, типичной для «янычарской музыки». Для характеристики скифов он ввел расширенный состав ударных инструментов, куда вошли барабан, треугольник и тарелки, а также флейту-пикколо, которая в отличие от других деревянных духовых в это историческое время использовалась довольно редко. Барабан, треугольник и тарелки — именно такой состав ударных инструментов ассоциировался с музыкой янычар. В XVIII столетии он стал неизменным участником «турецкой», т.е. экзотической музыки, в совокупности с большим барабаном и тарелками.

Таким образом, ориентальное, и янычарское, в частности, преподносилось композиторами как нечто отстранённое, чуждое мироощущению европейца, не всегда подлежащее четкой идентификации по географическому и этнографическому признаку. Одновременно, как пишет Л. Кириллина, нечто неевропейское, «инокультурное», «подводилось под эстетическую категорию гротескного (со зловещим или комическим оттенком)» [4, с. 46]. Действительно, если хор скифов звучит в «Ифигении» зловеще, то ария начальника каравана в «Непредвиденной встрече» Глюка и ария Осмина в «Заиде» Моцарта решены в комическом ключе. Черты гротеска просматриваются и в «турецких маршах» Моцарта и Бетховена.

В дальнейшем аллюзии на «янычарскую музыку» предстают в сочинениях Франка, Гретри, Й. Гайдна, а также в операх Глюка

«Непредвиденная встреча» и «Ифигения в Тавриде», различных по своей жанровой принадлежности и образному строю. Восточные мотивы нашли отражение и в зингшилях Моцарта («Заида» и «Похищение из сераля»).

В это же историческое время появляются инструментальные сочинения, овеянные ярким ориентальным колоритом. Среди хрестоматийных примеров такого плана — имитация приемов «янычарской музыки» в знаменитом рондо *alla turca* Моцарта (финал фортепианной сонаты №11), II часть «Военной симфонии» Гайдна, а так же «Турецкая сюита» М. Гайдна и «Турецкий марш» Бетховена из музыки к «Афинским развалинам» по пьесе А. фон Коцебу.

В XIX в. талантливые пианисты А. Рубинштейн и К. Сен-Санс создали фортепианные транскрипции «Турецкого марша» Моцарта. Они постоянно включали их в репертуар своих сольных концертов, как наиболее яркие и эффектные.

Итак, янычарская музыка, ассимилировавшись на иннациональной почве, способствовала зарождению целого направления в европейской культуре. Восточные мотивы нашли отражение во всевозможных музыкальных жанрах — от небольших пьес до сюит, сонат, симфоний и произведений музыкального театра.

Одновременно «янычарская музыка» органично вошла в сюжетное поле и лексику французской, итальянской и австро-немецкой оперы XVII–XVIII вв., чуть позже — в разнообразную жанровую палитру сочинений венских классиков. А вслед за этим — и в эстетико-культурный тезаурус романтиков, импрессионистов, русских и украинских композиторов XIX–XX вв. Сказанное подтверждает актуальность данной темы, обращенной к «прошлому культуры» — искусству янычар — и её исследование на примере музыкальных произведениях композиторов различных стилей, направлений и национальных школ.

Литература

1. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. — М.: Музыка, 1975. — 479 с.
2. Буклет оркестра Мехтеран. — Ст.: 2009. — 38 с.
3. Боссан Л. Людовик XIV, король-артист / Л. Боссан. — М.: Аграф, 2002. — 272 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. — М.: МГК, 1996. — 192 с.
5. Warrack John, German Opera: From the Beginnings to Wagner. — Cambridge: CUP, 2001. — 447 p.

Стаття присвячена феномену «янигарської музики», її історії та проникненню у простір європейської культурної традиції XVII–XVIII сторіч. Автор пише про музичну специфіку та символіку, характерну для турецького військового оркестру «Mehteran», а також аналізує оперу «Арміда» і музику «Турецької церемонії» Люлли, створеної для комедії Мольєра «Міщанин у дворянстві».

Ключові слова: янигарська музика, символіка, сюжет, опера, алюзія.

The article is devoted to the phenomenon of «turkish music» its history and its penetration into space of the European cultural tradition of XVII–XVIII centuries. The author writes about musical specificity and symbolic, which is typical to the Turkish military orchestra “Mehteran”, and also analyses opera “Armida” and music of “Turkey ceremony” by Lully, created for the Molière’s comedy “Le Bourgeois Gentilhomme”.

Key words: turkish music, symbolics, plot, opera, allusion.

УДК 781.7: 291.315.5

М. А. Сороган

Методика анализа традиционных осмогласных песнопений (на примере напевов монастыря Глинская пустынь)

Статья раскрывает комплексную методiku современных способов анализа монодигеских распевов XVIII–XIX вв. на примере степенных Антифонов по напевам монастыря Глинская пустынь.

Ключевые слова: методика анализа, распевы, монастырь Глинская пустынь

Актуальность исследования. Певческая культура Украины является неотъемлемой частью национального достояния нашего отечества. Глубина древних церковных песнопений сегодня стала всё больше привлекать к себе внимание как современных музыковедов, так и исполнителей. Исследователи выяснили, что существовала строго организованная система канонических установок, которые регулировали поэтическую и музыкальную форму, принципы соотношения текста с напевом, графическую структуру и ладовую организацию древнерусских песнопений. Каждой из этих характеристик сейчас посвящено немало исследований, предполагающих различные варианты аналитического подхода к песнопениям древнерусской традиции. Так, весомый вклад в выяснение структурной сути древнерусского осмогласия с точки зрения его центонного строения и ладового анализа внесли такие современные исследователи, как А. Кручинина [7], Г. Алексева [1], Н. Захарьина [4], Н. Серёгина, Н. Рамазанова [3], Б. Шиндин [14], О. Шевчук [13] и др. Ими были предложены различные подходы к анализу древнерусских песнопений. Таким образом, объективным фактом стало существование в наше время ряда «школ» и исследователей, опирающихся на определённые принципы методологического и

музыковедческого анализа канонических церковных песнопений. Исходя из этого, актуальным будет сведение различных подходов к единому знаменателю и выработка общей методологии анализа.

Целью настоящей работы является:

а) краткий обзор аналитических подходов к проблеме исследования древних церковных распевов и методов их музыкального анализа; б) на примере Степенных Антифонов монастыря Глинская пустынь, впервые привлекающихся к научному исследованию и являющимися ветвью Киевского распева, показать комплексную методологию применения указанных методов.

Изложение основного материала. Рассмотрим строение древних распевов с точки зрения его центонной формы. Музыкально-теоретической основой православного церковного пения является, как известно, осмогласие, рожденное в византийской церковной практике под названием «система ихосов» и наследованное молодой древнерусской церковью после принятия христианства в качестве системы восьми гласов. Определение сущности гласа, впервые указанное В. Металловым [9], представляло осмогласие — совокупность характерных для каждого гласа попевок в определённой звуковысотной организации. Строение каждого гласа в древнерусской мелодической

системе, состоящего из определённого количества мелодических формул, вызвало к жизни особую форму построения мелодий, получившую название «центонной» формы (от лат. cento — лоскут). Сущность этой формы заключается в том, что мелодия строится из ряда уже готовых «лоскутов», из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов, что отдалённо роднит этот метод с методом создания мозаики. Возможности различных комбинаций, возникающих в результате соединения этих мелодических оборотов и попевок, обеспечивает огромное архитектурное разнообразие мелодий при их интонационном облике. В. Мартынов отмечает, что «эта центонная, или попевочная, техника построения мелодий представляет собой проявление творчества особого рода — церковного, соборного творчества» [8, с. 52]. Попевки являются основной строительной формообразующей единицей богослужебного мелодизма. Древнерусский распевщик мыслил именно попевками, и мелодия каждого песнопения представляла собой комбинацию различных элементов. Подобно тому, как попевка составляется из определённого сочетания знамен, так и все песнопение составляется из комбинации попевок, что и составляет сущность центонной техники. Каждый глас обладал своим собственным набором попевок. Именно конкретный набор попевок определял мелодическое лицо отдельно взятого гласа и способствовал различению одного от другого. Внутри гласа попевки (их количество в гласе достигало и семидесяти, и восьмидесяти) делились на начальные, срединные и конечные, т.е. предназначенные для начала, середины и окончания мелодии песнопения. Большое количество этих попевок позволяло распевщику осуществлять выбор, что и приводило к значительному архитектурному разнообразию мелодии в пределах интонационного единства гласа. Различные наборы гласовых попевок не только могли служить для различения

гласов, но и являлись их объединяющим началом. Таким образом, попевка являлась душой, мерой и основой всего мелодического чина богослужебного пения [8, с. 122].

Исследования Г. Алексеевой [1; 2] сосредоточены на попевке и её месте в структуре песнопений знаменного распева. Величина кадансирующей роли той или иной попевки определяется учёной в зависимости от того, насколько крупный параметр формы (строка, строчная группа, строфа) она завершает. Исходя из комплекса ритмико-интонационных условий, Г. Алексеева определяет высотный уровень (т.е. центральный тон) каждой попевки песнопения и рассматривает функционирование конечных и предконечных попевок на всех уровнях формы. Такой подход позволяет исследователю дифференцировать тона звукоряда каждого песнопения на устои — тоны, являющиеся высотными уровнями конечных попевок, и неустои — тоны, которые не являются высотным уровнем ни одной из попевок. При этом высотным уровнем попевки, согласно её исследованию, является выделенный, обладающий значительной протяжённостью тон, как правило, заключительный, который либо опеваётся в мелодии попевки, либо завершает нисходящее движение её напева. Алексеева выдвигает также идею о функциональной дифференциации высотных тонов. Она считает наиболее важными те высотные уровни, которые принадлежат конечным попевкам, на втором месте — высотные уровни предконечных попевок и, наконец, наименее важными оказываются все остальные высотные уровни. При этом последний высотный уровень строфы значительнее последнего высотного уровня строчной группы, а тот, в свою очередь, значительнее последнего высотного уровня многопопевочной строки. Высотные уровни вводных строк являются в этой системе исключением, т. к. их значение в форме песнопений весьма велико.

Кроме этого, исследователь предлагает следующую терминологию для такой диф-

ференциации: устойчивой, ладовая антитеза к устою, побочная опора, неустой. Однако, как отмечает в своей статье М. Василик [3], такое противопоставление звуковысотных тонов не характерно для древних распевов. В рамках монодийной ладовой системы подобные соотношения тонов ещё не приобрели определённости и стабильности. «Монодические ладовые функции представляют собой мобильную, изменчивую систему, <...> их носители легко уступают свои привилегии друг другу» [3, с. 177]. Деление тонов на устойчивые и неустойчивые предполагают ярко выраженное тяготение последних в первые, что знаменной мелодии не свойственно. Как справедливо отмечает Н. Серёгина, «в песнопениях знаменного распева нет ещё той «перспективы», которая сходилась бы в одной точке «тонического центра», им более свойственны различные формы «тонической рассредоточенности» при централизованной смене локальных опорных тонов» [там же].

Н. Серёгина, минуя особенности структуры и графики знаменных песнопений, опирается на объективные, акустические закономерности восприятия любой монодической системы, где всякий возврат к одной высоте, всякая повторность ведёт к формированию опорной функции. Согласно её исследованию, музыкальные формы знаменной монодии являются исторически переходными с точки зрения развития ладового мышления и потому включают в себя ладовые структуры с весьма различной степенью централизации. Роль тонов в этой структуре знаменного песнопения и степень активности возникающих между ними ладовых соотношений Н. Серёгина связывает с тремя уровнями опорности — фонической, ладовой и тональной, — возникающими в знаменных песнопениях, а также с содержащимися в них моно-, двух- и трёхопорными ладовыми структурами [3, с. 179].

Кроме того, для ладового мышления древних распевов характерны моноопорность и многоопорность. Эти понятия вве-

дены Н. Серёгиной, и их смысл заключается в следующем: «Напев, опирающийся на один повторяющийся тон, является моноопорным». Принцип многоопорности, соответственно, заключает в себе «сочетание нескольких местных опор по принципу первичной переменности» [5, с. 163].

А. Кручинина, исследуя графическую сторону попевок знаменного распева, выявляет ряд общих, устойчивых особенностей:

- 1) обороты имеют обязательное указание на глас, в котором они исполняются;
- 2) оборотам свойственна тесная связь с распеваемым текстом. Окончание оборота совпадает с окончанием слова, каждому слогу соответствует один музыкальный знак;
- 3) количество музыкальных знаков этих оборотов не более семи, и не менее трех;
- 4) обороты обладают устойчивой графической характеристикой;
- 5) каждый из них завершается устойчивым графическим кадансом;
- 6) обороты в ряде случаев служат основой своих вариантов;
- 7) при соединении друг с другом в более крупные построения (строки) каждый из оборотов сохраняет свою «автономность» в начертании, что позволяет называть их графическими формулами [6, с. 54].

Всё многообразие попевок исследователю представляет в виде 24-х архетипов и их производных. Логика графического изображения попевок позволила выявить две её части: стабильный Архетип и вариантно изменяемый Подвод (терминология А. Кручинины). Архетипы имеют в своём составе, как правило, три знака, из которых третий, последний, стабилен всегда, второй — в большинстве случаев, а первый является изменчивым знаком, допускающим наибольшее количество вариантов, которые вместе с Подводами и образуют семейства производных попевок на основе каждого из 24-х архетипов [6].

Н. Рамазанова разрабатывает систему повторов знаковых формул в знаменных

песнопениях, образующих графическую «плетёнку» внутри песнопений и «художественные скрепы» между ними [3, с. 171]. Анализ системы повторяющихся знаковых формул позволяет, с одной стороны, судить о характере трактовки текста в данном песнопении, с другой стороны, расшифровывает особенности структуры песнопения, логику его формообразования. Сотносящиеся друг с другом по принципу подобия попевки одного семейства, имеющие незначительные знаковые отличия, являются обязательным элементом графической «плетёнки» того или иного песнопения. При этом, различным вариантам попевок одного семейства на протяжении всего песнопения может соответствовать как повторяющееся, так и изменяющееся музыкальное содержание. Включение попевок одного семейства, имеющих различное звуковое наполнение, в группу повторяющихся элементов обусловлено особым отношением к зрительному восприятию знака, которое было свойственно средневековой культуре; графический образ певческого знамени не только нёс информацию о его напеве, способе исполнения, динамике, но и имел самостоятельную смысловую нагрузку, служа объектом размышления и созерцания [10, с. 127].

Рассмотрим теперь строение Степенных антифонов 1-го гласа Глинской традиции с точки зрения их центонной формы. В трёх антифонах этого гласа используется 18 попевок: 9 начальных, 3 срединных и 6 конечных (по классификации, предложенной прот. В. Металловым [9, с. 8]). Нами установлено, что некоторые из них являются знаменными попевками, другие же не имеют аналогов в своде, опубликованном В. Металловым [9, с. 57–62]. Из описанных знаменных попевок в антифонах 1-го гласа применены следующие срединные попевки: «дербица большая» (7), «возносец» (30), «возмер» (40), «паук» (44), «ометка малая» (64), «рожек с хамилой» (67); конечной попевкой является «вознос последний» (5),

который во 2-м антифоне применён четвертой выше. Срединные попевки здесь трактуются как начальные, например, 2-й и 3-й антифоны начинаются попевкой «возносец». Б. Шиндин в связи с этим говорит о жанромаркирующей роли попевки, которая несёт одновременно и гласовую, и жанровую информацию [14, с. 266]. Вопрос о том, как идентифицировать мелодический материал, отличающийся по своей структуре от описанного российскими медиэвистами попевочного фонда, остаётся пока открытым. Исследовательница О. Прилепа также отмечает отсутствие в украинской традиции разработанной системы названий отечественных попевок [11, с. 77]. Нужно отметить, что они не являются просто «межпопевочным материалом», так как проявляется их устойчивая повторяемость, свойственная нормативной композиции, а представляют собой оригинальный южно-русский мелодизм, описать который ещё предстоит украинским исследователям. Общее количество знаменных попевок в 1-м антифоне составляет более половины от всего объёма, их количество уменьшается во 2-м и 3-м антифонах. Наиболее употребительными являются 7 попевок, большая часть из которых составляет 1-ю строчную группу 1-го антифона (см. Пример 1).

Пример 1

___ Попевка 1 ___ Попевка 2 ___
 ___ Попевка 2* ___ Попевка 3 ___

Попевка 4 ___ Попевка 5 _____

___ Попевка 6 ___ ___ Попевка 7

Антифон 1-й 1-го гласа, строки 1, 2, 3, 8

Попевка 1-я повторяется в антифонах 1-го гласа 8 раз, попевка 2-я («рожек») — 7 раз, попевка 3-я («хамила») — 9 раз, попевка 4-я — 7 раз, попевка 5-я («вознос последний») — 6 раз, попевка 6-я — 9 раз, попевка 7-я — 8 раз. По сравнению со знаменными попевками русской традиции заметна определённая вариантность вышеприведённых образцов 2-й и 3-й попевок. Из-за недостаточной разработанности вопроса сложно идентифицировать 1, 4, 6, 7-ю попевки. Однако это не может помешать выяснить вопрос композиционного строения песнопений. По методу Н. Рамазановой [3, с. 171], суть которого заключается в исследовании повторов знаковых формул, рассмотрим «скрепы» этих попевок в музыкальной ткани песнопения, что позволит глубже проследить особенности его структуры и логику формообразования. Для примера возьмём 1-й антифон (см. Пример 2).

Пример 2

Строки	Попевки
1	----- 1 - 2
2	2 - 3
3	4 - 5 -----
4	----- 1 - 8 - 9
5	10 - 7 - 10
6	4 - 5 -----
7	-----1 - 2 - 11
8	6 - 12 - 7
9	2 - 3 - 1* - 10
10	13 - 4* - 5 ----

Как видно из примера 2, начало и конец раздела распеты одинаковыми попевками, определяющими мелодику и ладовую структуру гласа.

Обратимся к анализу ладообразования антифонов 1-го гласа. Выше уже указывалось на строение антифонов, которые содержат три строфы, состоящие из трёх строчных групп.

Проанализируем песнопения Глинской традиции, используя методику ладового анализа знаменных песнопений. Прежде всего необходимо определить высотные уровни попевок, составляющих в своей совокупности антифоны, поскольку именно они в условиях монодии являются кадансами, а значит и показателями ладового смысла песнопений.

Основой ладовой структуры антифонов 1-го гласа являются следующие тоны: «ля» (1-й октавы) появляется в антифонах 15 раз, «соль» (1-й октавы) — 9 раз, «ре» (1-й октавы) — 7 раз, «до» (1-й октавы) — 6 раз, «ре» (2-й октавы) — 3 раза, «до» (2-й октавы) — 1 раз, «фа» (1-й октавы) — 1 раз.

Чтобы выявить их функциональную дифференциацию, необходимо определить место каждого из них в форме песнопений. Очевидно, что наиболее важными являются те высотные уровни, которые принадлежат конечным попевкам, на втором месте по значимости находятся уровни предконечных попевок; наименее значимыми оказываются все остальные высотные уровни. Кроме этого, существует определённая «субординация» уровней: последний высотный уровень строфы значительно последнего высотного уровня строчной группы, который, в свою очередь, значительно последнего высотного уровня многопопевочной строки. Зависимость конечных высотных уровней от гласа песнопения была выработана ещё в византийской традиции, современные же исследования, например, Е. Шевчук [12, с. 43], гипотетически выявляют явную зависимость звуковисотности конечных тонов от жанра песнопения, а также наличие «тональной драматургии» внутри самого жанра песнопений Октоиха.

Соотнося выделенные нами высотные уровни антифонов с элементами её формы, получим следующую схему (см. Пример 3):

К конечным попевкам в строчных группах, как видно из примера, относятся следующие высотные уровни: «до» (1-й октавы) — 6 раз, «соль» (1-й октавы) — 2 раза,

«фа» (1-й октавы) — 1 раз. К предконечным попевам относятся следующие высотные уровни: «ре» (1-й октавы) — 6 раз, «ля» (1-й октавы) — 2 раза, «соль» (1-й октавы) — 1 раз.

Теперь стало возможным провести дифференциацию функций тонов в ладовой системе антифонов. На основе исследования М. Василик, предложившей свою классификацию степеней опорности в монодических песнопениях [3, с. 177], очевидно, что функцию основной опоры в ладовой структуре исследованных антифонов однозначно исполняет тон «до» (1-й октавы) — высотный уровень большинства конечных попевок. Роль ладовой антитезы в 1-м и 2-м антифонах исполняет тон «ля» (1-й октавы), а роль побочной опоры — тон «ре» (1-й октавы), который постоянно играет роль предварения и, постоянно сопровождая тон «до», находится в полной структурной зависимости от основной опоры. Интересен и композиционный план чередования высотных уровней для всего цикла. В 1-м разделе 1-го антифона даётся краткий план основных высотных уровней. Он закрепляется во втором разделе. В третьем разделе впервые проецируется тон «соль» — опо-

ра второго плана, которая будет играть всё большую роль в ладовом развитии мелодики рассматриваемых антифонов 1-го гласа. 1-й раздел 2-го антифона начинается прямо с этой побочной опоры, однако во 2-м и 3-м разделах снова преобладают вышеперечисленные высотные уровни, причём тон «до» единственный раз появляется во 2-й октаве, как бы закрепляя основной высотный уровень. Но уже в 3-м антифоне роль основной опоры смещается к тону «соль», роль побочной опоры переходит к тону «ля», а роль ладовой антитезы — к тону «ре» 2-й октавы.

В процессе изучения ладовой системы степенных антифонов нами был проведён сравнительный анализ песнопений Глинской традиции с аналогичными песнопениями из следующих источников: Синадальный Обиход (1889 г. изд.); Свод попевок прот. В. Металлова; Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской Лавры (1910 г. изд.); рукописные Ирмологионы XIX в. из фондов Музея Национального Искусства г. Киева; рукописный Ирмологион Межигорского монастыря. Результаты анализа изложены в Приложении (см. Таблицу 1). На примере 1-го гласа видно, что, несмотря

Пример 3

The image displays three musical staves, each representing an antiphon. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written as half notes. The first staff is titled 'Антифон 1-й' and is divided into three sections labeled '1-я строчная группа', '2-я строчная группа', and '3-я строчная группа'. The second staff is titled 'Антифон 2-й' and is also divided into three sections with the same labels. The third staff is titled 'Антифон 3-й' and is divided into three sections with the same labels. The melodic lines show a progression of notes across the three groups, with some notes being repeated or varied between groups.

на различие попевочного фонда, конечные опоры строчных групп во всех источниках отличаются лишь квартовым соотношением; совпадает также и общий план смещения опор во 2-м и 3-м антифонах каждого гласа.

Говоря о временных пропорциях как основе формообразования древних распевов, нужно отметить, что в древних распевах мелодический материал попевок объединялся в музыкальную строку не хаотически, а по высшему принципу соотношения метра в строках. Согласно исследованиям О. Цалай-Якименко [15], в монодических напевах действует метрика специфической природы — времяизмерительная метрика, которая принципиально отличается от акцентной метрики, на которой воспитывается наш слух сегодня. Времяизмерительный количественный метр представляет собой крупные ритмические группы — «порции времени», которые обволакивают слоги — словесно-синтаксические цельности. Совсем по-другому разворачивается мелодика, которая базируется на акцентных, качественных метрах: она живёт за счёт пульсации своих акцентов, которые динамизируют музыкальный поток, но не имеют прямой связи с целостными фразами словесного текста.

Художественный эффект действия времяизмерительных метров-слогов обусловлен присущими человеку эстетическими чувствами при восприятии соотношений временных пропорций. Именно такой является количественная времяизмерительная метрика, являющаяся определяющей для древнего распева доминантой. Соответствующей комбинацией времяизмерительных метров-синтагм можно даже прозе придать качество гармонизированного во времени, метризованного стиха. При этом другие способы рифмования, такие как рифмы-кадансы, точность-акцентность, — имеют в древнерусском музыкальном рифмовании подчинённую роль. Этой возможностью мастерски владели

творцы древних монодических мелодий, которые соответственными комбинациями метров-размеров, «сжимая» или «растягивая» во времени словесный текст, придавали прозаическому тексту качество метрически организованной стиховой структуры. Для этого они пользовались различными типами музыкально-текстовой фактуры — силлабической, невматической и мелизматической. Времяизмерительная метрика имеет некоторые особенности восприятия. Чаще всего гармонизация строфы в пространстве воспринимается слушателем подсознательно. Стройная структура формы древних монодических распевов обнаруживается только при сравнении метров-синтагм. В процессе такого рода сравнения проявляется функциональное взаимодействие соответственных «порций времени», подобных или неподобных.

Исследуем с этой точки зрения Степенные антифоны 1-го гласа Глинской традиции. В пределах одной строфы применяются двухстрочные, трёхстрочные и четырёхстрочные группы, наиболее распространённой является трёхстрочная (5 случаев из 9-ти). Покажем на примере 2-ой строчной группы 2-го антифона, как с помощью невматической фактуры выравниваются во времени строки с различным числом слогов, и, наоборот, что строки с одинаковым числом слогов имеют различную протяжённость во времени.

По продолжительности в антифонах наблюдается заметное преобладание средних по величине 7-дольных (встречается 8 раз) и шестидольных (встречается 7 раз) строк. При этом нужно отметить использование такто-переменного ритма: появление непарной (третьей) доли перед ударным слогом (см. Пример 4); использование тридольного прототакта для ритмического выделения смысловой синтагмы (см. Пример 5); появление непарной доли в начале строки (см. Пример 6).

Рассмотрим теперь метрические пропорции построения строчных групп как

в отдельности, так и с точки зрения антифонов как цикла. Оставляя в стороне проблему соотношения текста и временной протяжённости строк, обратимся к вопросу протяжённости.

Как видно из Примера 7, в формообразовании антифонов активно использованы следующие модели композиционного строения: а) первая и третья строки имеют один и тот же метр; средняя строка имеет меньший метр (антиф. 2, 3-я стр. группа); б) первая и вторая строки имеют одинаковый метр; третья строка имеет больший метр (антиф. 2, 2-я стр. группа); в) вторая и третья строки одинаково гармонизированы во времени; первая строка имеет меньший метр (антиф. 1, 1-я стр. группа) — для трёхстрочных строф. Для четырёхстрочных строф применены следующие структурные модели: а) объединяются по структуре первая и третья строки; им противопоставляются вторая и четвёртая, которые имеют меньший или больший, чем основной, метры (антиф. 3, 1-я стр. группа); б) подобным образом противопоставляются вторая и третья строки с первой и третьей (антиф. 3, 3-я стр. группа) [см. Пример 7].

Обращая внимание на композиционное строение антифонов, отметим, что для них характерно постепенное расширение продолжительности разделов как внутри каждого отдельного антифона, так и для всего цикла в целом.

Данные примеры демонстрируют виртуозное владение времяизмерительной метрикой. Из проведённого анализа видно суть древнемонодического типа композиции, которая состояла в мышлении переменными временными структурами, причём на всех трёх уровнях — на уровне долей, на уровне метров-синтагм и на уровне строф. Эти метрические выразительные средства свидетельствуют про высокую культуру слухового восприятия, ориентированного на систему дифференцированных временных пропорций, которая составляет одну из важных основ формо-

Пример 4

_____ метр 7,5 о _____

Де-сно - - к Тво - е - - - - - в рх - ке - - - - - к при - - - - - ния

Антифон 2-й, 2-я строчная группа, 1-я строка

Пример 5

_____ метр 7,5 о _____

Ты бла - - - - - ве, сох - ра - ни ма сов - ло - ди.

_____ Синтагма 10 слогов _____

Антифон 2-й, 2-я строчная группа, 2-я строка

Пример 6

_____ метр 9,5 о _____

да не огнь ме-не ш - па - лигъ грѣ - - - хор - - - - - ния.

_____ Синтагма 11 слогов _____

Антифон 2-й, 2-я строчная группа, 3-я строка

Пример 7

Антифон 1			
1-я строчная группа:	4,5 о	6 о	6 о
2-я строчная группа:	6,5 о	7,5 о	7 о
3-я строчная группа:	8 о	6,5 о	9 о
Всего:	68 о		7 о

Антифон 2			
1-я строчная группа:	8,5 о	7,5 о	
2-я строчная группа:	7,5 о	7,5 о	9,5 о
3-я строчная группа:	10	7 о	10 о
Всего:	67,5 о		

Антифон 3			
1-я строчная группа:	5 о	6,5 о	5 о
2-я строчная группа:	8 о	7,5 о	10 о
3-я строчная группа:	13 о	6,5 о	7 о
Всего:	82 о		11,5 о

бразования в древнецерковной музыкальной композиции.

Используя современные методики анализа древнецерковных монодических песнопений и рассмотрев с их помощью ладово-ритмическое и композиционное строение Степенных антифонов Глинской традиции, необходимо сделать следующие выводы:

— попевочный фонд антифонов имеет значительное родство с аналогичными песнопениями знаменного распева, сохраняя основные принципы композиционного формирования попевок в единое целое; имеется также значительная часть оригинальных попевок, не описанных пока исследователями;

— ладомелодический план антифонов не претерпел значительных изменений по

сравнению с образцами знаменного распева, что связано с присущей данному жанру стабильностью музыкально-поэтической формы;

— в напевах антифонов претворены все принципы временной метрики как совершенной ритмической системы, позволяющей создавать стройные музыкально-временные структуры как на уровне одного антифона, так и на уровне всего цикла в целом.

Литература

1. Алексеева Г. В. Проблема адаптации византийского пения на Руси / Галина Викторовна Алексеева. — Владивосток: Дальнаука, 1996. — 380 с.
2. Алексеева Г. В. Уровни формообразования знаменного распева: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Галина Викторовна Алексеева. — М., 1980. — 314 с.
3. Василик М. В. О специфике ладообразования в песнопениях Знаменного распева / Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). — СПб.: УТ, 2002. — С. 164–184.
4. Захарьина Н. Б. Эволюция композиции древнерусских песнопений — осмогласников знаменного распева в XII–XVII вв. / Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). — СПб.: УТ, 2002. — С. 185–205.
5. Каплун Т. М. Греческий распев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII–XVIII веков: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Татьяна Михайловна Каплун. — Одесса, 2005. — 376 с.
6. Кручинина А. Н. Попевка Знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века / Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). — СПб.: УТ, 2002. — С. 46–150.
7. Кручинина А. Н. Композиция музыкально-поэтического текста в древнерусском чинопоследовании / А. Н. Кручинина // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: материалы международных научных конференций 1991–1994 гг. / М-во культуры Российской Федерации, Российская Академия музыки имени Гнесиных. — М., 1994. — С. 130–141.
8. Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие / Владимир Иванович Мартынов. — М.: Рио ФА, 1994. — 240 с.
9. Металлов В. М., свящ. Осмогласие знаменного распева, Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам / В. М. Металлов. — М.: Синодальная типография, 1899. — 130 с.
10. Николаев Б., свящ. Знаменный распев и крюковая нотация как основы русского православного пения. Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной / Б. Николаев. — М.: Научная книга, 1995. — 300 с.
11. Прилепа О. Семантичне поле «поспівкового словника» Києво-Печерського ірмологіону / Олеся Прилепа // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [упор. О. Ю. Шевчук]. — К., 2008. — Вип. 73. — С. 175–180.
12. Шевчук О. Ю. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. / О. Ю. Шевчук. // Метроритм, [ред. І. М. Юдкін]. — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології, 2003. — С. 35–40.
13. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся (за нотолінійними ірмологіонами кінця XVI–початку XVIII ст.) / О. Ю. Шевчук. // Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2003. — Число 4. — С. 36–48.
14. Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства / Борис Шиндин. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2004. — 400 с.
15. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма / О. Цалай-Якименко. // Записки НТШ. — Т. ССXXXVI: Праці музикознавчої комісії — Л., 1993.

Стаття розкриває комплексну методику сугасних способів аналізу монодигних розспівів XVIII–XIX ст. на прикладі степенних Антифонів за наспівами монастиря Глинська пустинь.

Ключові слова: методика аналізу, розспів, монастир Глинська пустинь.

The article is about the complex methodology of the monodical choral songs analysis (XVIII–XIX ages). For example, the *serioso* antiphon by the melody of the monastery Glinskaya pustyn.

Key words: method of analysis, raspevy, monastyr “Glinskaya deserts”.

Приложение

Таблица 1. Конечные опоры строчных групп степенных Антифонов 1-го гласа

ГЛАС	1		
	Антифон 1	Антифон 2	Антифон 3
Синодальный обиход, изд. 1889 г.			
По протоиерею В. Металлову			
Распев Киево- Печерской Лавры, Изд. 1910 г.			
Рукописные Ирмо- логины 19 в.			
Напев Межигорского монастыря			
Напев Глинской пустыни			

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 78.03+38.071.2

Е. Н. Маркова, Д. В. Андросова

Режиссёрский аспект вокального исполнительства оперного артиста

Статья посвящена выявлению комплексно-артистического фактора исполнения оперного артиста, исходящего из типа вокализации, что называем режиссерским аспектом оперного пения

Ключевые слова: вокал, оперный артист.

Актуальность исследования. Многофункциональный смысл музыкально-профессиональной деятельности определяется онтологически и исторически исполнительством, понимаемого как мастерство освоения-преподнесения материала в целостности авторской композиции, но также как запечатление в звучании того, что свидетельствует о «надфизическом» свойстве человеческого существа. Из данного положения о высшей предназначенности музыки проистекает представление о внутренней смысловой сложности-иерархичности музыкально-исполнительского акта, в котором эстетическая, ноэтическая, игрово-комбинаторная, суггестивно-экстатическая и др. функции логично выходят на *режиссерскую* (от лат. *rego* — «управляю» [8, с. 576]) составляющую как *направляющий* это сложное взаимодействие выразительных компонентов фактор.

В музыкальной справочной литературе, шеститомной Музыкальной энциклопедии [6], Музыкальном энциклопедическом словаре [7] и др. термины «режиссер, режиссура» не выделены, что определено, судя по всему, их смыслом — «управления» постановкой спектаклей, фильмов, эстрад-

ных и цирковых программ, то есть зрелищных по своей природе акций. Режиссерская работа трактуется как деятельность на основе «творческого замысла» («истолкования произведения»), объединяющего «работу над постановкой всех участников — актеров, художников, композиторов <...> в кино и оператора» [9, с. 1109]. Во всех вышеперечисленных видах творческой деятельности, охватываемой единством режиссуры, на первом месте стоит видеоряд, который существенен и в опере, но который от эпохи Венского классицизма, и особенно в романтическом XIX в., утверждался под эгидой *музыки и музыкальности*.

«Антиоперная» — кантатно-ораториальная («сценическая кантата — сценическая оратория») метажанровая направленность XX в. в музыке [5, с. 122–137] раскрепостила в необарочном устремлении искусства минувшего столетия постановки оперных спектаклей, в которых видеоряд накладывается на симфонически-оркестровые, ариозно-ансамблевые эпизоды, а сценическое костюмно-постановочное обновление общего вида спектакля, в противовес композиторским ремаркам, стало стереотипом режиссерского подхода в оперном деле. Это — специаль-

ная тема, которая заслуживает специального же исследования и в которой, как всегда в искусстве, талантливость автора концепции становится решающим аргументом в оценке самых парадоксальных версий. В данном случае акцентируем ту музыкальную органику режиссерского подхода к вокальному исполнительству, который фиксируется в постановочной работе великих дирижеров, бравших на себя соответствующие постановочные обязательства, как это осуществляли Г. фон Караян, Е. Колобов, Б. Покровский, Б. Афанасьев. В их режиссуре, идущей от главенства звуково-музыкального ряда в спектакле, при значимости иных составляющих оперного синтеза, выделялся режиссерский ракурс исполнительской работы вокалиста, который и является предметом анализа в данном сообщении.

Режиссер, как должность и профессия, есть автономизация-персонификация существенной стороны исполнительской специальности, подобно тому как композиторская работа вычленилась из фактуротворчества профессионального исполнительства дискантистов-ропсодистов XII–XV вв. В первых операх риторически образованный певец представлял не только композиторские умения, но также и режиссуру, поскольку риторическая выучка и этика церковного «ангелопения», перенесенная в оперу, направляла пластику, жест и способ сценического обнаружения главных персонажей в мужском героическом качестве носителей идей Подвига и Подвижничества.

И вплоть до искусств «оперного реализма» [2] в романтическую эпоху 1830–1840-х гг. сценическая режиссура оперного певческого наполнения спектакля всецело направлялась пластикой «ангелоподобного» надобыденного движения-жеста певцов, соответствовавшего героическому-возвышенному статусу персонажей оперы барокко и классицизма. Эта органическая режиссура от певческого статуса оперного исполнителя сохранялась и в романтиче-

ском, реалистическом театре XIX ст., поскольку издержки «жизнеподобия» музыкальной драмы решались индивидуальной волей певца/певицы, осознававших свои возможности в соответствии с пожеланиями композиторов и выразительными посылками композиции [2].

В инструментальной сфере музыка, бывшая в эпоху Нового времени театризованной абстракцией композиции тоновзвучаний, сопрягала композиторские и исполнительские умения в режиссерском единстве выступления, в котором жест-пластика оказывались прямым продолжением смыслов звукообразований-тембров. Особую страницу составляет в исторических описаниях «сцено-режиссура» Н. Паганини, у которого черты романтизма диктовали не только тип техники и приемы выразительности игры, но также и «демоническую» внешность и соответствующую жестовость [4].

Салонная «женственность» игры Ф. Шопена на «легких» фортепиано, как и «атлетический/мужской» тип игры Ф. Листа на фортепиано-роялях с тугой и широкой клавиатурой, запечатлевали органику «фортепиано-исполнительской режиссуры» совокупного артистического выступления, воплощавшего тип идеального артиста через сценический облик актерствовавшего автора. Но так или иначе режиссерский — организующий целое выступления — аспект решался с опорой на исполнительский план творчества (как и композиторский статус вышеназванных музыкантов жестко направлялся их же исполнительским проявлением в игре собственных произведений).

В инструментальной сфере исполнительская режиссура была впрямую запрограммирована фортепианными произведениями Э. Сати, чьи фортепианные опусы все более получают спрос, а минималистский принцип специально описывается в литературе [12]. Но совсем недавно характеристика Сати в музыковедческих пояснениях обращалась вокруг такого рода

тезисов: «...странная причудливая, неподдающаяся классификации фигура... Одержимый фантаст и пронизательный наблюдатель...» [10]. Очевидно абсурдистское «внедрение» у Сати словесно-речевых комментариев в играемую музыку как таковую. В его сочинениях используется пародия, но не в разоблачительном пафосе романтиков, обличавших внеидеальные реальности, а в острающем и одобрителем одновременно любовании *отлигиями* предмета и персоны, независимо от того, существенны или случайны сложенные ассоциации.

Рассматриваем пьесу №1 из сочинения «*Avant-dernières pensées*» («Предпоследние мысли»), составляющего трехчастную композицию: I «*Idylle*» («Идиллия») — «à Debussy», II «*Aubade*» («Утренняя серенада») — «à Paul Dukas», III «*Meditation*» — «à Alber Roussel». Пьеса, озаглавленная «Идиллия» и посвященная К. Дебюсси, содержит явные стиливо-интонационные цитаты из Дебюсси, что обусловлено программой, но трактованные <...> репетитивно [1]. Словесные комментарии, подписанные композитором под нотные строки, чрезвычайно поэтичны; в духе символистской прозы М. Метерлинка выделены парадоксы совмещения в поэзии техницистского и интеллектуального, наивно-изобразительного и психологической проникновенности в смысле: «Бассо легато, что ты об этом думаешь?» — «И что ты видишь?» — «Ручей такой мокрый» — «а лес сух и огнеопасен как хворост» и т.д.

Соответствующая режиссура пианиста, *читающего* эти строки между играемыми фрагментами, либо *накладывающего* произносимый текст на звучание, встающего из-за фортепиано для большей отчетливости подачи парадоксальных строк, — это все компоненты исполнительской режиссуры. И в ней, на наш взгляд, содержится существенная quasi-оперная составляющая: «овокаленное» произнесение этих реплик образует резерв умиленно-поэтического выразительного целого — и наоборот.

Примером же чистоты режиссерского обнаружения трактовки оперной партии является исполнение И. Козловским роли Юродивого в «Борисе Годунове» М. Мусоргского. Эта роль признана лучшей в ряду созданных этим певцом удивительных концепций-образов, *воплотивших* идею ухода в монашество, занимавшей будущего певца в молодости, но отказавшегося от богослужебного деяния в пользу Служения Искусству. В записи на DVD документально зафиксирована ссылка на этот факт артистической биографии Козловского, а также приведена запись фильма-оперы 1970-х гг., в которой, вопреки редакции самого М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова и в расширение редакционных правок Д. Шостаковича, опера заканчивается *укрупненным* показом *апокалиптических* вещаний Юродивого [3]. Удивительно точное, глубоко *вокальное* исполнение этой роли Козловским отодвинуло в финале на второй план игру партеров, срежиссировав народную музыкальную драму Мусоргского в план *символистского мистериального действия Ожидания Преображения* (фильм 1996).

Комментаторы исполнительской деятельности Козловского указывают и на оригинальную режиссуру певца, выставленного ариетту Герцога из 2-й картины I действия «Верь мне любовь — это солнце, отрада...» в качестве *лирической кульминации партии*, тогда как, всем известно, для большинства исполнителей кульминирующей оказывается знаменитая Песня Герцога из III акта. Песня же в исполнении Козловского явно «остранена» от сиюминутной сценической ситуации, она обличительна и лишена того радостного упоения, которое щедро вкладывают в этот удивительный номер большинство великих и рядовых певцов.

И такой выбор великого представителя «русского *bel canto*» обусловлен его этическими принципами, он неспособен был поднять на щит греховную браваду любовным наслаждением-кражей. Даже внешне Козловский вживался в облик «бед-

ного студента», а остальное в облике Герцога — «отодвигал» от полноты игрово-экспрессивного наполнения. Романтический обаятельный демонизм Герцога для Ивана Козловского в корне неприемлем — его исполнительская манера выстроена церковным «сладким» пением, диктовавшем и скупость костюмированного появления певца в данной роли.

Сравним с лирическим же акцентом исполнения Герцога С. Лемешевым, у которого Баллада из I картины I действия «Та иль эта...» оказалась опорным моментом партии, демонстрируя юношескую игровую легкость в качестве главенствующей идеи партии, но никак не воинствующую силовую ложь, эстетизируемую в Песне III акта. Соответственно, внешний облик певца Лемешева в этой роли был юношески инфантилен, приятен, но, опять-таки отнюдь не жесток, как часто у других великих певцов, в том числе у Л. Паваротти, Герцог поразительно красиво жесток.

Режиссерская сторона исполнительской интерпретации осознается при прослушивании записей, например, исполнения «Человеческого голоса» Ф. Пуленка, Д. Дюваль (запись 1959 г.) и З. Юреновой (запись 1978 г.). Наличие только аудио-ряда совершенно не снимает «наглядности» в представлении сценической реалии озвучивания партии первой (Дюваль), внешне в сохранении оперной версии композитора, тогда как вторая (Юренова) явно тяготеет к «сценической кантате», в которой несуществен аксессуарный-костюмный декор. И этот режиссерский почерк в исполнении осуществлен в органике выхода певческой интонации Дениз Дюваль, которая с первых тактов вокализации партии задает множественную гамму интонаций, по-театральному демонстрирующих контрасты речево-речитативных и псалмодически-ариозных фрагментов.

В исполнении Дюваль первая, наивысшая, тесситурно, кульминация оперы (третье do), оказывается исключительно

выпуклой, порождая выраженность лирического принципа драматургии с кульминацией типа «вершины-источника». Однако с момента «второй экспозиции» этой оперы Д. Дюваль отстраняет «говорные» выходы в интонировании, подключает мощно самое вокальность в звучании и, тем самым, укрупняет финальную кульминацию (достигающую лишь второго la), наполняя её эпическим размахом. Певица наглядно-вокально осуществляет эпическую двукультминационную структуру — высокий-низкий акцент (арсис — тезис в лингвистической терминологии), выстраивая страстно-мистериально действие об Искушительном смирении пути героини Корто-Пуленка.

Замечательное в своем роде пение З. Юреновой обращено на нежность «капельных» звучаний речитатива-псалмодии партии, отчего ее первая, решающая в концепции целого, лирическая, вокально выстраиваемая кульминация «снижает», ее «замещает» в лирической драматургии целого в оркестре сонорно-выпукло данное начало сочинения, создающее ассоциации с внемузыкальными заставками ораториальных композиций (см. модели этой немзыкальной заставки в ораториях «Царь Давид» А. Онеггера, «Царь Эдип» И. Стравинского и др.).

В качестве итоговых наблюдений «режиссуры через интонирование» предлагается характеристика исполнения роли Фигаро в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник». Политическая символика этой оперы, определяющая драматургию и особого рода тонус Благого Ожидания эпохи Реставрации, в наши дни не может недооцениваться. Ведь полнота выражения этого рода идеологии определяет оригинальную версию rossinievской оперы «по Бомарше», но совершенно не «согласное с Бомарше», как это было у Моцарта на аналогичный сюжет-образ. Идеологический фантом Реставрации составил табуированную до последнего десятилетия тему насле-

дия Россини, и она же определила смысл «ренессанса Россини», который наблюдаем в мировом оперном искусстве в начале XXI ст. [11, с. 79–90].

Предлагается сопоставление исполнений чрезвычайно разных, 1959, в Мюнхене, в Баварской городской опере, дир. Й. Кайльберт (J. Keilberth) — и 1974, в театре La Scala, под управлением К. Аббадо (C. Abbado). Объединяющим эти временно и художественно-стилистически разные версии оперы великого Россини выступает партия Фигаро, которую поет один и тот же артист, немец Г. Прей (H. Prey), ясно, что в разных возрастных позициях и на разных ступенях певческих возможностей и опыта.

Первая из названных постановок — по-немецки драматична (это удивительно «вытянуто» дирижером из тематического наполнения увертюры), вся сценическая раскладка ориентирована на «комедию положений», принятую в традиционных сценических решениях этого произведения. Герман Прей великолепен в своем роде — в блеске молодости, виртуозного размаха пения (Каватина — в очень быстром движении). На сцене много пластически-мимических комедийных детализаций. Но, главное, артист поет ведущую партию, «играя» совершенно согласно *словесного ее наполнения* (спектакль — на немецком языке).

Поражает обильная и даже избыточная жестикация актера, согласованная с его разнообразной ритмической программой пения: контрастной, состоящей из сопоставлений речитации, ариозности, пародийных и пафосных произнесений соответствующих текстовых фрагментов.

И совершенно вокально по-другому этот же певец исполняет Фигаро в постановке La scala, где дирижирование Клаудио Аббадо задает торжественно-радостный тон в увертюре, «снямая» в интерпретации все драматические предпосылки ее звучания, подчеркивая экстатические ноты радости-упоения Надеждой. И этот тип выражения сказывается в «храмовом» решении

завершающей сцены, вынесенной на наружное уличное пространство, с горящими фонарями, как свечи в храме. Ясно, что *дирижерская режиссура* Аббадо расставила необходимые смысловые акценты, вызвав к жизни глубинный стержень оперы: «время больших ожиданий» для Италии. Отсюда — отнюдь не комикование, но этапы лирических-гимнических «остановок» действия ради прочувствования великолепия финального Приближения Радости.

Г. Прей поет партию Фигаро значительно медленнее, чем это освоено было им еще смолоду, удивительно торжественно-ритмично (как и его итальянские партнеры, которые чувствовали — осознавали славильный подтекст «комедии ошибок» Россини). И снова жест-мимика оказываются «продолжением» типа вокализации, не склонной «размениваться» на бытовые контрасты, но сосредоточенной на уверенно-созидательных, торжественно-радостных звучаниях *богатой кантилены*. Сценическая пластика движений Прейя — принципиально иная, жест сдержан, тогда как в немецкой постановке явно сделана была ставка на воспроизведение «итальянской возбужденной жестикации».

Выводы. Обобщение этих и иных (например, постановки «Евгения Онегина» в разных странах, в том числе «на Д. Хворостовского» в главной роли в Метрополитен-опера, др.) наблюдений приводит к определенным позициям выводов о режиссерских обнаружениях оперного интонирования партий певцами-актерами:

- 1) избегание бытовизмов в сценическом движении и облике, демонических проявлений греховной радости страдания/несоотрадания совмещается у выдающихся певцов с этическим пафосом проявления *густоты кантиленных звуганий*, обнаружение которых в полноте проявления не всегда совпадает с драматически кульминирующими фрагментами, но сообщает мистериальную торжественность этим эпизодам, становящихся постановочно решающими;

2) театральный закон контрастности и жизнеподобного разнообразия в сценическом проявлении оказывается производным в игре-исполнении певцов от контрастов речево-говорного и псалмодически-ариозного сопоставлений, в определенных случаях дающих различия общего жанрового решения (ср. мистериальные постановки с И. Козловским в главной роли и музыкально-драматические решения в иных ситуациях, эпический принцип в исполнении Д. Дюваль монооперы Ф. Пуленка и др.).

Зрительно даваемый режиссерский план пения-игры в опере, если сохраняет-

ся оперная же иерархия синтеза, вершинной и системообразующим качеством которой выступает *вокализация*, интересен в этом *качестве производности от певческой Исполнительности Высокого*. Возможны другие выходы — но с явным отступлением от оперной природы, что в комбинаторике художественного поиска совершенно естественно, хотя профессиональные предпочтения оставляют музыкантов на стороне сакральных истоков оперного исполнительского искусства, всеобъемлющий смысл которого избыточно режиссирует аудио-ряд спектакля.

Литература

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебний посібник для вузів мистецтв. / Д. Андросова. — Одеса: Астропринт, 2008. — 126 с.
2. Горович Б. Оперный театр. / Б. Горович. — Л.: Музыка, 1984. — 224 с.
3. «Иван Семенович Козловский. Воспоминания об артисте. Фрагменты выступлений»
4. Лихачев Д. Стиль как поведение / Д. Лихачев // Современные проблемы литературоведения и языкознания. — М., 1974. — С. 191–192.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. — Киев: Музична Україна, 1990. — 182 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — 672 с.
7. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш // Т. 1–6. — М.: Издат. Советская энциклопедия, 1973–1982. — Т. I, А-Гонг, 1973, 1072 с. Т. II, Гондольерна-Корсов, 1974, 960 с. Т. III, Корто-Октоль, 1976, 1104. Т. IV, Окунев-Симович, 1978, 976 с. Т. V, Симон-Хейлер, 1981, 1056 с. Т. VI, Хейнце-Яшугин, Дополнения А–Я, 1982, 1008 с.
8. Словник іншомовних слів / Ред. О. Мельничук. — Київ: Голов. ред. Україн. Радян. енциклопедії, 1977. — 776 с.
9. Советский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия. 1984. — 1599 с.
10. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. — Л.: Музыка, 1983. — 232 с.
11. Grempler M. Rossini e la patria. — Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. — 241 S.
12. Strickland E. Minimalism: Origins. — Indiana University Press, 1993. — 312 p.

Стаття присвячена виявленню комплексно-артистичного гинника виконання оперного артиста, що виходить з типу вокалізації, котру називаємо режисерським аспектом оперного співу.

Ключові слова: вокал, оперний артист.

The article is dedicated to the discovery of the complex-artistic factor of the performance of the opera actor, which originates from the type of vocalization, that is named as the producing aspect of the opera singing.

Key words: vocal, opera artist.

УДК 786.8: 7.021

Н. А. Давыдов

Ритмодинамика исполнительского интонирования на баяне

Статья посвящена проблеме технологии логически последовательного абрессного произношения элементов линейной структуры-формы музыкального произведения в исполнении на баяне; включает подробное описание комплекса из 12-ти приемов, базирующихся на концептуально-художественном синтезе слухо-моторных реализующих исполнительских действий, направленных на слушательское восприятие.

Ключевые слова: микро-макро-интонирование, сопряжение, пульс восьмушки, стабильность линейной ритмо-динамики штриха, ритмодинамика выразительных средств, абрессная исполнительская режь.

Актуальность исследования. Авторы многочисленных научно-методических трудов, провозглашая тезис об исполнительской технике как средстве художественного выражения, часто рассматривают ее отдельно от смыслового интонационного содержания исполняемого музыкального произведения, вне контекста развертывания драматургии. Такое отделение целесообразно в процессе анализа элементов исполнительского мастерства, когда оно методически обоснованно. Так, в моей докторской диссертации «Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста» концепция художественного мастерства представлена в двух аспектах: мануально-двигательном, «спортивном», который включает в себя слухо-моторные навыки ориентирования на клавиатуре, приемы касательного контактирования с клавиатурой (нажим, толчок, удар), психомоторные ощущения как своеобразную «техническую доминанту», серию приемов артикуляционно-штриховых приемов (скачок, утверждающий позиционность движения, стаккатная игра, формирующая пульсирующий характер работы мышц,

мелодическая игра на основе хватательных движений пальцев как средство овладения последовательностью их движения на основе ощущения веса рук, леджиеро как синтез легатно-стаккатной игры в виртуозной пассажной технике, жемчужная техника и т. п.); техника меховедения, аккордовая техника, координация и аспект выразительный (агогика, направляющее движение ритмо-единиц наименьшего масштаба, встречающегося в музыкальном произведении, артикуляция, акцентуация, динамика, произнесение штрихов, произнесение голосов). Именно последняя из выше названных позиций — произнесение голосов, является исходной и весьма актуальной для последующего развития в данном разделе. Существенным шагом к целостному функционированию исполнительской техники в выше упомянутом труде была детальная разработка формул микроструктурного интонирования (предикт, икт, постикт [2]), в которых оптимально раскрыто разнообразие линейных разномасштабных характеризующих мелодичных структур, показана методика их исполнительского интонирования на баяне. Сделан вывод,

что микро-макро-интонирование является ключом к контролю протекания эмоций у эмоционально одаренных исполнителей, и средством развития чувственности у исполнителей рационального склада психики, что является результатом эмоционального восприятия логики развития мелодической линии. Недовыясненным остался целостный реализующий технологический «механизм» исполнительского интонирования, которым является ритмодинамика исполнительского процесса. Следовательно, актуальность данной постановки определяется необходимостью детального раскрытия исполнительской художественной техники как целостного организующего звукотворческого комплекса.

Основной задачей здесь является тезисное изложение идеи ритмодинамики, как базы для возможного расширенного исследования в контексте исполнительского анализа музыкальных произведений.

Ожидаемым результатом должно стать два аспекта: преодоление механической специфики самодостаточного звучания баяна и его одухотворение, а также образование комплекса ритмодинамики как организующего исполнительского технологического средства смыслового микро-макро-интонирования в процессе исполнения музыкального произведения.

Относительно первого постулата — определенной механичности, специфической в баянной органике, имеем в виду его силабичность при ровном ведении меха и художественно-характеризующую неопределенность атаки без соответствующих целесообразно направленных музыкально-игровых движений меха; подчеркнутую яркость артикуляционно-штриховых пальцевых приемов на клавиатурах. Именно комплекс приемов ритмодинамики в своем целостном единстве является средством преодоления «сопротивления материала», способом духовного «продолжения исполнителя» в звучании инструмента, что является общим принципом в

любой сфере интерпретаторского искусства. Речь идет о поиске средств одухотворения музыкальной звучности. Выше было отмечено, что идеальным показателем интонационно-выразительной одухотворенности музыкального звучания является человеческий голос. Если сравнивать с баяном звучание струнных инструментов, которые имеют четкую определенность атаки и фоничность звучания (особенно фортепиано, щипковых), соответствующие естественной одухотворенности их звучания, то на баяне в гораздо большей степени необходим целостный комплекс исполнительских технических средств для преодоления механичности звучания инструмента и достижения его одухотворенности в напевной кантилене, в художественно целесообразной атаке, в артикулировании, в интонационной мобильности смыслового микро-макро-интонирования как по горизонтали, так и по вертикали. Имеем в виду также ряд специфических особенностей баянного звука: чрезвычайную динамическую подвижность его длительности; особенную яркость артикуляции связывания и разделения; специфическую усложненность художественно целесообразной атакировки, связанную с бифункциональностью мехо-пальцевых музыкально-игровых движений.

Баян, так же как и скрипка с напевностью ее длительного звука, нуждается в непрерывности вмешательства динамики как одухотворенной вокализации, постоянной реальной и подтекстовой кантиленности, линейности даже в кратчайших стакатных длительностях. Именно с этим связана профессиональная академизация музыкально-исполнительского искусства.

Целью является попытка направить баянное исполнительство на достижение максимально приближенного воссоздания написанного нотного текста к логике композиторского структурного мышления. Точнее — максимальное сокращение «расстояния» *композиторской* интерпретации

образного содержания музыки и исполнительского воплощения.

На основе всего вышесказанного возникает конкретная задача: учитывая специфику баянной органики, сформировать технологический комплекс исполнительского интонирования выразительного музыкального содержания в разнообразной фактуре музыкальных произведений как целостной интерпретаторски определенной художественно целесообразной процессуальной *ритмодинамики*.

Методологическую основу такой постановки проблемы составляет интонационная теория Б. Асафьева [4], в частности, ее ведущий музыкально-исполнительский аспект.

Научная новизна заключается в обосновании понятия ритмодинамики как *целостного комплекса* технологических средств исполнительского интонирования логического художественно-образного содержания музыкального произведения. Комплекс составляют 12 понятий, сформулированных как результат обобщения многолетней и высоко результативной исполнительской и педагогической практики в баянном искусстве.

1. *Сопряжение* (термин Б. Асафьева) *вертикальной и горизонтальной динамики*.

Мера напряжения метрических долей, приносимая на баяне художественно-целесообразным характером атаки звука, нуждается в адекватном процессуальном сопряжении связующих элементов мелодичной структуры (или их фонического контраста) по отношению к интонируемой вертикальной динамике опорных тонов. Технически искусное повторение этих соотношений в аналогичном структурном материале, соответственно логике драматургического развертывания музыкального произведения составляет внутреннюю *ритмодинамику* исполнительского мехопальцевого процесса-действия.

В целом это положение мы характеризуем как *адекватность вертикальной и процессуальной динамики*.

2. *Неадекватность темпоритма и динамики* в процессе исполнительского воспроизведения мелодичной структуры. Известно, что ведущим фактором композиторского мышления, а следовательно и мелодичной структуры в музыке традиционного направления, основанной на линейности мелодичной структуры, является интонационно-высотное, ладовое движение тонов, изложенных в определенной логической ритмо-интонационной последовательности. В ней заложена смысловая сущность не только текстового, но и подтекстового значений композиторского мышления. Деликатность выразительного воплощения логики композиционного мышления наблюдается тогда, когда исполнитель видит первоочередность авторской мысли, сдерживая проявления собственных эмоций. На этом фундаменте слухомоторных представлений и динамики эмоций исполнителя возникает эффект *отставания громкостно-динамического напряжения* при крещендо и *упреждающий ее спад при диминуэндо* (относительно темпоритма интонационного движения линейной структуры). В вертикальной динамике при интонировании аккордных комплексов эта деликатность проявляется в том, что исполнитель мыслит, в первую очередь, функционально, темброво, хорально и т. п., а лишь затем — динамически, акцентно и т. п.

3. *Пульс восьмушки* как средство гармонизации ритмики динамических сопряжений разномасштабных длительностей по вертикали путем организации их темпо-ритмических соотношений.

Пульс восьмушки представляет собой слухомоторный контроль точности шестнадцатых, а следовательно и точную взвешенность динамического напряжения, определяемого частотой их пульсации, а также меру динамического напряжения массой — длительностей большего масштаба: четвертей, в которых содержится по две восьмушки и половинных с четырьмя восьмушками в каждой.

Кроме того, пульс восьмушки способствует формированию естественности функционирования мускульной системы в процессе приобретения музыкально-игровых навыков, ощущению позиционной контактности рук исполнителя с клавиатурой, а следовательно — стабильности непрерывной игры.

Результатом пульса восьмушки как вертикального действия на звучание, является ритмо-динамический эффект фоничности и густоты тембра баяна.

4. *Стабильность линейной ритмо-динамики штриха* (внутренней ритмики артикуляционного средства) — характеризующий фактор мелодичного движения (как медленного, так и быстрого).

Имея певучую природу звука, баян, вместе с тем, отличается чрезвычайной яркостью действия артикуляционно-штриховых средств-эффектов: четкости стаккато, полноты, протяжности нон легато, связности легатиссимо, легкости леджиеро, а также мягкости деташи, четкости маркато, резкости сфорцандо.

Поэтому искусно выполненная линия каждого из названных штрихов создает и совершенно определенный характер соответственно интонируемой мелодичной линии: гротескного, напевного, мужественного и т. п. характера, т. е. точно определенную *ритмодинамику мелодичной линии*.

Когда исполнитель достигает точности ритмодинамики в стаккатности, портаментности, одинаковой меры наплыва соседних тонов в легатиссимо, одинаковой четкости атаки каждого тона на фоне легкой связности в леджиеро, или одинаковой активности маркатной линии и т. д., то образуется и точно определенный соответствующий характер мелодии, что составляет так называемую *внутреннюю ритмику*, характеризующую интонирование мелодической линии, где повторяемость — это темпоритм, а мера звуковой массы — это динамика напряжения звучания. Несоввершенство мастерства в штриховой линей-

ности нарушает единство исходного характера мелодичной линии.

Слухо-моторный контроль внутренней ритмики штриха опосредовано влияет также на формирование ритмической чуткости исполнителя.

5. *Ритмодинамика фонической глубины* как средство акустического воссоздания многокомпонентной фактуры на баяне.

Фоническая перспектива звучания музыкального произведения, как известно, имеет несколько слоев. Главным преимущественно является рельеф крайних голосов — нижнего басового и верхнего, ведущего, иногда расположенного в середине фактурного комплекса; дальше — звучание связующих, вспомогательных интонаций, гармонического сопровождения, тишина в паузах и цезурах, междумотивная звучащая тишина. Такая многослойная фоническая иерархия представляет собой определенным образом организованную ритмодинамику в озвучивании полифонической или гомофонной фактуры, что нуждается в соответственной ритмодинамике всех исполнительских средств интонирования: артикуляционного, штрихового, динамического, тембрового. В данном контексте выделим динамику двух основных уровней, встречающихся в исполнении мелодической структуры, а именно междумотивную минимальность звучности, обеспечивающую непрерывность текучести музыкальной мысли на стыке мотивов, фраз; и противоположное напряжение относительно максимальной звучности, присущее завершению предиктивного мотива на иктовой опоре. Параллельную повторяемость этих противоположных динамических рельефов мы рассматриваем как основной стержень иерархии *целостной ритмодинамики* в интонационно выразительном воспроизведении многокомпонентной фактуры на баяне.

6. *Ритмодинамика акцентуации*. Музыка как линейно-процессуальное искусство ставит исполнителя-баяниста перед необходимостью и соответствующего техниче-

ского мышления, а именно, — применения выразительных средств преимущественно на мелодичной, а не на ударной основе. Ведь удар по своей интонационной сути противоречит линейной процессуальности и поэтому останавливает ее движение. Пропетость же тонов, мотивов, фраз, импонирует именно мелодической природе музыки как временному искусству. Этому соответствует и певучая природа баянного звука как ведущая черта его специфики. Ее нужно корректно применять в акцентуации как «агогический» аспект последней. Агогическая акцентуация, отображающая линейную природу музыки, неотъемлема от метрических опор. В ее основе, в первую очередь, должно присутствовать пропетость акцентированного тона, и часто этого «агогического» средства бывает достаточно для корректного художественно целесообразного выделения опорного тона, без вмешательства громкостной динамики, что также не исключается, в зависимости от содержания музыки и интерпретаторских намерений, темперамента исполнителя, выделения других тонов — на слабых долях, в синкопированных ритморисунках, в характеризующей акцентуации на первый план часто выходит резкость громкостной динамики как результат рывков меха, хотя и здесь весьма желательным преимущественно является элемент агогичности, то есть пропетость акцентированных тонов, особенно в синкопах.

Следовательно, применение агогичности в громкостном акцентировании на баяне требует от исполнителя чувства художественной меры, вкуса и соответствующего мастерства владения артикуляционными звуковыразительными интонационными средствами.

7. Ритмодинамика штрихового контраста.

Длительный звук или мелодия, исполняемые на баяне (аккордеоне) легато-легатиссимо, всегда имеют непрерывную наполненность, текучесть при самом изысканном нюансировании. Сочетание двух и

больше голосов легато в разных регистрах, на разных клавиатурах часто требует применения разных штрихов, своеобразной *ритмодинамики штрихового контраста*.

Все, что на баяне связывается, плотно мелодизируется. В то же время, сопутствующие линии, особенно расположенные ниже основного голоса, часто не нуждаются в подчеркнутом мелодизировании, которое может безосновательно выделить такой голос. В связи с этим, следует расширить наши представления относительно функции стаккатности, которая может выполнять не только роль соответственно характеризующей линии, но и рассматриваться как средство артикуляционно-штрихового контраста по отношению к выдержанным тонам или голосам, исполняемым стаккато. Следовательно, ритмодинамика штрихового контраста призвана взаимно подчеркивать художественную значимость мелодизма, с одной стороны, и характеризующую точечность стаккатной линии — с другой стороны, способствуя, вместе с этим, прозрачности звучания многоголосой фактуры.

8. *Ритмодинамика кантиленного подтекста отдельности.* В отличие от струнных инструментов, которым присуща естественность фонической педальности, на баяне этот эффект создается искусственным приемом — приостановкой движения меха при нажатых клавишах. Ударность по клавише противоречит как напевной природе баяна, так и мелодичной сущности музыки. Поэтому не только связные и отдельно выдержанные тоны, но и стаккато должны интонироваться на баяне преимущественно с элементом горизонтально-напевного, а не вертикально-ударного произнесения. Следовательно, самым эффективным способом мануальных движений пальцев в плане интонирования является естественная хватательность рук «к себе» в комплексе с соответствующим «дыханием» движения меха. При этом следует учитывать, что стаккатность, в первую очередь, означает не столько саму краткость, сколько актив-

ность, внезапность атаки. Что же касается краткости, то в ней должен присутствовать элемент певучести. Длительности внезапной, краткой, с ощущением горизонтали. Микро-горизонтали.

Следовательно, *ритмодинамика кантленного подтекста в стаккатности* сохраняет линейность как естественную основу музыкального процесса в исполнительском интонировании на баяне.

9. *Ритмодинамика временного масштаба в интонировании* элементов мелодической структуры.

Постепенная активизация процессуальной громкостной динамики на баяне зависит от длительности отдельного тона или масштаба музыкальной мысли, вложенной в интонацию, мотив, фразу. Чем более короткая интонация, тем оживленнее, как правило, должна быть филировка звучности.

Среди всех других выразительных средств, в создании напряженности и сопряженности (по Б. Асафьеву), громкостная динамика занимает ведущее место, развиваясь по законам, аналогичным человеческим эмоциям (вызревание в тишине размышлений, постепенность накопления энергии — внезапность взрыва — мгновенность спада), она имеет самое непосредственное влияние на восприятие слушательской аудитории.

Поэтому ритмодинамика временного масштаба — один из ведущих факторов исполнительского одухотворения написанного нотного текста.

10. *Ритмодинамика эмоционально-смысловой диалогичности.*

Микроинтонирование отдельных тонов, интонаций, фраз мы рассматриваем как произнесение элементов целостной структуры-формы музыкального произведения, а их диалогичность как первый шаг от микро-макро-интонирования в исполнительском процессе.

11. Последовательное развитие драматургии музыкального произведения вплоть до диалога крупных разделов (экспозиция —

разработка — реприза в сонатной форме; сопоставление эпизодов в вариационной форме; частей в циклической) составляет *исполнительскую ритмодинамику в макромасштабе.*

12. *Артикуляционно-штриховая ритмодинамика.* Среди других средств исполнительского интонирования артикуляция наиболее близка к композиторским средствам музыкальной выразительности — ладу, гармонии, мелодии, метроритму, фактуре, контрапункту, тембру.

Именно в *ритмодинамике сопряжения артикуляционно-штриховых исполнительских средств* реализуется смысловая выразительная сущность, художественная значимость голосов композиторского нотного текста. Как было показано выше, на баяне это положение имеет особенное специфическое значение.

Сказанное в данном разделе составляет теоретическую основу для открытия закона образования *штриховой системы, который состоит в оригинальном, характеризующем проявлении выразительных мобильных средств — динамики, внутренней ритмики, артикуляции и тембра в штрихах.*

Так, динамика в штрихах, связанная с атакованным характером вхождения в звук: *мягким, твердым, резким*; в отдельных штрихах — *мерой полноты выдержанности звуков, то есть их массой (постоянной или переменной)*; в связных — *напряженностью слияния тонов*; в тремоловании — *частотой мелкомасштабных длительностей*; в комбинированных штрихах уровень динамической напряженности и сопряженности создается суммой названных средств.

Внутренняя ритмика выразительных средств в штрихах действует периодической повторяемостью заданного характера: *степени активности атаки* — в атакованных штрихах; *меры выдержанности в штрихах нон легато и стаккато*; *глубины связи в легатиссимо, полноты и логичности соотношений между выразительными элементами в комбинированных штрихах и*

равномерности пульсации метрических единиц в тремоло и рикошете меха.

Артикуляция в штрихах проявляется характером расчленения целого и объединения отдельного, соотношением прерывистого и непрерывного звучаний, прекращением звуков и цезурами между ними; характером связанности тонов; глубиной легато.

Тембровые оттенки в штрихах образуются специфическим выявлением глубины, динамики и артикуляции. На густоту тембра или его прозрачность влияет мера динамической напряженности в атаке, в

полноте или краткости звуков, в глубине их слияния, в частоте ритмодвижения, в пульсации малых единиц.

Как видим, *характеризующий* аспект артикуляции, динамики, внутренней ритмики, тембра и выразительного исполнительского интонирования лежит в основе дифференциации штрихов не только по линейному признаку «связно — отдельно» и «протяжно — коротко», что является, безусловно, самой общей чертой для штрихов, но и по вертикальным признакам, а именно: *мягко, активно, фонично*.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев // Избранные труды. Т. 5. — М., 1957. — С. 324 с.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. А. Давидов. — Київ, 2004. — Вип. 3. — С. 40–46.

Стаття присвячена характеризуючому ритмодинамічному виконавському мовленню; проблемі технології логічно-последовного абресного вимовлення елементів лінійної структури-форми музичного твору у виконанні на баяні; вміщує детальний опис комплексу з 12-ти прийомів, що ґрунтуються на концептуально-художньому синтезі слухо-моторних реалізуючих виконавських дій, спрямованих на слухацьке сприймання.

Ключові слова: мікро-макро-інтонування, пульс вісімки, стабільність лінійної ритмодинаміки штриха, ритмодинаміка виражальних засобів, абресне виконавське мовлення.

The article concerns the characterising rhythmical dynamic enunciation; the problem of technology of logically contour pronunciation of elements of linear structure-form of musical composition in button accordion's execution; includes detailed description of the complex of 12 methods based on conceptually artistic synthesis ear- motoric realising performing actions directed at audience's perception.

Key words: micro-macro intonation; conjugation; stability of the linear rhythmodynamic's dash; rhythmodynamic's expressive means.

УДК 785.1:7.071.2

И. Д. Ергиев

Художественное сознание исполнителя-артиста (к постановке проблемы)

В статье категория «артистизма» и проблема его развития у исполнителей рассматривается во взаимосвязи с формированием художественного исполнительского сознания.

Ключевые слова: артист, артистизм, артистическое сознание, артистический универсум, переживание, сигнификация, сознание, универсализм, художественная артистическая техника, художественная визуализация, художественная рецепция, эмоциональное мышление, энергетизм.

Актуальность исследования. Отличительной чертой современного музыковедения, в том числе исполнительского музыкознания, являются изменения в предметно-объектной сущности исследования: на смену неодушевлённой субстанции — тексту — приходит одушевлённая «предметность» — сам человек.

В последние десятилетия в украинском музыкознании в центре научных изысканий всё чаще оказывается фигура исполнителя — художника, творца, артиста. Проблема артистизма не является новой для научных исследований: попытки косвенного анализа в направлении изучения специфики «инструментального артистизма» осуществили: А. Черноиваненко, Т. Веркина, Т. Сирятинская, С. Саврук, Е. Маркова, др. Однако специальных работ, посвящённых личности музыканта-артиста как феномену сознания в философском и психологическом смысле, не существует.

В современный период артистизм преобразуется фактически в универсальный способ существования человека, распространяется на сферы экономики, политики, науки, религии, образования, искусства и массовой культуры, а визуализация театрализо-

ванных представлений становится знаком-символом времени. Достаточно большая аудитория постоянно присутствует в качестве объекта представлений флэшмоба, шоу как зрелищно-развлекательного, так и политического, и, безусловно, информационного характера. Поэтому существующие толкования артистизма только как *высокого уровня мастерства* или как *яркой интенсивной выразительности звучания* (в том числе — инструмента) не являются в достаточной мере полными и всеобъемлющими.

В энциклопедическом справочнике «Исполнительское музыкознание» Н. Давыдова, охватывающем достижения современной научно-исследовательской мысли в основных сферах украинского исполнительского музыкознания за последние двадцать лет, проблеме исполнительского артистизма посвящён сравнительно небольшой фрагмент: «Артистизм музыкального исполнения» в разделе «Психология». В нём указано на два аспекта коммуникативного самовыражения и психического взаимного общения музыканта-исполнителя со слушательской аудиторией: «глубокая *содержательность* музицирования» и «*театральность* как проявление индивидуальной личности» [2, с. 45].

Кроме того, со ссылкой на Н. Давыдова, читаем: «каждый тип театрального поведения музыканта на сцене должен рассматриваться как *природный, особенный, индивидуальный* характер проявления *артистической личности исполнителя* в процессе его интерпретационного самовыражения, в представлении определённой концепции исполняемого музыкального произведения» [там же, с. 46].

Однако, мы не находим истолкования термина «артистизм». Из существующих психологических интерпретаций понятия *артистизм* выделяем определение Ю. Цагарелли: «*Артистизм* — это способность коммуникативного воздействия *артиста* на публику путём внешнего выражения внутреннего содержания *художественного образа* на основе сценического перевоплощения» (подчёркнуто и выделено нами. — И. Е.) [9, с. 152], которое на сегодняшний день наиболее полно и адекватно выражает содержание исполнительской творческой деятельности, несмотря на тавтологическую неточность (*артистизм* артиста) и толкование *художественного образа* только как внутреннего содержания, что, на наш взгляд, не совсем верно.

Нас интересует специфика психологии исполнителя-инструменталиста и специфические особенности создаваемого им *художественного образа* в аспекте его *творящего сознания*, что в дальнейшем может существенно повлиять как на понимание природы исполнительского артистизма, так и на корреляцию элементов понятия, коррекцию понятия *артистизм* в целом.

Задачи научного исследования. Данная статья является попыткой расширить и углубить представления об артистизме как феномене исполнительского творчества, его первопричине и первооснове, а также и о самом артисте как универсалии в аспектах философии и психологии.

Художественная деятельность исполнителя — это *звуко-интонационный, подражательно-выразительный, моторно-ар-*

тистический акт. Изучение феномена артистического исполнительского акта, с нашей точки зрения, невозможно без категории «сознание» — высшей и уникальной формы творения природы.

Так, Кант писал об *объективном единстве самосознания*, благодаря которому все данное в созерцании многообразии объединяется в понятие об объекте, благодаря чему для человека и его *сознания* конституируется весь познаваемый им *предметный мир* (в гносеологическом смысле). Опыт, а следовательно и естествознание, оказываются, таким образом, возможны благодаря не только наличию в рассудке априорных категорий, но и их применению к *чувственным данным*.

Гегель выделяет три этапа в развитии *сознания* — первой из трёх ступеней развития феноменологического духа:

1. *Чувственный*, когда объект является совершенно непосредственным, сущим именно для *чувственного сознания*. Но эта непосредственность, считает Гегель, не содержит ещё в себе никакой истины; от нее следует перейти дальше к существенному бытию объекта.

2. *Воспринимающий*, когда сущность вещей становится предметом сознания. Сознание, по Гегелю, вышедшее за пределы чувственности, стремится воспринять предмет в его истине не только как непосредственный, но и как опосредствованный, рефлектированный в себя и всеобщий. Этот предмет поэтому представляет собой соединение *чувственных* и расширенных *мыслительных* определений конкретных отношений и связей. Тем самым тождество сознания с предметом не есть уже только абстрактное тождество достоверности, но тождество определенное, — *знание*.

3. *Рассудочный*, когда предмет возвышается до явления некоторого для себя сущего внутреннего (*живого* существа). Здесь Гегель указывает на то обстоятельство, что с момента рассмотрения этого живого и за-

горается самосознание; ибо в живом существе объект превращается в нечто субъективное, — сознание открывает тут само себя как существенное предмета, рефлексивует из предмета в самое себя, становится предметным для самого себя.

На третьей ступени развития сознания, таким образом, у творческого человека (исполнителя-артиста), в момент присвоения авторского — чужого текста музыкального произведения — происходит творчески субъективное опредмечивание мира.

Возникает потребность изучения артистического универсума (на примере академического исполнительского искусства) как психологического феномена сознания, как в глобально космическом объективном смысле, так и в чувственно-рациональном, эмоционально-мыслительном, субъективно-личностном.

В свете самого главного вопроса философии — самоосмысления и самооправдания существования человека (смысла жизни) суть исполнительского искусства артиста в ракурсе его сознания (мышления) можно определить как самоидентификацию, самовыражение и самоопредмечивание мира в музыке.

Э. Гуссерль в своей феноменологии чувственным созерцаниям (восприятиям, представлениям) придавал в составе сознания огромное значение как основополагающим элементам, лежащим в основе всех остальных переживаний сознания (ценностных, волевых и пр.).

В феноменологии этого ученого для нас крайне важным является постулирование бытия (жизни), возможности непосредственного созерцания (идеации) идеальных объектов (например, музыки), а также положения данной теории о том, что основные инструменты — феноменологические-психологические и эйдетические редукции — позволяют осуществить «выключение» реального мира, данного в естественной установке, и перейти к сосредоточению на самих переживаниях сознания.

Выделяя интенциональность как фундаментальное свойство сознания, т.е. свойство быть «сознанием о ...», сознанием «чего то», а именно интенционального предмета, который может быть не только реальным (вещью в пространстве и времени), но и идеальным (сущностью, значением), Э. Гуссерль обосновывает основополагающее различие реального и интенционального содержания сознания (в установке трансцендентальной редукции — *ноэсиса* и *ноэмы*).

НОЭСИС — переживание сознания, взятое независимо от всякого стоящего за ним бытия.

НОЭМА — смысл переживания, указывающий на это трансцендентное бытие (предмет, реальный или идеальный).

Именно переживание музыкального смысла как идеальной сущности, идеального значения, делают *ноэсис* и *ноэму* альфой и омегой процесса исполнения музыкального произведения в академическом музыкально-исполнительском искусстве.

Как понятие материалистической философии, с о з н а н и е — это «высшая, свойственная лишь человеку форма отражения объективной действительности, представляющая собой совокупность психических процессов, активно участвующих в осмыслении человеком объективного мира и своего собственного бытия. Оно возникает в процессе трудовой общественно-производственной деятельности людей и неразрывно связано с языком ... Человек постольку выделяет и противопоставляет с е б я объективной действительности, поскольку его действия целенаправлены, т. е. его активная жизнедеятельность направляется представлениями или знаниями о реальных свойствах объектов. Любой чувственный образ предмета, любое ощущение постольку являются частью сознания., поскольку они обладают определённым смыслом в системе приобретённых через общественную деятельность знаний. Знания, знания и смысл, сохранённые в языке, направляют и

дифференцируют чувства человека, волю, внимание и другие психические акты, объединяя их в единое сознание. Нельзя, однако, его отождествлять только со знанием, логическим мышлением. «Вне живой, чувственно-волевой, активной деятельности всей сферы психического, мышления вообще не существует...» (подчёркивание и разрядка наши. — И. Е.) [6, с. 374].

Нам также представляются важными определения значения самого слова «сознание» в толковом словаре Ожегова: «... 2. мысль, чувство», а также «3. способность мыслить, рассуждать и определять своё отношение к действительности как свойство высшей нервной деятельности человека» (курсив наш. — И. Е.) [4, с. 735].

Как мы видим, все вышеперечисленные интерпретации понятия «сознание» объединяет субъективно-чувственное переживание смысла. В контексте исследования феномена артиста для нас важным является акцент именно на *чувственной составляющей сознания* как первопричине созидания исполнителем-творцом *своего мысле-образа*, своей *предметности*. Как тут не вспомнить слова В. Стасова об определяющем значении «здорового, прямого светлого *чувства*, *мысли* и *понятия* жизни» для деятелей искусства, фактически очерчивающих самобытность структуры их сознания.

Мысль и *чувство*, *интеллектуальное* и *чувственно-эмоциональное* начала являются неотъемлемыми составляющими целого — с о з н а н и я, которое в свою очередь даёт возможность исполнителю-личности *определять* и *выражать* своё отношение (модальность) к предмету (композиторскому нотному тексту), к действительности в целом, проявляя своё *мировоззрение-духовность* в искусстве академической игры на инструменте как способе освоения и *преображения* (А. Сокол) действительности.

Чувственная структура указывает на неповторимость *творческого сознания* каждого исполнителя, определяя уровень и силу *переживаний* его сознания в системе

диалога личности и окружающей действительности, исполнителя и публики, что в конечном итоге делает сам *акт исполнения фактом художественного творчества*. Иначе говоря: нет процесса чувственных переживаний смысла музыки (эстетических эмоций) — нет артистизма!

В данном случае уместно замечание А. Самойленко об «артефактности» (или «знаковости») сознания: «...*знаковая* атрибутивность человеческого опыта является не столько внешней, сколько психологически мотивированной, выражающей *имманентные* свойства человеческого сознания, необходимость *самопознания*, *рефлексии*» (курсив наш. — И. Е.) [7, с. 13], отмечающей, что в кругу процессов *сигнификации* «порождающими знаковыми структурами оказываются вторичные *высшие психические функции* человека», среди которых особую важность приобретают так называемые «социальные эмоции», в том числе *этикетские* (*познавательные*) и эстетические «чувства» как «интегрирующие состояния сознания, в равной мере обращённые и к рационально-логическим и к иррациональным подсознательным структурам его» [там же, с. 14].

Сознание в аспекте психологии имеет следующие основные характеристики:

1. Совокупность знаний;
2. Различение субъекта и объекта, «Я» человека и его «Не Я»;
3. Целеполагающая деятельность человека;
4. Отношение к окружающему миру.

«Обязательным условием формирования и проявления всех указанных выше специфических качеств сознания является *язык*» [5, с. 27].

Выдвигаем гипотезу, что применительно к академическому исполнительскому искусству *необходимо* и *возможно* воспитание и формирование особого *артистического сознания* как высшего уровня психического развития на основе *слухового* владения музыкальным языком путём приобретения *знаний* (в том числе о музыке), расширения *слухового* (интонационного) *опыта*, выра-

ботки своего неповторимого художественного отношения к миру, целенаправленной концертной деятельности. Последнее (концертная деятельность) является решающим (или довершающим) условием формирования артиста (артистического универсума).

Как указывает А. Самойленко, «знаковость сознания открывается человеку с большим трудом, поскольку, оставаясь имманентным феноменом, соотносится только сама с собой». Данное замечание можно в одинаковой степени отнести как к знаковости своего сознания, так и гужого. Однако это не означает, что мы не можем очертить знаковую конфигурацию любого индивида, в том числе исполнителя-инструменталиста, по таким его показателям как способности, намерения, установки, потребности, др.

Вполне естественно нас будет интересовать такая знаковая конфигурация сознания исполнителя, которая может явиться предпосылкой его формирования как артиста, определения его личности как артистической универсалии (универсума).

Для исполнителя такими знаками сознания являются: художественные рецепции, универсальный музыкальный слух и отношение к интонации, которые выявляют и творческие способности исполнителя, и его творческие намерения, и художественные потребности, и установки.

На основании высказываний Л. Выготского о том, что «сознание в целом имеет смысловое построение...», «сознание имеет системное строение» (курсив наш. — И. Е.) [1, с. 165–166], А. Самойленко делает вывод о том, что сознание «не одномерно, включает в себя различные уровни, сферы, состояния», а значит и «говорит с нами не на одном, а на многих языках» (подчёркивание наше. — И. Е.) [8, с. 21].

Ученая отмечает также различия процессов осознания и осознавания. «Первый представляет уже состоявшееся знание в фиксированном ряде устойчивых знаений (понятий)», второй «обусловлен пограничностью бессознательного и сознаваемого, по-

нимания и знания, связан с поиском в глубинных сферах сознания, с погружением в его скрытые возможности, выявляющим изменчивость смысла вследствие его нетождественности знаениям («нечто сверх того...» в «определении» Л. Выготского), с активизацией бессознательности как самых общих границ сознания (его предельности), отсюда — со снятием, расширением, с «игрой» внутренних границ сознания...» (курсив наш. — И. Е.) [там же, с. 22].

Именно игра сознания, проявляемая в игре восприятия, воображения, представления (для исполнителя главным образом слухового), во всей многомерной вариативности толкования смыслов музыки и является базовой предпосылкой артистической игры. В связи с данной многомерностью возникают две проблемы: значения и понимания.

Процесс осознания знаения «требует диалогичности как самодialogа субъекта, вынесенного в пространство смысла. Данный диалог реализуется как противоречивое взаимодействие смысла и знаения (знаений) (курсив и разрядка наши. — И. Е.) [там же]. И если Л. Выготский замечает, что «всякая речь есть иносказание» (имеет заднюю мысль) [1, с. 162], то можно с уверенностью заявлять, что художественное исполнительское интонирование — это всегда иносказание.

Вместе с иносказанием встаёт проблема его понимания и не только как результата многоуровневости, многомерности своего сознания, но и сознания другого. Здесь необходимо ставить вопрос о понимании «языка невыразимого», «музыкальности» вербальных значений.

В академическом музыкально-исполнительском искусстве эта проблема стоит ещё острее, причём в специфической тройственности: многомерность продукта композиторского искусства — музыкального произведения, глубинная многозначность «произведения исполнителя» (В. Москаленко) во всей полноте художественной инто-

национности, включающей и визуальный язык тела, наконец, неоднозначность «обыденной (слушательской) интерпретации» (В. Москаленко) как результата постижения выразительного потенциала произведения исполнителя.

Проблема значения и понимания в музыкально-исполнительском искусстве выступает, прежде всего, в психологическом аспекте, а если быть точнее, — в структуре психологических артефактов. А. Самойленко отмечает, что «психологический артефакт или артефакт как психологический феномен — это те мысли, чувства, ощущения-восприятия, суждения-понятия о них, которые являются для человека знаковыми, то есть выражают знаковую обустроенность личностного сознания (курсив наш. — И. Е.) [7, с. 14].

Артефакты как психологические (чувственно-эмоциональные) многозначности являются не только знаковой структурой сознания исполнителя, определяющей его способности, потребности, установки, намерения, «взгляды», но и содержание (предметность) его искусства (в том числе, исполнительского).

Исполнительская интерпретация нотного текста музыкального произведения приобретает многомерную полноту художественного явления только в том случае, когда происходит психологически-артефактное её наполнение.

Возникающие во время процесса игры на инструменте эстетические эмоции фактически, говоря словами А. Самойленко, являются «интегрирующим состоянием сознания <...> как целостной реализации (самовыражения) человека в резонансе с миром и самим собой, как о чувствовании чувств и мыслей в их соотнесённости с внешними объектами восприятия и оценки» (курсив и вставка наши. — И. Е.) [там же].

Мы, таким образом, подошли к главному «продукту» сознания, в том числе исполнителя — «эмоциональному мышлению» (Л. Выготский), которое, как считает

А. Самойленко, «имеет отношение ко всякой работе мысли, работе сознания в целом и представляет смыслопорождающую работу знагений» (курсив наш. — И. Е.) [8, с. 23], которая в психологии исполнительского творчества заключается в «мышлении аффектами!» (выражение Л. Выготского) и является основой «подтекстовости» артистической «техники интонируемого смысла» [3, с. 51].

Встаёт вопрос, почему же при тотальной эмоциональности «всякой мысли» у исполнителя, но далеко не у каждого (скорее в единичных случаях), достигается уровень «эмоционального мышления в исполнительском процессе как специфического фактора эстетического воздействия на слушателя» (курсив наш. — И. Е.) [3, с. 293], шедевральности («вершинности») исполнительского произведения. Очевидно, это зависит как от полноты универсума индивида, предопределённого не только его генетической природой (мозгом), но и уровнем развития психики человека как единства бессознательного, подсознательного, интуитивного (сверхсознательного) — свойств, образующих бесконечную множественность — сферу порождения смысла, уровнем универсальности его художественной артистической техники, реализующей эту сферу.

«Данная сфера, — пишет А. Самойленко, — определяется как о с о б о е чувственное превращение сознания, достижение им «вершинных возможностей изменённых состояний» — достижения к а т а р с и а» (курсив наш. — И. Е.) [8, с. 6].

В искусстве мы имеем дело с особой формой сознания, обусловленной видом первого, а значит и его языком, а в музыкально-исполнительском искусстве — комплексом стабильных (композиторских) и мобильных (исполнительских) средств (Н. Давыдов): звуковысотность, лад, тональность, гармония, метр, ритм, тембр, артикуляция, штрих, др., которые у каждого исполнителя получают свою психологическую значимость.

Психологическая специфика исполнения музыки как *чувственно-разумного* (интеллектуального) процесса заключается в индивидуально-неповторимом личностном *предвосхищении* — *предслышании* — *предчувствовании* (Н. Давыдов) музыкального материала и его реальном озвучивании «*моторно-пластической интонационностью*» (В. Москаленко) и, таким образом, *исполнительское представление музыкального произведения* получает двойное содержательное наполнение: *явное* (*материально-звуковое, физиологическое*) и *потайное* (*подтекстовое*).

Исполнительское сознание обусловлено его пространственно-временной деятельностью, темпоральностью, возможностью моделировать пространственно-временные отношения, когда исполнитель в состоянии переноситься сам и «переносить» слушателя-зрителя в прошлое и будущее, что является попыткой *исполнительского сознания* выйти за пределы пространства, времени, «*непосредственных чувственных впечатлений-ощущений*», стремясь превратить «*свои органы ... в инструменты символизации*» (курсив наш. — И. Е.) [7, с. 17].

В данном случае мы имеем дело с иной формой сознания — *художественной*. «*Художественное сознание*, развиваясь, дифференцируется и специализируется, во-первых, в связи с основными каналами восприятия и формами оценок, а именно, *визуальной, ау-*

диальной и понятийной, во-вторых, в связи с отношениями во времени и пространстве» (курсив наш. — И. Е.) [там же].

Мы подошли к необходимости постановки проблемы о *художественном исполнительском сознании* в его «*изменённых состояниях*» (Л. Выготский) во время концертного акта исполнителя, результатом работы которого является глубокий *психологизм* игры в сочетании с органичными *визуальными физиологическими рефлексиями* исполнителя, придающими наряду с *аудиальной* (звуковой) *интонационностью* силу воздействия исполнителя на аудиторию. Данный процесс основан на *сублимации* — *художественной рецепции* внешнего мира, *высвобождении*, *творческом преобразовании «энергии»*, трансформации её низших видов в высшие.

Выводы. Таким образом, воспитание артиста и его артистической (художественной) техники возможно только в процессе концертной деятельности на основе формирования *артистического исполнительского сознания*, способного обеспечить *психологизм, энергетизм* игры как следствие переживания смысла музыки, придающими исполнительскому акту ту *многомерность*, которую можно назвать *искусством артистической академической игры*.

Универсализм художественного сознания (в том числе мышления) — гарантирующая основа воспитания артистического универсума-личности.

Литература

1. Выготский Л. Проблема сознания // Л. С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 1. / Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского. — М.: Педагогика, 1982. — С.156–167.
2. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. / М. Давидов. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — 399 с.
3. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста. / Н. Давыдов. — Луцк: Волинская обл. типограф., 2006. — 307 с.
4. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов. — М., 1960. — 900 с.
5. Петровский А., Брушлинский А., Зинченко Вл. Общая психология. Учебник для студентов пед. ин-тов. / А. Петровский, А. Брушлинский, В. Зинченко. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Просвещение, 1986. — 464 с.
6. Розенталь М. Философский словарь / М. Розенталь. — М.: Издательство политической литературы, 1972. — 496 с.
7. Самойленко А. Явление артефакта в контексте психологии искусства. / А. Самойленко // «Музичне мистецтво і культура». Науковий вісник Одеської державної музичної Академії імені А. В. Нежданової. Випуск 3. — Одеса: Астропринт, 2002. — С. 12–19.
8. Самойленко А. «Язык сознания» и семантический анализ музыки: к постановке проблемы / А. Самойленко // «Музичне мистецтво і культура». Науковий вісник Одеської державної музичної Академії імені А. В. Нежданової. Випуск 4. Кн. 2. — Одеса: Друк, 2004. — С. 18–29.
9. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. Цагарелли. — С.-П.: Композитор, 2008. — 367 с.

В статті розглядається категорія «артистизм» та проблема його розвитку у виконавців, яка досліджується у взаємозв'язку з формуванням художньої виконавської свідомості.

Ключові слова: артист, артистизм, артистична свідомість, артистичний універсум, переживання, сигніфікація, свідомість, переживання, універсалізм, художня артистична техніка, художня візуалізація, художня рецепція, емоційне мислення, енергетизм.

The article explores the category of artistry and problems of its development by the performer's in the connection with the formation of the artistic performance consciousness.

Key words: artist, artistry, artistic consciousness, artistic universe, the experience, signification, consciousness, universalism, artistic technique, artistic visualization, artistic reception, emotional thinking, energetism.

УДК 78.03+38.071.2

Е. В. Чайка

Национальные показатели в артистической позиции гитарного инструментализма

Статья посвящена национальной идее исполнения в артистической позиции гитарного инструментализма, выявлению закономерностей семантического свойства национальной характерности, заключенного в творческом процессе исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: стиль, национальный стиль, национальная характерность, национальная традиция, национальная идея.

Актуальность исследования, представленного в настоящей статье, определена важнейшей для музыкальной культуры современности тенденцией роста значимости со-творческой роли исполнителя в процессе бытия музыкального произведения. Восприятие музыкального произведения от исполнителя, а не от гипотетически уникального совершенства композиции, «вычитываемого» непосредственно из записи нотного текста, образовало поворотный момент в развитии современного исполнительского музыкознания.

Объектом исследования является музыкальное исполнительское искусство, предметом — национальные черты исполнительской деятельности в области гитарной музыки на примере композиции Й. Мерца.

Цель исследования определяет характеристику особенных черт воплощения национального качества в исполнительском акте, выявление диалектической связи между нотным текстом и исполнительскими версиями, определение уровня и способов взаимодействия национальных черт композиторского и исполнительского творчества.

Конкретные задачи: 1) обобщение сведений относительно национального характера музыкального выражения; 2) выделение

особенностей проявлений национального в музыкальном материале Элегии Й. Мерца; 3) выявление ритмизируемых проявлений национальной характерности в исполнительских версиях исследуемой композиции.

Научная актуальность работы определена новизной идеи поиска национальной выстроенности исполнительско-творческой позиции, что рождает новизну ракурса аналитического подхода в рассмотрении музыковедческой проблематики.

Многонациональный характер современного музыкального искусства обуславливает в музыковедении настойчивые поиски оптимальных характеристик того, что есть национальное в произведениях искусства вообще и в музыке, в частности. Основной позицией концепции национально-этнического Л. Гумилева стало представление о культурно-поведенческом, психологическом единстве индивидов, уподобленных («ритмизованных») своими качествами идеально-созидательного свойства [5, с. 227]. Национальная культура представляет собой процесс, развивающееся явление. И особый смысл для понимания специфики и существа последней имеет ее генезис — тот культурно-социальный статус, который конкретно-исторически определил «пусковой механизм» данного процесса.

Такое представление о национальном, как развивающемся явлении, ассимилирующем инонациональное, характеризует явление национального стиля в искусстве как своего рода синтез национальных элементов предшествующей традиции и инонациональных компонентов на данном этапе. Единство этих универсалий создает неповторимый склад, нередко родственный культурным явлениям, исторически далеко отстоящим от конкретно-национального, присущего данной национальной традиции. Это оказывается весьма существенным фактором при построении исполнительских версий, которые близки и родственны национальной культуре, воспитавшей исполнителя, при этом исторически не соприкасающейся с национальным регионом, представленным композиторским текстом. В современном понимании исполнительской интерпретации, как существенного компонента художественной формы, запечатлена сотворческая роль исполнителя по отношению к композиторской деятельности, реализующая себя в процессе создания и бытия музыкального произведения.

XX век определяется активным продвижением гитары в арсенал академического инструментария, что обусловлено историческими реалиями неуклонного обновления однажды достигнутого качества. В отличие от инструментов, мелодическая либо многоголосная природа которых, так или иначе, соотносится с певческими тембрами оперных солистов либо хора, гитара была ограничена динамическими и артикуляционными возможностями, несравнимыми, например, с «сочной» мелодической кантиленой струнных смычковых инструментов. Однако изменение акустических условий бытия гитары в XX ст. (электрогитара в динамическом отношении предельно выразительна), а также возрождение к началу XXI ст. характера мистериальных ориентиров, избегающих чувственной непосредственности «голосового» звучания струнных смычковых, соотносят данный

инструмент с тембрами арфы, мандолины и других субъектов исполнительства, востребованных в оркестрово-ансамблевых партиях.

Гитара является актуальным инструментом современной музыкальной среды — многие композиторы прошлого и современности обращались к возможностям этого «бидермейеровского» инструмента в контексте академической традиции. Гитарное творчество Й. Мерца оказалось преданным забвению на родине композитора, в Австрии, и в других странах на протяжении второй половины XIX и в XX в. Однако с возрождением интереса к искусству «бидермейера» с 70-х гг. XX в. его музыка стала актуальной для современного слуха, параллельно развитию процесса академизации гитары, активизировавшемуся в последние десятилетия.

Немецкий «бидермейер» — искусство раннего романтизма, в некоторых позициях противопоставлявший себя ортодоксальному романтизму в искусстве, стал предметом исследования музыковедов с середины XX в. Знаменательно, что в справочной литературе [3, с. 138] подчеркивается направленность этого стиля («переработка форм ампира в духе интимности и домашнего уюта») на архитектуру, декоративное искусство и живопись. Заметим, что ссылки на «ампир» в характеристике бидермейера имеют расширительный смысл, поскольку речь в целом идет о запечатлении великого, значительного — в малом. Исходя из логики принятых эстетических регламентаций, сфера музыки — «архитектуры в звуках» (ср. принятое толкование архитектуры как «застывшей музыки») — не могла не быть затронутой воздействием художественных идей бидермейера. В трудах немецких исследователей Римана, Адлера, Функа, [10, с. 422–424] музыкальный бидермейер связывают то с творчеством Ф. Шуберта, Р. Вагнера, то указывают на временной отрезок 1835–1860 гг., то есть — период «после К. Вебера» и «до «Мейстерзингеров» Р. Вагнера.

Но классикой бидермейера считают эпоху раннего романтизма, связывая проявление данного стилистического качества с именами Шуберта, Мендельсона и Шопена [там же, с. 237]. Имя последнего в этом ряду — Шопена — указывает на то, что «бидермейер» охватил не только искусство немецкой традиции, но и европейский ареал в целом.

Творчество Й. Мерца представляет собой явно ощутимое пересечение традиций немецко-австрийской и русской гитарных школ. Играя на 10-струнной гитаре [7, с. 339], он участвовал в конкурсе гитаристов в Брюсселе в 1856 г. и получил Первую премию.

«Элегия» Мерца по форме представляет собой двухчастную сонату-сюиту (*Largo* — *Andante*), являясь генетическим продолжением итальянской сонаты XVIII в. (Саммартини — Мартини). При этом, в ней присутствует явная «поправка на время» — вальсовость, представляющая собой знак идеального в музыке первой половине XIX в. Указанный жанровый признак — вальсовость — характеризует определенный интонационный принцип звучания, тогда как основным показателем метра Элегии стала четырехдольность: типа 12/8 в *Largo* и 4/4 в *Andante*.

Так сложилось в музыкальной практике, что в риторической символике нечетные размеры обычно связаны с бытийностью, тогда как четные указывают на идеальное-высокое. В этой связи очевидным становится то, что жанровый признак Элегии определил возвышенный строй музыкального изложения, отчего четырехдольность, как знак идеального, оказывается декларированной в нотной записи в качестве размера, однозначно заявляемого в виде базовой ритмической идеи во второй части *Andante*.

В Элегии обнаруживается принцип «романтической иронии», который проявляется в том, что «вторичная» в записи вальсовая трехдольность явно обозначена в насыщенной триолями теме *Andante*. Таким образом, бидермейеровское «великое

в малом» обнаруживается там, где торжественно-траурная Элегия разворачивается в органической связи с вальсовыми — танцевальными ритмофигурами.

Показателем подчеркнутой камерности произведения выступает его строгая однотональность: в тексте композиции практически нет отклонения от главного *a-moll*. Эта гармоническая «неразработанность» — в противоположность гармоническому богатству шумановской фактуры — например, выделяет и подчеркивает в Элегии Мерца вышеуказанную отмеченность Высоким. При этом в интонационно-фактурных элементах явно обнаруживаются высокие знаки риторической изысканности изложения. Таковой является интонационная ассоциация с мотивом *dies irae* в верхнем голосе первых двух тактов темы Элегии, семантически представляющая знак расплаты за Грех. В этом смысловом контексте находим хроматически нисходящую последовательность *fis2-f2-e2* — в тт. 10–11, указывающую на покаянное Страдание. В развивающем построении от т. 13 самостоятельное значение получила фигура *suspiratio* — «вздоха», которая не только запечатлевает жизненную аналогию «вдох из глубины души», но и сохраняет также высокую символику «части круга», то есть сопричастность к Божественному [5, с. 27].

Каждая из двух частей композиции Элегии распадается на два раздела (см. от т. 13 *Largo* и от т. 25 *Andante*), образуя совокупный эффект строения — принцип бахианской двухчастной формы (тема — развитие).

В ритмическом отношении интонационное развитие Элегии обнаруживает явное господство пунктирных ритмов, что связано с проявлением волевого начала в музыке.

В целом итоги анализа Элегии Мерца, выглядят следующим образом:

- 1) двухчастное строение (где первая часть — более медленная, а вторая — более подвижная), которое является не столько воспроизведением двухчастной сонаты Саммартини-Мартини (где чаще первая

часть более быстрая), сколько результатом синтеза и этой последней, и сонатно-сюитных циклов в целом, а именно — двухчастной ренессансной сонаты, как произведения вокальной многоголосной канцони-арии в первой части, а затем — более подвижной, в специфически инструментальной фактуре, второй части;

2) преобладание покаянно-жалобного тона в тематизме, в целом ориентированного на нисходящую хроматически-интонационную последовательность *catabasis*, подчеркивающую этимологический смысл жанра «элегия», тогда как высокий гармонизирующий смысл дан проведением, в виде дополняющих мотивов, оборотов *anabasis*, соотносимых с темой Совершенства;

3) проявление вальсовой пульсации в ритмоорганизации произведения в виде последовательностей-триолей, «накладывающих» трехдольность на базисный четырехдольный метр; обилие пунктирных ритмотивов, указывающих на волевое начало, как стимул развития музыкального действия, запечатлеваемых малыми длительностями (эти пунктирные обороты запечатлевают фигуры «парения», «полета души»), др.;

4) наличие в строении первой и второй частей элементов старинной двухчастной формы (первая часть, *Largo*), а также двухчастной формы с чертами сонаты (вторая часть, *Andante*) указывает на осознанное автором сращивание старинной сонатности с завоеваниями Венской школы;

5) в образно-семантическом решении пьесы обнаруживается связь с духовной песней, с романсом-канцонной старинного вальсового типа, призванной воплотить то Высокое, которое представлено в малых формах инструментальности-танцевальности изложения, соответственно идеям отмеченного выше бидермейера.

Многообразие разнонациональных стилизованных традиций «Элегии» Мерца делает это произведение привлекательным для исполнителей разных национальных школ

поставангардного искусства сегодняшнего дня, показателем чего выступают две наиболее яркие исполнительские версии: Томо Ивакуры (Tomo Iwakura) и Давида Русселя (David Roussel).

Первый из названных мастеров представляет Японию, страну, в которой гитарное искусство сложилось только в XX ст., тогда как второй, французский гитарист, является наследником богатой и разветвленной художественной традиции гитарной игры, занимающей заметное место в концертной музыке с середины XX в. и по сей день. Оба исполнения превосходны в своем роде, демонстрируя одновременно существенные национально-ментальные расхождения в трактовке тем-образов и чувства композиционного целого.

Первое, что обращает на себя внимание в игре Томо Ивакуры, — это особого рода мощь и звонкость звучания, с эффектом «чембальности» в преподнесении гитары, явно наследующей стиль звучания эстрадной электрогитары. Громогласную и, отнюдь, не камерно — «малую» по интенсивности звучания подачу экспозиционного раздела демонстрирует Ивакура, играя не *piano*, как обозначено в нотах, а скорее ближе к *forte* (!), делая акустические эффекты достаточно агрессивными. При этом он целенаправленно выдерживает предельно медленный темп *Largo* в первой части и истинное *Andante* во второй.

Существенным моментом индивидуализации его исполнительского подхода является нарочито подчеркнутая четырехдольность, установка на четный размер. Подобный эффект достигается гитаристом двумя исполнительскими приемами. Во-первых, это «оттягивание» короткой длительности в пунктирных мотивах темы. Во-вторых, «снятие» тактового ощущения, когда акцентируется не первая, но третья доля такта на 12/8. Томо Ивакура явно драматизирует изложение, насыщая речитативной экспрессивностью аккомпанирующую фигуру нижнего голоса (тт. 10–11). Тем

самым японский гитарист максимально готовит декламационно трактуемые фиоритуры тт. 5, 7, 8 и т. д. второй части — с многочисленными ферматами, избеганием звучностей типа *dolcissimo*, *dolce*, обозначенных ремарками композитора в тт. 7, 12, 17, 33, 36 и т. д., оказываясь чрезвычайно отзывчивым на всякого рода указания, отмеченные термином *espressivo*. Усиливая этот экспрессивный момент, гитарист «прибавляет» пунктиры, отсутствующие в нотном тексте (см. тт. 34, 35, др.).

В результате анализа исполнительского прочтения «Элегии» японским гитаристом Томо Ивакура существенные черты его исполнения выглядят следующим образом:

1) подчеркнутая торжественность и масштабность звучания вопреки бидермейеровской традиции камерной трактовки образа, значительного и возвышенного, но в «малых» формах;

2) нарочитое «приглушение» вальсового колорита движения на фоне подчеркивания декламационности — вплоть до «вольностей» в ритмизации текста.

Последняя характеристика имеет принципиальное значение в выражении национально-ментальной обусловленности игры японского гитариста: известно, что в традициях музыки Дальнего Востока трехдольный размер неупотребителен.

Что касается первой позиции обобщений, то отмеченное в нем качество звучания обусловлено тем же национально-ментальным фактором. Ведь гитара пришла в Японию с XX в., причем, прежде всего, как эстрадный электроинструмент, с достаточно агрессивной манерой звукоподачи. И в этом просматривается особого рода «европейскость» струнного щипкового инструмента, отличного от подобного национального инструментария типа кото, отмеченного звуком легким и деликатным. Гитара же выделяется «бряцаниями», то есть ударными эффектами, принципиально новыми для Японии.

Таким образом, гитарная школа Японии, сложившись в устремлении к «монумента-

лизации» гитарной звучности и в преодолении камерности, выводит концепцию данного инструмента на новое выразительное качество. Рассмотренная нами интерпретация Т. Ивакуры соотносима с намеченными национально-стилевыми тенденциями японской школы игры на гитаре.

В исполнении Д. Русселя — представителя европейской музыкальной культуры — нежная моторика звучания привносит в композицию Й. Мерца нечто от лютневой традиции и от стилевых ориентаций И. С. Баха. Руссель играет откровенно традиционно — и в этом оригинальность его исполнительского решения, противостоящего тенденциям «модернизации» классической гитары.

Особенно трогательным в исполнительской версии Д. Русселя является внесение им танцевально-вальсовой моторики в подачу тем Элегии, что высветило наличие в тексте Мерца связей с «моцартовскими интонациями» хроматических опеваний и хроматических проходящих звуков на сильных долях такта (т. 7 и др.).

Констатация исполнительской ориентировки на триоли, как эффект трехдольности в размере $12/8$ и $C (4/4)$, является показательной для ритмического чувства представителя европейской культурной традиции, в частности, французской (многие старинные песни Франции звучат в размере $3/8$, $6/8$ и т. д.).

В итоге анализа интерпретации Д. Русселя очевидными становятся следующие положения:

1) осознание камерности гитарной игры гитариста как ее знаковости и уникальности ее тембрально-фактурного качества;

2) бережное донесение вальсовости как отмеченности связи с «бидермейером», что так соотносимо с русской вальсовостью Московской композиторской школы первой половины XIX в. и отвечает «прорусским» моментам биографии автора «Элегии» Й. Мерца;

3) воссоздание Русселем образа, связан-

ного с выразительностью романтических балетных представлений и возвышенной экстастикой ноктюрнов [9, с. 50], выводит на оцененную должным образом в начале XXI столетия лирику бидермейера, в которой сильна наиндивидуальная нота связи с духовной музыкой;

4) оживленность ритмического тонуса игры Д. Русселя делает слышимой моцартианскую ноту композиции Мерца, которая объективно присуща мелодическим построениям этой последней в виде ощутимых «итальянизмов» мелодических построений и драматургии.

Обобщение аналитических исследований столь самостоятельных и привлекательных, каждая в своем роде, исполнительских интерпретаций с точки зрения национальной характерности выглядит следующим образом:

1) японский гитарист своей исполнительской манерой указывает на одну из линий «оркестрализации» инструмента, открывающегося в академическом качестве; притом, что исходный принцип этого инструментального бытия составляет узкий круг домашнего музицирования;

2) европейский музыкант своей игрой закрепляет традиции гитарного творчества как камерной музыки, и противостоит возможности «поглощения» эстрадной электрогитарой классической гитарной школы;

3) тембрально-темповые и ритмо-динамические характеристики, как показал анализ, запечатлевают национально-ментальные признаки, неулавливаемые в целом нотной записью, фиксирующей, прежде всего, высотно-интервальные качества.

Национальная характерность исполнительских интерпретаций рассмотрена нами в сознательном разделении с тем, что называют национальным стилем как целостной совокупности выражения. Анализы исполнительских версий показывают, что национальная стилистика органично выстраивается в пределах композиции, т. е. авторской законченности проекции идеи

образа соответственно индивидуально принятого решения.

Позиция исполнителя в академической музыке как бы вторична по отношению к композиции, и в целом выступает в функции «дополняющего» показателя по отношению к национальной идее композиторского замысла или национального корня формы-жанра и т. д. выполняемой музыки. Соответственно, многонаправленность исполнительского выбора в плане национального расклада программы выступлений не оставляет места специальной систематизации артистического облика в целостности национального художественного выражения.

Опираясь на позиции концепции национального-этнического Л. Гумилева [5], в которых музыкальный подход от ритмизации психологии поведения индивида с иными индивидами позволяет дифференцировать уровни и степени проявления этих ритмизуемых признаков. Ритмизация признаков, как целое, охватывает национальный стиль, другое дело, что считать ритмизуемым компонентом — фольклорную цитату (и соотносимое с ней) или нечто иное. В исполнительской интерпретации ритмизация признаков, будь-то в ритмо-темпе, в тембральных предпочтениях, в агогике и, наконец, в ладовых установках, могут быть далеко не всеприсутствующей. Но она всегда обнаруживается и осознание художественной выстроенности выражения необходимо выделяет национальные слагаемые выбора. Отсюда в анализах подчеркивалась национальная характерность, то есть нечто аконтинуальное в выявлении отмеченного качества.

Анализ исполнительских прочтений показывает, что национальная характерность в исполнительском творчестве, как в артистической сфере вообще, предполагает определённую «парциальность» проявлений, клеточность, то есть способность обнаруживать ментальность в двоичности, троичности и т. д., признаков.

Литература

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці / Д. В. Андросова. — Одеса: Астропринт, 2009. — 184 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М., 1994. — 336 с.
3. Бидермейер // Советский энциклопедический словарь — М., 1984. — С. 138.
4. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. — Л., 1974. — 144 с.
5. Гумилев Л. Этносфера. История людей и истории природы / Л. Гумилев. — М, Аст, 2005. — 575 с.
6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. — Одесса: Астропринт, 2002. — 128 с.
7. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. ст. Вып.129. — М., 1984. — С. 5–11.
8. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие / Е. Назайкинский // Эстетические очерки. Вып.2. — М., 1967. — С. 245–283.
9. Панкевич Г. Восприятие музыкального произведения и его структура / Г. Панкевич // Эстетические очерки. Вып. 2. — М., 1967.— С. 192–204.
10. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik / H. Heusler. // Die Musikforschung. XII Jahrgang. — Basel-Kassel: BärenreiterVerlag, 1959. — 422–431 S.

Стаття присвячена національній ідеї виконання в артистичній позиції гітарного інструменталізму, виявленню закономірностей семантичної властивості національної характерності, пов'язаних з творчим процесом виконавської інтерпретації.

Ключові слова: *стиль, національний стиль, національна характерність, національна традиція.*

The article is devoted to the national idea of implementation of in artistic position of guitar instrumentalism, exposure of conformities to the regularly of semantic property of national specificity, connected with the creative process of performing interpretation.

Key words: *style, national style, national specificity, national tradition.*

ПСИХОЛОГІЯ ТА ПЕДАГОГІКА МИСТЕЦТВА

УДК 378.637.016:78

М. О. Сова

Інноваційні технології навчального процесу в університетах культури і мистецтв

У статті розглянуто інноваційні технології освітнього процесу у вищих навчальних закладах культури і мистецтв, розроблено форми і методи педагогічного управління розвитком творчої самостійності студентів у проблемно-пошуковій діяльності.

Ключові слова: інноваційні педагогічні технології, проблемно-пошукова технологія, художня картина світу.

Актуальність дослідження. На шляху модернізації освітнього процесу у вищих навчальних закладах культури і мистецтв перед вітчизняною наукою поставили завдання, вирішення яких позначається на активізації творчого потенціалу студентської молоді, здатної здійснити суттєві зміни в полікультурному просторі. Необхідність розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців, формування у них ціннісного ставлення до навколишньої дійсності обумовлює актуальність проблеми застосування новітніх засобів навчання, завдяки яким здійснюється становлення особистості студента як суб'єкта культуротворчості. Тому особливого значення набуває розробка й впровадження інноваційних технологій в освітній процес університетів культури і мистецтв, що, безперечно, сприятиме подоланню кризових явищ, існуючих у вищій школі, а також інтенсифікації її інноваційного розвитку.

У зв'язку з цим доцільним уявляється здійснення досліджуваного процесу з позицій крос-культурного мета підходу, який пролонгує і розширює межі вивчен-

ня предмета пізнання, дозволяє віднайти взаємозв'язки у системі «людина — культура — цивілізація — Всесвіт», що забезпечує реалізацію особистісно-зорієнтованої й культуротворчої парадигми освіти.

Однак, існуючі моделі культурологічної підготовки майбутніх фахівців спрямовані значною мірою на реалізацію гносеологічної концепції освоєння культурних цінностей. За таких умов знанієвоцентроване осмислення духовних надбань перетворює культурний діалог у засіб відтворення високохудожніх зразків, класичних традицій і канонів.

Тим самим, практика культурологічної підготовки майбутнього фахівця у РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму» (КУКМіТ) показала доцільність реалізації крос-культурного підходу до удосконалення освітнього процесу завдяки впровадженню інноваційних технологій, створенню сприятливих умов для цілісного розвитку особистості, активізації її творчого потенціалу. Будучи своєрідною індустрією знань, інтелектуальною скарбницею українського суспільства, КУКМіТ

відіграє важливу роль у духовному збагаченні студентської молоді АР Крим, залученні її до культуротворчої діяльності. Модернізація освітнього процесу в університеті досягається завдяки комплексному співвідношенню креативного впливу та умов для його успішного функціонування, зокрема за допомогою введення інноваційних структур — відкриття навчально-наукових лабораторій, наукових і методичних центрів, клубів, студій, творчих колективів, гуртків та інших форм інтеграції культури, мистецтва, освіти і науки, що сприяє розкриттю творчого потенціалу майбутніх фахівців у різних сферах життєдіяльності.

З огляду на викладене актуалізується завдання теоретичного обґрунтування і практичного застосування інноваційних технологій в реалізації освітнього процесу у ВНЗ культури і мистецтв.

Аналіз попередніх наукових праць свідчить про посилену увагу вчених до розробки та застосування інноваційних педагогічних технологій. Висвітлення пропозицій щодо теоретичної та практичної реалізації новітніх технологій в освітньому процесі ВНЗ з необхідністю його реформування розглядаються у роботах В. Беспалько, Г. Демидової, І. Дичківської, І. Зязюна, В. Паламарчука, О. Пехоти, Г. Селевко, П. Підкасистого.

Плеядою вітчизняних дослідників — С. Деніжна, Т. Завадська, М. Лещенко, Н. Миропольська, Г. Падалка — були опрацьовані механізми і засоби смислового та змістово-структурного оновлення культурологічної підготовки майбутніх фахівців, розроблені технології вдосконалення духовного світу студентської молоді і, навіть, переглянуті концепції освіти з позицій її інноваційного розвитку.

Проте проблема застосування інноваційних технологій для досягнення ефективності й підвищення якості освітнього процесу в університетах культури і мистецтв ще не стали предметом спеціального дослідження педагогічної науки.

Актуальність проблеми дослідження зумовлюється, по-перше, необхідністю подолання кризової ситуації, що склалася у вищій школі, на основі крос-культурного підходу до підготовки студентів завдяки впровадженню інноваційних технологій; по-друге, — потребами педагогічної практики у розробці новітніх засобів формування духовно збагаченої, творчої особистості, з розвинутим інноваційним потенціалом, в якому гармонійно сполучаються його різні аспекти: світоглядний, культурологічний, аксіологічний, інтелектуальний, креативний, евристичний, функціональний.

Додатковими аргументами на користь актуальності проблеми впровадження інноваційних технологій в освітній процес ВНЗ є реалізація у практику вищої школи таких функцій навчання: гносеологічної (пізнавальної й навчальної), — спрямованої на формування нових знань про світ і людину; дослідницької, — що передбачає активне залучення майбутніх фахівців до процесу творчого пошуку відповіді на питання про сенс життя, розв'язання протиріч між науковими фактами та життєвими явищами й подіями; креативної, — зорієнтованої на творче освоєння суб'єктами й перетворення ними навколишньої дійсності; адаптаційної, — покликаної забезпечити пристосування особистості до умов сучасної соціокультури й соціотехносфери, її взаємодію з довкіллям, засвоєння знань і цінностей, притаманних інформаційному суспільству.

Теоретичний аналіз сучасного стану підготовки студентів у ВНЗ культури і мистецтв вияв, що реалізація функцій культурологізації освітнього процесу сприяє універсальності та унікальності, сталості та динамічності, інтегративності та варіативності дидактичних систем, створенню загальної картини об'єктивного розвитку інноваційних процесів, встановленню єдності загальної і спеціальної підготовки майбутніх фахівців.

Окрім того, в освітньому процесі виникають певні протиріччя, що свідчать про

невідповідність між вимогами щодо його модернізації завдяки впровадженню інноваційних технологій та фактичним станом їх практичної реалізації:

— між потребами сучасного суспільства у забезпеченні компетентними кадрами з розвинутим інноваційним потенціалом і недостатньою розробленістю інноваційних технологій, спрямованих на активізацію творчих здібностей майбутніх фахівців, мобілізацію їх зусиль на вирішення складних проблем культури в інформаційному суспільстві;

— між сучасною тенденцією до культурологізації вищої школи, побудови «архітектоніки» культуротворчого простору освіти у ВНЗ, що функціонує й розвивається в складних кризових умовах сучасної соціокультурної ситуації, та традиційністю існуючих навчально-виховних програм і проектів підготовки майбутніх фахівців;

— загальною спрямованістю інноваційних технологій на формування творчої самостійності майбутнього фахівця у вирішенні нестандартних проблем та обмеженістю дидактичного змісту педагогічних технологій інформаційними моделями пізнання;

— потребою в оновленні практики вищої школи інноваційними технологіями, за допомогою яких здійснюється творче освоєння студентами матеріальних й духовних цінностей культури, та відсутністю умов, що сприяють успішності впровадження новітніх технологій в освітній процес ВНЗ.

Практичний аналіз застосування інноваційних технологій у процесі підготовки майбутніх фахівців в університетах культури і мистецтв показав доцільність побудови «архітектоніки» культуротворчого простору освіти у ВНЗ як спеціально організованого процесу міжкультурної комунікації, в якому здійснюється формування «людини-культури» (В. Біблер), здатної до самостійного творчого пошуку і продуктивної діяльності з освоєння духовних і матеріальних цінностей та перетворення навколишньої дійсності.

Існуюча невідповідність між культуротворчим потенціалом ВНЗ та змістом традиційних програм і педагогічних технологій вимагає опрацювання новітніх засобів становлення майбутнього фахівця як суб'єкта культуротворчості, що і виступає додатковим чинником в обґрунтуванні актуальності досліджуваної проблеми.

Мета статті — теоретично обґрунтувати та розробити інноваційні технології освітнього процесу засобу модернізації освітнього процесу в університетах культури і мистецтв.

У досягненні поставленої мети передбачається реалізувати ідею розгляду культури як творчої діяльності з відтворення системи духовних цінностей, а професійної підготовки студентів — як процесу і результату духовно-творчого розвитку культури майбутніх фахівців.

Зауважимо, що педагогічне управління, зорієнтоване на активізацію культуротворчої діяльності студентів, передбачає зростання їх пошукової активності та творчої самостійності у виконанні завдань проблемного спрямування, підвищення інтелектуальних актів свідомості при моделюванні образів і картин світу, рефлексії щодо цілісності культурного універсуму.

Тому цілком логічно уявляється організація самостійного пошуку студентами способів вирішення проблеми завдяки застосуванню *проблемно-пошукової технології* культурологічного навчання. Конкретизуючи основні цілі використання даної технології у вищій школі, слід наголосити на розгляді її як інструмента, котрий використовується для розвитку: а) проблемного мислення, що дозволяє комплексно вивчати поставлену проблему, різноаспектно розкривати технологію досягнення мети і, у перспективі, має збільшувати ймовірність створення наукових інновацій на стиках наук; б) творчої особистості, здатної бачити, ставити проблему, висувати гіпотезу і самостійно вирішувати ускладнені проблеми, детерміновані кризовими явищами

в інформаційному суспільстві; в) креативного потенціалу студентів, самореалізації їх здібностей через механізми самостійного набуття знань і умінь у процесі активної пошукової діяльності.

Цілісному осягненню універсуму культури сприяє створення проблемних ситуацій, що надають можливість освоїти знання про національні, історично складені, культури світу, поєднати їх у полікультурному просторі. Цей процес пошуку інтегрованих взаємодій призводить до розширення «діапазону» знань, їх універсальності, набуття нових знань і виникнення евристичної думки. Такий інтелектуальний процес пошуку «істини» переводить студентів у нову «площину» мислення, що вимагає творчих рішень накопичених нестандартних проблем.

Характерною ознакою змісту проблемно-пошукової технології є відображення об'єктивних протиріч, що виникають у процесі самостійного пошуку; вони виступають джерелом розвитку думки у будь-якій сфері пізнання.

У зв'язку з цим проблемно-пошукова технологія виступає засобом проблемного навчання — дидактичної системи, спрямованої на самостійне набуття нових знань у процесі вирішення пізнавальних і практичних задач, що ґрунтується на закономірностях творчого засвоєння знань і способів діяльності, передбачає проектування та відтворення на практиці науково обґрунтованого алгоритму дій, включає певним чином скомпонований зміст навчальної інформації, сукупність форм, методів, засобів навчання, яким властиві основні риси наукового пошуку.

Специфіка проблемної інтерпретації навчального матеріалу полягає у тому, що традиційна передача викладачем готових знань замінюється постановкою перед студентами проблемної задачі, яка стимулює пошук способів і засобів її вирішення, відкриває шлях до нових знань при розв'язанні пізнавальних і практичних задач. Структу-

ра проблемно-пошукової технології подається у таблиці 1.

Таблиця 1. Функціональна структура проблемно-пошукової технології

№ п/п	Функціональні складові проблемно-пошукової технології
1	Актуалізація вивченого матеріалу
2	Створення проблемної ситуації — усвідомленого суб'єктом утруднення, подолання якого потребує пошуку нових знань і способів дій
3	Постановка навчальної проблеми — проблемної ситуації, прийнятої суб'єктом на основі набутих знань, умінь, досвіду творчого пошуку
4	Побудова проблемної задачі — навчальної проблеми, що вирішується за заданими умовами й параметрами
5	Мисленнєвий пошук і розв'язання проблеми, що передбачає формулювання та доказовість гіпотез, аналіз можливих помилок, передбачення наслідків реалізації висунутих гіпотез, узагальнення та обґрунтування висновків
6	Перевірка результатів вирішення проблеми і закріплення набутих знань

Успішність педагогічного управління процесом впровадження інноваційної технології проблемно-пошукового виду досягається завдяки створенню педагогічних умов активізації самостійної культуротворчої діяльності студентів, що нейтралізують виявлені вище протиріччя і сприяють ефективності процесу застосування даної технології (Додаток, рис.1).

Послідовність етапів проблемно-пошукової технології зумовлена логікою пошуково-пізнавальної діяльності суб'єктів у проблемному навчанні: сприйняття — осмислення — моделювання — оперування — аналіз мисленнєвого пошуку (Додаток, рис. 2).

У практиці вищої школи застосування проблемно-пошукової технології передбачає зростання творчої активності та самостійності студентів, підвищення інтелек-

туальних актів свідомості, що досягається завдяки створенню проблемних ситуацій культури, котрі виникають при моделюванні картин світу, відтворенні цілісності світової культури. Тому цілком логічною уявляється організація самостійного пошуку студентами діахронізації та синхронізації культур за часовими періодами — Античності, Середньовіччя, Нового часу, Новітньої доби. Педагогічне управління цим процесом передбачає розв'язання таких завдань: активізація проблемно-пошукової діяльності студентів у процесі рефлексії над культурною цілісністю; формування умінь аналізувати інтелектуальні дії-операції, індивідуальну траєкторію мисленнєвого пошуку, а також обґрунтовувати висновки комплексного вивчення культури.

Серед найпоширеніших способів створення проблемно-пошукових ситуацій культури на увагу заслуговує бінарний метод «діалог культур».

В організації практичного заняття за допомогою цього методу виявляється його поліфункціональне призначення:

а) культурологічне — створення полікультурного простору в процесі міжкультурного спілкування; виявлення унікальності кожної культури ранньокласових суспільств і усвідомлення їх загальнолюдської універсальності;

б) гносеологічне — у цілісності пізнання, що забезпечується діалектичною єдністю осягнення художніх надбань різних культур та пошуком логічних і методологічних засад оновлення раціональності і чуттєвості; універсальності знань завдяки встановленню закономірностей розвитку культури і механізмів взаємодій між культурними системами; суб'єктивізації пізнання, що забезпечується організацією самостійного пошуку студентами шляхів розвитку внутрішнього світу культури; упорядкованості та системності знань;

в) загальнохудожнє — у сформованості уявлень про розвиток світової культури як процесу створення загальнолюдської куль-

тури, що відбувається з різних центрів завдяки поширенню і взаємопроникненню елементів національних культур;

г) дидактичне — в управлінні процесом навчання, що забезпечує просторово-часове набуття і концентрацію інформації; взаємодії одержаної та переробленої інформації щодо розвитку різних культурних систем за умов їх взаємного відображення;

д) організаційне — в організації різноаспектної діяльності студентів у процесі міжкультурної комунікації; забезпеченні умов для рівноправного партнерства та самореалізації учасників діалогу; взаєморозумінні поглядів партнерів, узагальнення яких і є метою діалогу.

Розробка узагальненої моделі полікультурного універсуму здійснюється шляхом створення художніх картин світу. Моделювання природно вимагає активізації естетичної проєктивності суб'єктів пізнання, мобілізації їх зусиль до пошукової діяльності з побудови системи художніх образів світу. Цей творчий процес проєктування простору культури варто здійснювати у таких площинах — методологічній, історичній, теоретичній, семіотичній, структурно-функціональній, практичній, психологічній. Прямування різними шляхами розвитку культур світу неодмінно включає пошук механізмів, які забезпечують зв'язок центрів синхронізації різноманітності культури і каталізаторів її діахронного руху. Як і будь-яка проєктивна проблемно-пошукова діяльність, моделювання художньої картини світу передбачає присутність «я» суб'єкта пізнання: відкриття власної сутності через ідентифікацію людини в полікультурному універсумі.

Розкриваючи особливості проблемно-пошукової діяльності студентів зі створення художніх картин світу, слід виокремити такі мисленнєві дії, що відбуваються згідно з вищеназваними етапами проблемно-пошукової технології:

1) сприйняття і осмислення комплексних проблем і обраних представниками певної

епохи способів їх розв'язання, вирізнення суттєвих ознак універсуму культури;

2) розробка моделей образів світу; визначення елементів картини світу за характером відношень між ними; обґрунтування дій щодо вирішення проблем розвитку культури певної епохи;

3) індивідуальні мисленнєві дії суб'єкта пізнання щодо локалізації духовних цінностей, самовизначення людини у світі, що знаходить своє вираження у предметах культури;

4) глибинне поринання у художній світ, сповнений людських смислів, здійснення суб'єктивно- і об'єктивно-аналітичних дій, вироблення оцінного ставлення до проблем культури;

5) рефлексивний аналіз розробленої моделі та процесу власного мисленнєвого пошуку, самоконтроль і самокорекція.

Модельовання художньої картини світу за цим алгоритмом становить процесуальний компонент проблемно-пошукової технології в освітньому процесі, що складається з ціннісно-орієнтаційних, змістово-операціональних, естетично-оцінних та рефлексивних дій, котрі активізують діяльність студентів у інноваційному культурному середовищі.

Таким чином, пізнання культури як цілісності ґрунтується на узагальненні її характерних особливостей, структуруванні системи образів, духовних цінностей і культурних явищ певної епохи у відповідній моделі, якою виступає художня картина світу. У процесі її відтворення особливу увагу варто приділяти рефлексивному осягненню домінант, на яких створюється нова модель образу світу з новими темами, стилями, диспозиціями і семіотичними перевагами. У такий спосіб розробляються моделі античної, релігійної, раціональної, суб'єктивної художніх картин світу, що виступають результатом самостійного пошуку студентами структурних основ культурного універсуму.

Створення художньої картини світу та осмислення її концепції слугує:

— методологічним принципом науково обґрунтованого відбору, систематизації та узагальнення теоретичного і практичного матеріалу;

— конкретним понятійним апаратом, інструментарієм проблемного мислення і культурологічного аналізу змісту, структури та законів розвитку культурологічного знання;

— дослідницькою програмою вивчення об'єктів культури;

— засобом об'єктивації теоретичних моделей і концептуальної інтерпретації категоріального апарату теорії культури та її емпіричної бази;

— діючим засобом самостійного набуття нових знань;

— основою встановлення та реалізації міжпредметних зв'язків культурологічного знання з дисциплінами соціально-гуманітарного циклу;

— практично діючим критерієм розкриття світоглядного змісту понять, теорій і закономірностей розвитку культури;

— проблемно-пошуковою технологією формування світогляду та активізації творчого потенціалу особистості.

Високий ступінь узагальнення і цілісності знань студентів зумовлює повноту осягнення і глибину розуміння культурних явищ, сформованість образних уявлень і обґрунтованість оцінних суджень, уміння встановити діахронічні й синхронічні зв'язки між явищами культури в процесі пошуку світоглядних орієнтирів і ціннісного смислу життя.

Цілком логічним у процесі активізації проблемно-пошукової діяльності уявляється формування у студентів гносеологічних умінь, що досягається за допомогою засвоєння системи методів, котра складається як із загальних методів пізнання (спостереження, аналізу та синтезу, конкретизації та абстрагування, аналогії та контрасту, узагальнення та систематизації), так і з методів суміжних дисциплін. Взаємодія цих методів встановлюється за умов створен-

ня проблемної ситуації. Прикладом є проблемна ситуація «У кожній речі я бачу Бога» (У. Уйтмен). Її вирішення доцільно здійснювати у формі філософських роздумів з проблеми релігійного світобачення і християнських основ творчості сучасних митців. Для філософських роздумів використовується художній матеріал з різних видів мистецтв: духовні пісні та оркестрові п'єси А. Веберна, рок-опера У. Вебера-П. Райса «Ісус Христос — суперзірка», поезія У. Уйтмена («Пагінци трави», «Пісня про себе»), П. Тичини («Сонячні кларнети», «Енгармонічне»), картини С. Далі («Христос над світом», «Атомістичний хрест»), Е. Нольде («Христос серед дітей»).

Далі логічно пропонувати виконати таке комплексне завдання дослідницького спрямування: визначити детермінанти, що зумовили звернення митців авангардизму до християнських основ при вирішенні актуальних проблем сучасності; виявити творче кредо представників культури Середньовіччя і Новітньої доби, які дотримувались релігійної форми пізнання світу, зіставити особливості їх світовідчуття і світорозуміння; визначити головні інтегративні чинники, що поєднують художні концепції авторів різних епох і виступають центрами синхронізації та діяхронного руху культури; розкрити значення християнських символів та особливості їх тлумачення у нових культурних ситуаціях і дати символічний аналіз творів та оцінку їх художньо-естетичної цінності; виявити художні засоби, які передають філософські міркування митців; визначити механізми інтегрування конкретної, чуттєво-образної та абстрактної сфер їх творчості; знайти риси музичності у філософській поезії У. Уйтмена і П. Тичини, поетичності — у духовній музиці А. Веберна, театральності — у християнському живопису Е. Нольде, синтезу мистецтв — у рок-опері У. Вебера — П. Райса; розглянути точки зору сучасних митців на смисл життя, вирізнити спільне і відмінне у їх поглядах, виявити оригінальність

міркувань, зробити узагальнення, висловити власну позицію щодо вирішення цієї проблеми.

У процесі пошуку відповідей на поставлені питання варто зіставити прояв християнського спектру світобачення у культурах Середньовіччя, Новітньої доби у різних видах художньої творчості, відрефлексувати культурологічні аспекти зразків мистецтва на «екран» постмодерної культури. Ця гносеологічна лінія проблемно-пошукової діяльності студентів обумовлює доцільність застосування такого методу дослідження, як спектральний аналіз — перенесення дії методів аналізу і синтезу, порівняння, конкретизації і абстрагування у нові змінні ситуації, зокрема при новій інтерпретації християнських ідей, символів, сюжетів і образів як складової авангардної культури.

У такий спосіб впровадження проблемно-пошукової технології передбачало створення художніх картин світу різних часових періодів, відстеження їх трансформації, виявлення шляхів і механізмів діяхронізації та синхронізації. Упорядкування образів, духовних цінностей, культурних явищ та інших структурних елементів художньої картини світу в цілісну систему, а також визначення особливостей еволюційних процесів у цінностях, стилях мислення, формах і засобах виразності, сприяє формуванню художніх уявлень про «поліфонію» історично складених світових культур — Античної і Середньовічної, Новочасової і Новітньої, церковної і світської, класичної і авангардної, західної і східної. Розробка складних моделей образу світу при вивченні культурології передбачає не тільки об'єктивізацію освітнього процесу, а і його суб'єктивізацію, що дозволяє здійснити рефлексію над полікультурним універсумом, «сфокусованим» у свідомості сучасної молоді.

Висновки. Інноваційні технології реалізації освітнього процесу у ВНЗ культури і мистецтв виступають:

— дієвим поліфункціональним засобом модернізації освітнього процесу, що сприяє:

формуванню інтегрованих знань про світ, людину та цінності, притаманні інформаційному суспільству; активному включенню студентів до творчого пошуку способів вирішення проблем сучасного культурно-цивілізаційного розвитку і суспільного життя; залученню майбутніх фахівців до створення інновацій на стижах наук;

— послідовною системою дій викладача, спрямованих на впровадження інновацій у педагогічну практику;

— моделлю педагогічної сумісної діяльності щодо проектування, організації та проведення освітнього процесу зі впровадження інновацій і забезпечення умов для їх реалізації;

— теоретичним і практичним інструментарієм, що передбачає застосування новітніх засобів для реалізації інноваційних

моделей навчання студентів, комплексного вивчення об'єктів пізнання;

— своєрідним організатором взаємодії різних систем знань, впровадження якої має забезпечити: формування творчої самостійності студентів у пізнавально-пошуковій діяльності; активізацію інноваційного потенціалу; виховання креативної особистості майбутнього фахівця як суб'єкта культуротворчості.

Перспективи наукових пошуків. Актуальними напрямками подальшої розробки поставленої проблеми є експериментальна перевірка ефективності впровадження новітніх проблемно-пошукових технологій в освітній процес ВНЗ культури і мистецтв, а також розробка комплексних проектів і технологій з розвитку інноваційної культури і творчого потенціалу студентської молоді.

Література

1. Даутова О. Б. Современные педагогические технологии в профильном обучении: учебно-методическое пособие для учителей / О. Б. Даутова / Под ред. А. П. Тряпициной. — Спб.: КАРО, 2006. — 176 с.
2. Смержок И. П. Проектирование социально-культурного пространства: Теоретический и организационно-педагогический аспекты: дис. канд. пед. наук: 13.00.01 — Московский государственный университет культуры и искусств / И. П. Смержок. — М., 2003. — 162 с.
3. Чухнов И. П. Культуротворческие технологии как средство реализации региональной культурной политики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. / И. П. Чухнов. — Тамбовский государственный университет. — Тамбов, 2006. — 164 с.

В статье рассмотрены инновационные технологии образовательного процесса в университетах культуры и искусств, разработаны формы и методы педагогического управления процессом развития творческой самостоятельности студентов в проблемно-поисковой деятельности.

Ключевые слова: инновационные технологии, проблемно-поисковая технология, художественная картина мира.

The article deals with the innovative technologies of the educational process in the universities of culture and arts. Forms and methods of the pedagogical process control and the development of creative independence of students in problem-searching activity.

Key words: innovative technologies, problem-searching technology, artistic picture of world.

Рисунок 1. Педагогічні умови проблемно-пошукової технології навчання

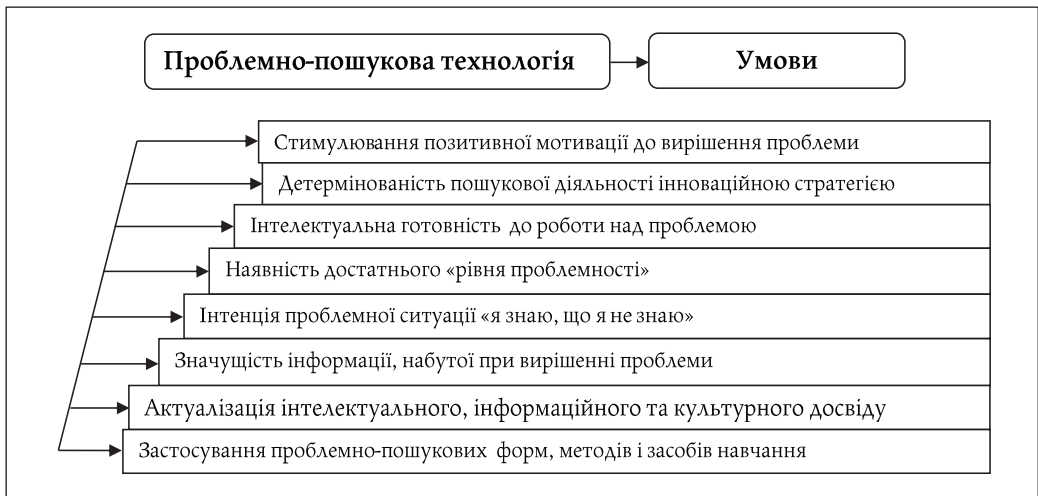
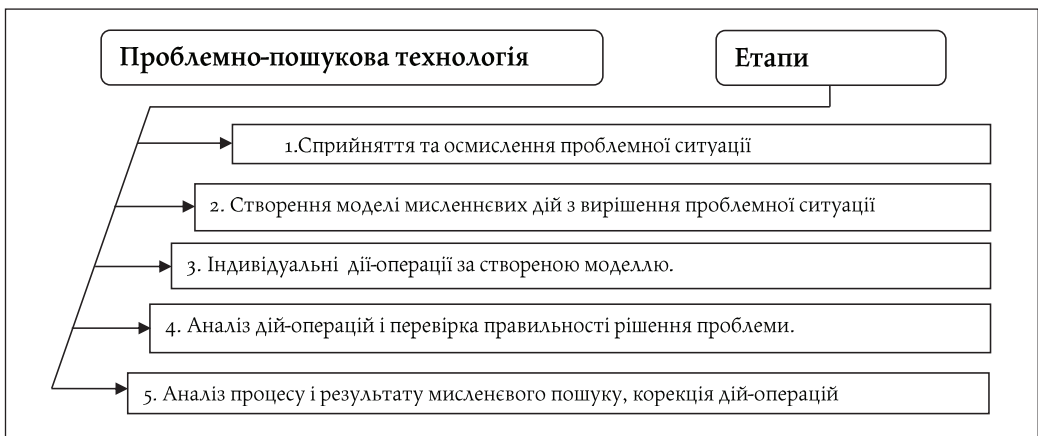


Рисунок 2. Етапи проблемно-пошукової технології навчання



УДК 78:316.3

С. І. Науменко

Музичне мистецтво як соціальне явище

У статті з позиції психології та медицини розглядаються проблеми впливу музики на індивіда та природу його музичної обдарованості, роль та місце півкуль головного мозку в структурі обдарованості, надається визначення дефініції «музична обдарованість».

Ключові слова: музична обдарованість, синтез, простір, час, емоція.

Актуальність. Мистецтво з давніх часів займало значне місце в житті як суспільства, так і окремої людини. Коли людина була більш відкрита природі і вважала себе гармонійною часткою Всесвіту, а не його володарем та переможцем, як це відбувається в наш час, мистецтво було невід'ємною і необхідною частиною її життя. Людина творила мистецтво, яке, у свою чергу, живило людину.

Метою статті є аналіз існуючих поглядів на проблему впливу музичного мистецтва на психіку художньо обдарованої людини.

Особливе місце серед мистецтв займала музика. Можна погодитися з думкою Густава Гесса де Кальве щодо походження та роль музики у житті людини, яка була висловлена ним у статті "Про музику, її цілі й дію". В ній автор пише, що всі мистецтва як часу або виразу, так і простору походять з особливих почуттів, на які кожен з них чинить взаємну дію. Але найзручнішим для сприймання вражень є слух. Саме тому всілякі враження, які продукуються через нього на внутрішні почуття, бувають сильнішими, ніж ті, які отримуються завдяки іншим рецепторам.

Погоджуючись з думкою Гесса де Кальве про природу і походження музики, підкреслимо, що у диких народів, що зберегли

свою культуру у первинному вигляді до наших часів, музика і досі займає чи не лідуючу позицію в житті суспільства. З цього стає можливим зробити висновок, що походження музики відноситься до однієї епохи з народженням людини.

Дійсно, музика посідала в житті суспільства особливе місце. Її слухали для насолоди і натхнення; нею виховували та лікували; з нею порівнювали громадське життя, вважаючи, що життя — то оркестр, в якому кожній людині, як і інструменту в оркестрі, відведено свою роль. Мабуть через це Піфагором, як згадують його учні, були спеціально підібрані певні мелодії та ритми, які необхідним чином впливали на формування духовності молоді (функція корекції внутрішнього стану людини).

Разом з тим, Платон вважав, що міць та сила держави залежить від того, яка музика в ній звучить, де найбільш важлива роль була надана саме ладам та потужному впливу ритму. Розглядаючи сучасні аспекти розвитку суспільства у світовому масштабі, з цим твердженням є можливість повністю погодитися. Так, коли держава дозволяє використовувати без будь-яких обмежень музичну «вакханалію» (механістичність ритмів, відсутність мелодійного матеріалу як такого, використання фізіологічно збу-

джуючих ритмів та тембрів електроінструментів тощо), молодь, на яку спрямован цей потужний вплив, реагує бездуховністю, агресивністю, жорстокістю, девіантною поведінкою та іншими протиправними діями.

Саме Аристотель, надаючи мистецтву збагачуючу функцію, розробив свою теорію катарсису. Він вважав, що коли людина глибоко переживає твори мистецтва (особливо трагедію), в її внутрішньому світі відбувається очищення від хворобливого афекту, душа піднімається над проблемами та сягає вершин буття. З цього стає зрозумілим, що перші паростки напрямку сучасної європейської психології мистецтва з'явилися саме в роботах грецьких філософів.

В Древньому Китаї музика складала дуже важливий елемент виховання і входила до перелику наук, які були обов'язковими для вивчення. В східній натурфілософії ("Люйші чуньцю", III ст. до н. е.) цей вид мистецтва розглядався як символ порядку і цивілізації, який привносився в хаотичне середовище задля створення в соціумі певної структури, норми, ієрархії, тобто для гармонізації суспільного життя. В Індії, як і в Китаї, древні лікарі використовували музику як суто лікувальний засіб.

Середні віки ознаменувалися початком усвідомленого підходу до пояснення багатьох музичних явищ з точки зору їх відповідності до темпераменту людини (А. Кірхер, І. Кванц та ін.). І. Кванц вважав, що виражене в музиці сильне почуття можна визначити за такими ознаками, як тональність, ритм, тембр.

Вчені різних галузей науки і надалі продовжують вивчати саме природу різнобічного впливу мистецтва, особливо музики, на людину, її психіку, творчість тощо. Але саме суб'єкти творчого процесу (з притаманними саме для них особливостями прояву продуктивності) досліджуються на науковому рівні, нажалі, замало.

Митець спроможний відтворювати на практиці лише те, що було ним відчуте, спочатку, на тонкому духовному рівні. Цієї

думки ще у свій час дотримувався Леонардо да Вінчі. Таким чином, людина без чуттєвого пізнання світу та речей, що її оточують, не може пізнати світ. Питання лише в тому, як саме і чому саме так, а не інакше, людина-митець пізнає світ. Ми пізнаємо свою історію та все, що нас оточує, перш за все, не з окремих фізичних формул або математичних законів, а з творів мистецтв, їх чуттєвого змісту.

На підставі цього саме з другої половини XIX ст. різні вчені починають вивчати не тільки вплив мистецтв на психофізіологію людини, її духовну сферу, але й сам феномен художньої обдарованості людини (В. Бехтерев, Н. Бернштейн, К. Бюхер, Г. Гельмгольц, Г. Россолімо, П. Сімонов, Б. Теплов та ін.). З'явилися, навіть, нові напрямки досліджень щодо впровадження у наукову практику процесу усвідомленого вивчення показників впливу музики на людину та її почуття (музична психотерапія, психокорекція засобами музики та ін.). Усе це ще раз доводить, що музика є невід'ємною органічною частиною життя людини, яка є як біологічною істотою, так і творчою особистістю. З цих причин завжди буде виникати багато питань з боку мистецьких та психологічних наук щодо вивчення «людини» та її сутності.

У психологічній літературі ще не існує єдиного тлумачення поняття "обдарованість", а тим більше єдності поглядів відносно її природи: вроджена вона чи набута, яка її структура, зміст та ін. Вивчення цього феномену відбувалося переважно з мистецьких, філософських та педагогічних позицій, що призвело до різних, а іноді й полярних поглядів на проблему. Єдине, в чому виявляється однаковість думок, — це розуміння ролі художнього виховання у формуванні творчого потенціалу людини та її духовності через емоційну сферу. Б. Додонов дотримувався думки, що «в мистецтві — і в творчій, і виконавській, "споживчій" діяльності людей — емоції відіграють особливо важливу роль. Вони не

лише спонукають суб'єкта до активності, не тільки активізують всі інші його процеси, а й пов'язують їх у єдине ціле, визначаючи русло, по якому повинні діяти акти сприймання, уявлення та мислення».

Від багатства і глибини переживань митця великою мірою залежить різноманітність аспектів, через які світ розкриває йому своє обличчя. Обдарованість як одна з фундаментальних властивостей індивіда не завжди проявляється активно і повно саме через те, що обдаровані люди здебільшого поліздібні, і тому важко виявити провідну спрямованість їх таланту. Так, В. Гете, М. Мюссе, А. Франс, У. Теккерей, М. Лермонтов, Т. Шевченко, М. Гоголь, О. Бородін, П. Тичина, С. Ріхтер та багато інших митців малювали, писали вірші, повісті, були акторами, інженерами, хіміками.

Правильному визначенню обдарованості може допомогти знання природи, структури та форм її виявів у тій чи іншій галузі. Переконавати в необхідності вивчати обдарованість особливо в дошкільному віці, коли над дитиною ще не тяжіють знання, вміння та навички, недоречно. Вважаю, що думка Н. Бехтеревої найбільш повно розкриває сутність цього поняття: «те, що функціонує без навчання і є обдарованість».

Проблема обдарованості тісно пов'язана з закономірностями специфіки побудови та роботи мозку людини. На сучасному етапі розвитку науки добре вивчено проблему функціональної спеціалізації півкуль у пізнавальній діяльності людини. Встановлено, що вони не є просто дублерами. Кожна з півкуль виконує різні функції, але постійно доповнює одна одну.

Загально визнано, що аналітична, знаково-опосередкована стратегія пізнання характерна для роботи лівої півкулі; синтетична, образно опосередкована — для правої. Природно, що функціональні властивості півкуль, а точніше ступінь їх індивідуального прояву та особливості співвідношення між ними є внутрішніми своєрідними умовами розумової обдарованості, а також спеціальних її ви-

дів (просторових, звукових тощо). Але мозок працює як одне ціле, водночас, разом зі спеціалізацією півкуль відбувається їх інтеграція або білатеральна взаємодія. Цей процес може відбуватися по-різному: краще або гірше. Тому й виникла гіпотеза про ефективну білатеральну взаємодію як біологічну основу обдарованості. В цій гіпотезі особливе значення відводиться ролі субдомінантної правої півкулі (В. Ротенберг, С. Бондаренко).

Передбачається, якщо людина з домінуванням лівої півкулі (праворука) зможе якнайкраще використати особливості своєї правої півкулі, тим більш вражаючим буде прояв їх можливостей:

- думати одночасно про різні питання;
- залучати більше мозкових ресурсів для вирішення проблеми, яка її цікавить;
- одночасно порівнювати та протиставляти якості об'єктів, які вичленовуються стратегіями кожної півкулі.

При дослідженні обдарованих дітей виявилось, що в них трохи менше виражено домінування лівої півкулі. Крім того, шкільна встигаємість також вища у дітей з помірною перевагою правої півкулі. Функція «правокульових» компонентів мислення — миттєве охоплення великої кількості суперечних з точки зору логіки зв'язків і формування за рахунок цього цілісного та багатозначного контексту. Тому роль «правокульової» стратегії пізнання, яка проявляється у здібності охоплювати безліч зв'язків і варіантів в багатозначному контексті, робить її найважливішим учасником творчого процесу.

Від «правокульовості» (перевага першої сигнальної системи) або «лівокульовості» (перевага другої сигнальної системи) багато в чому залежить співвідношення емоційного та понятійного у психіці. Отже, індивідуально-психологічні відмінності такого роду певним чином характеризують своєрідність обдарованості.

Л. Венгер, наприклад, вважає, що критерієм обдарованості слугує рівень інтелектуальної діяльності; у дітей з затримкою

розумового розвитку має місце і затримка розвитку образотворчої діяльності, ступінь цієї затримки дуже точно відповідає ступеню дефекту розумового розвитку [1]. З цією думкою важко погодитись, тому що саме слабкий рівень розвитку художніх здібностей (як вроджених властивостей) затримує інтелектуальний розвиток, а не навпаки.

Й. Гете в свій час писав, що музична обдарованість є тим «сущим», що не ділиться на «розум без остатку». Разом з тим А. Юркевич зазначає, що для високого рівня розвитку творчих здібностей необхідний рівень розумового розвитку вище середнього (IQ не нижче 120), але, коли інтелектуальний рівень дуже високий (наприклад IQ — 170, 180), то це, як і при недостатній його величині, може заважати творчості, тобто вплив на становлення творчих здібностей знову буде негативним.

На наш погляд, обдарованість завжди несе в собі властивості різних видів, тобто вона завжди полімодальна. Не може бути чисто «інтелектуальної обдарованості», або чисто «художньої». Вона існує і може існувати тільки в гармонійному поєднанні, як і обидві півкулі мозку. Інакше порушується гармонійність поєднання і відбувається відхилення від «норми», руйнується цілісність явища, регресує особистісні якості людини. Питання полягає лише в тому, що є провідним у цій єдності, яка його сила.

Хіба можна сказати, що О. Бородін не був інтелектуально обдарованим, або Леонардо да Вінчі мав слабкий інтелект? Можна навести безліч прикладів, коли саме гармонійне поєднання декількох видів обдарованості обумовлювали справжні таланти в тому чи іншому виді творчості (Леонардо да Вінчі, О. Бородін, Ф. Кюрі, Н Бор, А Ейнштейн та інші). У цьому випадку ми матимемо на увазі їх гармонійне поєднання, а не рівнозначність різних видів обдарованості в одній людині.

Питання про співвідношення «емоційного» та «понятійного» постійно супроводжує дослідження здібностей людини. До нього можна приєднати й питання про

роль психомоторного компонента у феномені як художньої обдарованості, так і інших видів обдарованості. Так, І. Курбатова, яка вивчала зазначене питання на матеріалі музичних здібностей, а саме через рівень успішності навчання гри на фортепіано, підсумовує, що результати дослідження «свідчать про необхідність пильної уваги дослідників до потенціалу людини, до організації її моторики, і тому ще не раз необхідно піднімати проблему недооцінювання ролі правої півкулі у розвитку творчого потенціалу учнів масової школи».

«Понятійний» та «емоційний» компоненти вона вимірювала за особистісним вимірювальником Кеттела. Порівняння особистісних профілів по трьох групах досліджуваних (учні масової школи, учні школи з естетичним напрямком та музичної школи) за її даними виявило статистично значимі відмінності.

Аналізуючи погляди дослідників відносно художньої обдарованості у різних видах мистецтв, можна бачити, що її вивчення дійсно є психологічною проблемою, тому питань, на які може дати відповіді психологія, дійсно існує дуже багато. Проблема художньої обдарованості безпосередньо пов'язана з тим, що історія життя дає нам дві картини нашого життя: наукову і художню. Якщо особливістю наукової картини світу є перш за все деяка система фундаментальних абстрактних об'єктів, то художня картина забезпечує саме цілісний, синтетичний погляд на світ і тим самим розкриває такі особливості та сторони відображаного (людина, природа, події тощо), які на сучасному рівні розвитку науки недоступні аналітичним методам дослідження.

Тому художню картину світу можна визначити як відображення всіма засобами та видами мистецтв цілісного синтетичного уявлення про конкретно-історичну дійсність в межах певних просторово — часових діапазонів (історична формація, епохи, періоди та ін.) Якщо наука несе в собі конкретно-прикладне значення, яке підпорядковується го-

ловному завданню — виживанню людини, поліпшенню її життя, здоров'я тощо, то у художньої діяльності завдання зовсім інші. Вони спрямовані на духовне, інтелектуальне та соціальне становлення особистості, яка б усвідомлювала себе часткою всесвіту в усій його цілісності та працювала над його удосконаленням, а не на руйнацію.

Велике, якщо не провідне, значення у природі художньої обдарованості мають особливості сприймання, уяви та переживання індивідом простору та часу. Категорії відносяться до числа загальних та універсальних, оскільки являються формами існування матерії. Світ творів мистецтв, який є художньо-образним відображенням світу, також співвідноситься з об'єктивними закономірностями, в тому числі і з просторово-часовими. Простір та час, за висловом А. Гуревича, утворює "концептуальний та чуттєвий інвентар культури".

Простір і час у мистецтві являються дійовими засобами створення психологічної атмосфери твору. В той же час вони дуже своєрідно проявляються у функціонуванні художньої «психомоторики» — точного визначення «на слух», «на око» тощо.

В. В. Клименко, наприклад, висловлює думку про те, що психомоторна діяльність є не простим інструментом розвитку таланта, а спирається на вроджену до певного виду творчої активності (малювання, гра на музичних інструментах, танок) [4].

Висновки. Таким чином, виходячи з досягнень різних галузей науки (психофізіології, психології, біології тощо), дозволимо собі висловити власний погляд на природу феномену художньої обдарованості: *художня обдарованість є вродженою безумовно рефлексивною та психомоторно-емоційною властивістю суб'єкта.*

Література

1. Венгер Л. А. Педагогика способностей / Л. А. Венгер. — М.: Знание, 1973. — 96 с.
2. Голубева Е. А. Способности и индивидуальность / Е. А. Голубева. — М., 1993.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М., 1972. — 228 с.
4. Клименко В. В. Психология творчества: Навчальний посібник. / В. В. Клименко. — К.: Центр навчальної літератури, 2006. — 480 с.
5. Леонардо да Винчи. Избранные произведения / Л. да Винчи. — Л., 1935. — Т. 2. — 228 с.
6. Марютина Т. М. Биологическое созревание и психическое развитие. Психология одаренности детей и подростков. / Т. М. Марютина. — М., 1996. — 326 с.
7. Науменко С. И. Индивидуально-психологические особенности музыкальности / С. И. Науменко // Вопросы психологии, — 1982, — №5. С. 52–60.
8. Ротенберг В. С., Бондаренко С. И. Мозг, обучение, здоровье / В. С. Ротенберг, С. И. Бондаренко. — М., 1989. — 322 с.
9. Юркевич В. С. Светлая радость познания / В. С. Юркевич. — М., 1997. — 256 с.
10. Karma K. Ability to Structure Acoustic Materials as a Measure of Musical Artitude 5. Summary and Conclusions 33 Research Bulletin, 1980. — 354 p.

В статтє с позицій психології и медицини рассматривается влияние музыки на индивида, на природу музыкальной одаренности; роль и место полушарий головного мозга в структуре одаренности; дается определение музыкальной одаренности.

Ключевые слова: музыкальная одаренность, синтез, пространство, время, эмоция.

From the psychological and medical points of view the article examines the influence of music on the individual, the nature of musical talent; interaction of the cerebral hemispheres in the structure of endowments. There is a definition of musical talent.

Key words: musical talent, synthesis, space, time, emotion.

УДК 378:168.522

С. О. Деніжна

Інформаційна культура особистості та використання музичних комп'ютерних технологій у процесі її формування

У статті аналізуються наукові підходи до розкриття сутності та змісту інформаційної культури майбутнього фахівця, розкриваються особливості її формування засобами музичних комп'ютерних технологій.

Ключові слова: інформаційна культура, музичні комп'ютерні технології.

Постановка проблеми. Перехід до інформаційного суспільства характеризується збільшенням потоків інформації, вдосконаленням комп'ютерної техніки, стрімким розвитком і впровадженням інформаційно-комунікаційних технологій у всі сфери життєдіяльності людини, швидким збільшенням і оновленням обсягів інформаційних ресурсів. Тому компетентному фахівцю необхідно знати особливості інформаційних потоків у професійній галузі, уміти самостійно вести інформаційний пошук з різних джерел, ефективно використовувати інформацію у своїй діяльності. Для цього випускник вищих навчальних закладів (ВНЗ) не тільки повинен сам володіти інформаційними знаннями, але й уміти самостійно організувати процес пізнання.

Разом з тим, перехід до інформатизації та комп'ютеризації навчання ще не вирішує завдань ефективної інформаційної підготовки. Спостерігається певний парадокс: процеси інформатизації та комп'ютеризації зростають, а обсяг знань — зменшується. Така суперечлива ситуація зумовлює необхідність вирішення питання переходу від комп'ютерної грамотності до інформаційної культури майбутнього фахівця.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Теоретико-методологічні аспекти форму-

вання інформаційної культури особистості розглядалися в працях С. Г. Антонової, Н. В. Макарової, Е. Л. Семенюка.

Проблеми визначення змісту та структури поняття «інформаційна культура» розглядаються в дослідженнях Д. І. Блюмена, Г. Г. Воробйова, М. Г. Вохришевої, А. П. Єршова, Ю. С. Зубова.

Питання формування інформаційної культури майбутнього фахівця в умовах професійної освіти освітлюються в працях В. П. Беспалько, О. П. Меркулова, Т. А. Полякова; критерії та показники сформованості інформаційної культури, методики її діагностики освітлені в дослідженнях Н. Е. Касаткіна, Н. В. Кузьміна, А. Д. Маркова, Т. З. Паніна.

Проте аналіз педагогічного досвіду з формування інформаційної культури особистості показав, що її наявності можливою мірою використовуються в освітньому процесі вищої школи, зокрема, в процесі музичного навчання.

Мета статті — уточнити сутність і зміст поняття «інформаційна культура майбутнього фахівця», розкрити особливості її формування засобами музичних комп'ютерних технологій.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи сутність і зміст феномена «інформаційна

культура», звернемо увагу на те, що в цьому понятті головним є слово «культура», яке містить найбільше смислове навантаження.

Усвідомлення інформаційної культури як відносно самостійного аспекту культури стало можливим з позицій культурологічного підходу. Його представники розглядають форми її прояву як у поведінці окремої особистості, так і в процесах інформаційного обміну в суспільстві. Звідси інформаційна культура (ІК) інтерпретується як галузь культури, пов'язана з функціонуванням інформації в суспільстві та формуванням інформаційних якостей особистості [1].

У руслі цього підходу існують численні тлумачення ІК, серед них: «інформаційна компонента людської культури в цілому»; «спосіб життєдіяльності людини в інформаційному суспільстві як складова процесу формування культури людства»; «якісна характеристика життєдіяльності людини з отримання, передачі, збереження та використання інформації, де пріоритетними є загальнолюдські духовні цінності».

Розгляд ІК у культурологічному аспекті передбачає її взаємодію з культурою виробничою, технологічною, політичною, правовою, економічною, етичною, естетичною, бібліографічною. У цій сукупності інформаційна культура виконує специфічну роль, оскільки інформаційна складова пронизує всю культурну монаду.

Завдяки становленню інформаційного підходу даний феномен виділяється як особливий, відносно самостійний аспект культури. Так, Е. П. Семенюк розглядає інформаційну культуру як рівень практичного досягнення інформаційної взаємодії, міру досконалості в оперуванні необхідною інформацією з використанням новітніх інформаційно-телекомунікаційних технологій та їх продукту — електронних інформаційних ресурсів.

Згідно з думкою прихильників інформаційного підходу поняття «інформаційна культура особистості» — це сукупність знань, умінь і навичок, пошуку, збору,

аналізу інформації, тобто всього того, що включається в інформаційну діяльність, спрямовану на задоволення інформаційної потреби. При цьому сама інформація розглядається як культурна цінність [3].

Розмежування ІК на інформаційну грамотність і інформаційну компетентність розрізняє здібності людини вільно володіти й користуватися комп'ютерними технологіями — з одного боку і достатній рівень теоретичних і практичних знань для об'єктивного аналізу інформаційних потоків — з іншого. Важливим є не просто знання як таке, але і можливість його трансляції та практичного втілення за допомогою різних механізмів комунікації та соціальної пам'яті.

Сучасний розгляд ІК значною мірою обумовлений наявністю досвіду і розкривається з позицій діяльнісного підходу, в якому досвід освоюється через зміст освіти в єдності знань, умінь і навичок, а вивчення й засвоєння нової інформації здійснюється, спираючись на колишній досвід, одержаний в процесі діяльності.

В умовах інформатизації суспільства зростає необхідність у вдосконаленні процесу формування інформаційної культури у майбутніх фахівців, яка набуває загальноосвітнього та метапредметного характеру. Застосування новітніх інформаційно-комунікаційних технологій створює нові інформаційні можливості для пошуку, аналізу й обробки інформації. В цьому аспекті діяльнісний підхід дозволяє визначити інформаційна культура як ступінь досконалості особистості або суспільства в усіх видах людської діяльності, пов'язаної з інформацією: її отриманні, накопиченні, кодуванні і переробці, в створенні на цій основі якісно нової інформації, її передачі, практичному використанні [5, с. 3].

Для позначення особливостей ІК доцільно розглянути її як систему. У зв'язку з цим системний підхід дає можливість його представникам тлумачити ІК як «культуру взаємодії з інформацією». Така характеристика означає ступінь оволодіння інформа-

ційними операціями та засобами їх здійснення у різних видах діяльності.

Взаємодія з інформацією відбувається на певних рівнях. В одних випадках взаємодія спрямована на вивчення, запам'ятовування інформації, в інших — на сприйняття інформації без її оцінки, що надає їй пасивного характеру. Проте будь-яка взаємодія повинна сприяти оптимальній діяльності в інформаційному середовищі.

З позицій системного підходу Е. А. Медведєва інтерпретує інформаційну культуру як систему знань, умінь і навичок, досягнутий рівень яких дозволяє людині вільно орієнтуватися в інформаційному просторі, брати участь в його формуванні та сприяти інформаційній взаємодії [2, с. 59].

Педагогічний підхід до розкриття сутності та змісту поняття інформаційної культури майбутнього фахівця значною мірою пов'язаний з проблемою її формування. Серед педагогічних інтерпретацій даного феномена на увагу заслуговують наступні визначення:

— культура споживання й вибору, пошуку й переробки, освоєння й використання, передачі й розповсюдження інформації, створення бібліографічної інформації, культура користування комп'ютерною та організаційною технікою (Л. К. Лободенко);

— сукупність знань, умінь і навичок з пошуку, переробки, збереження та створення інформаційних об'єктів з використанням характерних для даної галузі нових інформаційних технологій, з усвідомленням необхідності використання інформаційних ресурсів сучасного суспільства в професійній діяльності (Т. Л. Богданова).

Досягнення високого рівня сформованості ІК особистості є продуктом її творчих здібностей, виступає змістовною стороною суб'єкт-суб'єктних і суб'єктних-об'єктних відносин, зареєстрованих за допомогою різних матеріальних носіїв [6, с. 48].

Як продукт творчих здібностей інформаційна культура виявляється в наступних аспектах: а) в умінні набувати інформацію з

різних джерел, як з друкованої літератури, так і з електронних комунікацій, подавати її в зрозумілому вигляді та уміти ефективно використовувати; б) в оволодінні основами аналітичної обробки інформації; в) у конкретних способах діяльності з використання технічних засобів (від арифмометра до ПК і комп'ютерних мереж); г) у здатності використовувати сучасну комп'ютерні і інформаційно-комунікаційні технології, базовою складовою яких є численні програмні продукти; д) у знанні особливостей інформаційних потоків в професійній діяльності; е) в оволодінні основами ергономічної та інформаційної безпеки.

Отже, у межах педагогічного підходу ІК особистості — це інтегративна здатність, яка виявляється в освоєнні, володінні, використанні та творчому перетворенні інформації із застосуванням традиційних, комп'ютерних і інформаційно-комунікаційних технологій, а також практичною реалізацією набутого досвіду в освітній та професійній діяльності.

У складі багатоаспектного феномена взаємодії людини та інформації слід виділити його компоненти, зміст яких включає широкий діапазон способів інформаційної діяльності: від уміння вести пошук інформації, аналізувати і критично оцінювати знайдені джерела інформації до їх творчого використання в цілях вирішення різних задач, що виникають у навчальній, професійній та інших видах діяльності.

Бібліографічний компонент пов'язаний із створенням вторинної бібліографічної інформації про документи, що є необхідною для їх ідентифікації та використання, оволодіння елементарними бібліографічними знаннями.

Читацька культура передбачає досягнення певного рівня сформованості читацьких умінь і навичок, а саме: широкої читацької ерудиції, оволодіння нелінійними способами читання мультимедійних матеріалів, необхідних теоретичних знань і умінь, здатності до оцінки та інтерпретація інформації.

Комп'ютерна грамотність означає володіння вміннями й навичками роботи з комп'ютером, вирішення завдань за допомогою ЕОМ, розуміння основних ідей інформатики та ролі інформаційних технологій в розвитку суспільства. Комп'ютерна грамотність включає набуття досвіду пошукової діяльності у сфері програмного забезпечення і технічних ресурсів.

Інформаційна грамотність включає вміння визначити мету й завдання інформаційної діяльності, передбачати її кінцевий результат, працювати з інформацією незалежно від засобів доступу, уміти її обробляти та розповсюджувати, вдосконалювати способи роботи з інформацією.

Інформаційна компетентність — це готовність самостійно здійснювати різні операції з набуття, обробки та переробки інформації. Інформаційна компетентність припускає оволодіння комплексом додаткових знань, умінь і навичок щодо: а) процесу інформатизації; б) правового поля інформатизації, проблеми авторського права, свободи слова, інформаційної безпеки; в) особливостей сучасних інформаційних ресурсів, окремих документів, масивів документів в інформаційних системах (бібліотеках, архівах, банках даних, інших інформаційних системах); г) декодування різних носіїв інформації, достоїнства та недоліки традиційних і електронних засобів збору, систематизації, збереження та пошуку інформації; д) використання сучасних інформаційних технологій.

Інформаційний світогляд включає здатність освоїти інформаційну картину миру як систему символів і знаків, прямих і зворотній інформаційних зв'язків, вільно орієнтуватися в інформаційному суспільстві, адаптуватися до нього. Формуванню інформаційного світогляду сприяє оволодіння способами спілкування з системами штучного інтелекту, ведення діалогу в людино-машинних системах «гібридного інтелекту», користування глобальними та локальними інформаційно-обчислювальними мережами.

Вказані складові ІК зумовлюють вибір напрямів процесу формування інформаційної культури у студентів: 1) дидактичний (організація навчального процесу в логіці інформаційно-розвивального навчання); 2) інформаційно-технічний (оснащення і програмне забезпечення навчання); 3) професійний (інформаційна підготовка фахівця).

Процес формування ІК майбутнього фахівця у вказаних напрямках доцільно здійснювати при вивченні музичних комп'ютерних технологій за відповідними рівнями. Так, базовий рівень передбачає розгляд і адаптацію знайомого матеріалу на новому професійно-мотиваційному рівні, в якому домінують комп'ютерні інструменти майбутньої професійної діяльності. Спеціальний рівень інтегрує курс інформатики з одним з предметів професійного циклу. Професійний рівень характеризується тим, що професійно-орієнтоване комп'ютерне навчання набуває практичної реалізації, вимагаючи, у свою чергу, активного застосування інструментарію комп'ютерних технологій у професійній галузі.

Практичні роботи з формування ІК засобами музичних комп'ютерних технологій реалізується завдяки віртуальності творчого процесу, що є наслідком симбіозу технічних засобів (комп'ютер) і алгоритмізованої технології створення музики (програмне забезпечення).

При цьому слід звернути увагу на ідею «машини» у вигляді комп'ютера, яка радикально змінила концепцію сучасного творчого процесу. Комп'ютер у цьому процесі займає місце не тільки власне музичного інструменту, а й органайзера, або інтерфейсу, зв'язуючої системи між автором і великою інформаційною системою — базою даних, в якій міститься цей «будівельний матеріал». У такій ситуації змінився алгоритм написання музики, спростився ланцюжок, який раніше включав багато посередників від авторського задуму до музичного виконання. Йдеться про традиційний процес написання музичного твору, який включає: виник-

нення ідеї — фіксацію нотного тексту — вивчення тексту виконавцем — концертне виконання. У цьому ланцюжку комп'ютер претендує на заміну нотного паперу і виконавця, а у майбутньому — цілком вірогідною стане поява пристроїв, які зможуть транслювати музичні ідеї від автора до слухача без яких-небудь посередників взагалі.

Навчання, створення та виконання комп'ютерної музики неодмінно передбачає освоєння перерахованих нижче галузей використання комп'ютерних технологій у процесі музичної творчості.

1. Секвенсери — найбільш широка галузь використання комп'ютерів у музиці. Комп'ютер, обладнаний звуковою картою, МІДІ-інтерфейсом і програмою-секвенсером, може записувати і відтворювати повну оркестровку завдяки управлінню декількома синтезаторами та звуковими модулями водночас. При запису пісні в комп'ютері можна шар за шаром створювати аранжировку, змінювати партитуру. Процес редагування відображається на екрані монітора, що дозволяє освоїти програму й надалі працювати з нею. Коли МІДІ-треки повністю готові, пісню переводять у формат аудіо (записують на стрічку або на жорсткий диск), після чого до неї додають акустичні інструменти й вокальну партію. Існують програми-секвенсери, які дозволяють працювати як з МІДІ-доріжками, так і з аудіо-треками.

2. Цифровий музичний запис здійснюється за допомогою цифрових магнітофонів, які бувають декількох видів: DAT-магнітофони (цифровий «майстер-магнітофон», на якому записують зведену стереофонічну фонограму), багатоканальні цифрові магнітофони, котрі записують на магнітну стрічку (ADAT), хард-диск рекордери, робочі станції на основі комп'ютера тощо.

Комп'ютер, насичений деталями для відтворення звуку: аналого-цифровими на вході (АЦП) і цифроаналоговими на виході (ЦАП). Для IBM-сумісних комп'ютерів такі конвертери випускають у вигляді до-

даткових звукових карт, які володіють також функціями МІДІ. В комп'ютерах Power Macintosh конвертери інтегровані в материнську плату.

Аудіоінформація займає певне місце на вінчестері, але робота з цим форматом дає значні переваги. Це і висока якість звуку, і можливість робити резервні копії, і міняти місцями треки, проводити інші операції без будь-якого погіршення якості сигналу. Можливості редагування включають не тільки монтаж (вирізування частини фонограми, копіювання тощо), але і обробку сигналу за допомогою еквалайзера та інших складних алгоритмів, таких як компресія, реверберація.

Функціями роботи з цифровим аудіо володіють програми-секвенсери. Вони дозволяють записувати, редагувати і відтворювати як аудіо-, так і МІДІ-треки. В окремі треки можна записувати партії акустичних інструментів і вокалу, а потім обробляти сигнал і зводити багатоканальну фонограму в стерео.

3. Редагування синтезаторних патчів. Комп'ютерні програми для редагування синтезаторних патчів називають «редактор/бібліотекар» (editor/librarian). До них відносяться програми Sound Diver фірми Emagic, Galaxy фірми Opcode. Вони дозволяють зберегти на жорсткому диску комп'ютера банк патчів (звукових програм) з внутрішньої пам'яті синтезатора. Можна комбінувати патчі з різних банків і зберігати набір тембрів в новому банку, а також редагувати самі патчі. Завдяки мережі Інтернет можна переписувати банки звуків із серверів фірм-виробників. Записані банки даних необхідно потім редагувати в комп'ютері. Програма «редактор/бібліотекар» має свою базу даних, що уможливує пошук потрібного патча по категорії або по ключовому слову. Наприклад, можна дати завдання програмі знайти всі патчі бас-барабана, які мають в своїй назві слово «techno».

4. Програми-нотатори. Програми-секвенсери надають можливість редагувати

партитуру в традиційному вигляді, тобто за допомогою миші можна переміщати ноти, вводити або відмінати знаки, міняти розміри, ключі. Спеціалізовані програми-нотатори (Finale фірми Coda Music Technology, Encore) мають великий набір спеціальних символів, зручні функції і дозволяють більш точно здійснювати контроль за тим, як виглядатиме сторінка нотного тексту при друці. Такі програми також дають можливість вводити ноти з МІДІ-клавіатури.

5. Програми МІДІ-акомпанементу призначені для створення аранжировки для інструментальної групи. Аранжировка відтворюється на мультитембральній аудіокарті, синтезаторі або звуковому модулі. Серед таких програм — Band-In-A-Box фірми PGMusic, SuperJam фірми Blue Ribbon Soundworks і Jammer фірми Soundtrek. Програми мають кліше (templates) всіх поширених стилів музики. За їх допомогою можна задавати послідовність акордів в пісні, повторити окремих частин, барабанні брейки і т.д. Деякі програми дозволяють також створювати свої власні стилі, змінювати готові (запрограмовані) стилі і додавати секвенсовані треки (наприклад, мелодію) поверх автоматичного акомпанементу.

6. Віртуальні синтезатори. До цієї категорії програм відносяться як «чисті» синтезатори, так і віртуальні ритм-бокси. Перші — Meta Synth, Turbo Synth, Grain Wave для Macintosh, Generator і Reality для Windows — імітують роботу аналогових синтезаторів (FM-синтез, гранулярний синтез), надають можливість отримати з простої синусоїди незвичні звуки, шуми, а також проводити морфінг (плавне перетворення одного звуку в інший).

Віртуальні ритм-бокси програмують секвенції з декількох барабанних і мелодійних патернів і мають функції обробки звуку (цифрова затримка, ефект «дисторшн», фільтри), наприклад: програми Re Birth, Groove Maker.

7. Робота з МІДІ. Програмне забезпечення Мах фірми Opcode Systems орієнто-

вано на експериментальні цілі типу набору «зроби сам» для програмування МІДІ. Ця програма працює на платформі Macintosh. Вона перетворює один вид МІДІ-інформації в інший. Наприклад, на вхід поступило повідомлення про рух колеса модуляції на клавіатурі. Мах може зробити з цього цілий потік нових нот. Принцип роботи цієї й подібних програм відомий як «алгоритмічна композиція».

8. МІДІ-інтерфейси і операційні системи. МІДІ-інтерфейс — пристрій, що підключається до комп'ютера, завдяки якому МІДІ-інформація сприймається і обробляється комп'ютером. Операційна система, що працює з МІДІ, дозволяє проводити обмін інформацією між програмним забезпеченням та інтерфейсом. На комп'ютерах Macintosh може працювати декілька операційних систем МІДІ: MIDI Manager, Open Music System, Free MIDI. Музичні програми при запуску «викликатимуть» саме ту з них, яка їм потрібна для роботи.

OMS і Free MIDI поставляються з музичним програмним забезпеченням Opcode і Mark Of The Unicorn. Крім обміну МІДІ-параметрами між комп'ютером і інтерфейсом, вони дозволяють проводити МІДІ-обробку в реальному часі, включаючи розділення клавіатури, роблячи інформацію доступною для роботи інших МІДІ-пристроїв (наприклад, назви патчів, які містяться у цей момент у синтезаторі).

Певної уваги заслуговують програми-плеєри: Winamp — мультимедіа плеєр з підтримкою необмеженого числа форматів; NAD — який відрізняється приємним звучанням і виконанням основних функцій; K-Jofol — швидкий плеєр, призначений для повної перебудови запрограмованого інтерфейсу; плеєри Soritong, C-4, WPlay, котрі користуються популярністю.

Навчально-виховний процес, що передбачає ознайомлення з обробкою музичного звуку, включає освоєння програмних рішень для створення «живої музики» на комп'ютері (об'єкти MIDI і об'єкти AUDIO).

Програма SAW Pro для початківців відрізняється швидким і якісним записом, підвищеним ступенем надійності. Дана програма існує для гри на акустичних інструментах, а також для створення вокальних композицій, що складаються з мовних висловів і музики (аудіореклама, фонограма для концерту, радіопередача).

Програма Cool Edit Pro — професійний багатодорожний редактор для обробки звуку в умовах комп'ютерної студії. Вона призначена для створення віртуальних ефектів і власних алгоритмів обробки.

Переваги програми Samplitude 2 496 полягають у можливості запису і обробки «живого» виконання на акустичних і електронних музичних інструментах, а також поєднання на одній доріжці різних типів об'єкту, як об'єкту MIDI, так і об'єкту AUDIO. Однак програма невимоглива до системних ресурсів комп'ютера.

Певної уваги при використанні музичних комп'ютерних технологій заслуговують можливості професійної програми Cubase YST 24 і редакторської програми Eucore Passport Designs. Тут слід працювати над записом нотної партитури із зовнішнього MIDI-контролера (клавіатури), підготувати нотний матеріал для вивчення шляхом редагування і додавання спеціальних символів і позначень, здійснювати редагування тривалості та гучкості звучання кожної ноти, проводити запис нот для декількох голосів і партитури.

Навчальна програма Music Lessons 1/2e for Windows фірми MiBAC Music Software орієнтована на розвиток музичного слуху і закріплення знань з теорії музики.

Музичні комп'ютерні програми дозволяють адаптувати сучасні досягнення у галузі комп'ютерних технологій до процесу формування інформаційної культури особистості, активізувати творчу діяльність у процесі набуття, обробки і передачі музичної інформації, сприяють підвищенню якості підготовки у контексті комп'ютеризації освіти.

Висновки. Аналіз наукових підходів дозволяє розглядати поняття ІК особистості як: складову загальної культури, що визначає якісну характеристику життєдіяльності в інформаційному середовищі; систему знань, умінь і навичок щодо використання комп'ютерних і інформаційно-комунікаційних технологій для отримання, обробки та передачі інформації, що характеризує досягнутий рівень інформаційної компетентності та комп'ютерної грамотності; здатність до пошуку, сприйняття, оцінки, переробки інформації, створення нової інформації, її використання у всій сукупності інформаційних ресурсів.

Досягненню оптимальних результатів процесу формування ІК засобами музичних комп'ютерних технологій сприяє програмно-методичне забезпечення. Розробка комп'ютерних навчальних програм і технологій включає такі види педагогічної роботи: а) створення навчальних посібників для студентів з організації музичної діяльності, що функціонує на базі інформаційних і комп'ютерних технологій; б) вдосконалення форм і методів навчання на основі оптимального поєднання традиційних і інноваційних технологій (комп'ютерних та інформаційно-комунікаційних); в) активізація інтелектуальної, пізнавальної, самостійної діяльності студентів завдяки застосуванню нових форм і методів навчання музиці; г) комп'ютеризація освітнього процесу за допомогою методичного забезпечення формування інформаційної культури особистості.

Практична реалізація комп'ютерного навчально-методичного забезпечення розширює можливості інтегрування комп'ютерної музики у навчальний процес, формує у студентів уміння використовувати комп'ютер як засіб професійного навчання, виконання і створення музики, сприяє досягненню синтезу музичних знань та інформаційних ресурсів суспільства, розвиває компетенції у застосуванні музичних комп'ютерних й інформаційно-комунікаційних технологій

у професійній діяльності, що в сукупності забезпечує успішність процесу формування інформаційної культури особистості.

Перспективи подальших досліджень можуть бути спрямовані на розробку новітніх мето-

дів і засобів педагогічного впливу на формування інформаційної культури особистості, апробацію диференційованих комп'ютерних програм з питань музичної підготовки для початкової, середньої та вищої освіти.

Література

1. Вохрышева М. Г. Формирование науки об информационной культуре / М. Г. Вохрышева // Проблемы информационной культуры: Методология и организация информационно-культурологических исследований / Науч. ред.: Ю. С. Зубов: Сб. ст. — Вып. 6. — М.: Магнитогорск, 2007. — С. 55–61.
2. Медведева Е. А. Основы информационной культуры / Е. А. Медведева // Социс. — 2004. — №11. — С. 59–63.
3. Нагих М. В. Электронная музыка как компонент подготовки педагога-музыканта: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Михаил Валериевич Нагих. — М., 2006. — 223 с.
4. Пиксаева О. Н. Компьютерные технологии в процессе обучения музыке (на примере вокальной подготовки студентов педагогических факультетов): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / О. Н. Пиксаева. — М., 2008. — 236 с.
5. Семенюк Э. Л. Информационная культура общества и прогресс информатики / Э. Л. Семенюк // НТИ. Сер. 1. — М., 2006. — №7. — 58 с.
6. Соснина Т. Н., Гончуков П. Н. Словарь трактовки понятия «Информация» / Т. Н. Соснина, П. Н. Гончуков. — М.: Наука, 2007. — 48 с.

В статье анализируются научные подходы к раскрытию сущности и содержания информационной культуры личности, раскрываются особенности её формирования средствами музыкальных компьютерных технологий.

Ключевые слова: информационная культура, музыкальные компьютерные технологии.

Scientific approaches to opening of essence and content of person's information culture are analysed in the article, the features of its forming by facilities of musical computer technologies.

Key words: information culture, musical computer technologies.

УДК 784.9:159.98

І. В. Щербіна

Психотренінг вокаліста в музичному мистецтві

У статті розглядаються теоретичні основи психотренінгу у вокальному мистецтві: структура, функціональне навантаження, мета, завдання, принципи підбору і використання психотренінгу вокаліста в контексті вирішення конкретних психологічних проблем: входження у стан рівноваги, психологічного налаштування на відповідну роль, емоційної реалізації художнього образу.

Ключові слова: психотренінг, вокал, мистецтво, музика, вправи, адаптація.

Актуальність дослідження. Сьогодні у всіх сферах діяльності сучасного урбанізованого суспільства актуальним є вивчення та використання різних заходів, спрямованих на реалізацію гігієни здоров'я та праці (навчання) людини будь-якої вікової категорії [1]. Згідно з цим загальносуспільним напрямом, невід'ємною частиною здійснення реформи вузівської освіти є значне поліпшення валеологічного забезпечення життєдіяльності студентів-вокалістів через ознайомлення та залучення їх до організації здорового способу життя, системного дотримання гігієни голосу та співочого режиму з використанням елементів профілактики професійних захворювань [2; 3; 4].

Висококваліфіковані фахівці сучасної вокальної педагогіки доводять, що:

— до професійних захворювань і фахової непридатності співака поступово призводять порушення правил гігієни голосу, слабке володіння вокальною технікою, насильне експлуатування голосового апарату, несвоєчасне лікування хвороб, ігнорування фонологопедичних недоліків [5–8];

— психологічною основою якісного звуковидобування, повноцінної інтерпретації вокального твору з вільною реалізацією

художнього образу під час виступу є відповідне емоційно-психологічне настроювання на концертно-вокальну діяльність та впевненість у собі [9–10], тобто навіть досконала вокальна техніка і феноменальні голосові здібності вокаліста здебільшого набувають другорядного значення, втрачають свою яскравість і самобутність, якщо співак не впевнений у собі і «стоїть на ногах ні живий, ні мертвий» [11, с. 90; 12, с. 178, 185, 204].

Мета дослідження. Розглянути теоретичні основи психотренінгу, принципи його підбору та використання у вокальному мистецтві в контексті вирішення конкретних психологічних проблем і реалізації художнього образу.

Упродовж існування вокального мистецтва вокальні педагоги і вокалісти приділяли велику увагу забезпеченню практичних заходів, що зміцнюють фізичне і нервово-психічне здоров'я співака та повноцінну реалізацію художнього образу — режим праці і відпочинку (режим дня); загартовування і зміцнення організму різноманітними природними факторами, гімнастика та ін.; принципи харчування; гігієна статевого життя; профілактика нервових захворювань, найголовнішими симптомами яких є

порушення функції органів голосоутворення [6]. Однак всі існуючі вокальні методики охоплюють лише окремі аспекти нервово-психічної гігієни вокаліста. Спеціальних досліджень, пропозицій та обґрунтування принципів підбору комплексної системи психотренінгу для вокаліста на сьогодні не існує.

Оскільки співоча діяльність вокалістів зумовлена психологічними та емоційними особливостями, під час репетиційної роботи та виконавської діяльності на сцені співака супроводжують певні психологічні бар'єри, які викликають негативні емоційні збудження, тим самим заважаючи якісно співати та повноцінно реалізовувати художній образ, поступово призводячи до професійних нервових захворювань: неврозів, невритів, депресій, фоноастеній, гіпокінезу, істеричного паралічу голосових м'язів, істеричного спазму голосової щілини, астенії голосового апарату (не зімкнення зв'язок), нервової (вазомоторної), атрофічної і гіпертрофічної нежиті, перетомлення нервової системи співака, голосового та слухового апарату. Причини їх виникнення і розвитку необхідно уникати та знищувати за допомогою системного виконання відповідних вправ, спрямованих на вдосконалення вокальної техніки, в комплексі з психотренінгом, артикуляційною гімнастикою та вправами на дихання.

Єдине, що може реально зробити викладач під час вокально-педагогічної взаємодії з учнем, — це організувати процеси самопостереження, самоаналізу і самоімітації. При цьому самоконтроль співочого стану співака здійснюється, як правило, рефлексивно. Разом з тим, самоконтроль можна здійснювати за допомогою «чуттєвих систем»: слуху, м'язових відчуттів, вібраційних відчуттів, ритму і часу та ін. Еталон та регулюючий образ голосу — пускові моменти навчання і самонавчання, які формуються через зовнішні та внутрішні подразнення, що сприймаються органами чуття, нервовими провідниками, передаються до центральної нервової системи (в кору великих

півкуль головного мозку). При надходженні туди імпульсів відбувається процес аналізу подразників, при цьому нервові збудження набуває нової якості, що характеризується виникненням відчуттів. Нервові утворення, за допомогою яких організм сприймає і членує на окремі елементи цілі комплекси подразнення, являють собою системи, що одержали назву аналізатори. Вони співвідносяться один з одним як об'єктивне та суб'єктивне. Саме процеси спостереження і самоаналізу є засобами формування і корекції регулюючого образу голосу, а процес самоімітації — засобом реалізації цього образу. Регулюючий образ голосу — це образ сумарного сприйняття сигналів зворотного зв'язку, що надходить під час співу по акустичних каналах (пряма та віддзеркалена, внутрішня та кісткова хвилі); вібро-, баро-, проприорецепції та випереджають в свідомості співака голосоутворюючі дії [7, с. 16–33]. Тим більше це стосується музичної фонологічної педагогічної взаємодії між маестро і вокалістом, яка обов'язково супроводжується вокальною емоційно-психотренінговою корекцією тембру вокального звука та вокального настроювання й емоції, а також вміння визначити структуру та техніку психотренінгу відповідно до вирішення конкретної проблеми.

Для того, щоб цілком усвідомити, якого позитиву можна досягнути через правильне складання і системне використання психотренінгу в співочій діяльності вокаліста не лише в повсякденному житті, а і в процесі реалізації художнього образу конкретно, слід чітко визначити мету та функції психотренінгу, різновиди та режим психотренінгу, завдяки чому з'являється можливість вирішити конкретні проблеми або завдання, коло знань з галузі вокального мистецтва задля повної реалізації художнього образу вокального твору.

Мета психотренінгу:

- 1) уникання психологічних бар'єрів;
- 2) ліквідація психологічних комплексів; навчання швидкому входженню у стан:

- а) психофізичного спокою;
- б) творчої роботи в галузі вокальної діяльності;
- в) рівноваги перед виходом на сцену;
- г) психологічного настрою художнього образу;
- д) рівноваги після концерту.

Для того, щоб відповісти на питання щодо уникнення психологічних бар'єрів, які з часом можуть набути форми не лише психологічних комплексів, а і викликати нервові захворювання, необхідно з'ясувати, перш за все, звідки беруть своє коріння психологічні комплекси та їх складові — психологічні бар'єри.

У психології доведено, що людина, яка отримала від батьків вільний тип виховання, відчуваючи постійну їх любов і захист, незалежно від того, які в неї успіхи в повсякденній діяльності і взаємовідносини в соціумі, зазвичай не має комплексів, упевнена в собі і майже нічого не боїться, тим паче не залежить від думки й оцінки своєї діяльності і поведінки оточуючими. Вона живе за принципом: «я роблю те, що мені дозволяє забезпечити собі повноцінно щасливе життя». Людина, яка виховувалася під суворим контролем своїх батьків, на все своє життя засвоює стереотип — люблять лише за досягнення. Чим менше любові від батьків отримує людина, тим в неї більше комплексів і в деяких випадках їй взагалі може допомогти лише спеціаліст. Саме вищевикладене пояснює наявність або відсутність психологічних комплексів й у сфері вокальної діяльності співака, виникнення у нього під час роботи над вокальним твором психологічних бар'єрів.

Основна функція психотренінгу у вокальному мистецтві — вирішувати психологічні проблеми вокаліста різними засобами, зокрема уникнення їх виникнення і ліквідації причин їх появи. Саме згідно з поставленою проблемою визначається структура та техніка психотренінгу за такою схемою: проблема — мета — засоби вирішення проблеми — техніка виконан-

ня — кінцевий результат (позитивний, негативний) — причини виникнення негативного результату (помилки під час визначення структури та техніки виконання психотренінгу) — засоби ліквідації негативного результату.

Слід завжди пам'ятати, що виконання вправ з психотренінгу вокаліста (вправи на входження в стан психофізичного спокою, вокальні вправи на відпрацювання настрою й образу, методи забезпечення психологічної реалізації художнього образу) лише з часом можна довести до автоматизованого умовно-рефлекторного стану. Процес опанування техніки вокального психотренінгу є дуже особистим і весь час потребує інтелектуально-творчих, емоційних зусиль.

Найшвидшим засобом входження в стан психофізичної рівноваги (без акцентування уваги на з'ясуванні причин порушення емоційного спокою) є виконання гімнастики видихання з протидією мускулатури органів дихання за системою О. Стрельнікової: «Долоньки», «Пагінчики», «Насос», «Вдих — нахил назад», «Кішка», «Обніми плечі», «Великий маятник», «Повороти голови», «Китайський болванчик», «Малий маятник», «Переكاتи», «Рок-н-рол» [13]. Якщо емоційне збудження тривале, стало, можна збільшити термін виконання вправ двома способами: 1) збільшити кількість вдихань — рухів у часовому просторі за рахунок збільшення вдихань — рухів без перерви під час виконання вправи; 2) збільшити кількість підходів до виконання вправи.

При засвоєнні і виконанні будь-яких вправ на дихання, вокалісту необхідно завжди стежити, щоб під час вдиху м'язи живота сприяли повному наповненню легень і грудна клітка розширювалася, а у процесі видиху, навпаки, м'язи живота втягувалися з метою повного виштовхування повітря з легень (провалювалися усередину). При цьому вдихання важливо робити носом активно, з шумом, короткочасно, в темпі одне вдихання за секунду, 96 вдихань-рухів за хвилину. На першому занятті засвоюються

перші три вправи за структурою 4 вдихання-рухи в 24 підходи. Між підходами перерва 3–5 секунд, між вправами перерва у 5–10 секунд. Якщо спостерігаються запаморочення, заняття не припиняти, а, навпаки, збільшити кількість вдихання-рухів, виконуючи їх сидячи. На виконання цих вправ потрібно 10–20 хвилин. З кожним наступним заняттям збільшуйте кількість вдихання-рухів: 8 по 12, 16 по 6, 32 по 3, або в 1–2 день 4–8 вдихання-рухів, 3–4 день 8–16, 5–6 по 16–32, наступного тижня можна спробувати зробити вже 64 вдихання-рухів по 2 рази. Якщо робити по 16, 32 або 64 вдихання-рухів без перерви, мислити необхідно «вісімками» і стежити, щоб вдихання-рухи виконувалися метроритмічно. Виконати весь комплекс вправ необхідно не більше, ніж за 30 хвилин. Якщо є обмеження в часі, термін виконання комплексу можна скоротити до 5–6 хвилин — у кожній вправі зробити лише 32 вдихання-рухи поспіль.

Також можна виконати вправи на постановку дихання за Полем Л. Сопером: «Вдихання та видихання», «Крутіня головою», «Нахил з видихом». На кожне вдихання та видихання витрачається по 5 секунд. З кожним наступним заняттям необхідно збільшувати термін вдихання (видихання) і поступово довести його до 15 секунд. Вправи доцільно чергувати, зважаючи на — 10 вдихання видихань по 10 разів, при запамороченні голови робиться перерва на 1–2 хвилини [14].

Досягнути позитивного результату допоможуть вправи на дихання з метою поліпшення дикції та звучності голосу за О. Стрельніковою «Алфавіт для заїкуватих», «Вісімки», «Склади», «Розспіви», під час виконання яких необхідно ретельно спостерігати за одночасністю нахилу і метроритму звуковидобування. Одного вдиху повинно вистачати на вимовляння 10–15 звуків, які мають повторюватися 8 разів поспіль, або музичної фрази. При цьому тіло має бути абсолютно вільним, особливо м'язи обличчя, гортані та плечового поясу [13]. Доречно було б застосувати відповідні вербальні на-

станови такого типу — «Я спокійна», «Ах, як добре».

Використовуючи вправи на дихання з метою поліпшення звучання голосу за Полем Л. Сопером: «Den tenuto pacato mente», «Crescendo la voce», «Decrescendo la voce», «Filare la voce», вдихання необхідно робити швидко, беззвучно, контролювати, щоб не було судороги, звук тягнути на примарному тоні повільно і рівноважно протягом 10 секунд. Стежити, щоб звук був сталим до кінця, гортань не напружувалася. Виконувати вправи по 5 хвилин, поступово збільшуючи термін звучання звуку до 20–30 секунд [14]. У вербально-звукову основу можна покласти емоційно-радісне «Ура» або «Гей Я» тощо. Якщо спостерігається дискомфорт, неприємні відчуття або звук «пливе», виконайте вправи «Насос», «Обійми плечі», «Великий маятник» по 16 вдихання-рухів.

Якщо ви вирішили використати вправу «Розспіви», то доцільно в основу покласти заспокійливу, улюблену нескладну мелодію з невеликим текстом; дикційно зручним, нейтральним поетичним текстом, наприклад: «Лю-лі — лю-лі», «Ба-ю — ба-ю» тощо.

Складнішою є система вербальних станов. При складанні вербальної формули тренінгу необхідно зважати на когнітивні ознаки особистості, за якими невротичні суб'єкти активно перероблюють нерелевантні аспекти інформації, пов'язані з негативною емоційністю, а емоційно стабільні, навпаки, ефективно використовують емоційну інформацію, якщо вона є релевантною.

Для досягнення стабільного спокою через вербальний психотренінг необхідно з'ясувати фікцію «Якби», яка зникає через переосмислення та нову інтерпретацію проблеми, що блокує думку «Я повинен, але не в змозі». Згідно з інтерпретацією проблеми сформулювати вербальну формулу, яка повинна мати п'ять вимірів позитивних станов психокорекційної роботи за схемою: «Я хочу», «Мені це потрібно», «Я можу» (без фікції «якби»), «Я буду це мати» (повністю виключаючи з роботи фікції «Для цього мені

потрібно»), «Я вже це маю». Мати на увазі, що мозок людини під час тренінгових вербальних настанов не фіксує заперечення «не», наприклад: вислів «У мене непоганий тембр голосу» фіксується як ствердження «в мене поганий тембр голосу», правильно — «Я маю красивий (приємний) тембр голосу» [15].

Психологічні настанови на роботу та виконавську діяльність на сцені мають суто особистий характер, при цьому враховуються власні психологічні реакції на подразники, які спонукають співака виконувати певні дії або викликають певні позитивні емоції. Необхідно для себе визначити послідовність цих дій і виконувати їх перед кожною репетицією і концертом. Регулярність виконання комплексу «стандартних» дій поступово перетвориться в автоматизований процес миттєвого введення вас у робочий стан.

Комплекс «стандартних» дій автоматичного входження у робочий стан повинен складатися з нескладних рухових дій, які можна виконати вільно і легко при любых обставинах. Це, перш за все, вербальні настанови, які бажано починати з нейтральних фраз, викликаючи почуття задоволення, наприклад: «Який прекрасний ранок», «Як добре, як добре... в мене гарний настрій» і продовжувати формулою на зразок «Мені хочеться співати» та ін. Вербальні настанови можуть виконуватися статично або супроводжуватися відповідними рухами, обов'язково з глибокими вдиханнями та видиханнями. Після вербальних настанов доцільно зробити вправи для м'язів язика за В. Ємельяновим [7], вправи на дихання з поворотами та нахилами голови за Поем Л. Сопером [14] та О. М. Стрельніковою [13]. Такий підхід виконує особливо важливу роль для людей, які емоційно дуже невірноважені або які довго настраюються на роботу. Від цих якостей і залежить складання комплексу «стандартних» дій, на виконання якого не повинно витрачатися дуже багато часу (оптимально — 3–5 хвилин), оскільки його головна функція — швидко

«настроїти» вокаліста на творчу, співочу роботу.

Згідно з психофізіологічним механізмом музичного сприйняття в цілому, співакові необхідно розкрити на сцені художній образ так, щоб він «пройняв душу» слухача [16]. Працюючи в цьому напрямі, вокалісту доцільно під час репетицій систематично виконувати психотренінг настрою й образу на вокальних вправах, які мають бути простими за ритмомелодійною та дикційною структурою. При цьому слід зважати на взаємозв'язок мови і музики, особливостей сприйняття видів вербальної інформації лінгвістичної й екстралінгвістичної (емоційної інтонації голосу) і сприйняття музики. Наприклад, навряд чи вам вдасться якісно відпрацювати емоції радощів у тональності c-moll, яка викликає на асоціативному рівні почуття трагізму, горя і трауру.

Спочатку відпрацьовуються активні емоції на примарних тонах, поступово розширюючи діапазон вокалізації і доводячи активні екстралінгвістичні адаптації до вільного абсурдного висловлення [17, с. 114–115] спочатку на вправах, а потім і на музичному матеріалі. Після цього відпрацьовуються складніші емоційні прояви (скриті пасивні висловлювання емоцій).

Виробляти екстралінгвістичні адаптації необхідно в такій послідовності:

- 1) радість, почуття задоволення (активне — відчуття переваги над іншими, наявне задоволення від досягнення мети, радість від позитивного результату використаної облуди...; пасивне — скрита іронія, внутрішнє насміхання...);
- 2) напруження, збудженість, агресивність (активне — очевидна загроза; пасивне — відчуття загрози);
- 3) злоба, гнів (активне — наявне і неконтрольоване роздратування, намагання відкрито образити; пасивне — те саме у прихованій формі);
- 4) почуття, спрямовані на себе (активне — жалість; пасивне — самозамилування);
- 5) спокій, розслаблення (активне — на-

солода від активного відпочинку; пасивне — задумливість, відчуженість);

6) туга (активне — туга від стомлення і болю; пасивне — туга, яка супроводжується знесиленням);

7) відчай (активне — збуджений відкритий відчай, мольба; пасивне — безнадійність, відчай у прихованій формі, «тиха» депресія);

8) страх (активне — жах, який супроводжується збудженням, ажіотажем та реактивністю; пасивне — боязнь, переляк, який супроводжується пасивним захистом).

Під час психокорекційної роботи щодо психологічної реалізації художнього образу необхідно враховувати і залучати такі виміри:

1) мета в житті (життєві стимули героя);

2) процес життя, інтерес та емоційна насиченість життя суб'єкта (реалізація художнього образу через розкриття оцінки героєм свого власного життя за значенням та емоційним змістом);

3) результативність життєдіяльності (визначення продуктивності і критерії когнітивності для суб'єкта);

4) локус контролю «Я» (володіння особою тією свободою та можливостями, що забезпечують досягнення мети);

5) самокерування власним життям (визначення спроможності героя вільно приймати рішення) [18, с. 34].

Аналіз вимірів і техніка їх переосмислення надає можливість сконструювати самобутній аспект реалізації художнього образу з визначенням правильної психокорекційної роботи щодо настроювання на відповідну роль. Зокрема використовуються вербальні настанови згідно з вимірами психокорекційної роботи психологічної реалізації художнього образу за принципом: «Я є...»; «Я хочу...» і т.д. з комплексом кодів-рухів «стандартних дій» швидкого входження у стан «життя» персонажа, який будується за тим же принципом, що і комплекс «стандартних дій» автоматичного входження у робочий стан. Але цей комплекс

функціонально прив'язується тільки до окремої ролі, або окремого твору і виконується лише перед вивченням, репетицією та концертною реалізацією цього художнього образу. Такий підхід так само дозволяє забезпечити своєчасний вихід з реалізованого образу на сцені з плавним переходом, без психофізіологічних перешкод, у стан емоційної рівноваги.

Також вокалісту бажано складати і системно виконувати комплекс «стандартних дій» входження у стан емоційної рівноваги до і після концерту за вищевикладеними принципами вокальних психотренінгів. Наприклад, Ф. Шаляпін, після виконання ролі Мефістофеля тиждень постився [12, с. 132]. Цей процес теж є суто особистим для кожного співака відповідно до кожної ролі й тривалості її виконання.

Слід зазначити, що емоційна реалізація художнього образу можлива лише при досконалій вокальній техніці, коли, виконуючи свою партію, співак не докладає зусиль для контролювання вокальних труднощів, «співає, як розмовляє»; всю свою увагу приділяє емоційному висловлюванню, перетворюючись у персонаж. За цих умов вокальна техніка підкоряється намірам персонажа, а соліст-вокаліст «живе на сцені». В іншому випадку вокаліст реалізує художній образ завдяки експлуатації голосового апарату. На поверхні — неякісне (на технічному рівні) виконання вокальної партії. Проблема — співак поступово деградує як вокаліст, набуває професійні захворювання і може взагалі втратити голос.

Слід зазначити, що виступ перед широкою аудиторією (вистава, концерт) являє собою одну із форм вокальної діяльності співака, яка супроводжується особливим психологічним та емоційним збудженням — «концертне хвилювання». Фактори, які впливають на характер хвилювання: вік співака, тип темпераменту, якість підготовки до виступу, рівень самовпевненості [11].

Виокремлюють три види концертного хвилювання: хвилювання-збудження, «хви-

лювання-паніка», «хвилювання-апатія» [11]. Під час хвилювання-збудження доцільно виконувати вправи на постановку дихання за Полем Л. Сопером: «Вдихання та видихання», «Вертіння головою» та гімнастику вдихання з протидією мускулатури органів дихання за О. Стрельніковою: «Долоньки», «Пагінчики», «Насос», «Кішка», «Повороти голови», «Китайський болванчик», за необхідністю вправи на дихання з метою поліпшення дикції та звучності голосу за О. Стрельніковою «Абетка для заїкуватих» та «Вісімки». Можна застосовувати артикуляційну гімнастику.

Хвилювання-паніку краще «знімати» за методом О. Стрельнікової, виконуючи вправи на видихання, періодично чергуючи їх з вправами «Кішка» та «Нахил з видихом» (за П. Л. Сопером), а також у перервах тримати «маску-посмішку», робити артикуляційну гімнастику за В. Емельяновим [7].

Якісне вільне виконання вправ за П. Л. Сопером «Вдихання та видихання» і «Крутіння головою» є певним тестом, що ви вже не нервуете.

Вийти зі стану хвилювання-апатії можна за допомогою вербальних настанов, виконання артикуляційних вправ за В. Емельяновим, кривляння, необхідно гримасничати, тримати «маску-посмішку», робити гімнастику вдихання з протидією мускулатури органів дихання за О. Стрельніковою. Слід пам'ятати, що: 1) вправи за О. Стрельніковою, вводячи людину у стан рівноваги, більше збуджують і активізують, ніж заспокоюють; 2) вправи П. Л. Сопера концентрують увагу, заспокоюють і релаксують; 3) виконання артикуляційної гімнастики перед дзеркалом можуть викликати негативні

емоції роздратування, посилити ефект хвилювання кожного типу.

Під час концертного виконання для співака може існувати проблема психологічних перепонов публічному виступу: перепонов буденності, сором'язливості, стомлення, стартові перепонов [11]. Ці перепонов вокалісту необхідно самостійно подолати. Від того, як співак упоратеться з ними, залежить успіх його виступу. Саме тут відповідне використання належних комплексів «стандартних дій», входження у стан емоційної рівноваги та стан «життя персонажа», тобто образу, приходять на допомогу артисту, включаючи механізм автоматизованого рефлекторного звуковидобування та емоційної реалізації художнього образу.

Для того, щоб після концерту повернутися до стану рівноваги, доцільно виконати весь комплекс вправ на дихання за методами О. Стрельнікової та П. Сопера. А перед тим, як лягати спати, зробити вправу на «Вдихання та видихання» за Полем Л. Сопером та поуювляти приємні природні пейзажі з вербальними настановами на сон.

Висновок. Регулярне виконання артикуляційної та дихальної гімнастики, у поєднанні з вправами, які забезпечують процес засвоєння нових акустичних рівней та вільну роботу голосового апарату і наповнені екстралінгвістичними психокорекційними, зокрема вербальними, настановами щодо психологічної реалізації художнього образу, дозволяє, під час репетицій і концертних виступів, не лише усунути професійні нервові захворювання, а й одночасно з вдосконаленням вокальної техніки повноцінно сконструювати і досконало реалізувати самобутній художній образ вокального твору.

Література

1. Бойчук Ю. Д. Формування еколого-валеологічної культури студентів вищих педагогічних навчальних закладів / Ю. Д. Бойчук // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали наук. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2004 р. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. С. В. Сищенко — Х.: ХДАК, 2004 — С. 84–85.
2. Гігієна голосу: Прогр. курсу / Харк. держ. акад. культури; Уклад.: І. В. Щербіна. — Х.: ХДАК, 2003. — 18 с.

3. Гігієна голосу: Навч.-метод. матеріали до курсу / Харк. держ. акад. культури; Уклад.: І. В. Щербіна. — Х.: ХДАК, 2003. — 48 с.
4. Гігієна голосу: Тестові завдання / Харк. держ. акад. культури; Уклад.: І. В. Щербіна. — Х.: ХДАК, 2003. — 38 с.
5. Дмитриев Л.Б. Фониатрия и фонопедия / Л. Б. Дмитриев, Л. М. Телелеяев, С. Я. Таптапова, И. И. Ермакова. — М.: Медицина, 1990. — 270 с.
6. Егоров А. М. Гигиена голоса и его физиологические основы / А. М. Егоров; Ред. З. Маркова. — М.: Музгиз, 1962. — 176 с.
7. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов; Под ред. В. В. Емельянова. — СПб.: «Лань», 2000. — 192 с.
8. Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Работнов. — М. — Л.: Госмузиздат, 1932. — 124 с.
9. Воробьева О. А. Вибрационно-мышечный самоконтроль и самокоррекция речи и пения у студентов инвалидов по слуху / О. А. Воробьева, Г. И. Семикин // Мед. науч. и учеб.-метод. журнал — 2002. — №6. — С. 33–50.
10. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика: [Учеб. пособие для высш. учебн. заведений по пед. специальностям] / В. И. Петрушин; Под ред. В. И. Петрушина. — М.: Гуманитарное изд. центр ВЛАДОС, 2000. — 176 с.
11. Ващенко О. Специфика концертного исполнения // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали наук. конф. молодих учених, 16–18 квітня 2003 р. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. І. В.Щербіна — Х.: ХДАК, 2003. — С. 89–90.
12. Федор Иванович Шаляпин. Статьи. Высказывания. Воспоминания. — Т. 2. / Ф. И. Шаляпин. — М.: Искусство, 1960. — 630 с.
13. Щетинин М. Н. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой / М. Н. Щетинин; Ред. О. С. Копылова. — М.: Метафора, 2001. — 128 с.
14. Сопер Л. П. Основы искусства речи / Л. П. Сопер. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. — 448 с.
15. Ватцлавик П. Конструктивизм и психотерапия / П. Ватцлавик; Пер. с нем. С. А. Цоколова // Вопросы психологии. — 2001. — №5. — С. 101–113.
16. Верба О. О. Психофизиологическая основа музыкального восприятия / О. О. Верба // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали наук. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2004 р. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. С.В.Сищенко — Х.: ХДАК, 2004 — С. 91–92.
17. Шапкин С. А. Межполушарная асимметрия в переработке эмоционально окрашенной информации. / С. А. Шапкин. // Вопросы психологии. — 2000. — №3. — С. 102–116.
18. Каширский Д. В. Мотивационно-потребностная сфера подростков с психологическими проблемами / Д. В. Каширский // Вопросы психологии. — 2002. — №1. — С. 26–37.

В статье рассматриваются теоретические основы психотренинга в вокальном искусстве: структура, функциональная нагрузка, цель, задачи, принципы подбора и использования психотренинга вокалиста в контексте решения конкретных психологических проблем: вхождение в состояние равновесия, психологической настройки на соответствующую роль, эмоциональной реализации художественного образа.

Ключевые слова: психотренинг, вокал, искусство, музыка, упражнения, адаптация.

The theoretical principles of psychotraining in vocal art are considered: which is the structure, the functional load, the aim, the tasks, the principles of selection and use the vocalist's psychotraining in the context of solving the specific psychological problems, namely entering the state of psychological balance, psychological adjustment for the corresponding role, emotional realization of the artistic character.

Key words: psychotraining, singing, art, music, exercise, adaptation.

УДК 159. 9:78

О. В. Новицька

Особливості розуміння учнями творів музичного мистецтва

У статті викладено результати дослідження особливостей сприймання та розуміння учнями підліткового віку музики різних напрямків (класична, рок та популярна музика).

Ключові слова: сприймання, розуміння, рок музика, класична музика, підлітки.

Актуальність. У наш час іноді важко погодитись з думкою О. М. Толстого, що глядач опиняється в театрі не для того, щоб просто споглядати дійство. Людина проживає в ньому друге життя [5, с. 66]. Але за кілька десятиріч років ритм та стиль життя настільки змінилися, що мистецтво почало втрачати свої життєдайні сили. І це стосується не тільки літератури, театру, кіно. «Зараз музика є хіба що прикрасою, яка дозволяє заповнити пусті вечори відвідинами опери чи філармонії... Звідси той парадокс, що довкола звучить набагато більше музики, ніж будь коли» [7, с. 4]. Вона поступово втрачає своє колишнє значення, залишаючись, на думку Н. Харнонкурта, хіба що «милою оздобинкою».

Переважає більшість респондентів, що приймали участь у «пілотному» дослідженні, присвяченому саме вивченню цієї проблеми, підтвердили дієвість висунутої тези. Цей факт обумовив та підтвердив актуальність розгляду відповідного питання в осередку людей, на яких музика оказує найбільш потужну дію у зв'язку з психофізіологічними (вік, властивості нервової системи та ін.) та особистісними особливостями їх розвитку.

Об'єкт дослідження — процес сприймання та розуміння музики.

Предмет дослідження — особливості сприймання та розуміння музики різних напрямків особами підліткового віку.

Метою дослідження було виявлення естетичних уподобань підлітків та особливостей впливу музики (рок та класика) на психіку дитину.

Завдання:

- проаналізувати стан проблеми, що досліджується, з психологічної та музикознавчої точки зору;
- розкрити особливості впливу музики на дітей підліткового віку;
- розробити методологічну базу;
- надати тлумачення отриманим висновкам.

Виклад основного матеріалу. З самого початку свого існування музика була невід'ємною частиною життя як окремо взятої людини, так і суспільства загалом. З роками людина почала ставитися до музики, як до розваги, частково втратив можливість розуміння її глибинного сенсу.

В залежності від своїх вікових та естетичних уподобань людина обирає відповідну музику для прослухування. Загальне зниження рівня культури в соціумі викликало значне зниження показників відвідування мистецьких закладів населенням країни (концерти класичної музики, оперні та балетні постановки). Виникає питання: що і як зараз слухають підлітки та молодь, чи розуміють вони те, що слухають, або це лише данина моді; чи можуть вони проана-

лізувати зміни у своєму психофізіологічно-му стані під час «спілкування» з цим видом мистецтва?

Діти підліткового віку були обрані для дослідження не випадково. Саме на цей період життя людини припадають найважливіші зміни як на гормональному рівні, так і у сфері її світогляду (ціннісні, етичні, естетичні, моральні аспекти). Бажання здаватися дорослою людиною, намагання бути незалежним, не втрачаючи, разом з тим, зв'язку з осередком та субкультурою однолітків, схильність до наслідування — все це призводить до появи нових рис у поведінці та звичках підлітка.

Впродовж експерименту особливої уваги було приділено проблемі зацікавленості саме рок музикою в осередку підлітків (особливо серед представників старшого підліткового віку). Поштовхом для пробудження інтересу до відповідного напрямку музичного мистецтва серед дітей була розповсюджена у суспільстві думка, що рок-виконавці знають як треба жити, де шукати сенс життя та як знаходити швидке задоволення в ньому. Безкарність та свобода від всіляких соціальних та моральних детермінант іноді підштовхує дітей віком 14–16 років до наслідування їх прикладу. Висвітлення проблеми існування неформальних підліткових груп, у тому числі ідеологічних, міститься у дослідженнях І. П. Башкатова, Н. В. Бехтеревої, О. Ю. Дроздова, В. С. Журавльова, В. В. Семенова, О. В. Толстих, Р. Чалдіні та ін.

Поява відповідних наукових доробок надала підстави говорити про негативність впливу окремих складових рок музики на емоційний та фізичний стани людини. Вченими було встановлено, що постійне перебування в атмосфері гучного електронного звуку та метро-ритмічної астинатності призводить до зниження показників розумової діяльності людини (Ю. Гільбух, П. Леруа, С. Нічков та ін.), викликає порушення у її моториці (гіперактивність), провокує знервованість та погіршення загаль-

ного стану самопочуття (Н. В. Бехтерева, В. М. Бехтерев, Р. Галле, Л. Китаєв-Смик, С. Тривус та ін). Тісна взаємодія музично-ритмічного та вербального компонентів рок стилю спричиняє потужну дію на психіку людини. Так, надмірне домінування процесів збудження ЦНС над процесами гальмування («подвійна» реактивність) майже повністю детермінує пізнавальну активність людини будь-якого віку, і в першу чергу дитини.

У проведеному дослідженні приймало участь 206 учнів 5–8 класів загальноосвітніх та спеціалізованих навчальних закладів (Київ, Сімферополь, Суми, Біла Церква).

Завдання дослідження:

- а) перевірити та підтвердити пріоритетність уподобань сучасних підлітків;
- б) виявити рівень загальної обізнаності у сфері музичного мистецтва;
- в) виявити особливості сприймання та розуміння підлітками музичних жанрів (залежно від уподобань);
- г) виявити особливості аналізу почуттів підлітків під час слухання ними музики різних напрямків (виявити причини змін самопочуття та настрою).

Методологічна база. Дослідження було виконане за допомогою методу анкетування, співбесіди, аналізу та порівняння отриманих результатів.

Процедура експерименту. Під час дослідження учням було запропоновано:

- прослухати музичні твори різних стилів та напрямків (класика, поп-музика, рок, джаз);
- відповісти на питання анкети (розгорнуті відповіді щодо розуміння учнями таких явищ, як «музика», «класична музика», «рок музика», «популярна легка музика»);
- визначити настрій, який супроводжував прослуховування музики різних стилів;
- визначити стан самопочуття при прослуховуванні музики різних стилів.

До анкети увійшли також запитання, метою яких було визначення смаків, уподо-

бань та рівня обізнаності підлітків у музичній сфері.

Результати дослідження виявили відсутність або поверхневність знань щодо напрямків та жанрів, які існують у музиці, особливо у сфері «класичної» музики та її персоналій. У 90% опитуваних виявлена повна необізнаність або плутанина у визначенні елементарних жанрів (марш, танок, пісня).

Більш ніж 50% підлітків визнали право на існування лише рок та поп-музики. Разом з тим, вони оперували вичерпно назвами рок гуртів або прізвищами виконавців. Майже 60% респондентів мали улюбленим виконавцем рок-музиканта, але не визнавали сам факт захоплення роком.

Таким чином, на перший план вийшла «атрибутика та символіка» музичного напрямку, замість розуміння самої суті предмету зацікавленості. Це ще раз підтвердило думку О. Толстого, що фанати не орієнтуються в азах предмету або явища, яким захоплюються. Вони, зазвичай, є музично необізнаними [6, с. 29].

Переважає більшість школярів змогла визначити лише деякі риси, що відрізняли рок від «серйозної» (класичної, романтичної та ін.) музики. Так, 40% з числа опитаних підлітків не змогли визначити жодної риси відмінності. Завдяки методу усвідомленого (з боку експериментатора) підштовхування до створення певних висновків, учні спромоглися визначити, що у класичній музиці існує тематизм (9,7%). Школярі так само визнали, що вона більш легка для сприймання (8,5%), викликає стан спокою (24%) за рахунок відсутності форсованої динаміки та природності тембрів (3,8%).

Школярі підтвердили, що у зв'язку з використанням різних засобів виразності, «класична» та рок музика провокують виникнення відповідних почуттів та настроїв. Так, згадуючи свої враження від прослуховування класичної музики, вони звернули увагу на появу наступних станів:

- 36% підлітків — самозаглиблення, роздум;

- 14% — спокій;
- 10% — підйом настрою та бажання працювати;
- 10% — сумний настрій.

Зовсім інші результати були виявлені при згадуванні стану, що утворився від «спілкування» з рок музикою:

- 60% — збудження;
- 4% — агресія;
- 32% — огида;
- 79% — неможливість концентрування уваги;
- 12% підлітків наголосили на тому, що вони не є прихильниками «важкого» стилю, що викликано появою постійного головного болю, дратівливістю, смутою, розпачем та ін.

Розгляд питання впливу музики різних жанрів на здоров'я людини показав, що навіть переважна більшість прихильників року відмовлялися слухати улюблених виконавців під час хвороби, мотивуючи свій вибір ще більшим погіршенням настрою та стану самопочуття. Разом з тим, на думку 57% опитаних, легка "класична" музика, навпаки, підіймала настрій, покращувала самопочуття, допомагала відпочити та зосередити увагу на обміркуванні своїх дій.

Отримані показники ще раз підтвердили факт того, що для підлітків зразки «легкої» класичної музики є прийнятними та бажаними для сприймання (природність тембрів, динаміки, наявність мелодії, яка не дратує та допомагає заспокоїтись). «Спілкування» підлітків з рок музикою викликало в них підвищення показників неусвідомленої моторної активності, появу стану збудження, неконтрольованої рішучості, які майже повністю загальмували хід розумової діяльності (аттенціональної, мнемічної, вольової).

Не менш важливим для дослідника було розв'язання питання, що саме так приваблює підлітків у рок музиці, на що вони звертають особливу увагу? Аналіз проблеми усвідомлення семантики текстів показав, що підлітки (78%) не розуміють змісту

іншомовних текстів. Вони не заглиблюють-ся у вирішення аксіологічних та філософських проблем, намагаючись отримати тільки потужний заряд енергії від ритму та динаміки, які примушують не усвідомлено пульсувати організм дитини у штучно запрограмованому ритмі.

Так, переважна більшість опитаних підкреслила збуджуючу роль ритму, динаміки, виконавської манери та того заряду енергії («кайфу»), який несе в собі рок-культура взагалом. Разом з тим, 41% підлітків не змогли визначити причин своєї зацікавленості рок-музикою (*«не розумію тому, але мене тягне до неї»*).

Велику роль у процесі залучення школярів до року відіграють колективні відвідування дискотек, «майданних шоу» та наявність поруч кола однодумців, які можуть зрозуміти та підтримати бажання "висловитися". Потяг до об'єднання з однолітками виявився у 48% прихильників «важкого» жанру.

Дослідження ще раз підтвердило той факт, що під час сприймання рок музики найбільшого впливу зазнає слуховий аналізатор (Л. Джонсон, Ю. Клаас, Дж. Уотсон, Г. Кривицька та ін.). Результати опитування показали, що під час потужного шуму у підлітків виникають запаморочення, тремор кінцівок та зниження продуктивності діяльності. Але для багатьох прихильників року запропонованої у дослідженні динаміки виявилось замало: 18% школярів забажали підвищити рівень гучності пристрою, тому що звикли вдома або на вулицях слухати музику дуже голосно.

Не менш вражаючою є дія рок музики на становлення особистісних рис людини. Ідеологія рок-культури, яка іноді вимагає відмови від соціальних норм та обов'язків, створює «свою» реальність, що знаходить своє відображення, підтвердження як в текстах, так і в манері поведінки на сцені виконавців рок-композицій. Їх поведінка є дуже розв'язною, зухвалою, чим і приваблює «конформних» шанувальників. Переважна більшість респондентів підтримала

зухвалість солістів і висловила думку, що в них є чому навчитися. І тільки двоє підлітків з числа опитаних запропонували підняти загальний рівень культури рок-музикантів, заборонити їм виступати на «відкритих» майданах.

На підставі проведеного аналізу було зроблено *наступні висновки*:

1) в середку дітей підліткового віку рок-музика є більш бажаним видом музичного мистецтва, ніж «класична» музика;

2) рок-музика викликає стан задоволення та надає можливість підліткам нібито самоствердитись, виглядати дорослішими та ін.;

3) рок-культура є актуальним явищем у житті підлітків, разом вони складають окрему субкультуру зі своїми ідеалами (або їх відсутністю) та системою ціннісних уявлень;

4) рок надає можливість підліткам реалізувати свою активність та відповідає їх бажанню до духовного єднання з однолітками та ін.;

5) рок-стиль є дуже важким для психічного стану переважної більшості підлітків: він збуджує, викликає стан тривоги та ін., руйнує несформовану дитячу психіку;

6) підлітки чітко визначають причини важкості для сприймання: ритмічна монотонність, форсована динаміка, швидкий темп, манера виконання та ін.;

7) рок перешкоджає можливості відпочинку, зосередження, що детермінує розумову активність дитини, погіршує загальний стан самопочуття у випадку хвороби або поганого настрою;

8) «легка» класична музика, на відміну від рок напрямку, є легкою для сприймання завдяки природним тембрам та динаміці, «живому» метро-ритму. Зазначені чинники заспокоюють та необтяжують слуховий аналізатор дитини зайвими інформаційними конструктами, сприяючи покращенню настрою;

9) слухання класичної музики вимагає від школярів здобуття навички її розуміння, що, у свою чергу, вимагає особливої есте-

тичної підготовки та досвіду спілкування з цим видом мистецтва. Рок музика не вимагає від своїх прихильників розуміння її стилевих рис та тексту, маючи цілком лише вплив на тіло та емоції, замість розуму та почуттів;

10) рок не несе у собі пізнавальної функції, а є лише засобом додаткової організації підлітків за «інтересами»;

11) опитування показало обмеженість знань у сфері музичного мистецтва, але більшість підлітків продемонстрували елементарні вміння щодо аналізу стану свого самопочуття під час спілкування з музикою різних напрямків.

Таким чином, кожна епоха має свою ідеологію, яка знаходить відображення у філософії, культурі та мистецтві, диктуючи їм «певну поведінку та неформальні соціальні правила і норми» [4, с. 23]. Будь-який з видів мистецтва говорить «мовою» свого часу, маючи в арсеналі засоби виразності, які є притаманними саме для цього культурно-історичного періоду. Виходячи з цього, рок музика та її прихильники є відображенням свого часу (діти підліткового віку не є виключенням). Вони дотримуються думку, що

виконавці намагаються висловити своє незадоволення подіями часу, пропонуючи «відійти» від дійсності у разі непорозуміння з нею. Подібна думка знаходить своє підтвердження у монографії Н. Харнонкурта, який підкреслює, що «...сучасна музика промовляє нашою мовою, належить до нашої культури та є її продовженням» (7, с. 5).

Саме ця «мова» близька підліткам, але намагання дорослих заборонити її існування в осередку дітей середнього шкільного віку може призвести до зворотних та негативних результатів. Так, Т. Селін вважав, що девіація у молоді виникає лише тому, що їх субкультура починає конфліктувати з «культурними нормами суспільства загалом» [3].

Роблячи остаточні висновки, зауважимо, що не має сенсу забороняти рок культуру та «спілкування» підлітків з музикою. Необхідно лише вчасно навчити їх сприймати та розуміти її стилеві риси. Це допоможе у майбутньому сформувати систему уподобань та смаків підлітків, захищаючи їх від негативного та неконтрольованого впливу ззовні. Лише та людина, яка що-небудь знає та розуміє, отримує можливість робити власні висновки.

Література

1. Васильєва А. С. Психологический анализ отношения подростков к произведениям изобразительного искусства: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / А. С. Васильєва. — К., 1971. — 179 с.
2. Дроздов О. Ю. Соціально-психологічні фактори динаміки агресивної поведінки молоді: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.05 / О. Ю. Дроздов. — Черновці, 2003. — 20 с.
3. Конфликт норм поведения. Социология и преступность / Сб. статей: пер. с англ. / Под ред. Б. С. Никифорова. — М.: Прогресс, 1966. — С. 282–287.
4. Дж. Лалл. Мас-медіа, комунікації, культура. Глобальний підхід. / Д. Лалл // Пер. з англ. // — К.: Україна, 2000. — 512 с.
5. Толстой А. Н. Художественное мышление / А. Н. Толстой. — М.: Советская Россия, 1969. — 226 с.
6. Толстых А. В. Подросток в неформальной группе / А. В. Толстых. — М.: Знание, 1991. — 80 с.
7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. / Н. Харнонкурт. — Суми: Собор, 2002. — 184 с.

В статье изложены результаты исследования особенностей восприятия и понимания детьми подросткового возраста стилизованных особенностей музыки разных направлений (классическая, рок и популярная музыка).

Ключевые слова: восприятие, понимание, рок музыка, классическая музыка, подростки.

The article concerns the results of research in relation to the features of perception and understanding of teens, the stylized features of music of different directions (classic, rock and pop-music).

Key words: perception, understanding, rock music, classic music, teenagers.

УДК 378:168.522

І. С. Семухіна

Інноваційна культура викладача вищого мистецького навчального закладу: структурно-змістовний аналіз

У статті розглянуто сутність і зміст інноваційної культури викладача вищого навчального закладу, визначені її структурні складові та механізми розвитку.

Ключові слова: інноваційна культура, інноваційний потенціал, інноваційна свідомість, інноваційна поведінка, новатор.

Постановка проблеми. Інноваційні процеси, що відбуваються в системі вищої освіти, зумовлюють необхідність певних змін у професійній діяльності викладача. Новим ресурсом освітніх перетворень виступає інноваційний потенціал останнього — сукупність соціокультурних і творчих можливостей, необхідних для здійснення відповідної роботи. Для підвищення ефективності власної інноваційної діяльності педагогу слід оволодіти комплексом якостей і способів діяльності, що включає генерування нових ідей, професійну компетентність, нестандартність і варіативність мислення, готовність до розробки й впровадження новітніх технологій, здатність до самовдосконалення й самореалізації, котрі відображають різні аспекти феномена інноваційної культури.

Оскільки у процесі інноваційної діяльності викладача ВНЗ створені й освоєні нововведення трансформуються в систему загальнокультурних цінностей, в індивідуально-психологічні якості й моделі поведінки, що сприяє зростанню самоцінності особистості педагога, то значущість інноваційної культури засвідчує про доцільність її розгляду як системи тих цінностей, відтворення яких сприяє формуванню творчої особистості викладача як активного суб'єкта власної інноваційної діяльності.

У зв'язку з цим набуває актуальності вивчення особливостей розвитку інноваційної культури як культури самооновлення викладача ВНЗ, психологічних аспектів процесу його самозмінення й самовдосконалення.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій показав, що феномен інноваційної культури як складової загальної культури вивчали В. Буйко, Б. Лісін, А. Ніколаєв. Педагогічні умови та методики її формування розглянуті у працях В. Авраменко, Р. Миленкової. Соціально-психологічні детермінанти розвитку інноваційної культури та їх вплив на формування особистісних якостей науково-педагогічних працівників і студентів висвітлено у дослідженнях В. Носкова, А. Кальянова, О. Єфросініної.

Не применшуючи значення теоретичних надбань вчених, можна твердити, що існує об'єктивна потреба в дослідженні особливостей та психологічних аспектів формування інноваційної культури викладача ВНЗ, що визначають його творче зростання й самозмінення у процесі інноваційної діяльності.

Мета статті — провести структурно-змістовний аналіз особливостей формування інноваційної культури викладача вищого навчального закладу.

Виклад основного матеріалу. Для вирішення поставленої проблеми варто звер-

нутися до категоріального аналізу. Сучасні дослідники тлумачать інноваційну культуру як комплексний соціокультурний феномен, в якому інтегруються проблеми культури, освіти, науки, техніки, виробництва, економіки з соціальною практикою [2].

Культурологічний ракурс розгляду проблеми дозволяє інтерпретувати категорію інноваційної культури як «знання, уміння і досвід цілеспрямованої підготовки, комплексного впровадження і всебічного освоєння нового в різних галузях людської життєдіяльності при збереженні в інноваційній системі динамічної єдності старого, сучасного й нового» [3, с. 10].

А. А. Поскрязков розглядає феномен інноваційної культури особистості як вільне творіння нового з дотриманням принципу наслідування. Реалізація цього принципу передбачає забезпечення можливостей для продуктивного існування старого у відповідному інноваційному просторі і, навпаки, ефективного функціонування нового в умовах старого, що зберігається (при обов'язковому опосередкованому впливі сучасного) [3, с. 11].

Згідно цих позицій А. А. Поскрязков формує завдання розвитку інноваційної культури особистості — досягти інноваційної «екодинаміки», тобто оптимальної (в конкретно-історичному плані) рівноваги між старим (минулим, «класикою»), сучасним (теперішнім часом, «модерном») і новим (майбутнім, «футурумом»). У такому тривимірному просторі інновація як різновид нормативної (культурної) девіації детермінує відторгнення старого, мобілізацію сучасного й експансію нового. Збереження ідентичності соціокультурної системи в цілому, на думку дослідника, — може бути досягнуто за умови її функціонування як «триєдиної інтердепендеції», тобто цілісної взаємообумовленості нового, сучасного і старого.

Взаємодія цих складових утворює систему інноваційної культури, оптимальне функціонування якої здійснюється на основі принципів системного підходу, а саме:

а) первинності цілого по відношенню до його частин — старого, сучасного та нового, єдність яких забезпечує оптимальне функціонування інноваційного комплексу; б) неаддитивності, що виявляється в нетотожності характеристик старого, сучасного і нового як частин інноваційного об'єкту, його доміантним характеристикам як цілісності; в) синергичності, який обумовлює необхідність пошуку балансу цілей старого, сучасного і нового в єдиному інноваційному комплексі зі збереженням сутнісної відмінності (новизна); г) емерджентності, що припускає побудову дерева цілей (ієрархії параметрів), спрямованого на здійснення інноваційного проекту; д) мультиплікативності, який означає, що ефекти функціонування компонентів в системі володіють властивістю множення, а не складання; е) структурності, котрий припускає, що оптимальна структура інновації повинна мати мінімальну кількість компонентів, які зберігають доміантні властивості інноваційної системи, тобто ті, які забезпечують її новизну; ж) адаптивності, з якого виходить, що структура системної інновації повинна бути мобільною, тобто легко адаптуватися до вимог і цілей, що змінюються; з) альтернативності, згідно з яким необхідна розробка декількох взаємозамінних інноваційних версій; і) принцип спадкоємності, який стосовно культурної інноваційної діяльності вимагає забезпечення можливостей для продуктивного існування старого у відповідному інноваційному просторі і, навпаки, ефективного функціонування нового в умовах старого, що зберігається (при обов'язковому впливі сучасного).

Дотримання вказаних принципів системності сприяє підвищенню рівня сформованості інноваційної культури викладача ВНЗ при проектуванні, впровадженні та використанні нововведень.

У психологічному аспекті заслуговує на увагу інтерпретація поняття інноваційної культури, пропонує Л. Холодковою: «Інноваційна культура — це стан прийнят-

ливості нововведень особистістю, групою, суспільством, їх готовність до реалізації нововведень як інновацій» [4, с. 22].

Психологічний аспект розгляду продовжує І. Є. Панова, яка відзначає, що поряд із готовністю до інноваційної діяльності у змісті інноваційної культури превалює мотиваційна компонента, система ціннісних орієнтацій особистості. Мотивація виражається в тенденції до пошуку й ризику, заснованих на бажанні досягти й перевірити власні творчі можливості.

Отже, в інноваційній культурі особистості викладача відображаються його *ціннісні орієнтації*, закріплені в мотивах, цінностях, знаннях, образах, уявленнях і нормах поведінки. Звідси аксіологічний аспект інноваційної культури педагога розкривається в таких її характеристиках, як: а) умотивованість до знань і розробки інновацій; б) націленість на результат інноваційної діяльності; в) прагнення досягти високого професіоналізму; г) можливість спілкуватися з колегами на семінарах, конференціях, виставках; д) свобода висловлювання думок, ідей; є) свобода творчості [1, с. 262].

Визначальним психологічним аспектом розвитку інноваційної культури викладача ВНЗ виступає активізація його *інноваційного потенціалу* — сукупності ресурсів, необхідних для здійснення відповідної діяльності. Інноваційний потенціал викладача як комплекс соціокультурних і творчих характеристик особистості виявляє готовність до вдосконалення власної інноваційної діяльності — освоювати нововведення, генерувати нові ідеї, розробляти інноваційні технології, забезпечувати технологічне перетворення педагогічної дійсності, реалізацію інноваційних продуктів.

Інноваційний потенціал, як динамічна структура особистості викладача, включає також комплекс психічних процесів — уяву та фантазію, асоціації та інтуїцію, емоційне різноманіття та емпатійні почуття. Він реалізується в рефлексивно-творчому зусиллі, спрямованому на досягнення нереалізова-

ного, «вихід за межі» індивідуального простору особистості.

Визначальною складовою інноваційної культури викладача ВНЗ, безперечно, виступає *інноваційна свідомість*. Будучи сферою нестандартного, вона тлумачиться як свідомість, що включає цілі, мотиви, орієнтації, установки, спрямовані на здійснення структурної, функціональної, інституційної, нормативної трансформації педагогічних систем й освітніх процесів з метою їх модернізації або повної заміни. Інноваційна свідомість характеризується такими параметрами: а) переважанням спрямованості свідомості (психологічної установки) на інноваційну діяльність; б) наявністю суб'єктивної шкали інновативності, яка відображає реально існуючі та прогнозовані співвідношення старого й нового; в) інноваційними потребами; г) наявністю стійкої мотивації; д) широкими інноваційними задумами.

Інноваційна свідомість виступає регулятором *інноваційної поведінки*. При цьому між типами інноваційної поведінки (активним, нейтральним, відхиленим) і типами відповідної інноваційної свідомості може бути відсутньою пряма кореляція. Конфліктне «зіткнення» інноваційних задумів і неспівпадаючої з ними контрінноваційної поведінки відбувається, зокрема, через суперечності інтересів викладача-інноватора та інтересів викладачів-консерваторів. З цього приводу слід вказати на таку залежність: у найдосвідченіших працівників орієнтація на нове нижче, ніж у менш досвідчених (проблема «переваги» дилетанта). Згідно «алгоритму креативності» механізм зародження геніальної та найбанальнішої ідеї один — це механізм «проб і помилок». Крім того, майстерність викладача-інноватора повинна включати і здібність до так званого синектичного «відчуження» (погляд на річ як «дивність»), тобто уміння побачити в звичному, буденному щось нестандартне, «дивне» або, навпаки, уміння «перетворити» найнесподіванішу фантазію (маревну ідею) на щось очевидне.

Викладене дає підстави для розгляду інноваційної культури викладача ВНЗ як цілісної системи моделей інноваційної поведінки, вироблених в освітньому середовищі, що впливають на способи його професійної діяльності. У цьому розумінні інноваційна культура педагога не є первісно визначеним станом. Вона — результат соціальних (зокрема професійних) взаємодій і передається через навчання, міжособистісні та міжгрупові контакти, поведінку, ціннісні орієнтації, етику трудових відносин, стиль педагогічного управління, засоби комунікації.

На увагу заслуговує видокремлення характерних рис *творців-інноваторів*: 1) незалежність: коли особистісні стандарти важливіші за стандартів групи, коли в наявності нонконформізм оцінок і думок; 2) відвертість розуму: готовність повірити своїм і чужим фантазіям; 3) висока толерантність до невизначених і нерозв'язних ситуацій, конструктивна активність у цих ситуаціях; 4) впевненість у власних творчих здібностях, у своїй обдарованості та силі характеру; 5) змішані риси жіночності і мужності в поведінці, що відзначають не тільки психоаналітики, але і генетики; 6) відсутність прямих меркантильних інтересів в дослідницькій діяльності; 7) інтелектуальна ініціатива як продовження розумової діяльності за межами ситуативної заданості, не обумовлена ні практичними потребами, ні зовнішньою або суб'єктивною оцінкою роботи [3, с. 15]. Інтенсивність прояву кожної з цих якостей може бути визначена за допомогою тестів.

Певною мірою інноваційна культура особистості визначається рівнем розвитку *творчого і критичного мислення*. Для ефективного вирішення інноваційних задач необхідним є поєднання цих видів мислення. Значення взаємодії творчого та критичного мислення у формуванні інноваційної культури викладача ВНЗ дозволяє наголосити на такому універсальному механізмі її розвитку, яким виступає рефлексія.

Педагогічна рефлексія існує в різних формах та її взаємодіях: інтелектуальна рефлексія, що вбачається у забезпеченні вирішення комплексної проблеми; особистісна рефлексія, спрямована на переосмислення себе, створення власної «Я-концепції», подолання психологічних бар'єрів і стандартних культурних структур; міжперсональна, що передбачає побудову образу культури спільнотою і подолання міжперсональної конфліктності; а також комунікативна й ситуативна, ретроспективна й конструктивна форми рефлексії. Їх інтеграція призводить до осмислення власної інноваційної свідомості, самопізнання суб'єктом свого знання (принцип «у собі — буття»), визначення ціннісної позиції в інноваційній діяльності педагога.

Процес рефлексії передбачає усвідомлення викладачем успішності — неуспішності власної діяльності, визначенням рубежів свого знання і незнання, що утворює протиріччя, яке виступає рушійною силою процесу формування інноваційної культури. Зовнішнє протиріччя виникає між вимогами соціального оточення до професійної компетентності і його реальними можливостями та якостями (вимогами нормативних документів, керівництва, колективу). Внутрішнє протиріччя між Я-ідеальним і Я-реальним (уявленнями про ідеал педагога та адекватною самооцінкою рівня сформованості професійної компетентності й особистісних якостей) виступає умовою його самозмінення та саморозвитку.

Необхідною умовою розвитку інноваційної діяльності педагога є наукова рефлексія, тобто рефлексія, здійснена у науковому дослідженні. Приступаючи до пошуку, науково-педагогічний працівник аналізує поле розглядуваної проблеми: аналізує попередні роботи вчених, найважливіші ідеї та їх розвиток, визначаючи основні досягнення на цьому шляху. Уміння спочатку накопичувати знання, а потім, узагальнюючи їх, структурувати (згортання) — це необхідний етап дослідницької роботи. Подальша

розробка цієї проблеми призводить до розширення обсягу знань. Новий виток розвитку приводить до рефлексії та до наступного згортання.

Процеси згортання та розширення знання займають належне місце і в педагогічному процесі. Тематичний підбір матеріалу, необхідні поняття, що становлять єдиний науковий тезаурус, необхідні дані і факти — їх відбір здійснюється за принципом необхідності. Інакше кажучи, лекційна частина курсу — це рефлексія викладача про рівень знань даної дисципліни. У такий спосіб здійснюється згортання знань для трансляції його студентами як певної цілісності. Сприйняті та засвоєні студентами знання розширюються, поповнюючись новими даними з літературних джерел, реальними фактами, набутими шляхом самостійної практичної або дослідницької діяльності до певної межі, коли виникає потреба в рефлексії («я знаю, що знаю»), а, отже, здійснюється узагальнення і згортання для переходу на наступний рівень.

З цих позицій визначається послідовність організації рефлексивної діяльності наступними етапами: 1. Установка наочної (дорефлексивної) діяльності. 2. Відновлення алгоритму виконаних дій. 3. Вивчення послідовності дій з погляду їх ефективності, продуктивності. 4. Аналіз результатів рефлексії у таких видах: наочна продукція діяльності — ідеї, пропозиції, закономір-

ності, відповіді на питання; способи, які створювалися в ході діяльності; прогнозування майбутньої діяльності. 5. Перевірка гіпотез на практиці.

Цілеспрямована і систематична робота з формування рефлексії стимулює педагога до саморозвитку, розвиває творчу ініціативу, активізує інноваційну діяльність. Усвідомлення значення рефлексії для творчого рішення професійних задач сприяє нарощуванню інноваційного потенціалу педагога, розвиває його інноваційну культуру.

Висновки. Таким чином, інноваційна культура викладача ВНЗ — це стан сприйнятливості ним нововведень, готовність до впровадження педагогічних інновацій і вдосконалення власної інноваційної діяльності, шлях до самозмінення, саморозвитку й самооновлення. Даний феномен розглядається як цілісна система, що включає такі складові, як ціннісні орієнтації, інноваційна свідомість, інноваційна поведінка, інноваційний потенціал, креативні якості, інтегрована взаємодія яких сприяє ефективності інноваційної діяльності викладача в сучасному освітньому просторі.

Перспективи подальшого наукового пошуку. Актуальними напрямками подальшого дослідження окресленої проблеми є розробка діагностичного інструментарію для вивчення рівнів сформованості інноваційної культури викладача, створення моделей та технологій її формування в умовах ВНЗ.

Література

1. Микитюк П. П. Інноваційна діяльність: Навч. посібник / П. П. Микитюк, Б. Г. Сенів. — К.: Центр учбової літератури, 2009. — 392 с.
2. Николаев А. Н. Инновационное развитие и инновационная культура / А. Н. Николаев // Наука та наукознавство. — 2001. — №2. — С. 54–64.
3. Поскряков А. А. Инновативная культура и креативность / А. А. Поскряков // Теория и методология творчества: итоги и перспективы. — М.: Ин-т философии РАН, Рос. философ. общ-во, 2001. — С.10–18.
4. Холодкова Л. А. Формирование инновационной культуры субъектов военного профессионального образования: теория и практика: дис. ... доктора пед. наук: 13.00.04 / Л. А. Холодкова. — СПб, 2005. — 445 с.

В статье рассмотрены сущность и содержание инновационной культуры преподавателя высшего учебного заведения, обозначены её структурные составляющие и механизмы развития

Ключевые слова: инновационная культура, инновационный потенциал, инновационное сознание, инновационное поведение, новатор.

The article concerns the essence and the content of the innovative culture of teacher in higher educational establishment; its structural constituents and mechanisms of development are marked in the article as well.

Key words: innovative culture, innovative potential, innovative consciousness, innovative conduct, innovator.

Відомості про авторів

Альохіна Катерина Володимирівна — декан факультету музичного мистецтва та соціокультурної діяльності РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», заслужений працівник культури України

Андросова Дарина Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової

Антипова Наталія Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та іноземних мов Севастопольського філіалу Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок

Давидов Микола Андрійович — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», заслужений діяч мистецтв України

Деніжна Світлана Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Ергієв Іван Дмитрійович — кандидат мистецтвознавства, заслужений артист України, в.о. професора, завідувач кафедри народних інструментів Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової

Маркова Олена Миколаївна — доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри культурології Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової, професор кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Науменко Світлана Іванівна — кандидат психологічних наук, професор кафедри фортепіанного виконавства та художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Новицька Олена Валентинівна — пошукач Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України, викладач кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Семухіна Ірина Сергіївна — викладач кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Сова Маргарита Олександрівна — доктор педагогічних наук, в.о. професора кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Сорочан Максим Анатолійович — пошукач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Чабан Валентин Олексійович — кандидат мистецтвознавства, професор Білоруської державної академії музики

Чайка Олена Владиславівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений працівник культури Автономної Республіки Крим, проректор з наукової роботи РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Щербіна Інна Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Вимоги до написання статей

Матеріали, що надаються до Редакційної колегії журналу «Таврійські студії», мають відповідати вимогам ВАК України від 15.03.2003 р. №7-05/1 з урахуванням таких необхідних елементів у своїй структурі:

1. постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
2. аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковане розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується запропонована стаття;
3. формулювання мети статті (постановка завдання);
4. виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
5. висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень з цього напрямку.

Вимоги до оформлення статей

Обсяг статті — від 10 сторінок у форматі Microsoft Word (*.doc).

Шрифт — Times New Roman, 14 пт.

Міжрядковий інтервал — 1,5

Абзац — відступ 1,25

Вирівнювання — по ширині

Інтервал між літерами — «Звичайний» (без ущільнень)

Розміри полів: ліве — 20 мм, праве — 20 мм, верхнє — 20 мм, нижнє — 20 мм.

Стаття надсилається у друкованому вигляді на адресу редакційної колегії в одному примірнику з «мокрими» підписами авторів та електронному варіанті на CD або DVD диску.

Графічні розміри таблиць та малюнків у тексті — 110 x 170

Назву таблиці розміщувати ліворуч над формою таблиці.

Виклад таблиці починається через 1,5 інтервал від основного тексту. Таблиця розташовується під текстом, в якому вперше дано посилання на неї, або на наступній сторінці. Таблиця повинна бути виконана лише в книжковій орієнтації. Якщо таблиця виходить за формат сторінки, її ділять на частини, при цьому в кожній частині повторюють її головку.

Шрифт таблиць: 9,5 пт. Мінімальний розмір шрифту у таблиці 8 пт. Таблиці не повинні перевищувати 11 см завширшки.

Файл зберігати у форматі RTF або DOC. Ім'я файлу подавати транслітерацією, як прізвище автора, наприклад, Ivanov

Елементи заголовку:

У лівому куті (без абзацного відступу) — **УДК**

- наступний рядок — по центру — ініціали та прізвище автора (авторів)
- наступний рядок — через інтервал великими літерами напівжирним шрифтом по центру подається назва статті (без точки)
- наступний рядок — через інтервал — текст анотації (на мові статті)
- наступний рядок — ключові слова (на мові статті)
- наступний рядок — через інтервал — виклад матеріалу статті
- по закінченню статті — через інтервал по центру — Література (Джерела та література)
- після списку використаних джерел — через інтервал — текст анотації та ключові слова (англійською, російською або українською мовами)

Текст анотації (200–300 знаків з пробілами) друкується маленькими літерами, курсивом.

Ключові слова із тексту статті друкувати маленькими літерами, курсивом, через кому.

Список літератури оформлюється відповідно до вимог ВАК України (Бюлетень ВАК України, №3, 2008, с. 9–13).

На останній сторінці обов'язково подати відомості про автора із зазначенням прізви-

ща, ім'я, по батькові (повністю), посади, наукового ступеня, вченого звання, домашньої адреси, контактних телефонів та електронної адреси.

Сторінки статті не нумеруються.

Рецензія на статтю за підписом доктора або кандидата наук (для аспірантів, здобувачів та ін.) — є обов'язковою умовою прийому статті до розгляду та друку.

У разі недотримання вимог до оформлення, подані статті опубліковані не будуть.

Зміст

Загальнотеоретичні проблеми мистецтвознавства

Чабан В. А. Научные направления белорусской баянной школы 3

Алехина Е. В. Концепция жанра в оперетте Ш. Леккока «Дочь мадам Анго» ... 10

Антипова Н. А. Янычарская музыка и театр Люлли 15

Сороган М. А. Методика анализа традиционных осмогласных песнопений (на примере напевов монастыря Глинская пустынь) 20

Музичне виконавство

Маркова Е. Н., Андросова Д. В. Режиссёрский аспект вокального исполнительства оперного артиста 30

Давыдов Н. А. Ритмодинамика исполнительского интонирования на баяне ... 36

Ергиев И. Д. Художественное сознание исполнителя-артиста (к постановке проблемы) 43

Чайка Е. В. Национальные показатели в артистической позиции гитарного инструментализма 51

Психологія та педагогіка мистецтва

Сова М. О. Інноваційні технології навчального процесу в університетах культури і мистецтв 58

Науменко С. І. Музичне мистецтво як соціальне явище 67

Деніжна С. О. Інформаційна культура особистості та використання музичних комп'ютерних технологій у процесі її формування 72

Щербіна І. В. Психотренінг вокаліста в музичному мистецтві 80

Новицька О. В. Особливості розуміння учнями підліткового віку творів музичного мистецтва 88

Семухіна І. С. Інноваційна культура викладача вищого мистецького навчального закладу: структурно-змістовний аналіз 94

Відомості про авторів 100

Вимоги до написання статей 101

Зміст 103

Таврійські студії. Мистецтвознавство №2 — 2012

Формат 283 × 189. Папір офсетний 80^г/_м²
Гарнітури «MaiolaPro». Ум. печ. л. 13.
Друк різнографічний. Замовлення №037
Тираж 500 прим.

Видавництво «АРИАЛ».
95034, м. Сімферополь, вул. Декабристів, 21, оф. 105,
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №3562 від 28.08.2009 р.
E-mail: it.arial@yandex.ru

Оригінал-макет — Студія дизайну «Tagart»
м. Сімферополь, пр. Перемоги, 38.
Тел./факс: +38 (0652) 54 61 51

2012 р.