

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий Інститут музичного мистецтва
кафедра методики музичного виховання і диригування
Католицький університет у Ружомберку (Словаччина)



Хорове мистецтво України та його подвижники

**МАТЕРІАЛИ VII МІЖНАРОДНОЇ, НАУКОВОЇ
ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЇ**
(м. Дрогобич, 19 жовтня 2018 року)

Дрогобич
2018

УДК 008 + 7 + 37

Р 32

Друкується за рішенням вченої ради
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана
Франка (протокол № 13 від 18 жовтня 2018 р.)

Рецензенти:

Медведик Ю.Є. – професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри музикознавства Львівського національного університету ім. І.Франка;

Фрайт О.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Р 32 Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VII Міжнародної наукової інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 жовтня 2018 року) [Електронний ресурс] / Редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені івана Франка, 2018. – 412 с. – Режим доступу : <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorove-mystectvo/>

ISBN 978-966-384-403-9

У збірнику вміщено статті науковців закладів вищої освіти України та зарубіжжя, присвячені теоретичним та історичним проблемам розвитку музичного, зокрема хорового мистецтва, хорового виконавства, мистецької освіти у світовому та українському культурно-освітньому просторі.

Матеріали конференції адресовано науковцям, викладачам, студентам, магістрантам музичних навчальних закладів та усім, хто цікавиться питаннями хорового мистецтва.

Статті друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу, за правильне цитування та посилання. Редколегія може не поділяти думку авторів.

І.Л.Бермес,
В.В. Полюга, 2018
Автори статей, 2018

ЗМІСТ

Розділ І. Постаті, персоналії, провідні диригенти у культурно-мистецькому житті України та діаспори

<i>Гуцал Р. Українська народна пісня в творчості подільського композитора Миколи Балеми</i>	6
<i>Дацюк С. На вершині мистецьких подій (До 75-річного ювілею музиканта, педагога і науковця Михайла Бурбана)</i>	14
<i>Дульнявка Х. Родинне середовище і його вплив на становлення особистості митця (на прикладі Миколи Леонтовича)</i>	22
<i>Манелюк О. Духовий оркестр Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського та його художній керівник і диригент Петро Гундер</i>	31
<i>Радевич-Винницька Л. Штрихи з життя і творчості Нестора Горницького</i>	41
<i>Синкевич Н. Внесок духовенства до розвитку хорового мистецтва в українській діаспорі заходу</i>	48
<i>Сіраш А. Духовна хорова музика сучасних композиторів (на прикладі творів Є.Станковича)</i>	56
<i>Царук С. Штрихи до портрета Марії Гребінецької</i>	64

Розділ ІІ. Вокально-хорове мистецтво в контексті сучасних реалій України та зарубіжжя

<i>Василик Д. Хорова франкіана Богдани Фільц для дітей</i>	72
<i>Вень Є. Особливості становлення хорового мистецтва у Китаї на зламі ХІХ – ХХ ст</i>	79
<i>Волох О. Твори для дитячих хорів (на прикладі творчості Б.Фільц) ...</i>	86
<i>Голубінка Х. Спортивна тема у вокальній творчості Богдана-Юрія Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!»)</i>	94
<i>Манько І. Музичний фестиваль як явище культури</i>	99
<i>Марченко Є., Облат М. Основні аспекти музично-педагогічної концепції Соломії Крушельницької</i>	107
<i>Нанівська М. Хоровий рух як явище східної Галичини (перша третина ХХ ст.)</i>	116
<i>Салій С. Концертно-репертуарна практика хору «CANTUS» Трускавецької дитячої школи мистецтв</i>	123
<i>Сеник О. Драматургічна роль хорових сцен у опері «Мойсей» Мирослава Скорика</i>	133
<i>Сможаник О. Жанрово-стильові особливості вокально-симфонічної творчості Мирослава Скорика</i>	141

Сташко М. Вокально-хорова шашкевичіана Віктора Матюка	151
Цао Шю. Аспекти творчої діяльності Хуан Хувей	158
Шуневич Є. Особливості репертуарної політики муніципального камерного хору «Легенда» (м.Дрогобич)	166

Розділ III. Мистецька освіта у національному культурно-освітньому просторі

Diheneščiková L. Efekty inštitucionálnej kresťanskej výchovy dosahované u rómskych žiakov	179
Dolinská E., Zubal P. Fenomén reklamy a jej intencionálnosť vo vzťahu k detskému recipientovi	198
Ondříková E. Rizikové správanie u mládeže	214
Pasternáková L. Hodnoty a člověk	224
Андрусишин Т. «Жінка-диригент»: коротка характеристика гендерних особливостей	232
Британ Н. Музичні традиції у контексті соціокультурної ідентичності	242
Демчук М. Започаткування вищої професійної освіти баяністів в українській музичній культурі	250
Добуш Ю. Розвиток ідей музично-естетичного виховання в історії європейської педагогіки	257
Козицька М. Творча діяльність народного ансамблю скрипалів «Чарівні мелодії»	266
Олач Ю. Виконавська діяльність інструментальних колективів м.Самбір на теренах зарубіжжя	272
Пінчак С. Гнат Хоткевич як феномен багатогранної особистості ...	279
Полюга В. Проблема «обдарованості» як детермінанта самоорганізації	289
Савуляк Б., Матійчин І. Видання фахової періодики для вчителів музичного мистецтва у сучасній Україні	299
Стефіна Н. Вокально-хорова діяльність на уроках музичного мистецтва як засіб формування чистоти інтонування в учнів початкових класів: теоретичні аспекти	310
Черницький К. Музичне краєзнавство як наукова дисципліна	316
Федоронько Л. Гаївкова традиція на Бойківщині: особливості побутування	325
Фен Їжань. Приклади міжнародної співпраці у фортепіанному мистецтві північного Китаю у першій третині ХХ ст.	333

Розділ IV. Практичні та теоретичні засади хорового диригування в сучасних освітніх процесах: історія та сучасність

<i>Бабенко О. Драматургічні функції хору в опері «Біг» Валентина Бібіка.....</i>	<i>341</i>
<i>Бермес І. До питання про виконавську культуру дитячого хорового колективу.....</i>	<i>351</i>
<i>Бенч О. Дидактичні принципи музичного виконавства: порівняльний аналіз методики репетиційної роботи Павла Муравського, Степана Турчака, Натана Рахліна</i>	<i>361</i>
<i>Ластовецька Л. Диригентсько-професійна діяльність в музичному просторі сьогодення.....</i>	<i>377</i>
<i>Молчко У. Жанрово-стильові особливості хорових творів українських митців на слова Михайла Шалати.....</i>	<i>384</i>
<i>Стеблій С. Рефлексії про диригентське мистецтво.....</i>	<i>395</i>
<i>Теодорович С., Ковбасюк М. Уява в творчій діяльності педагога-хормейстера.....</i>	<i>402</i>

Розділ І. Постаті, персоналії, провідні диригенти у культурно-мистецькому житті України та діаспори

УДК 784.4+78.071(045)

Росіна Гуцал, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В ТВОРЧОСТІ ПОДІЛЬСЬКОГО КОМПОЗИТОРА МИКОЛИ БАЛЕМИ

У статті розглядається творчий портрет Миколи Балеми і специфіка композиторського таланту, що популяризує українську народну пісню.

Ключові слова: композитор, ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», українська народна пісня, хоровий спів.

Росина Гуцал, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и методики музыкального искусства
Хмельницкой гуманитарно-педагогической академии

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОДОЛЬСКОГО КОМПОЗИТОРА НИКОЛАЯ БАЛЕМЫ

В статье рассматривается творческий портрет Николая Балеми и специфика композиторского таланта, который популяризирует украинскую народную песню.

Ключевые слова: композитор, ансамбль песни и танцев «Козаки Подолья», украинская народная песня, хоровое пение.

Rosina Gutsal, Ph.D (Art), Studies
Associate Professor of the Department of Theory and Methodology of Music Art
Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy

UKRAINIAN FOLK SONG IN THE WORKS OF PODILSKY COMPOSER MYKOLA BALEMA

The article deals with the creative portrait of Mykola Balema and the specificity of the composer's talent that popularizes the ukrainian folk song.

Key words: composer, song and dance ensemble «Cossacks Podillya», ukrainian folk song, choral singing.

Постановка проблеми в загальному вигляді та аналіз досліджень і публікацій. У зв'язку з новітніми тенденціями культурології, спрямованими на якомога більш коректне висвітлення специфічних імпульсів та

неповторних художніх результатів національної духовної спадщини, в наукових колах все більший інтерес викликають ті питання, які пов'язані з дослідженням регіонального культурно-мистецького руху. Питання музичної культури окремих музичних регіонів уже не раз поставало у поважних дослідженнях, зокрема західноукраїнську музичну культуру як особливе явище розглядали М. Загайкевич, С. Павлишин, Й. Волинський, М. Білинська, Л. Яросевич, Л. Кияновська та інші. Відбулись позитивні зрушення й у вивченні специфіки мистецької спадщини Хмельниччини – одного з «серцевинних» ареалів Поділля. Піонером тут виступив П.Я. Слободянюк, котрий у своїй книзі «Культура Хмельниччини» один із перших у нашому регіоні здійснив наукову систематизацію культурних надбань краю, де приділив увагу провідним мистецьким установам та знаним діячам культури. На сторінках цієї монографії зосереджена увага на музичних здобутках, зокрема згадується діяльність і композиторський талант Миколи Панасовича Балеми.

У контексті інтенсивних змін художнього життя України, та зокрема такої його важливої складової, як хорове мистецтво, цікавим видається дослідження про те як в нашому регіоні, а саме в Хмельницькому, постать митця Миколи Балеми, його композиторська творчість і плідна виконавсько-педагогічна діяльність є прикладом того, як обдарована творча особистість здатна «пропускати крізь себе» духовні імпульси сьогодення, що, і собі, впливає на світогляд молодого покоління, допомагає формувати і розвивати естетичні смаки, відповідні до процесу національно-культурного відродження, та творчо інспірує «мистецьку зміну», всіляко заохочує молодь до виконавської діяльності під час навчального процесу та й поза ним.

Отже, **метою** поданої статті є вивчення діяльності подільського композитора Миколи Балеми і окреслення напрямів відродження і популяризації української народної пісні засобами власної творчості.

Виклад основного матеріалу. Для того щоб зрозуміти сучасне спрямування композиторської творчості і культурно-просвітницької діяльності Миколи Балеми, слід зазирнути в минуле і стисло проаналізувати витоки його творчого становлення, а також становлення і еволюції того колективу, якому він присвятив своє життя.

Перший концерт хорового колективу, котрий відомий як ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», у 1938 році викликав досить жвавий відгук у мешканців Кам'янця-Подільського (тому що саме в цьому місті він заснувався), і був оцінений дуже схвально. В програмі переважали, згідно з ідеологічними вимогами, твори радянських композиторів і російської хорової спадщини. Але не ці твори репрезентували істинну художню спрямованість ансамблю. Найбільш успішними позиціями програми стали, за визнанням і публіки, і критики, шедеври національної класики «Щедрик», «Дударик», «Не стій, вербо, над водою» М. Леонтовича, «Туман хвилями лягає» М. Лисенка та народні подільські пісні «Ой летіла горлиця через сад» і «Ой горе тій чайці-небозі». Тож усупереч усім настановам і вимогам, українська народна пісня і класика становила найціннішу частину репертуару хору.

Новий етап у житті ансамблю почався навесні 1975 р., коли його художнім керівником став випускник Свердловської консерваторії Микола Панасович Балема, сьогодні народний артист України. З його приходом у діяльності ансамблю відбулися істотні зміни. Насамперед, ним було звернуто увагу на подальше формування творчої самобутності колективу, щоб глядачі розрізняли, де ансамбль Вінницької чи Тернопільської філармоній не тільки за назвою та костюмами, бо репертуар, хоч і відмінний в окремоствах, а будувався за однаковими принципами. Микола Панасович доклав великих зусиль, на початку кар'єри художнього керівника, щоб переосмислити репертуарну концепцію і дати колективу «ковток свіжого повітря». Завдяки його композиторському таланту у «Козаків Поділля» появилось особливе «обличчя», впізнаване в Україні серед десятків і сотень подібних колективів.

Йому не один раз доводилося відстоювати національні традиції, право на те, щоб пропагувати героїчний пафос української історії, стверджувати власне бачення художніх традицій і духовних цінностей як української національної спадщини загалом, так і неповторних надбань подільського регіону зокрема, перед усілякими цензуючими комісіями. Особливо це було відчутно в радянський період, коли доводилося шукати компроміс із «знавцями», котрі в кожній глибоконаціональній роботі відчували націоналістичний дух, або заперечували нову концепцію, вимагаючи не ускладнювати завдання народного пісенно-танцювального колективу.

Так, завдяки принциповості і художнім переконанням керівника ансамблю, «Козаки Поділля» були врятовані від забуття та відновили у концертних програмах напівзабуті зразки подільського фольклору, як наприклад, народні пісні з Ярмолинецького, Славутського, Чемеровецького районів Хмельницької області – серед них «Стоїть козак на чорній кручі», «Ой там, за горою», «Ішло дівча лучками», «Було літо, було літо». Сам керівник теж підпорядковував своє творче натхнення вищим національним ідеалам, потребі відроджувати історичні цінності. Саме в цей період появилася всеукраїнська пісня-гімн «Козацькому роду нема переводу», яку написав Микола Панасович на вірші поетів Петра Карася та Мирослава Воньо. Важливим етапом у творчому житті «Козаків Поділля» було здійснення постановки народної опери «Вічний етап» за мотивами легенд і переказів про Устима Кармалюка на лібрето Павла Гірника. Цю роботу артисти показали на сцені Палацу культури «Україна» в рамках програми фестивалю «Таланти твої, Україно» в Києві у листопаді 1992 р.

Ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» виводив українську народну пісню на світовий та європейський рівень в усій її первозданній красі і чистоті. Самобутні концертні програми були представлені майже в кожній європейській країні, а також у США та Індії. Деякі критики прискіпливо ставилися до того, що головний диригент використовує творчий колектив для

реалізації своїх музичних задумів, і концертні програми склалися майже на 90 % з обробок і авторських творів М. Балеми, на що була така відповідь: «...Але ж не в тому суть, що це моя пісня чи обробка, а в тому, що в результаті моєї композиторської роботи над подільським фольклором народжується твір, наскрізь пронизаний національним духом. ...Нині треба перепробувати всі засоби, використовувати найменші можливості, щоб повернути людям пам'ять, відкрити їм очі на втрачене багатство»¹.

Прийом театралізації номерів протягом концерту, наскрізний розвиток музичних тем, вимагав від композитора доволі вдумливого і винахідливого підходу у виборі музичного матеріалу, що доводить тяжіння митця до великих форм в інструментальній музиці. За таким принципом появилися вокально-хореографічні композиції і концертні програми, які були представлені на сцені Хмельницької обласної філармонії – «Україно, матінко моя!», «Козацькому роду, нема переводу!», «Ми твої, Вкраїно, козаки!», «Красо України, Подолля!», «Йорданська заметіль», «Весна на Поділлі», «Подільські вечорниці», «З народної криниці», «Козаки жартують», «Покрово, матінко, вклоняюся Тобі», «Іменем любові» на вірші Р. Балеми, «Вінок калинових пісень» на вірші М. Дорожка, «Вставай Україно!», «Гартуймо наш вічний Майдан!», «На лезі шаблі наша воля!», народна опера «Вічний етап» про Устима Кармелюка, драматичне дійство «Пророк» за творами Т.Г. Шевченка, мюзикл «Сонячна Соната», «Божественна літургія» за Іоанном Золотоустим, новорічна вистава для дітей «Ну, постривай!» та інші.

У творчості М. Балеми прослідковується і виокремлюється особливий інтерес до театралізованої вокально-танцювальної сфери та інструментального супроводу, що бере початок від творчості подільських композиторів XIX ст. Провідними жанрами залишаються різностильові обробки українських, особливо подільських народних пісень котрі, оздоблені

¹ Кабачинська С. Курочка ряба, що могла б знести золоті яйця // Україна. – №1. – 1991. – С.9.

талантами місцевих композиторів, відродилися, отримали нове та неповторне обличчя, і з великим ентузіазмом сприймаються публікою.

Паралельно з композиторсько-виконавською діяльністю Микола Панасович протягом 12 років (2000 – 2012 рр.) займався творчо-педагогічною роботою у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії. Він керував театром музики і пісні «Розмай» куди входили оркестр і хор, які опановували різні (академічну та народну) манери співу. Це була експериментальна дидактично-виховна форма естетичного виховання студентської молоді, яка долала звичні стереотипи «самодіяльності». Вихованці новоствореного колективу долучалися до національної музичної культури в усіх її різноманітних проявах, починаючи з вивчення найбільш популярних різножанрових українських народних пісень, як наприклад, «Ой там за горою», «Взяв би я бандуру», «Ой під вишнею» та ін.

Це відповідало і творчим пріоритетам самого Миколи Балеми. Адже жанр обробки українських, а особливо, подільських народних пісень залишається провідним у колі його творчих інтересів, особливо ж велику увагу він приділяє забутим зразкам фольклору, котрі завдяки його наполегливим пошукам і творчій праці знову відродилися, отримали нове, відповідно до художніх вимог сучасності творче перевтілення, і з великим ентузіазмом сприймаються студентською молоддю. Саме таким нестандартним творчим способом відбувалося відродження народної пісні в середовищі майбутньої національної еліти. На жаль, зі зміною керівника колектив дещо змінив пріоритети концертної концепції, але залишилася головна ідея – оспівування краси народної пісні.

Наслідуючи традиції М. Лисенка і М. Леонтовича Микола Балема в своїй творчості прагне досягнути дух національного фольклору, поєднавши його з сучасними засобами музичної виразності, застосуванням модерних прийомів композиторської техніки, і крізь призму індивідуального творчого бачення, творити авторський стиль, нерозривно пов'язаний із національними

витоками. Поєднання оригінальних народних мелодій із власними виткали величезну музичну спадщину (понад 400 творів) до якої належать окрім вокально-хореографічних композицій: струнний квартет і квінтет; симфонічна поема «Поділля»; рапсодія «Кохаймось, братове!»; хорові сюїти «Вінок Поділля» та «Тосі-тосі»; вокально-хореографічна сюїта «Шевченкіана»; інструментально-хоровий концерт «Думка-шумка»; перша подільська опера «Вічний етап».

У творчості Балеми прослідковуються тяжіння до незвичних для несподіваного слухача виразових прийомів, прагнення більш радикально оновити палітру хорового письма. Композиторська практика, створена усією діяльністю митця як керівника ансамблю, поступається місцем прагненню піднятися на вищий щабель художнього узагальнення. Наприклад: п'ятичастинна симфонія «Україна» для великого симфонічного оркестру, написана серійною технікою; новий, джазовий, принцип обробки народної пісні «Ой під вишнею», та естрадне звучання в «Тільки ми й полонез», «Музико, грай», «Ти»...; хоровий цикл для концертного виконання на вірші Ростислава Балеми «За стінами ранку» до якого належить понад 20 творів.

Висновки. Таким чином, творчий доробок Миколи Балеми став не лише помітним явищем, своєрідною «візитною карткою» у культурному житті подільського регіону, але й у певному сенсі окреслив перспективу подальшого розвитку музичної культури краю, в якій єдність специфічно регіонального і загальнозначимого, тобто зумовленого всією сукупністю культурно-інформаційного поля глобалізованого суспільства, забезпечує вагомість художніх здобутків. Це твердження ґрунтується на тривалому спостереженні не лише за творчою, але й за педагогічно-освітньою, культурно-просвітницькою діяльністю митця упродовж тривалого часу.

В аспекті соціальної затребуваності його музики доцільно наголосити, що не лише завдяки національній свідомості і цілеспрямованій патріотично-виховній діяльності Миколи Балеми відбувається відродження і популяризація української, а насамперед подільської, народної пісні серед студентської молоді, яка, сприймає її не лише пасивно, як слухач, але, що видається значно важливішим у перспективі

національно-культурного відродження, залучає у репертуар аматорські і професійні колективи, пропонує для дидактичних та просвітницьких цілей.

Список використаної літератури

1. Наукові матеріали написані за автоськими даними, які збереглись у фондах ансамблю «Козаки Поділля»

*Степан Дацюк, професор кафедри
музичного виховання і диригування,
директор Інституту музичного мистецтва,
заслужений працівник культури України*

**НА ВЕРШИНІ МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ
(ДО 75-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ МУЗИКАНТА, ПЕДАГОГА І НАУКОВЦЯ
МИХАЙЛА БУРБАНА)**

У статті висвітлюється творча постать знаного діяча українського хорового мистецтва, диригента, педагога і громадського діяча Михайла Бурбана. Аналізується діяльність митця у справі організації камерного і симфонічного оркестру, хорових колективів, відродження знаменитого хору «Боян Дрогобицький» (1991).

М. Бурбан у своїй творчості поєднував диригентську практику, наукову, педагогічну і адміністративну діяльність. На початку 1990-х років він започаткував щорічний Різдвяний хоровий фестиваль «Колядує Франкове Підгір'я», який діє і розвивається й сьогодні, став співзасновником у Дрогобичі хорового конкурсу ім. о. Северина Сапруна (1997), доволі часто залучався до праці як член журі різноманітних хорових конкурсів. У науковій сфері досліджував проблеми театрального мистецтва, творчість українських хорових композиторів і видатних диригентів задля вивчення і популяризації їхньої творчості у світі.

Ключові слова: Михайло Бурбан, диригент, композитор, педагог, хор, оркестр, фестиваль.

*Степан Дацюк, профессор кафедры
музыкального воспитания и дирижирования,
директор Института музыкального искусства,
заслуженный работник культуры Украины*

**НА ВЕРШИНЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СОБЫТИЙ
(К 75-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ МУЗЫКАНТА, ПЕДАГОГА И
УЧЕНОГО МИХАИЛА БУРБАНА)**

В статье раскрывается творческая деятельность известного украинского дирижера, педагога и общественного деятеля Михаила Бурбана. Анализируется его деятельность в сфере организации камерного и симфонического оркестра, хоровых коллективов, возрождения знаменитого хора «Боян Дрогобычский» (1991).

М. Бурбан в своем творчестве объединял дирижерскую практику, научную, педагогическую и административную деятельность. В начале 1990-х годов он создал ежегодный Рождественский хоровой фестиваль «Колядує Франкове Підгір'я», который успешно действует и развивается сегодня, стал

соучредителем в Дрогобыче хорового конкурса им. о. Северина Сапруна (1997), довольно часто работал как член жури разных хоровых конкурсов. В научной сфере исследовал проблемы театрального искусства, творчество украинских хоровых композиторов и выдающихся дирижеров ради изучения и популяризации их творчества в мире.

Ключевые слова: *Михаил Бурбан, дирижер, композитор, педагог, хор, оркестр, фестиваль.*

Stepan Datsyuk, *Professor of the Department of Musical Education and Conducting, Director of the Institute of Musical Art Honored Worker of Culture of Ukraine*

ON THE TOP OF ARTISTIC EVENTS (THE 75TH ANNIVERSARY OF A MUSICIAN, EDUCATOR AND SCIENTIST MYKHAILO BURBAN)

The article clarifies the artistic personality of the outstanding leader of Ukrainian choir art, the conductor, educator and public figure Mykhailo Burban. The activity of the master in the process of organization of chamber and symphony orchestra, choirs, revival of the famous choir «Bojan Drohobychkiy» (1991) is analyzed in the paper.

M. Burban in his creative work combined conductor's practice, scientific, pedagogical and administrative activity. At the beginning of 1990th he launched the annual Christmas choir festival «Franco' Slopes Caroling», which is still being acting and developing, was a co-founder of the Drohobych choir competition named after Severyn Saprun (1997), took an active part as a member of jury of various choir competitions. Concerning his scientific work he was researching the issues of theatre art, creative work of the Ukrainian choir composers and outstanding conductors in order to learning and popularizing their creative work in the world.

Key words: *Michael Burban, conductor, composer, teacher, choir, orchestra, festival.*

Постановка проблеми. У 2018 році виповнилося б 75 років від дня народження Михайла Бурбана та несподівана і невблаганна смерть вирвала його від нас в один із перших осінніх днів 2012 року. Михайло Бурбан – це особистість, яка доклала чимало зусиль у розвиток музично-педагогічного факультету (сьогодні Інституту музичного мистецтва) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, хормейстер, регент, оркестровий диригент, педагог (його вихованці стали видатними диригентами і педагогами), музикознавець, який займався проблемами розвитку

театрального і хорового мистецтва в Україні. Це митець, із яким пов'язано чимало цікавих життєвих і творчо-наукових подій.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Музично-педагогічна диригентська діяльність М. Бурбана висвітлюється у доволі незначній кількості досліджень. Переважно це довідникові матеріали підготовані В. Грабовським та опубліковані у Енциклопедії сучасної України [9] та Українській музичній енциклопедії [10], а також у довіднику українських композиторів А. Мухи [11], у книжці про історію і сучасність хору «Боян Дрогобицький», та статті Б. Пица [13]. Важливе значення для написання статті мають наукові праці М. Бурбана [1-8; 12]. Втім, ці наукові матеріали не охоплюють цілісно концертну, педагогічну і громадську діяльність митця.

Мета дослідження полягає у висвітленні творчої постаті відомого диригента, педагога, громадського діяча, організатора музичного життя Дрогобиччини Михайла Бурбана.

Виклад основного матеріалу. Михайло Бурбан – митець, який завжди перебував у творчому пошуку нових напрямів як у творчо-концертній і науковій праці, так і в педагогічному процесі. Тут варто згадати час, коли М. Бурбан розпочав свою діяльність на факультеті і організував камерний оркестр. Першою такою цікавою подією було виконання твору П. Ніщинського «Вечорниці». Згодом камерний оркестр переріс у симфонічний. На факультеті, звичайно, не було виконавців на всіх потрібних інструментах, тому працюючи керівником камерного оркестру в музичному училищі, М. Бурбан залучав багатьох колег музикантів-педагогів і студентів цього закладу освіти до участі в інститутському колективі. Будучи захопленим оркестровою справою і творами великих форм, митцеві вдалося здійснити виконання кантати М. Лисенка на слова Т. Шевченка «Радуйся ниво неполитая» із солістами І. Кліш, К. Сятецьким, Г. Ковалем. У цей час головою державної екзаменаційної комісії у Дрогобичі перебував видатний композитор А. Кос-Анатольський. Побувавши на концерті, композитор наголосив, що цю

кантату (звичайно знаючи її у записах) вперше у живому виконанні він почув саме у Дрогобичі.

У 1980-х рр. колективи нашого факультету доволі часто виїжджали з концертами до Києва, Даугавпілса, Москви, Ульяновська. Симфонічний оркестр під керівництвом М. Бурбана був учасником усіх таких гастролей. Пригадується відзначення у 1988 році 100-річчя від дня народження відомого педагога Антона Макаренка у Жовтневому палаці в Києві. Ювілейний концерт відбувався за участю провідних колективів педагогічних інститутів України. Серед них – одна з найбільших – делегація з Дрогобича (понад 100 виконавців), адже учасниками були симфонічний оркестр і ансамбль «Пролісок», які гідно репрезентували педагогічний інститут ім. І. Франка. Тоді під орудою М. Бурбана прозвучали: «Запорізький марш» Є. Адамцевича в обробці В. Гуцала, твір З. Антонішака «В братерстві великому» (солісти К. Сятецький і С. Дацюк), які виконувалися на початку цього урядового концерту, а також концертна увертюра А. Кос-Анатольського «Gaudeamus».

Керуючи хоровими класами, М. Бурбан намагався уводити все нові композиції до педагогічного репертуару. Державні іспити традиційно завжди завершувалися виконанням «Учительського вальсу» Р. Савицького в супроводі оркестру. Цікавою подією для викладацького і студентського колективу музично-педагогічного факультету та усієї музичної громадськості міста, було виконання у 1983 році вокально-інструментального циклу М. Колесси «Лемківське весілля» (1937) силами курсового хору заочної форми навчання у супроводі камерного оркестру, якими керував М. Бурбан. На цьому концерті був присутній композитор Микола Колесса, який якраз напередодні отримав звання лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка. Виконання цього твору стало гарним дарунком лауреатові, адже саме за сюїту «Лемківське весілля» автор був удостоєний високої відзнаки.

Із початком відродження української культури від кінця 1980-х років у М. Бурбана появилось ще більше ідей, задумів, проектів, які він успішно втілював у життя. Насамперед, це відродження у 1991 році знаменитого хору

«Боян Дрогобицький», яке почалося з виконання Літургії у храмах Дрогобича [13, 44]. Учасники колективу вивчали різні твори, серед яких доволі складне «Всенощне бдіння» київського розспіву та твори М. Леонтовича «Ой зійшла зоря», А. Гнатишина «Блажен муж», кант «Через поле широкее» (соліст П. Турянський). Із цією програмою колектив побував на міжнародному фестивалі «Віднайдена музика» у Тарнові (Польща, 1996, 1999), а публіка сприймала її з величезним захопленням. Попри активну концертну діяльність в Україні, хоровий колектив під керівництвом М. Бурбана у 1991 – 2002 рр. гастролював у Перемишлі, Кракові, Відні, а в Кельцах і Пінчові організовувати концерти допомагав диригент, професор Януш Круль. Вершиною діяльності М. Бурбана як диригента «Бояну Дрогобицького» була участь у 2002 році у IV Всеукраїнському хоровому конкурсі ім. Миколи Леонтовича в Києві, де колектив став Лауреатом (I премія). Керівник хору запровадив цікаву традицію, яка була відзначена і поважним журі у складі А. Авдієвського, Л. Дичко. Полягала вона в тому, що кожен наступний твір конкурсної програми диригував інший диригент (учасник хору) – М. Бурбан, Я. Кулешко, П. Гушоватий, С. Дацюк, С. Салій. На завершення програми звучала пісня П. Дворського «Горнись до тебе, Україно» в аранжуванні для «Бояну Дрогобицького» (соліст К. Сятецький) багаторічного концертмейстера хору, чудового піаніста Володимира Баб'яка.

На початку 1990-х років М. Бурбан започаткував також цікавий щорічний Різдвяний хоровий фестиваль «Колядує Франкове Підгір'я», який діє і розвивається й сьогодні, згуртовуючи довкола все нові церковні й світські хорові колективи і виконавців. Приємно, що цей фестиваль уже понад двадцять років примножує добрі справи у сфері розвитку хорового мистецтва нашого краю, започатковані М. Бурбаном.

У 1997 році митець разом із педагогом і музикознавцем Орестом Яцківим заснували у Дрогобичі хоровий конкурс ім. о. Северина Сапруна, в організації якого М. Бурбан займався мистецькими питаннями залучення до участі хорових колективів, а О. Яцків забезпечував музикознавче спрямування

цього заходу, організовуючи наукові конференції і публікації матеріалів, присвячені творчості одного з найпотужніших організаторів музичного життя Дрогобиччини 1920 – 30-х рр. отця Северина Сапруна – композитора, диригента, педагога.

Згадуючи диригентську діяльність М. Бурбана, варто зазначити, що він завжди перебував на вершині всіх мистецьких подій, які відбувалися в краю і недаремно керівник державного обласного Львівського будинку народної творчості та культурно-освітньої роботи Роман Береза постійно запрошував М. Бурбана як члена журі різноманітних хорових конкурсів і творчих змагань педагогів музичного виховання Львівщини. Його оптимізм і особливе почуття гумору завжди допомагали під час підготовки всіляких вечорів, а знамениті вислови стали «крилатими» на довгі роки й сьогодні побутують у колі друзів і колег. Був доволі комунікабельним, ніхто й ніколи не бачив, щоб він підвищував тон спілкування чи гнівався, а суперечки в колективі, як завідувач кафедри, одразу намагався усунути шляхом примирення, доброзичливості й тонкого гумору.

Окрім того, що М. Бурбан плідно займався творчістю, він провадив значну наукову діяльність, його перу належать численні праці про подвижників української хорової культури, проблеми театрознавства, рецензії, огляди. Він зумів і тут, у науковій царині, також віднайти те зернятко, з якого проростали добрі справи і відкриття, дрібні публікації, монографії, довідники. Згодом прийшла ідея циклу досліджень «Хорове виконавство Львівщини» [1], «Хорове виконавство України» [2] і «Хорова культура української діаспори» [3], до яких він упродовж багатьох років збирав інформацію про колективи і диригентів, провадив інтенсивне листування в Україні й за кордоном. Згодом ця праця переросла в монографію «Українські хори і диригенти» (Дрогобич, 2006, 2-ге видання – 2007) [4; 5].

Багато років митець працював завідувачем музичної частини (диригентом, 1971–1974) обласного музично-драматичного театру (колись ім. Я. Галана, тепер – ім. Ю. Дрогобича) і завжди цікавився проблемами

театрознавства. М. Бурбан автор музики до театральних вистав: «За дев'ятим порогом» («Запорозька Січ») О. Коломійця, «Серце Довбуша» В. Євlampієва. Продовженням теми кандидатської дисертації «Музичний спектакль для дітей в українському театрі», яку М. Бурбан захистив у 1990 році, стали монографії «Музичний спектакль для дітей в українському театрі» (2007) [11, 44] та «Професійні театри Львівщини другої половини ХІХ – другої половини ХХ ст.» (2009). Він автор навчальних посібників «Нариси історії мистецтв України» у 2-х частинах (2011) [12] та ін. Усі ці праці сьогодні є неоціненним матеріалом для виховання молоді, талановитих диригентів і виконавців.

Висновки. Така багатогранна діяльність побратима, колеги, вчителя, патріота, диригента і організатора, науковця і культурно-мистецького діяча Михайла Бурбана відклалася в пам'яті його друзів, колег і учнів, а його наукова спадщина, творчі колективи й ідеї не втратили актуальності і залишаються життєво важливими на сучасному етапі.

Список використаної літератури

1. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : посібник-довідник / Михайло Бурбан. – Дрогобич; Львів, 1999. – С. 42.
2. Бурбан М. Хорове виконавство України : Довід. у 2 т. / Михайло Бурбан. – Т. 1. – Дрогобич, 2002.
3. Бурбан М. Хорова культура української діаспори / Михайло Бурбан. – Дрогобич, 2003. – 286 с.
4. Бурбан Михайло. Українські хори і диригенти: монографія / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 640 с.
5. Бурбан М. Українські хори та диригенти : монографія / Михайло Бурбан. – Вид. 2, випр. і доп. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
6. Бурбан, М. І. Музичний спектакль для дітей: проблеми музичної драматургії і сценічного втілення в українському театрі : монографія [Текст] / М. І. Бурбан, М. Буран; [літ. ред. А. Грушак]. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 100 с.
7. Бурбан М. Музично-театральне мистецтво Львівщини (ІІ половина ХІХ – ІІ половина ХХ ст.) : посібник-довідник / М. Бурбан, М. Михаць. – Дрогобич : ВО «Котермак – УЕЛФ», 2009. – 202 с.
8. Бурбан М., Михаць М. Музично-театральне мистецтво Львівщини : довідник-посібник / Михайло Бурбан, Микола Михаць. – Дрогобич : ВО «Котермак – УЕЛФ», 2010. – 203 с.
9. Грабовський В. Бурбан Михайло Іванович / Володимир Грабовський // Енциклопедія Сучасної України. – Т. 3. – К., 2004. – С. 264.

10. Грабовський В. Бурбан Михайло Іванович / Володимир Грабовський // Українська музична енциклопедія. – Т. 1. – К., 2006. – С. 285.
11. Муха А. Композитори України та української діаспори / Антон Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 43–44.
12. Нариси історії мистецтва України : навч. посіб. / М. І. Бурбан [та ін.] ; М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Відокремл. підрозд. «Львів. філ. КНУКІМ». – Львів, Стрий : ЗУКЦ, 2012. – 342 с.
13. Пиц Б. Хоровий рух Дрогобиччини у другій половині ХХ ст. : навчальний посібник / Богдан Пиц // П. Гушоватий, І. Бермес., Б. Пиц., М. Михаць. Хор «Боян Дрогобицький»: історія і сучасність / за заг. ред. Б. Пица. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 31–45.

Христина Дульнявка, магістр
*кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

РОДИННЕ СЕРЕДОВИЩЕ І ЙОГО ВПЛИВ НА СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ МИТЦЯ (НА ПРИКЛАДІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА)

У статті розкриваються можливості впливу родини на формування особистості М. Леонтовича. Визначаються духовні та музичні пріоритети сім'ї, атмосфера, в якій зростає майбутній композитор, диригент, педагог. Висока духовність, музикальність, шанобливе ставлення до українських традицій, закладені саме в родині, згодом знайшли віддзеркалення у різних видах діяльності видатного майстра.

Ключові слова: М. Леонтович, сім'я, батьки, особистість, середовище.

Кристина Дяльнявка, магістр
*кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического университета
имени Ивана Франко*

СЕМЕЙНАЯ СРЕДА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА (НА ПРИМЕРЕ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА)

В статье раскрываются возможности влияния семьи на формирование личности Н. Леонтовича. Определяются духовные и музыкальные приоритеты семьи, атмосфера, в которой рос будущий композитор, дирижер, педагог. Высокая духовность, музыкальность, уважительное отношение к украинским традициям, заложенные именно в семье, впоследствии нашли отражение в различных видах деятельности выдающегося мастера.

Ключевые слова: Н. Леонтович, семья, родители, личность, среда.

Christina Dulnjavka, master's degree
*head of Musical Education and Conducting Methods Chair
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

FAMILY ENVIRONMENT AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF THE ARTIST'S PERSONALITY (ON THE EXAMPLE OF MYKOLA LEONTOVICH)

The article reveals possibilities of influence of family on personality formation of M. Leontovich. We define the spiritual and musical priorities of the family, an atmosphere in which the future composer, conductor, educator. High spirituality,

musicality, respectful attitude to Ukrainian traditions, which were laid in the family, later found a reflection in various activities of the famous master.

Key words: *M. Leontovych, family, parents, personality, environment.*

Постановка проблеми. Відомо, що головним соціальним фактором, який впливає на становлення особистості, є сім'я. Ті настанови, які дитина отримує в родині, вона зберігає впродовж життя. Це пов'язано, насамперед, з тим, що дитина перебуває в сім'ї більшу частину свого життя, і за тривалістю свого впливу на особистість жоден із інститутів виховання не може зрівнятися з нею. Підтвердженням цього є культурно-історична теорія Л. Виготського, за якою «середовище, в якому розвивається людина, є головним чинником формування її особистості» [1, 96]. На думку А. Шапіро, «сім'я – одна з найбільш суттєвих і фундаментальних характеристик соціального оточення, що відображає біосоціальну природу людини» [11, 125]. Саме в родинному колі закладаються основи особистості дитини. Що більше, коли йдеться про знакові постаті української культури, як Микола Леонтович, виявити вплив родини на їхнє становлення видається не тільки необхідним, а й вельми цікавим. У цьому й полягає актуальність статті.

Аналіз останніх досліджень. Серед багатьох праць про М. Леонтовича (В. Довженка, В. Дяченка, М. Гордійчука, С. Орфеева, В. Іванова, А. Завальнюка, С. Людкевича, Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, А. Іваницького, В. Золочевського, Б. Луканюка, О. Чапківського та ін.) майже відсутні дослідження, присвячені окресленню родинного середовища та його впливу на особистість майбутнього композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча. В більшості з них або характеризується композиторська творчість загалом, або аналізується хорова спадщина в різних аспектах (жанровому, композиційному, тематичному, структурно-семантичному тощо), або розкриваються моменти «біографічного сценарію» (за Н. Савицькою). Втім, низка важливих питань, пов'язаних із окресленням атмосфери сім'ї, її впливом на вибір життєвого шляху, формування духовного світу М. Леонтовича, залишилися поза увагою науковців.

Виклад основного матеріалу. Антуан де Сент-Екзюпері писав, що «коріння духовного поступу кожної людини закладається ще в дитинстві, коли пам'ять виразно фіксує весь навколишній світ, у якому формується світосприйняття та світопереживання усього сущого. Тому ці первні згодом стають одним із основних факторів у формуванні ціннісних орієнтирів особистості» [3, 35].

Справді, «коріння духовного поступу» М. Леонтовича закладалися в його великій родині, котра плекала та свято берегла рідну мову, пісню, православну віру. Світ ментальності родини Леонтовичів вирізнявся високою духовністю, освіченістю, любов'ю, щирістю, гармонійністю та повагою в стосунках. Це не могло не позначитися на вихованні сина Миколи, найстаршого серед дітей у великій священицькій родині.

Становлення особистості дитини розпочинається в ранньому віці, коли закладається її настанова щодо світу, інших людей і самої себе, «основи для пізнішої поведінки в житті: для оптимізму, для довіри до себе і до життя або песимізму й зрезигнованості», – наголошував Б. Цимбалістий [10, 78].

Родинне середовище впливає на становлення особистості, її інтелектуальний, емоціональний розвиток, формування життєвих принципів. Посилаючись на Я. Корчака, «сім'я має власне освітнє середовище, що включає створення умов для пізнавального, емоційного, творчого розвитку дитини» [4, 52].

Можливо, батьки майбутнього композитора не ставили перед собою амбітні цілі, втім вони мали своїм завданням виховати гідних українців – освічених, високоморальних, чесних, справедливих. І це їм вдалося: їхня сім'я дарувала Україні та світу Миколу Леонтовича – геніального майстра української пісні, хорового диригента, педагога.

Майбутній композитор народився 1 (13-го за старим стилем) грудня 1877 р. у с. Селевинцях – присілку с. Монастирок колишнього Брацлавського повіту на Поділлі. Його батько та дід були священиками. У родині дуже любили музику. Батько – Дмитро Феофанович – вирізнявся своєю

обдарованістю: «грав на віолончелі, майстрував з дерева, вирізьблював надзвичайно витончені за візерунком рамки, сам умів пошити собі одяг», – зауважувала Т. Храневич [9, 71]. Отець Дмитро був дуже музикальним, «не тільки любив співати, а й добре грав на цитрі, балалайці, гітарі, скрипці» [6, 10]. Слухаючи гру батька, Микола і сам ще дитиною добирав народні мелодії на музичних інструментах, навчився добре грати на скрипці. Мати композитора – Марія Йосипівна – з роду Ятвинських, випускниця Петербурзької художньої школи, володіла гарним голосом, дуже любила народні пісні, «прекрасно співала і грала на фортепіано» [9, 71]. Вона привила синові любов до народної пісні, яку він проніс через усе своє коротке життя. Саме родинні традиції, світогляд батьків, ті звичаї і цінності, які М. Леонтович «почерпнув» із отчого гнізда, сформували в нього високу національну свідомість, органічно пов'язану з проявами духовності як людини та митця.

Виховання в родині Леонтовичів ґрунтувалося на гармонійних стосунках, любові до дітей, взаємній повазі, симпатії та довірі. Дружній стиль спілкування, що базувався на пораді, проханні, доброму гуморі, підбадьорюванні, сприяв формуванню у дітей почуття власної гідності, розвивав максимальну самостійність і доброзичливість. Делікатність між батьками та дітьми створювала гарну атмосферу, хороший настрій, сприяла піднесенню загального життєвого тону, вияву позитивних емоцій, енергійності. Завдяки цьому батькам майбутнього композитора вдавалося утримувати той емоційно-чуттєвий фон, який визначав моральну атмосферу сім'ї, якість взаємин її членів, де кожен із дітей міг почуватися щасливим і обрати справу до душі.

Мати та батько М. Леонтовича, певною мірою, визначили коло інтересів і потреб сина, його поглядів і ціннісних орієнтацій. Очевидно, пріоритети сім'ї саме в галузі музичного мистецтва ще змалку сформували музичні смаки та вподобання майбутнього композитора, передусім його шанобливе ставлення до народної пісні. Більше того, батьки забезпечили умови для розвитку природних задатків – музичних, творчих – і всіляко підтримували сина в його

починаннях. Партнерський стиль спілкування у родині сприяв активному розвитку творчих здібностей хлопця. Ще одним фактором активного впливу родинного середовища на творчий потенціал сина була емоційна близькість із матір'ю («...від матері він (М. Леонтович – Х. Д.) успадкував красиву, одухотворену зовнішність і ніжну душу» [2, 11]). Окрім того, мати прегарно співала, знала багато народних пісень, виливала в них свою душу і звеселяла серце. І цю любов до української народної пісні змалку прививала синові.

Високодуховне священицьке оточення, тепла родинна атмосфера, активність батьків, які навчили Миколу читати та писати, позитивне ставлення до творчих здібностей сина, зусилля, прикладені для їхньої реалізації, дали згодом плідний результат.

Інші члени родини Леонтовичів (батьки виховували п'ятеро дітей, у багатодітній родині Микола був первістком, а, на думку психологів, «первістки..., зазвичай, характеризуються більш вираженими творчими здібностями» [5, 303].) теж були тісно пов'язані з музикою. Так, брат Олександр професійно займався співом, сестри теж облюбували заняття музикою, образотворчим мистецтвом: Марія вивчала спів в Одесі, Олена – навчалася гри на фортепіано у Київській консерваторії, Вікторія – закінчила художню школу в Петербурзі, опанувала гру на декількох музичних інструментах, зокрема й на популярній цитрі. Діти багато музикували, вельми часто з батьками (мама, здебільшого, співала!), це приносило всім велике задоволення. Т. Храневич (племінниця М. Леонтовича – Х. Д.) згадувала про альтанку в їхньому саду в с. Білоусівка, яку брат її мами перетворив «на своєрідну студію, займаючись там із братом і сестрами, і створив із них домашній струнний оркестр» [9, 72]. І далі Т. Храневич продовжувала: «...Домашнє музикування стало основною особливістю наших зустрічей із сусідами та гостями. Вся наша родина грала на фортепіано, і часті відвідини – переважно службовців та вчителів – закінчувалися співом класичних творів під акомпанемент фортепіано» [там само]. Щобільше, дітей «мимохідь прилучали до імітаційної поліфонії. Варто було комусь заспівати, хтось із дорослих

підхоплював мелодію, вторуючи з терції на нижню квінту – виходив найпростіший канон, тобто повторення мелодії від певного пункту з часовим зсуном, що, однак, було узгоджено з мелодіями пісень, які ми обирали» [там само, 73].

Такий емоційний клімат у сім'ї Леонтовичів сприяв розвитку творчих здібностей дітей. Батьки не тільки надавали дітям можливість творчо виражати себе у музичній діяльності, вони ще й усіляко підтримували ці намагання. М. Гордійчук акцентував: «Природно, що в повсякденному побуті Леонтовичів завжди звучали музика і спів. Таке оточення благодатно діяло на маленького Миколу, здібності якого проявилися дуже рано» [2, 11].

Музичне середовище сім'ї Леонтовичів – особливий світ, який помітно вплинув на формування художніх інтересів дітей, особливо найстаршого сина Миколи. Музикування батьків із дітьми духовно їх збагатило, здружило, сформувало їхні художні смаки й інтереси.

Дитячі враження від співу та музикування, вочевидь, настільки глибоко запали в душу майбутньому композиторові та диригентові, що він на все життя зберіг пам'ять про спів матері і батька, про музику рідної землі, як святиню.

Саме батьки М. Леонтовича створили сприятливе музичне середовище для спілкування, котре ґрунтувалося на комбінованому поєднанні факторів соціалізації, здатних створити умови для вільного розвитку й утвердження духовного світу як основи особистісного культурного формування сина, його прилучення до національних цінностей.

У музичному побуті України завжди широко культивувався гуртовий спів – форма творчості та ментальної самореалізації індивідів – звичне явище українського музичного життя. Українці – носії гуртового співу, основним джерелом якого завжди була українська народна пісня. Співуче українське сільське середовище (спочатку с. Шершні, відтак – с. Білоусівка) доповнювало музичний побут родини Леонтовичів. Щобільше, батьки не забороняли синові спілкуватися з односельцями, слухати їхній спів, милуватися поетичними звичаями й обрядами. Дзвінкий і чистий дискант хлопчика не раз доповнював

звучання стихійного сільського молодіжного хору. Неповторний колорит обрядів і гармонійного хорового звучання залишили помітний слід у свідомості Миколи. До того ж, вони створили той благодатний ґрунт, який, як і батьківське музикування, заклав «фундамент» для плекання талановитого українського майстра.

У дитячому віці проявилася ще одна вельми вагома риса обдарування хлопця. Він захопився диригуванням. Перші проби відбулися у родинному колі: три сестри і брат – це той маленький «хор» із яким експериментував майбутній композитор, влаштовуючи концерти на батьківському обійсті. Звучні, чисті дитячі голоси залюбки озвучували народні пісні, зокрема «Сивая голубко, звиваймося хутко», «Ой там за горою, чорт зна за якою», «Ох ти, воля» [7, 12].

Дух прадавньої лірико-пісенної традиції, почутої і винесеної з батьківського дому як найцінніша спадщина; глибина особистого переживання-спогаду, пов'язаного з цією спадщиною, згодом відобразилася в багатьох диригентських інтерпретаціях та власних авторських опрацюваннях українських народних пісень, оригінальних хорів Миколи Дмитровича.

Можемо стверджувати, що розгортання короткого, втім плідного, життєвого і творчого шляху М. Леонтовича, передусім, регламентували та зумовили родинні традиції, які свято плекали, шанобливо ставилися до них і виховали в майбутнього композитора благоговіння до «автентичного спадку» (за О. Пахльовською) [8, 79] української культури. По-друге, непрості історичні та соціокультурні реалії спонукали освічені священницькі родини підтримувати українське слово, українську пісню, українські звичаї. Це згодом дало змогу творчо розвинути високий приклад служіння рідному народу, носіями якого були українські інтелігенти, котрі невтомно відстоювали українську культуру й освіту.

Висновки. Родинне коло – це те благодатне оточення, що мало значущий вплив на формування М. Леонтовича – людини і митця. Його не можна оминати, прагнучи пізнати таємниці життя та творчості видатного композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча. Духовні

орієнтири, закладені батьками, спиралися на багатовікові українські традиції, закорінені в звичаях і обрядах народу. Шлях М. Леонтовича до вершини – нелегкий, оскільки митець ніколи не мріяв про славу, популярність, визнання. Вони прийшли до нього, на жаль, надто пізно, насамперед, завдяки батькам, які привили синові любов до музики, співу, спрямували, хоч і в духовний, навчальний заклад, у якому імпонували хлопцеві високий рівень викладання музики, можливість співати в хорі, опановувати музично-теоретичні та вокально-хорові предмети у високопрофесійних учителів, урешті – зробити правильний вибір професії, зайнятися улюбленою справою. Ідеали краси, високої духовності, відданість національній традиції, закладені батьками в дитинстві, згодом проросли добірним зерном у різних видах діяльності М. Леонтовича.

Список використаної літератури

1. Выготский Л. Психология / Л. Выготский. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1008 с.
2. Гордийчук Н. Николай Леонтович / Н. Гордийчук. – К. : Музычна Україна, 1977. – 136 с.
3. Екзюпері А. Маленький принц / А. Екзюпері / [Український переклад А. Перепада]. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2003. – 70 с.
4. Корчак Я. Як любити дитину? / Я. Корчак. – К. : Клуб сімейного дозвілля, 2016. – 208 с.
5. Лаврик О. Семья как фактор развития способностей детей / О. Лаврик // Психология способностей: современное состояние и перспективы исследований: Материалы науч. конф., посвященной памяти В. Дружинина, 19–20 сентября 2005 г. – М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 2005. – С. 300–304.
6. Леонтович Г. Його розуміли всі / Г. Леонтович // Леонтович Микола. Спогади. Листи. Матеріали / [Упоряд., приміт. та комент. В. Іванова]. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 10–15.
7. М. Д. Леонтович. Збірка статей та матеріалів. – К. : Изд-во АН УССР, 1947. – 124 с.
8. Пахльовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації / О. Пахльовська // Ave, Europa! : Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). – К. : Пульсари, 2008. – 656 с.

9. Храневич Т. Оригінальний талант / Т. Храневич // Леонтович Микола. Спогади. Листи. Матеріали / [Упоряд., приміт. та комент. В. Іванова]. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 71–74.
10. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Б. Цимбалістий // Українська душа / [Під ред. В. Храмової]. – К. : Фенікс, 1992. – С. 66–96.
11. Шапиро А. Психологія, культура, біологія / А. Шапиро // Психологический журнал. – М., 1999. – Т. 20. – С. 123–126.

*Оксана Манелюк, викладач вищої категорії,
голова циклової комісії хорового диригування
Івано-Франківського музичного училища
ім. Дениса Січинського, аспірант Дрогобицького
державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

**ДУХОВИЙ ОРКЕСТР ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО МУЗИЧНОГО
УЧИЛИЩА ІМЕНІ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО ТА ЙОГО ХУДОЖНІЙ
КЕРІВНИК І ДИРИГЕНТ ПЕТРО ГУНДЕР**

У статті висвітлюється історія створення та діяльності духового оркестру Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського та диригентська і громадська діяльність його керівника – директора і викладача Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського, Заслуженого діяча мистецтв України Петра Гундера.

Ключові слова: духовий оркестр, керівник, диригент, концертна діяльність, Петро Гундер.

*Оксана Манелюк, заведующая
отделением хорового дирижирования
Ивано-Франковского музыкального
училища имени Дениса Сичинского,
аспирант Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

**ДУХОВОЙ ОРКЕСТР ИВАНО-ФРАНКОВСЬКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ ДЕНИСА СИЧИНСЬКОГО И
ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ
ДИРИЖЕР ПЕТРО ГУНДЕР**

В статье высветляются история возникновения и деятельность духового оркестра Ивано-Франковского музыкального училища им. Д. Сичинского и дирижерско-творческая и общественная деятельность его руководителя – директора и преподавателя Ивано-Франковского музыкального училища им. Д. Сичинского, Заслуженного деятеля искусств Украины – Петра Гундера.

Ключевые слова: духовой оркестр, коллектив, руководитель, директор, дирижер, концертная деятельность, Петро Гундер.

*Oksana Maneliuk, teacher of the highest
category, chairman of the cyclic commission of choral
conducting of Ivano-Frankivsk music college named after
Denis Sichynsky, postgraduate of Drohobych Ivan Franko
State Pedagogical University*

**BRASS ORCHESTRA OF THE IVANO-FRANKIVSK MUSIC
SCHOOL NAMED AFTER DENIS SICHYNSKY AND HIS ARTISTIC
DIRECTOR AND CONDUCTOR, PETER GUNDER**

The article covers the history of the creation and activity of the brass orchestra of the Ivano-Frankivsk musical college named after D. Sichinsky and the conducting and public activity of it's leader - the director and teacher of the Ivano-Frankivsk musical college named after D. Sichinsky, the Honored figure of the arts of Ukraine, Peter Gunder.

Key words: *brass orchestra, leader, conductor, concert activity, Peter Gunder.*

Постановка проблеми. Повертаючись у далеке минуле, слід зазирнути в історію духового виконавства. Вже в Київській Русі використовувалися перші духові інструменти (труби, сопелі, литаври, накри, тулумбаси), грою яких супроводжувалися військові походи та всі важливі ритуали. Гра у полкових духових оркестрах у Запорозьких козаків, починаючи з XVI ст., мала службовий характер, а у XVIII ст. навіть існувала контрактна система.

Історія зародження духового виконавства в Івано-Франківську тісно пов'язана з музичними училищем ім. Д. Січинського. Духовий оркестр навчального закладу має багатолітню історію, завдяки масовості, колективності, доступності, популярності. Демократизм і любов до оркестрової музики є однією з ментальних рис культури українського народу, особливо на порубіжжі XX–XXI ст. Творча діяльність керівників сучасних ре'іональних духових оркестрів, особливо навчальних, є маловідомою і, почасти, не завжди визнаною. Тому мета статті зводиться до висвітлення навчальної і концертної діяльності духового оркестру музичного училища, апелюючи до характерних рис диригентської та музично-громадської практики його керівника Петра Гундера.

Виклад основного матеріалу. Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського по праву можна вважати кузнею професійних музичних кадрів Прикарпаття, якій належить важлива роль у справі виховання професійних музикантів. «Навчальний заклад є пропагандистом професійного музичного мистецтва, гідно зберігаючи світові і національні мистецькі

цінності та надбання» [5, 4]. Діяльність училища розпочалася 17 січня 1940 р., а 9 грудня 1969 р. закладу присвоєно ім'я українського композитора Дениса Січинського.

Ще в далекому 1921 р. з ініціативи педагога, композитора і громадського діяча О. Залеського було засновано Станіславівську філію Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, в якій педагог викладав гру на духових інструментах. У перший навчальний рік, коли інститут було реформовано в училище, серед інших відділів був і оркестровий, яким керував А. Штайн. Згодом основними засновниками відділу духових інструментів і керівниками духового оркестру були А. Гетьман, І. Грідунов, М. Плахотнік. Їхню діяльність продовжили А. Горішевський, Й. Пліщинський. З 1981 до 1993 р. керівником духового оркестру став викладач-методист М. Сабов, а з 1993 р. його незмінним керівником є Заслужений діяч мистецтв України Петро Гундер. За час свого існування відділ духових та ударних інструментів випустив понад 500 спеціалістів, які успішно працюють майже в усіх музичних навчальних закладах України та за її межами.

Петро Михайлович Гундер народився 2 липня 1958 р. у селі Скопівка Коломийського району. Ранню любов до музики прищепили батьки: мати володіла прекрасним голосом (мецо-сопрано) і співала в церковному хорі, батько, будучи музикантом-самоуком і маючи добрий слух, грав у весільній капелі на різних інструментах – акордеоні, цимбалах, саксофоні, сопілці, скрипці (яку зробив власними руками). Маленький син теж вчився гри на скрипці і цимбалах, проте, захопившись грою кларнетиста Романа Геціва, обрав цей інструмент своїм фахом. Навчався у виїзній музичній школі села Голосків, відтак, долаючи відстань більше 40 кілометрів, відвідував студію при Івано-Франківському музичному училищі. Серед перших педагогів юнака були Ярослав Олесків, Микола Плахотник, Микола Рибалко, Петро Штефурак, Йосип Пліщинський, Іван Грідунов, Анатолій Супрунюк, які дали добру професійну базу допитливому, працьовитому і талановитому студенту. У 1980 р. П. Гундер із дипломом «з відзнакою» у руках переступає поріг

Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Навчаючись на факультеті духових та оркестрових інструментів, переймає творчий досвід у знаних музикантів, таких як Петро Мужецький, Володимир Семініченко, Володимир Носов, В'ячеслав Цайтц, Віра Диньків (Максимів). Перебуваючи на військовій службі, молодий музикант теж не гає часу даремно, впродовж двох років бере участь у великому дивізійному оркестрі.

Активна творча діяльність уже сформованої особистості почалася після повернення до Івано-Франківська. П. Гундер успішно виступав перед громадськістю міста й області, брав участь у звітних концертах Івано-Франківщини в Києві, репрезентував наше музичне мистецтво у Великобританії, Німеччині, Польщі, Румунії, Франції, Чехії. Саме в цей час на повну силу розгорнувся талант П. Гундера як виконавця (соліст оркестру «Рапсодія», художній керівник і диригент народний артист України Петро Терпелюк; лауреат I премії на Міжнародному конкурсі-фестивалі придунайських країн у місті Новий Сад (Югославія), педагога, музично-громадського діяча та, головне, диригента-професіонала (організатор духових оркестрів на заводах «Автоливмаш» і «Позитрон»). Духовий оркестр будинку культури «Сучасник» (при заводі «Позитрон») складався із випускників музичного училища і професійних музикантів, що давало можливість не тільки концертувати, а й брати участь у різноманітних конкурсах. Завдяки активній творчій діяльності П. Гундера обидва колективи отримали звання «народного». На початку 90-х років, на жаль, через закриття заводу, колектив перестав діяти.

Однак, саме 1990 р. Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського стає основним місцем роботи і другою домівкою для П. Гундера, а з 1993 р. він стає головним диригентом і художнім керівником духового оркестру закладу. І, мабуть, тоді втілюється в життя одна із найзаповітніших його мрій, оскільки спілкування з творчою молоддю для П. Гундера є джерелом наснаги до праці та існування. «Мені більше

подобається працювати з колективом, хоча я також пишаюся багатьма своїми випускниками-спеціалістами» (з інтерв'ю).

У духовому оркестрі керівник допоміг багатьом студентам зрозуміти, що таке відповідальність, працелюбність, професіоналізм і відданість мистецтву. Сотні концертів у місті, області та далеко за її межами свідчать про творчий неспокій і бажання нових вершин маестро. Це вшанування ювілейних дат відомих постатей українського народу: М. Лисенка, Д. Січинського, І. Франка, Т. Шевченка, Т. Шухевича; це участь у міських концертах, присвячених знаменним датам: день Героя, день Перемоги, день захисника Вітчизни, день Конституції, день Незалежності, день Працівника Культури, день Українського Козацтва, день Соборності, день Знань; це концерти за межами міста й області та ін.

Петро Гундер – неперевершений організатор і талановитий творчий менеджер. Він був ініціатором серії гастрольних благодійних концертів «На крилах миру» (Івано-Франківськ, Коломия, Бурштин, Рогатин, Надвірна, Калуш, Верховина, Тисмениця, Матеївці, Брошнів-Осада, Снятин, Тернопіль), з яких збір коштів було передано сім'ям героїв «Небесної сотні». Представив на Вічевому майдані творчий проект із десяти концертів за участю духового оркестру та ансамблю мажореток, присвячений пам'яті Героїв Небесної сотні. Завдячуючи П. Гундеру, було започатковано збір коштів для потреб Української армії та на встановлення пам'ятника Герою України Роману Гурику. Також на фасаді нашого закладу встановлено меморіальну дошку загиблому в АТО колишньому студенту училища Сергію Харенку. Ще однією «новинкою» стали концерти з циклу «Музичні середи», на яких кожної останньої середи місяця студенти різних спеціальностей мають можливість вийти на сцену і проявити свої вміння і навички. Також щорічно на всіх відділах проводяться конкурси виконавської майстерності, і, як кінцевий результат, – змагання на «гран-прі» училища. Для підвищення виконавського рівня колективів музичного закладу було створено Художню Раду, яка складається із найдосвідченіших викладачів із метою надання методичних

порад щодо репертуару, втілення музичного образу й інтерпретації творів. І це ще не весь перелік нововведень директора. Щорічно, починаючи з кінця березня, коли сонечко світить тепліше, у центрі міста, біля стоматологічної поліклініки, вдячні слухачі виглядають духовий оркестр училища, який вже багато років поспіль, кожної п'ятниці, демонструє свою майстерність мешканцям Івано-Франківська. Апогеєм святкових дійств є відкритий державний іспит-концерт на Вічевому майдані під батutoю студентів-випускників. Окрасою довершеної гри є прекрасні танцювальні па дівчат-мажореток у яскравих біло-червоних костюмах із посохами у руках.

У 2005 р. колектив закладу обирає П. Гундера своїм керівником, що ще більше надихає до нових звершень і втілення творчих задумів. 2006 р. директору П. Гундеру доручають організацію та проведення обласного свята духової музики, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. А через рік митець започатковує фестиваль «Джазова весна – 2017». Хор піаністів, хори та ансамблі народного відділу, вчительський вокальний ансамбль, різні склади ансамблів з духових та ударних інструментів – все це творчі ідеї керівника закладу.

Працюючи головою циклової комісії хорового диригування, і неодноразово звертаючись за допомогою до керівника закладу, завжди і у всьому отримувала розуміння і підтримку. Різні міжнародні та всеукраїнські конкурси, фестивалі, концерти не відбувалися без міцного плеча Петра Михайловича. Хоровий колектив, окремі виконавці концертували в Дрогобичі, Києві, Львові, Тернополі, Ужгороді, за межами української держави – у Латвії, Польщі та Румунії. Гадаю, цей перелік – це тільки початок гастрольних поїздок. Завдяки директору були пошиті костюми для хорового класу і вокального ансамблю «Бельканто», зроблений ремонт у класі хорового диригування, і не тільки. Училище за часів керування П. Гундера стало охайним, доглянутим і оновленим. Про його господарський і адміністративний хист знають далеко за межами міста. Петро Гундер є великим патріотом і невтомним громадським діячем. Уже 13 років поспіль,

обіймаючи посаду директора училища, сповна віддає себе роботі. Кожного дня від його пильного погляду не сховається жоден недолік.

Директор П. Гундер – активний культурно-просвітницький діяч: він частий гість творчих зустрічей на місцевому телебаченні, зокрема у програмі «Світлиця Надії» (ОТБ «Галичина»), радіо, не цурається давати інтерв'ю у засобах масової інформації. П. Гундер популяризує духову музику, записуючи програмні твори колективу, озвучуючи їх на обласному радіо та телебаченню «Галичина». 2018 р. було випущено диск, до якого ввійшли кращі репертуарні взірці (з кольоровими фотокартками та короткою історією про колектив) із чудовою грою училищного оркестру.

П. Гундер є майстром своєї справи та висококваліфікованим викладачем, який виховує у своєму класі як кларнетистів, так і саксофоністів. Власні методичні принципи висвітлює у методичних роботах («Роль звукоутворення в процесі опрацювання музичних творів виконавцем-кларнетистом»), радо ділиться педагогічним досвідом, проводячи відкриті заняття не тільки в училищі, а і в ОНМЦ для вчителів музичних шкіл на курсах підвищення кваліфікації. Втім, найбільшою навчальною лабораторією для всіх охочих є репетиції та концертні виступи духового оркестру (П. Гундер любить повторювати, що журнал музиканта-виконавця є в концертному залі, а оцінки виставляють вдячні слухачі).

Звичайно, що попри великий педагогічний стаж, гідних випускників, які навчаються у закладах вищої освіти України, «сродною працею» для П. Гундера є керування духовим оркестром. І, хоча, професійної оркестрово-диригентської освіти не має (тільки диригування як друга кваліфікація у класі Я. Олесків), музикант володіє зрозумілою і виразною технічною базою, вільно використовує диференціацію рук. Багато часу приділяє самовдосконаленню і власній ерудиції. На робочому столі завжди можна помітити книги, журнали і пресу різного спрямування, зокрема відповідну професійну літературу з диригування (М. Колесса «Основи техніки диригування», М. Іванов-Радкевич «О воспитании дирижера», С. Казачков

«Дирижерский аппарат и его постановка», І. Разумний «Практичний посібник з диригування», Д. Свєчков «Духовой оркестр»).

На репетиціях завжди вимогливий і строгий, проте студенти звикли сприймати цю наполегливість як батьківську міцну руку. Вольовий і запальний характер допомагає завжди досягати мети, навіть якщо їй передують дрібні промахи. Щиро переймається кожною невдало виконаною нотою і невідшліфованою фразою. Вміє дати професійну пораду щодо виконання на кожному інструменті, підібрати відповідні слова і терміни для вираження певного художнього образу. У вільний від роботи час проводить додаткові репетиції для підвищення професійного рівня свого улюбленого дітища.

Репертуар колективу вражає розмаїттям жанрів, включаючи музику різних стилів і епох: «понад 100 творів українських та світових класиків, переклади та аранжування пісень, маршів Січових Стрільців, Української Галицької Армії, народних пісень, твори сучасних композиторів, джазові композиції» [4, 121] і розважально-популярні замальовки з репертуару «Абби» і «Дзідзі». Візитною карткою оркестру є «Старовинний Запорізький марш» Євгена Адамцевича.

Кропітка робота знаного в музичних колах керівника є завжди достойно оцінена. За багаторічну музично-громадську діяльність та вагомий внесок у розвиток мистецтва України П. Гундер був нагороджений почесною відзнакою «За подвижництво в культурі Прикарпаття» (2008), почесним знаком «Лауреат обласної премії імені Дениса Січинського в галузі музичного мистецтва» (2009), медаллю «За заслуги перед Прикарпаттям» (2010), орденом «За заслуги» III ступеня (2015), численними грамотами і подяками відділу культури та мистецтв Івано-Франківської області та міського управління культури Івано- Франківської обласної державної адміністрації, обласного об'єднання всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка, голів Бучацької районної державної адміністрації, районної ради та міського голови, міського голови м. Тисмениця, оргкомітету II Всеукраїнського

(Х Регіонального) конкурсу виконавців на духових і ударних інструментах «Концертино-2017», управління культури Калуської міської ради за роботу голови журі на VII регіональному конкурсі виконавців на духових та ударних інструментах «Концертино-2012», голів Коломийської районної ради та райдержадміністрації, за участь у Регіональному фестивалі духової музики «Бучацькі фанфари», оргкомітету XX ювілейного Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах «Дніпровські сурми», дипломом духовому оркестру за активну участь у Першому Міжнародному мистецькому фестивалі країн карпатського регіону «Карпатський простір». У конкурсі диригентів духових оркестрів (м. Моршин) став лауреатом II премії (кількість учасників – 30). 2009 р. Петру Михайловичу Гундеру було присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України».

Висновки. Комісія Міністерства культури і мистецтв України під час акредитування Івано-Франківського музичного училища (1995–1996 рр.) визнала духовий оркестр навчального закладу під керівництвом П. Гундера одним із кращих колективів серед музичних училищ держави. «Високим професіоналізмом, активною концертною діяльністю художній керівник і головний диригент духового оркестру, талановитий методист-теоретик духового мистецтва П. Гундер плідно працює на ниві розвитку українського мистецтва, він є фундатором професійної духової музики на Прикарпатті» [5, 113].

Список використаної літератури

1. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка / С. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 109 с.
2. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1973. – Вид. 2-е. – 198 с.
3. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – 351 с.
4. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська : 350-річчю надання місту Магдебурського права присвячується: наукове видання монографія / Ганна Карась, В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – 180 с.
5. Роки творення високого музичного мистецтва / Редактор-упорядник Олександра Турянська. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. – 264 с.

6. Свечков Д. Духовой оркестр: Учебное пособие. Изд. 2-е , исправленное и дополненное под общей редакцией С.П. Горчакова. – М. : Музыка, 1997. – 271 с.

7. Ювілейний альбом, присвячений 60-ти річчю від дня народження Петра Гундера /Матеріали з друкованих видань Ігоря Глібовицького, Лідії Грабар, Володимира Грабовського, Любові Зоріної, Ольги Мончук, Наталії Темех, Олександри Турянської. – Коломия : ВАТ Коломийська друкарня ім. Шухевича, 2018. – 20 с.

*Лідія Радевич-Винницька, старший викладач
кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького
державного педагогічного університету імені Івана Франка*

ШТРИХИ З ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ НЕСТОРА ГОРНИЦЬКОГО

*У статті описані найважливіші події життя і творчого шляху
визначного українського музиканта: співака, диригента, контрабасиста,
віолончеліста, концертмейстера, педагога Нестора Горницького (1906–
1978) та його внесок у музичне життя Львова і Галичини.*

Ключові слова: співак (тенор), оркестрант (контрабасист,
віолончеліст), симфонічний і естрадний диригент, педагог, організатор
музичного життя.

Лидия Радевич-Винницкая,
*старший преподаватель
кафедры народных музыкальных инструментов
и вокала Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ШТРИХИ ИЗ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА НЕСТОРА ГОРНИЦЬКОГО

*В статье описаны важнейшие события жизни и творческого пути
выдающегося украинского музыканта: певца, дирижера, контрабасиста,
виолончелиста, концертмейстера, педагога Нестора Горницкого (1906–1978)
и его вклад в музыкальную жизнь Львова и Галиции.*

Ключевые слова: певец (тенор), оркестрант (контрабасист,
виолончелист), симфонический и эстрадный дирижер, педагог, организатор
музыкальной жизни.

Lidiya Radevych-Vynnytska, Assistant professor
at the Department of folk musical
instruments and vocal of the Ivan Franko Drohobych
State Pedagogical University

STORIES OF LIFE AND WORK OF NESTOR HORNYTSKY

*The article describes the most important events of life and creative path of the
famous Ukrainian musician: singer, conductor, contrabassist, cellist,
concertmaster, teacher Nestor Hornytskyi (1906 – 1978) and his contribution to the
musical life of Lviv and Galicia.*

Key words: singer (tenor), orchestra student (double bass player, cellist),
symphonic and pop conductor, teacher, organizer of musical life

Постановка проблеми. Розвиток та реалізація творчих можливостей багатогранного таланту Нестора Горницького в різних сферах музичного мистецтва: інструментального виконавства, вокалу, диригування, навчання інструменталістів і вокалістів, наукових досліджень, організації музичного, в т. ч. самодіяльного, життя.

Аналіз останніх досліджень. Використано різноаспектні нові джерела порушеної теми, в т. ч. спогади та наукові статті таких авторів, як Ю. Волощак, Р. Гавалюк, М. Галій, Р. Лаврентій, П. Медведик, Б.Лазорак.

Мета статті: дослідити особливості реалізації багатогранного таланту Нестора Горницького в різних сферах його творчої діяльності, його внесок в українську музичну культуру.

Виклад основного матеріалу. Народився майбутній визначний український співак (тенор), оркестрант, (контрабасист, віолончеліст), симфонічний і естрадний диригент, педагог, організатор музичного життя Нестор Горницький 3 лютого 1906 року на Дрогобиччині, у с. Уличне, в сім'ї спадкового священика, парафіяльного сотрудника о. Модеста Горницького та Марії-Іванни (з дому – Паславської).



Нестор Горницький

Окрім ретельного виконання пастирських обов'язків, о. Модест «опікувався і безпосередньо керував» у селі оркестром. Як писала 1905 р. місцева преса, оркестр виступав перед громадськістю не тільки Дрогобича, але й повіту загалом. З повідомлення довідуємося, що уличнянські музики принаймні двічі виступали на українських вечорах у Дрогобичі (*cum summo applauso*), а також в елітній дрогобицькій кав'ярні «Boulevard», де у зв'язку з неочікуваними оваціями отримали від гостей серйозну нагороду в розмірі 36 гульденів. Музичний ансамбль Уличного мав настільки цікавий і оригінальний репертуар, що цілком міг конкурувати з військовим оркестром,

який зі свого боку грав лише по 5 хв., а його музики у більшості випадків відпочивали» [6, 43].

Несторів дід о. Омелян і батько о. Модест були свідомими і діяльними українськими священиками-просвітянами: вони «організовували товариства «Просвіта», де створювали читальні, оркестри, хори» [3, 12].

Після смерті о. Омеляна о. Модест Горницький переїхав із сім'єю з Уличного на парафію церкви Преподобної Параскеви в с. Шкло на Яворівщині. Продовжував і там займатися улюбленою справою: «Сам зорганізував оркестру з сільської молоді, з якою давав концерти не тільки в селі, але також і в сусідніх селах» [9].

Ширше і докладніше про о. Модеста та його оркестр пише львівська дослідниця Р. Гавалюк: «Як людина музикальна, диригент і композитор, був надзвичайно активним мистецьким діячем: був організатором струнного (тамбурового) оркестру (в пресі іменованого «Селянська оркестра», зі складом: скрипки, віолі, контрабас і щипкові: мандоліни і гітари) і духового оркестру в с. Шкло (флейти, труби, тромбони, доповнені струнними: скрипки, віолончель, контрабас і, крім того, цимбали, судячи з фото, зробленого у 1925 р., опублікованого у книзі «Яворівська Земля»), який мав значні заслуги перед громадськістю не тільки Дрогобича, але й повіту в цілому» [2, 12].

Отець Модест також працював у Яворівській українській гімназії, де навчав гімназистів музики та співу, керував гімназійним мішаним хором, спеціально приїжджаючи на репетиції [2, 12], [8].

Нестор успадкував батькові здібності і любов до музики та музикування. Навчаючись у Яворівській гімназії, він відвідував і заняття у музичній школі (клас фортепіано). Музичну освіту талановитий юнак продовжив у Львові, в консерваторії Польського музичного товариства, клас контрабаса, де його вчителем був чеський професор Алоїз Гарванек. Інструментальну музичну освіту Нестор закінчив у 1929 р. Водночас із нею в консерваторії, а пізніше і приватно Нестор опановував мистецтво співу в класі проф. Олександра Нижанківського, в оперній школі проф. Чеслава Заремби, консультувався у

Романа Любінецького, Соломії Крушельницької. З нею Н. Горницький згодом навіть співпрацював як акомпаніатор. Їй він присвятив статтю «Лебедина пісня співачки» [4]. Всі ці особистості були фахівцями-вокалістами найвищого рівня. Вони щедро ділилися з Нестором своїми знаннями й досвідом.

Вправлявся Нестор також у грі на фортепіано, скрипці, мандоліні, гітарі, домрі, акордеоні, бандурі, духових інструментах. А приїжджаючи додому, диригував батьковим сільським оркестром.

Однак треба було думати і про працевлаштування. У 1927–1932 рр. Нестор Горницький був солістом Театру ім. Івана Тобілевича, а також театральних труп Йосипа і Яреми Стадників. 1932 р. він разом із співаком Олександром Тимошенком заснував естрадний театр «Веселка». Через рік Вісник НТШ, ч.50, інформував своїх читачів: «Театр має добру джезбендову оркестру, власний балет, власні декорації і костюми. В репертуарі театру найновіші актуальні ревії (ревю. – *Л. Р.-В.*) та народні і сальонові оперетки» [5, 49]. А ще через рік – «вочевидь, розчарований безперспективністю «ведення театру», мистецький директор Н. Горницький покинув «Веселку» [5, 50]. Виступав у складі трупи «Артистичне турне Стефи Стадниківни», в інших трупах, які гастролювали у містах Галичини і Польщі (Варшава, Краків, Закопане, Катовіце, Криниця) [3, 13]. Грав на контрабасі в інструментальному секстеті у складі: Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (1-ша скрипка), Є. Козулькевич (2-га скрипка), Б. Задорожний (альт), П. Пшеничка (віолончель), Н. Горницький (контрабас). Секстет виконував твори Л. Бетховена, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Р. Сімовича. У 1938 р. виступав на урочистостях, присвячених ювілеєві Василя Барвінського. 1939 року секстет перестав існувати.

Педагогічна діяльність Н. Горницького почалася у 1939 р. викладанням гри на контрабасі у Вищому музичному інституті ім. Миколи Лисенка. З приходом радянської влади Горницький став викладачем (1939–1941 рр.)

Львівського державного музичного училища. Від 1940 р. також провадив заняття в Консерваторійній музичній школі.

«1939 р. у Львівській філармонії був створений симфонічний оркестр, засновниками якого стали М. Колесса, І. Паїн, Д. Пелехатий, Н. Горницький та Д. Хабаль. В оркестрі Нестор Модестович був концертмейстером групи контрабасів у 1939–1941 рр. та у 1944–1969 рр.» [3, 13]. За іншим джерелом, цей оркестр зазначені митці створили аж «з поверненням радянської влади», тобто після відступу німців [1].

У 1941–1944 рр. Нестор Горницький був солістом, хормейстером у Львівському міському театрі, диригував спектаклями «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та іншими. Виконував ролі в операх: Петра («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Андрія («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Андрія («Катерина» М. Аркаса), Йонтека («Галька» С. Монюшка), Пінкертон («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні), а також в оперетах: Франка Нормана («Доллі» Гуго Гірша), Паганіні в однойменній опереті Ф. Легара, Йонеля Болеску («Циганська любов» Ф. Легара), Аристея і Плутона в одній особі («Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха), Сотника Січових стрільців у «Синій квітці» (музика М. Гайворонського) та ін.

У 1946–1967 рр. Н. Горницький працював викладачем кафедри струнних інструментів (клас гри на контрабасі) Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка, підготував цілу плеяду першокласних контрабасистів. Сам він був не тільки «досконалим контрабасистом», а й «музикантом-універсалом у широкому розумінні, аранжувальником, драматичним актором, хормейстером, скрипалем, піаністом, теоретиком співочої науки. Але насамперед він був учителем вокалу, великим педагогом. До нього приходили на приватні студії оперного співу студентки консерваторії, аматорського театру, оперної студії. Він завжди працював. Ніколи не марнував часу» [1].

Серед учнів Нестора Горницького з постановки голосу є такі знані імена, як Галина Менкуш – народна артистка України, бандуристка-співачка

світового рівня, Оксана Кровицька – сопрано, солістка New York City Opera, Лариса Шевченко – народна артистка Росії, солістка Маріїнського оперного театру (Санкт-Петербург), Йосип Яницький – заслужений діяч мистецтв України, бандурист Капели бандуристів ім. Платона Майбороди, Мирослав Цуприк – соліст-бандурист Народного хору ім. Григорія Верьовки, квартету бандуристів Національної філармонії України та ін. [2, 14].

Нестор Горницький як педагог був не просто вокалістом-практиком, що передавав учням свої засвоєні від інших чи самостійно набуті вміння й навички. Йому належить науково-методична розробка з вокалу «Голос і спів» (Львів, 1960. – 120 стор. машиноп.), яка після смерті співака зберігалася в архіві його дружини Л. Горницької і, наскільки відомо, ще донині не вийшла друком [7, 396].

Окрема сторінка у творчій біографії Нестора Горницького – його праця на ниві художньої самодіяльності. «Нестор Модестович створив оперну студію при клубі Львівського паровозо-вагоноремонтного заводу, а потім при Палаці культури «Сільмаш». Було поставлено такі опери: «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса; окрім цього, багато різноманітних концертів. Організував навколо себе безліч молодих аматорів, згодом деякі з них стали професіоналами» [3, 14].

40 років тому, 1 липня 1978 року, в рідному Львові Нестор Горницький відійшов у Вічність. Але він продовжує жити у своїх учнях, в учнях його учнів, в усних і письмових спогадах людей, які з ним працювали, захоплювалися ним як талановитим співаком, інструменталістом, диригентом, педагогом чи й просто знали його як обдаровану людину.

Гадаємо, що славне бойківське село Уличне запише Нестора Горницького, його батька о. Модеста, а може, і діда о. Омеляна до знаних людей [10] цього давнього поселення, на землях якого, за вірогідною легендою, ще в предковічні часи існувало городище, отже, було розумно організоване життя.

Список використаної літератури

1. Волощак Ю. Вуйцьо Нестор [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/73091>
2. Гавалюк Р. Неповторний артист, незабутній учитель // Солоспів. – 2016. – № 1-2 (23-24), січень-червень. – 12–16 с.
3. Галій М. У вінок шани дорогому вчителю // Митці Львівщини: календар знам. і пам'ят. дат на 2016 рік. – Львів, 2016. – 12–15 с.
4. Горницький Н. Лебедина пісня співачки // Соломія Крушельницька: Спогади / Вст. стаття, упор. і прим. М. Головащенко. – Ч. І. – К. : Муз. Україна, 1978. – С. 271–272.
5. Лаврентій Р. Український театр «Веселка» під керуванням Олександра Тимченка (30-ті роки XX ст.) // «Вісник НТШ». Ч. 50. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/23008/1/15-48-52.pdf>. – 48 – 52 с.
6. Лазорак Б. Повідомлення про село Уличне на сторінках дрогобицької та самбірської преси другої половини XIX – першої половини XX століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://drohobych.net/youngsc/AQGS/2015_14/39-_Лазорак.pdf. – С. 39–47.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника): Горницький Нестор // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів – 1993. – С. 396.
8. Роман Лубківський ініціює відкриття в Шклі музею родин Гординських та Горницьких [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://zik.ua/news/2010/03/30/roman_lubkivskyu_initsiyuie_vidkryttya_v_shkli_muzeyu_rodyn_gordynskiyh_ta_222696
9. Село Шкло [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://shklo.at.ua/news/2009-04-15-8>
10. Уличне [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Уличне#Персоналії>

Наталія Синкевич, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ВНЕСОК ДУХОВЕНСТВА ДО РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ ЗАХОДУ

У статті розглядаються хормейстерські здобутки українського священника-емігранта на теренах Північної Америки впродовж 20–30х рр. XX сторіччя. Діяльність диригента о. Білона вписалася в один із періодів історичного розвитку українського хорового мистецтва в західній діаспорі.

Ключові слова : диригент, священник, хор, діаспора, хорове мистецтво.

Наталья Синкевич, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры методики музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского государственного
педагогического университета
имени Ивана Франко

ВКЛАД ДУХОВЕНСТВА К РАЗВИТИЮ ХОРОВОГО ИСКУССТВА В УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЕ ЗАПАДА

В статье рассматриваются хормейстерские достижения украинского священника-эмигранта на поприщах Северной Америки на протяжении 20-30х. гг. XX столетия. Деятельность дирижера о. Билона вписалась в один из периодов исторического развития украинского хорового искусства в западной диаспоре.

Ключевые слова: дирижер, священник, хор, диаспора, хоровое искусство.

Natalia Synkevych, Ph.D (Art),
Associate professor of the Department of Methodology of Music Education and
Conducting, of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

THE CONTRIBUTION OF THE CLERGY TO THE DEVELOPMENT OF CHORAL ART IN THE WESTERN UKRAINIAN DIASPORA

The article deals with the achievements of the Ukrainian priest and immigrant and a choral conductor on the territory of South America in the 20-30 year of the 20th century. The work of conductor and priest Bilon belongs to one of the periods of the historic development of the Ukrainian choral art in the Western diaspora.

Key words: conductor, priest, chorus, diaspora, choral art.

Постановка проблеми. Духовенство внесло важливий вклад у розвиток українського хорового мистецтва в діаспорі Заходу. Адже перші хори організовували священники, об'єднуючи українців в єдину спільноту. Прикладом цього може служити хормейстерська діяльність отця Петра Білона.

Аналіз останніх досліджень. Діяльність українських хорових диригентів діаспори Заходу вивчав М. Бурбан, а комплексне дослідження належить Г. Карась. Проте хормейстерська праця о. Білона не досліджувалася.

Виклад основного матеріалу. Як писав В. Витвицький, «з початком великих еміграційних рухів в'яжеться й історія хорів та їх діяльності» [3, 127]. Виступи перших українських хорів на американському континенті, що формувалися переважно при церквах і нечисленних тоді світських згромадженнях емігрантів, датуються кінцем XIX століття. Серед цих хорів у праці Г. Карась фігурують: американські – хор у м. Шенандоа (Пенсільванія) під керівництвом Володимира Сіменовича (1887 р.), хори у Нью-Йорку, Філадельфії, Пітсбургу, Чикаго, Нью-Арку та канадський хор у Вінніпегу (1904 р.) [4, 282]. «Масові хорові виступи українців розпочалися в 1914 р., коли вся українсько-канадська спільнота вшановувала 100-річчя від дня народження Т. Шевченка» [4, 224]. За даними В. Витвицького, перша згадка 1893 р. є про хор у Шамокіні, в американському штаті Пенсильванія, а в Канаді (у Вінніпегу) відбувся 1907 р. стараннями учнів русько-англійської семінарії Шевченківський концерт. Працю з хорами вели диригенти М. Пасічняк, П. Юндак та інші, успішною була діяльність о. Євгена Турули, який керував хором «Канада» [3, 127–128]. Як стверджував М. Бурбан, «... за океаном, 30 травня 1894 р. уперше був виконаний гімн України «Ще не вмерла України» М. Вербицького. Хор міста Шамокін штату Пенсільванія ... налічував 50 осіб» [2, 26]. У Чикаго 1909 року діяли два хори: ім. М. Лисенка при церкві св. Отця Миколая та «Січ» (організаторами першого були о. Струтинський та М. Костюк, другого – Н. Гриневецька) [4, 227]. 1913 року в Америці постало Товариство дяко-вчителів, одним із завдань якого було плекання української пісенної культури [5, 70].

Взагалі ж відомості про хорове життя українських заокеанських громад до 20-х рр. XX сторіччя доволі обмежені. З того, що дійшло до нас, можемо стверджувати спонтанність вияву хорових традицій етносу, що виражалися у церковному співі та співі на родинних і товариських зібраннях з нагоди різних урочистостей – як релігійних (Різдво та Великдень), так і світських, також перенесених із рідних сторін (як, наприклад, Шевченківські святкування). Водночас була неминучою адаптація до нових умов проживання, пошуки хорової літератури та відповідних приміщень для проб тощо. Це був перший етап становлення хорового мистецтва діаспори Заходу, який можна назвати адаптаційно-спонтанним.

Щодо пісенного репертуару перших світських хорів Г. Карась зауважила, що його основою були твори народно-побутового характеру. А вшанування українських поетів Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича вже на початку XX ст. зумовлювало включення композицій М. Лисенка, М. Вербицького, Д. Січинського на їхні вірші.

На думку А. Рудницького, «в США церковні дяки, чи пак вчителі вели справді піонерську працю серед «старої еміграції» і в розвитку українського національного життя цієї країни відіграли велику й важну роль. У музиці були вони мало освічені, але в обставинах часу, в якому вони діяли, між двома світовими війнами, і їхня праця дала деякі наслідки» [5, 313].

Яскравим взірцем співочого колективу, керованого священнослужителем, може бути хор отця Білона. Протоієрей Петро Білон, священник-патріот, залишив цікаві та повчальні спогади, що стосуються церковного й культурно-громадського життя (в тому числі хорового) українців Канади й Америки упродовж 20–30-х років XX сторіччя.

Метою статті є висвітлення його диригентської діяльності у контексті одного із етапів розвитку українського хорового мистецтва північно-американської діаспори.

Автор спогадів о. П. Білон до еміграції перебував три з половиною роки разом із інтернованими українцями в одному з польських таборів. Виїхав до

Нью-Йорку 1924 року, отримавши потрібні документи від Української Американської Православної Духовної Консисторії [1, 6–7]. В одному із містечок отримав «у спадок», окрім своїх прямих душпастирських обов'язків, посаду керівника Рідної Школи. Перед тим цю працю виконував дяковчитель Іван Зазворський, який переїхав на іншу парафію.

Отець П. Білон написав кілька рядків про свого попередника. Народився Іван Зазворський в Америці. Батьки його лемки, виховали всіх своїх дітей у релігійному та патріотичному дусі. Володіючи непересічними голосовими даними, Іван Зазворський ще змалку брав участь у церковних відправах, співав з дяком, читав Апостола та Вірую, а згодом і сам навчився диригувати хором» [1, 13]. Зазначивши про певний «неоправданий критицизм», що поширився вже з приїздом «нової еміграції» після Другої світової війни, П. Білон признав твердість і непохитність власних релігійних переконань: «...я був цілком свідомий того, що наш обряд є освячений сотнями літ, що з ним наш народ в Галичині й поза її межами зжився, духово поєднався, полюбив його силою свого при звичаєння... До цієї моєї свідомости долучався ще й подив та глибока пошана до нашої старої еміграції, що... спромоглася на такі колосальні жертви, як побудова храмів Божих, народніх домів та шкіл своїх при них та зберегла своє національне обличчя, свою віру і свій прадідівський обряд» [1, 14]. Із цих уривків можна виснувати, що перші хори за океаном були в основному церковні, в чому проявилася сила релігійної традиції, вкоріненої в національну ментальність. Також можна констатувати, що з переселенням українці перенесли прагнення мати власну церкву, обряд і ритуальний спів рідною мовою, а це не суперечило державній політиці країн «вільного світу». Попри неминучі початкові труднощі соціально-економічного й психологічного характеру, ці духовні опори зміцнювали сили емігрантів, вселяли віру у кращі часи.

Того ж 1924 року о. П. Білон був переведений до Канади в парафію міста Форт Вілліам. Початок його праці в Рідній церкві на Канадійській землі співпав із відповідальним періодом народження цієї церкви, на світанку її

майбутнього розвитку. З прибуттям отця громада побачила «ясне світло Прадідної Церкви» [1, 17–18]. Окрім безпосередньої професійної праці, о. П. Білон zorganizував «Молодече Товариство ім. О. Кобилянської» та Недільну Школу. Розпочав діяльність з дітьми й молоддю «з допомогою книжечки-підручника Оксани Суховерської «Рухові забави й гри», в якій вміщено багато гаївок та інших пісень. Проби проходили в маленькій церковній хатині... вистави й концерти відбувались у читальні «Просвіти» завжди з великим успіхом» [1, 22].

Доказом успішного початку праці отця на хоровій ниві за океаном став факт його запрошення очолити мішаний хор при «Просвіті», диригент якого виїхав до іншого міста. Це запрошення дещо його збентежило, адже відчував брак музичної освіти, хоча замолоду співав у церковних хорах і навіть був солістом. Був також випадок диригування хором солдат при війську, «але вчив їх «по-слуху», а не з нот» [1, 22]. До такої пропозиції підійшов із усією відповідальністю: прийшлося «студіювати музику», пригадувати «співані колись пісні», підбирати фортепіанний супровід, «комбінувати ноти для хору».

На концерті, згадував отець у «Спогадах», «... докладав усіх сил для того, щоб мій хор не занедбав ...тих моїх піяно й піянісімо, які я підкреслював під час проб, а коли вже треба було перейти через два-три такти «форте», щоб не було непотрібного крику» [1, 23]. Після концерту хористи та інші просвітяни дістали більше охоти до співу, просили навчити нових пісень. Не маючи нот, отець звернувся до співака з капели О. Кошиця Юрія Гасана, який прибув тоді до Торонто. З дозволу О. Кошиця він передав отцеві партитури пісень, що їх співала славна капела. Пильне студіювання партитур із репертуару Великого Диригента (саме так величає отець Білон О. Кошиця – Н. С.), а згодом вивчення їх із хористами стали важким, але приємним випробуванням. Отець згадував далі: «узявшись за диригентуру, я ще з більшою силою полюбив рідну пісню, хоч сама диригентура давалася мені невимовно тяжко... мав я пересічне знання нотної грамоти... але згодом і ці

труднощі я поборов, і мій хор почав співати пісні з репертуару славного Кошиця» [1, 24]. Тут унаочнюється вплив О. Кошиця та його хору, що прибули за океан із місією пропаганди Української держави, на появу й піднесення рівня аматорських колективів українців США й Канади.

Окремо о. П. Білон спинився на описі загальнонаціональних свят і академій. «Відбувалися вони дуже святочно й урочисто... У ці дні заля «Просвіти» була переповнена, і не тільки парафіянами нашої церкви, але й усіх інших віровизнань та обрядів, до протестантів включно. Кожна імпреза у «Просвіті» попереджувалася Богослужбою в церкві, на якій також було багато народу» [1, 24–25]. У спогадах описаний і такий важливий момент: «при «Просвіті» діяв «Комітет Рідної Школи в Ріднім Краю». Цей комітет улаштовував концерти, прибуток з яких призначений був для «Рідної Школи» в Галичині... Здається ні одна українська громада Канади не зложила стільки пожертв на «Рідну Школу» в Галичині, як Форт Вілліям, що й відмітив... Л. Ясінчук у книжці «Над океаном» [1, 25]. Як бачимо, хорова справа, проваджена православним священиком, мала результатом не лише пропаганду українства серед чужинців, а й єднала представників різних конфесій. Крім того, завдяки їй громада спромоглася на благодійну допомогу рідній землі, на потреби українського шкільництва. Зрозуміло, що поєднання загальнонаціональних святкувань із Службою Божою зміцнювало авторитет церкви, піднімало її роль у національно-державницьких устремліннях.

У вересні 1927 року о. Білон переїхав до Едмонтону. Перша відвідана Служба Божа вразила отця. Церква була переповнена людьми, серед яких багато студентів з інституту М. Грушевського; гарний хор під диригентурою ректора інституту Петра Лазаровича відспівав усю Службу Божу [1, 78–79]. Отець провадив тут освітньо-культурну роботу з найменшими парафіянами, допоки через півроку знову не повернувся до Форт Вілліяму на прохання тамошньої громади (квітень, 1928 р.).

Заклик до відродження церковної та культурно-освітньої праці українська громада прийняла з ентузіазмом, свідченням чого стало передусім

відновлення мішаного хору. Незабаром цей хор «придбав собі заслужений розголос і славу навіть поза межами Ф. Вілліяму... Хор і драматичний кружок працювали в повній братерській згоді, солідно й солідарно учащали на проби... а тому й незадовго ми вже могли, майже щонеділі, відбувати в залі своєї «Просвіти» різні власні підприємства, – тобто мистецькі імпрези, не поминаючи й усіх національно-державних свят та академій на честь наших великих і заслужених людей» [1, 86–87]. Хор робив із часом усе більший поступ. Одним із найбільших його моральних і матеріальних успіхів став концерт для англійської публіки, довелося виступати також у англійській церкві [1, 89].

Та найбільшим досягненням була участь у фестивалі в Порт Артурі, де виступило понад десять, переважно церковних хорів. На вимогу організаторів хорові о. Білона уділили лише три номери: Канадійський гімн та дві українські пісні. У спогадах подано рецензії з місцевої преси, де, зокрема читаємо: «Український Хор – це честь для Форт Вілліяму, це музична інституція, якій пари нема в місті... Найбільшою мірою співаки віддали інтерпретацію кольористих народних пісень свого рідного краю. Надзвичайно прекрасні були крещендо й дімінуенда, а ніжну рівновагу задержано в кожній пісні. Баси творили визначне тло для тенорів і сопранів, а цілість враження була якнайприємніша. О. Білон – це провідник небувалого магнетизму» [1, 90].

Замітка з Порт-Артурського часопису після останнього виступу хору в великій залі міста у травні 1930 року – вершина його признання. Ці висловлювання належали доктору музики Алфреду Гвайтгеду з Монреалю: «Я чував російський хор в Нью Йорку, а так само російський хор в Монтреалі, але я ніколи не чув чогось такого величного, живого, повного радости й пориву, як та зворушуюча, екстатична пісня цього прекрасного хору, так здібно веденого отцем Білоном» [1, 91]. Крім наведених, були інші похвальні відгуки канадійських музикологів, як писав автор спогадів, але він обмежився цими, щоб «підкреслити значення нашої пісні, як пропагандивного чинника серед чужинців, як єдиного в той час шляху до контакту

з ними, а водночас і можливості ширшої інформації про наш Рідний Край, про народ та його високу культуру» [1, 91].

Висновки. Священик, який майже самотужки освоїв ази мистецтва диригування, показав доволі високий рівень вишколу хору, опановуючи разом із ним зразки світської хорової літератури, зокрема, фольклорних опрацювань. Спогади священика є виразною ілюстрацією організаційно-розбудовчого етапу становлення українського хорового мистецтва в Північній Америці, коли відбувалася кристалізація його організаційної спроможності із орієнтацією на діяльність О. Кошиця. Адже праця Кошиця дала відчутний поштовх до організації світських хорів і до намагань показати достойний рівень поміж чужинцями.

Список використаної літератури

1. Білон П., протоієрей. Спогади у 2 ч. / П. Білон. – Частина друга. – Пітсбург, 1956. – 136 с.
2. Бурбан М. І. Українські хори і диригенти / М.І. Бурбан. – Дрогобич ; Посвіт, 2006. – 640 с.
3. Витвицький В. Українська хорова культура / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 120–130.
4. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія // Г.В. Карась. – Івано-Франківськ, Тіповіт, 2012. – 1164 с.
5. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
6. Шегда Л. Популяризація традицій української музики для дітей у північноамериканській діаспорі 1920–1930 років / Л. Шегда / Вісник Прикарпатського університету. – Вип. 17–18. Івано-Франківськ, 2009 – 2010. – С. 69–74.

Анна Сіраш, методист вищої категорії
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
здобувач кафедри світової музики

ДУХОВНА ХОРОВА МУЗИКА СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Є. СТАНКОВИЧА)

Стаття присвячена проблемам хорової музики духовного спрямування у творчості сучасних українських композиторів. Увагу автора акцентовано на хоровому доробку Є. Станковича. На основі аналізу творів композитора з духовною тематикою визначені основні принципи та засоби роботи Є. Станковича з біблійними текстами.

Ключові слова: сучасна хорова музика, духовні хорові твори, духовна творчість Євгена Станковича.

Анна Сираш, методист высшей категории
Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского,
соискатель кафедры мировой музыки

ДУХОВНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. СТАНКОВИЧА)

Статья посвящена проблемам хоровой музыки духовного направления в творчестве современных украинских композиторов. Внимание автора акцентировано на хоровом наследии Е. Станковича. На основе анализа произведений композитора с духовной тематикой определены основные принципы и средства работы Е. Станковича с библейскими текстами.

Ключевые слова: современная хоровая музыка, духовные хоровые произведения, духовное творчество Евгения Станковича.

Anna Sirash, Petro Tchaikovsky National
Music Academy of Ukraine,
methodologist of the highest category,
aspirant Department of World Music

SPIRITUAL CHOIR MUSIC OF MODERN COMPOSERS (THE EXAMPLE OF WORKS Y. STANKOICH)

The article is devoted to problems of choral music of spiritual direction in the works of contemporary Ukrainian composers. Attention of the author is focused on the choir production by E. Stankovich. On the basis of the analysis of the works of the composer with the spiritual themes, the basic principles and means of E. Stankovich's work with biblical texts were determined.

Key words: *modern choral music, spiritual choral works, spiritual creativity of Yevgeniy Stankovich.*

Постановка проблеми. Українська духовна музика ХХ – початку ХХІ століття – окрема, самостійна галузь творчої діяльності вітчизняних митців, яка вкорінюється у національній традиції хорового виконавства й привертає значну увагу композиторів, виконавців, слухацької аудиторії, науковців та критиків. Сьогодні важко назвати прізвище композитора, який би оминув у своїй творчості духовні жанри. Євген Станкович – один із провідних сучасних композиторів України, чия духовна творчість посідає значне місце як у вітчизняній, так і в європейській музиці загалом. Його твори звучать у найпрестижніших концертних залах світу, зокрема, у Канаді, США, Німеччині, Австрії, інших країнах. Підвищений інтерес виконавців та науковців до постаті та творчості Є. Станковича є підтвердженням актуальності цієї теми.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Стаття базується на дослідженнях, присвячених провідним тенденціям розвитку сучасної української хорової музики (О. Козаренко вивчає сакральну творчість українських композиторів ХХ століття у контексті національних музично-семіотичних процесів [6], В. Варнавська та Т. Філатова досліджують проблему співвідношення «духовного» та «культового» у сучасній хоровій творчості [2], І. Сікорська висвітлює погляди композиторів та виконавців на ренесанс духовної музики в країні [7]); а також безпосередньо постаті у хоровій творчості Є. Станковича (О. Тищенко описує втілення у хоровій творчості композитора біблійних мотивів [9], О. Зінкевич досліджує риси стилю композитора на прикладі його симфонічної творчості [4]) та ін.

Мета статті: визначити шляхи втілення сакральних текстів у творчості сучасних українських композиторів крізь призму хорової духовної творчості Євгена Станковича.

Викладення основного матеріалу дослідження. Творчість Є. Станковича відзначається багатогранністю та значною образно-

тематичною амплітудою: від сюжетів, у яких пульсує пам'ять поколінь (починаючи від давнини, часів Ольги та Ярослава Мудрого) – до подій ХХ століття, від жанрових замальовок – до глибоких філософських заглиблень (симфонії «Dictum», «Пам'яті поета»), від найтоншої лірики – до вибухів шаленої енергії.

Шлях до жанрової сфери, пов'язаної з музикою церковних обрядів, у Є. Станковича був тривалим і послідовним. Ще на початку 90-х років минулого століття ним були написані Каддиш-реквієм «Бабин Яр» (1991), «Чорна елегія» (1991) та «Панахида за померлими з голоду» (1992), в яких у своєрідній формі втілювалися риси канонічної церковної музики. Першим опусом, у якому використано лише канонічний текст, став твір «Нехай прийде Царствіє Твоє» (1994). Але і у цьому творі, за словами композитора, він не дотримувався суворих традицій православної церкви: крім хору, до складу виконавців включено симфонічний оркестр. Згадані композиції утворили своєрідний цикл, який сам композитор умовно називає «Пристрасті по Україні».

Згодом у творчості Є. Станковича появилася ціла низка творів духовної тематики для хору а'cappella: псалми «Господь – то мій пастир», «До тебе, Господи, взиваю я», «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте», Літургія та хоровий концерт «Господи, Владико наш».

Ініціатором написання Псалмів, як свідчить музикознавець Юрій Чекан, став художній керівник Муніципального камерного хору «Київ» Микола Гобдич. На хоровому фестивалі «Золотоверхий Київ», ініційованому та очолюваному диригентом, щороку проходив концерт-портрет одного з сучасних композиторів. 2000 року такий концерт було присвячено хоровій музиці Євгена Станковича. Три Псалми, за задумом М. Гобдича, мали виконуватися послідовно жіночим, чоловічим та мішаним хорами.

При написанні цих творів композитор використав тексти з Книги Псалмів (22, 23, 27, 83)¹. Як було зазначено, вибір Є. Станковича саме цієї частини Старого Завіту не був випадковим. Псалми приваблюють висловленими у них думками й почуттями, які хвилюють людей, а також поетичністю, тонким ліризмом. Вони відображають різні стани людської душі, що «виливаються» у молитві до Бога: радість і сум, щастя й пригніченість, хвалебність і покуту. Псалми є благодатним поетичним джерелом для втілення в музиці релігійно-філософських думок та широкої гами людських почуттів.

У трактовці та побудові псалмів Є. Станкович спирався на традиції композиторів епохи бароко. Динаміка розгортання структури творів підпорядкована вербальному змісту. Кожна строфа, навіть новий відтінок слова обов'язково супроводжуються змінами у музичному тексті. Псалми побудовані за принципом чергування епізодів із контрастними змінами темпу, фактури, інтонаційних утворень. Усі три мініатюри пов'язані між собою спільною образно-емоційною сферою, а саме – мають лірико-драматичне забарвлення і біблійні тексти з «індивідуальною спрямованістю молитви». Кожен твір композитор розпочинає з лейттеми, яка демонструє провідні ознаки всієї мініатюри і містить основний образний зміст. Трансформація музичного матеріалу підкреслює симфонічність мислення автора. Відмітимо деякі особливості, що також простежуються у цих творах: лейтритм – синкопи та тріолі, використання елементів дзвоновості та вільна метро-ритмічна організація музичного викладу (насамперед, перемінність розмірів).

Значну увагу композитор приділяє гармонії, її фонічній сутності, використовуючи акорди некласичної будови (квартакорди, квінтакорди, багатотерцеві та нетерцеві структури). Застосовано також прийом нагнітання,

¹ У перекладі з єврейської назва Книги Псалтир – Техіллім, що означає «хвалебні пісні», отже псалом – хвалебна пісня. Вважають, що первісною формою їхнього виконання була декламація (псалмодія) у супроводі музичних інструментів за участю хору. Доказ цьому є у самому змісті псалмів: «Хваліте Бога во святых Його... Хваліте Його во гласі трубнем, хваліте Його во псалтирі і гуслах. Хваліте Його в тімпані і ліце, хваліте Його в струнах і органах» [Пс. 150: 1, 3, 4].

накопичення дисонантності за допомогою нагромадження додаткових тонів, що створює кластерну гармонію, елементи сонорності. Такий прийом композитор найчастіше використовує в кульмінаційних моментах, що додає звучанню насиченості, драматизму, підкреслює образну значимість та глибину.

Хоровий концерт «Господи, Владико наш» написаний у 1998 році на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука. «Це мені здалося цікавою ідеєю, – говорить Є. Станкович, – тому що текст можна було обирати вільно. Вся музика, яка має назву чи слова, – програмна. Я завжди сам обираю усі слова, це дуже особиста, інтимна справа. Чому я спочатку написав концерт, а не Літургію? Для концерту можна зі Святого Письма підібрати ті тексти, які тобі близькі за настроєм... У концерті я не хотів бути ані новатором, ані консерватором, не хотів писати з орієнтацією на традиційний церковний стиль, який, на мою думку, придатний лише для служби. Я вирішив, якщо буду робити концерт, то робитиму так, як це важливо для мене, для людини, що живе у цьому світі. Тут я сповідав, умовно кажучи, естетику Бортнянського – Березовського – Веделя...» [3, 8].

У Концерті Є. Станкович спирається на вітчизняні хорові традиції епохи бароко, закладені М. Березовським, Д. Бортнянським, А. Веделем. Для його написання було обрано канонічний текст, що підкреслює зв'язок даного твору з жанровими попередниками.

У Є. Станковича всі попередні ознаки в тій чи іншій мірі наявні, але проявляються дещо по-іншому. Замість протиставлення однієї групи виконавців іншій – коливання наповненості фактури, сполучення унісонного звучання з кластерним нашаруванням, чергування акордового викладу з поліфонічним та акордово-поліфонічним. Замість чіткого зіставлення темпів між частинами – їхня зміна часто відбувається у межах одного епізоду або частини за допомогою агогічних змін. Щодо динамічних параметрів, то в цьому випадку концертність проявляється в інтенсивній зміні «підйомів» та

«спадів», а також через *subito piano* чи *subito forte*. Досить яскравим прийомом є зіставлення різних типів мелодики (декламаційної та кантиленної).

У співвідношенні вербального та музичного текстів простежуються певні особливості: вільна кількість повторів окремої строфи чи фрази, головню у розділах із поліфонічним типом викладу; одночасне зіставлення різних текстів у декількох голосах; виголошення однакового тексту декількома голосами у різному метро-ритмі; неодноразове проведення однієї строфи додає цілісності твору.

За тематикою у Концерті присутні як строфи з «індивідуальною» спрямованістю молитви (коли звертання має особистісний характер), так і «соборний» тип молитви. Ці групи мають певні закономірності у музичній передачі: індивідуалізований тип – кантиленна мелодика окремих партій, через поліфонічні прийоми розвитку матеріалу або декламацію, сполучену зі спрощеною фактурою; соборний – переважно виявляється в дзвонистості, акордовому викладенні.

У творі чітко простежуються характерні риси композиторського письма Є. Станковича. Це строкатість ритмічного малюнка – співіснування тріолей, синкоп, коротких та довгих тривалостей у невеликому проміжку часу, що надає музиці схвильованості, драматичності. Надзвичайно важливими є секундові інтонації оспівування, які трапляються у найдраматичніших місцях твору і за своїм характером мають близькість до скорботних інтонацій арії *lamento* та мелодики бахівського типу. У більшості випадків кожна нова строфа супроводжується зміною темпу, що допомагає відчутти новий епізод, початок нового етапу руху. Це підкреслює спільність їхнього змісту, підпорядкування логіці проходження слів, розвитку музичної ідеї.

Розглядаючи структуру концерту «Господи, Владико наш» з позицій відтворення традицій, відзначимо використання типової для цього жанру контрастно-складеної форми (чотири частини та невеликі епізоди всередині кожної). Композитор рухається від ідеї тексту, і художній задум стає визначальним у структуризації музичного матеріалу. Отже, продовжуючи

традиції духовного концерту XVII століття, Є. Станкович окреслює нові шляхи розвитку сучасного хорового концерту.

Висновки. Хорові твори на духовну тематику займають значне місце у творчості Євгена Станковича. Їхній зміст спрямований, передусім, на розкриття духовного єства людини та філософського бачення нею світу. Композитор намагається не відриватися від поетичного слова і музичними засобами ще яскравіше розкрити внутрішній світ переживань людини, адже тільки музика зі словом, наповненим почуттям і сердечним відношенням, здатна дарувати світло, донести релігійну ідею і зміст. У своїх духовних творах Є. Станкович змальовує полярно протилежні образи, тут співіснує лірика і драматична насиченість, душевний спокій та експресія. Відтворюючи такі різні стани людської душі, композитор ставив собі за мету розширити, поглибити та загострити музичний зміст творів. Взагалі, в усіх цих композиціях, а особливо для хору *a cappella*, яскраво виявилось ліричне обдарування автора. Він досягнув глибини ліричних почуттів й одночасно ніжності, щирості та простоти у втіленні цієї емоційної сфери. У розкритті ліричної образності виділяється особистісне начало, передані суб'єктивні переживання.

Духовні твори для хору *a cappella* Є. Станковича, без сумніву, глибоко індивідуальні й оригінальні. При цьому композитор не шукає принципово нових звучань, працюючи тільки на звуковій «території», впевнено освоєній композиторами минулого та нового часу. Духовна творчість Є. Станковича, з її новаторським спрямуванням, є міцним підґрунтям для подальшого розвитку хорової музики релігійного напрямку.

Список використаної літератури

1. Александрова Н.К. Літургійні тенденції у жанрових пошуках сучасних українських композиторів // Восток – Запад : Культура и цивилизация. – Одеса : Астропринт, 2004. С. 397–399.
2. Варнавская В.В., Филатова Т.В. Новая музыка о Вечном: к проблеме соотношения «духовного» и «культового» в современном композиторском творчестве // Вопросы музыкального искусства. – Донецк : Донецкая гос. музыкальная академия им. С.С. Прокофьева, 1995. – Вып. 1. – С. 27–31.

3. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная академия. 1993. – № 4. – С. 7–13.
4. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы (о музыке Евгения Станковича). – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.
5. Зинькевич Е. Литургические мотивы в творчестве современных украинских композиторов // Российско-Украинский бюллетень. 2000. – № 6–7. – С. 169–172.
6. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138–150.
7. Сікорська І. Ренесанс духовної музики і погляд творців і виконавців // Українська культура. 2000. – № 1. – С. 30–32.
8. Степанченко Г. Наш сучасник – Євген Станкович // Музика. 2002. – № 4–5. – С. 13–15.
9. Тищенко О. Біблійні мотиви у хоровій творчості Є. Станковича // Київське музикознавство : зб. наукових праць. Культурологія та музикознавство : К. : КІМ імені Р.М. Глієра, 2007. – Вип. 19. – С. 4–12.
10. Чекан Ю. Передмова // Євген Станкович. Хорові твори. – К. : Бібліотека хору «Київ», 2004. – С. 4–12.

*Світлана Царук, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії
та методики музичного мистецтва
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА МАРІЇ ГРЕБІНЕЦЬКОЇ

У статті здійснено аналіз діяльності української співачки Марії Гребінецької, учениці видатного українського вокального педагога Олександра Мишуги, в роки еміграції (1923–1950 рр.). Розкривається творча постать співачки, педагога, громадського діяча діаспори.

Ключові слова: *Марія Гребінецька, українська громада, діаспора, США, концерт, співачка, Олександр Мишуга, українське музичне мистецтво.*

*Светлана Царук, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории
и методики музыкального искусства
Хмельницкой гуманитарно-педагогической академии*

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ МАРИИ ГРЕБИНЕЦКОЙ

В статье осуществлен анализ деятельности украинской певицы Марии Гребинецкой, ученицы выдающегося украинского вокального педагога Александра Мишуги, в годы эмиграции (1923–1950 гг.). Раскрывается творческая личность певицы, педагога, общественного деятеля диаспоры.

Ключевые слова: *Мария Гребинецка, украинская община, диаспора, США, концерт, певица, Александр Мишуга, украинское музыкальное искусство.*

*Svitlana Tsaruk, Ph.D (Art) studies
Associate Professor methods of music art
Khmelnytsky Humanities Pedagogical Academy*

STROKES TO THE PORTRAIT OF MARIA GREBINETSKA

The article analyzes the activities of the Ukrainian singer Maria Grebinetska, a student of the outstanding Ukrainian vocal teacher Alexander Mishugi, during the years of emigration (1923-1950). The creative figure of the singer, teacher, public figure diaspora is revealed.

Key words: *Mary Grebinetska, Ukrainian community, Diaspora, USA, concert, singer, Alexander Mishug, Ukrainian musical art.*

Постановка проблеми. Відродження забутих імен українських співаків, композиторів, діячів хорового мистецтва діаспори, як потужного інструменту

популяризації українського національного мистецького скарбу за кордоном (вокального, хорового, музично-драматичного виконавства, тощо), знаходить своє відображення у працях багатьох сучасних музикознавців. Вивченню діяльності української діаспори, висвітленню маловідомих фактів творчого життя багатьох її діячів, присвячено низку монографій, дисертаційних досліджень, методичної літератури. Зокрема варто відзначити наукові розробки Є. Антонюк, І. Бермес, Л. Кияновської, Г. Карась, Т. Булат, С. Наріжного, А. Ольховського та інших.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спираючись на публікації українського часопису «Свобода» (м. Нью-Йорк), нами здійснено спробу дослідити творчість Марії Гребінецької у період з 1923 до 1950 рр., довести вагомість її внеску у розвиток українського музичного і драматичного мистецтва, його популяризацію в Америці. Адже у зазначений період активно проявляються організаторські здібності співачки, розкриває вона себе і як талановитий акомпаніатор, і режисер, і громадський діяч.

Мета статті. Зважаючи на брак інформації стосовно життя і творчості однієї із найталановитіших учениць відомого українського вокального педагога Олександра Мишуги, метою статті нами окреслено висвітлення окремих фактів, які свідчать про найвищий рівень вокально-виконавської майстерності співачки, а також слугують доказом чільного місця, яке посідала Марія Гребінецька серед сподвижників українського мистецтва у Сполучених Штатах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Марія Зіновіївна Гребінецька (1883–1971 рр.) – видатна українська оперна і концертна співачка, одна із кращих учениць Олександра Пилиповича Мишуги у Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. Про її творчість, на жаль, інформації маємо дуже мало. Вона була однією з тих, хто не зміг змиритися з радянською владою і змушений був залишити батьківщину. Іван Лисенко у «Словнику співаків України» подає короткі відомості про М. Гребінецьку, вказуючи, що 1923 р. співачка емігрувала до Америки, де співала в нью-йоркському Народному

домі до 1928 р., а з 1931 до 1934 р. була солісткою «Українського тріо». В оперній студії Українського Народного Дому м. Нью-Йорк з 1923 р. співачка виконувала провідні партії у таких спектаклях: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» й «Ноктюрн» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса та «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського.

Цікавою для нас є інформація про те, з яким пієтизмом Марія розповідає про своїх учителів – О. Мишугу та М. Садовського. «Співаю я, як мене навчив в Києві великий український та світовий співак п. Олександр Мишуга; граю, як мені заповів велетень української сцени Микола Садовський, в трупі якого я працювала п'ять років... і де б я не була – моя мета – продовжувати завіти Садовського та Мишуги. І в Америці я хочу працювати тільки на користь дійсного українського мистецтва, бо халтура – не моя спеціальність» [8, 3].

Перша зустріч Марії Гребінецької з Олександром Мишугою відбулася 1905 року у Києві. Прослухавши у виконанні студентки педагогічного ВУЗу партію Маргарити з опери «Фауст» Ш. Гуно, професор промовив тоді пророчі слова: «Стати співачкою світової слави, такою, щоби всі знали і казали, що оце Маруся Гребінецька, українка, яка зреклася усього, щоби жити для мистецтва, – це життя. А голос є і музикальність є, і відповідний зверхній вигляд, й інтелігенція, і молодість. Треба тільки витривалості в праці й любові до мистецтва...» [1, 147]. Прошло не так багато часу, і Марія Гребінецька стала прекрасною співачкою, але, на жаль, більше відомою українцям у чужім краї, аніж на батьківщині.

У газеті «Свобода» за 1929 рік розміщено статтю про «Вечір української народної пісні», який відбувся 14 жовтня у м. Філадельфія. Організатором виступила Марія Гребінецька. У першій частині концерту виступив квартет у складі: Марії Гребінецької, Дори Стеценко, Михайла Гребінецького, Костянтина Щита. Автор статті відзначав: «Чарівний голос п. М. Гребінецької, її чудова школа та артистичність виконання сольових частин сповна задовольнили слухачів ... і оплескам не було кінця». У другому відділенні концерту було представлено дві дії із опери «Запорожець за Дунаєм»

С. Гулака-Артемовського. «Успіхові цієї вистави додала чудова гра і спів п. Гребінецької, котра грала Одарку» [8, 3].

За тиждень після концерту у Філадельфії відбувся «Вечір української пісні» у Нью-Йорку. У залі української православної церкви звучали українські пісні у виконанні таких «прекрасних співаків як М Гребінецька, Г. Павловський, П. Ординський, Г. Шавдровський та інших». Критик називає М. Гребінецьку «великою артисткою», сумуючи з того приводу, що ситуація в Україні складається не найкраще, адже за інших умов вона «могла б бути прикрасою найліпшої української оперової сцени. Її талант, голос та вміння інтерпретувати пісні й техніка виконання їх цілковито закінчені й високохудожні». Наприкінці статті автор порівнює її з С. Крушельницькою, зазначаючи, що «Соломія Крушельницька в минулому, а Марія Гребінецька є великою в теперішності й наскрізь оригінальна» [7, 3].

Про концерт, присвячений відродженню української державності на землях Західної України (листопад 1929 р.) писав видатний композитор, громадський діяч, хоровий диригент Михайло Гайворонський. Даючи досить стриману і навіть іноді критичну оцінку виступам хорів та окремих солістів, Марію Гребінецьку називає однією з найкращих співачок, відзначаючи, що «не тільки її високі вартості голосу, але і її ерудиція і культура дають їй першорядне місце». Підсумовує словами: «Такою співачкою гордимось» [8, 3].

Газети продовжували давати схвальні відгуки про виступи у концертах, участь у драматичних постановках Марії Гребінецької. 20 жовтня 1932 р. газета «Свобода» писала про концерт вшанування пам'яті Героїв України, в якому М. Гребінецька з П. Ординським «з успіхом» співали українських народних пісень. А знала Марія їх багато. Пригадувала часи студіювання у О. Мишуги: «Не раз цілими вечорами маестро говорив про минуле України, кликав мене «Маруся-козачка» і заставляв співати старинні пісні» [1, 150].

Широковідомим серед української спільноти США було «Українське тріо», що існувало протягом 1931–1934 рр. До його складу належали:

Р. Придаткевич – геніальний скрипаль та композитор, співачка М. Гребінецька (часом Й. Яремівна) та О. Ткачуківна (фортепіано). Газета «Свобода» публікувала матеріали про їхні виступи, називаючи виконавців людьми, що «працюють для нашої слави». Про М. Гребінецьку, зокрема, писали: «Це наш український соловейко, вирваний долею з рідного краю і кинений на чужу чужину...». Враження від співу описували словами: «Це щось таке далеке від землі, таке недосяжне, таке божеське, що хіба іноді приснитися може» [9, 3].

Співачка заставляла плакати і сміятися не лише українських емігрантів, але й американців, що було ще важливішим у здобутті суспільно-культурного визнання української громади в Новому світі. Адже творчість високопрофесійних колективів на зразок «Українського тріо» сприяла утвердженню позицій українського виконавства на американській сцені, поширенню української музики серед американської спільноти. Такі концерти були доказом того, що «український нарід з такою високою культурою повинен мати свобідне місце в сім'ї цивілізованих націй» [9, 3].

Олена Ковальчук у статті «Збереження і збагачення культурної спадщини українцями у США (кінець XIX – початок 40-х рр. XX ст.)» висвітлює проведення 1933 р. в рамках міжнародної виставки в м. Чікаго «Українського тижня». Велика кількість солістів, творчих колективів виступало у рамках свята. Але особливо було відзначено відомий танцювальний колектив В.Авраменка, хор славетного О. Кошиця, хор м. Чікаго під керівництвом Ю. Бенецького та сольні виступи оперної співачки М. Гребінецької [3, 772].

Анонси чисельних концертів, вистав, тематичних свят, розміщені у «Свободі» красномовно свідчать про те, що М. Гребінецька, окрім виконання провідних вокальних партій («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, музика К.Стеценка, «Наталка Полтавка» М. Лисенка та багато інших), чимало акомпанувала іншим співакам, виконувала музичний супровід до спектаклів («Жидівка вихрестка» А. Тогобочного, «Ніч під Івана Купала»

А. Вахнянина), виступала режисером спектаклів українського драматичного гуртка («Дівочі мрії» С. Ковбеля).

Вивчаючи матеріали життя і творчості М. Гребінецької, чи не у кожній статті нам траплялося ім'я доктора Луки Мишуги – племінника Олександра Мишуги. Головний редактор газети «Свобода» впродовж 22 років, видатний юрист, політик, який був тісно пов'язаний із музичним мистецтвом, був у дружніх стосунках із багатьма його представниками, що проживали на той час в Америці. Без перебільшення, жоден важливий захід, організований українською громадою не обходився без його красномовного виступу.

У часописі «Діло» 13 жовтня 1938 р. було опубліковано статтю Остапа Гриця «Якою уявляється нам американська Україна», в якій він ділиться враженнями від зустрічі представників української громади у Відні з Лукою Мишугою. Виокремлюючи творчі досягнення «першорядних мистців у ділянці музики»: Олександра Кошиця, Михайла Гайворонського, Романа Придаткевича, Печеніга-Улицького як таких, «зусиллям яких завдячуємо стільки наших мистецьких успіхів по лінії спопуляризування української музики та українського співу на американським ґрунті», Л. Мишуга акцентує увагу також на українських фільмах, випродукованих у Америці: «Запорожець за Дунаєм» та «Маруся». Лука Мишуга підкреслив надважливе значення праці «в користь нашого народнього мистецтва, що так знаменно виявляється в українських народніх танках, строях, піснях та звичаях» [2].

Дійсно, визначною подією у житті української громади Сполучених Штатів став вихід на екрани українського музичного звукового фільму «Маруся» за мотивами драми М.Старицького «Ой не ходи, Грицю». В оголошенні було зазначено: «Грають чудові артисти, прекрасні танцюристи зі школи В. Авраменка і могутній хор». Головні ролі виконували: Веліканов (тенор) та М. Гребінецька (сопрано). У фільмі було «представлено Великдень і Різдво на Україні з чудовими колядками і щедрівками». Музику для оркестру написав Р. Придаткевич, керівником хорових номерів виступив О. Кошиць. [10, 4].

За ініціативи Луки Мишуги було створено об'єднання семи хорів Нью-Йоркської округи – майже півтисячі хористів. Упродовж багатьох років «Сімка» подорожувала містами Америки і мала грандіозний успіх. Головним диригентом був М. Гайворонський, головою та диригентом – людина неабияких організаційних здібностей Теодор Каськов. Пізніше хор очолив О. Кошиць (1935). Початок концертної діяльності «Сімки» припадає на 1929 рік. Репертуар колективу складали стрілецькі і народні пісні. У першому концерті хору співала і М. Гребінецька, яку «публіка щиро вітала» [3, 768].

Відомості про те, що учениця славного українського співака і педагога О. Мишуги займалася також педагогічною діяльністю, перебуваючи у далекій Америці, не маючи надії на повернення на батьківщину, дають змогу стверджувати, що справа Олександра Мишуги мала продовження і в учнях Марії Гребінецької, дітях українців, народжених на чужині. У газеті «Свобода» час від часу появлялися оголошення про набір до Музичної студії ім. М. Лисенка. Ім'я Марії Гребінецької – викладача сольного співу – було вказане поряд із такими видатними діячами мистецтва як М. Гайворонський, М. Рудковський, М. Штембер. У студії викладали також гру на струнних інструментах, теорію і гармонію. Засновником студії був М. Гайворонський. [6, 4].

На початку 1932 року газета «Свобода» на своїх шпальтах розмістила програмну статтю Марії Гребінецької «Шлях до українського театру». М. Гребінецька піднімає у ній актуальну проблему підготовки молодих українських акторів і співаків, особливо в діаспорі, що здебільшого обходилась аматорськими силами. Тому вона й звертає увагу української громади на те, що концерти, вистави та інші заходи мають проводитися і часто проводяться силами емігрантів-професіоналів, вивчених ще на Батьківщини, в США ж нічого не робиться для того, аби виховати наступну генерацію професійних митців, тож пройде не так багато часу, коли виступати на українській сцені буде нікому.

Висновки. Імена багатьох видатних співаків, композиторів, діячів хорового мистецтва, які жили в чужім краї проблемами українського народу, берегли і примножували його здобутки в різних галузях, сьогодні широко відомі. Вважаємо, що ім'я Марії Гребінецької не випадково згадується поряд з іменами таких видатних синів українського народу як Л. Мишуга, М. Гайворонський, О. Кошиць, Р. Придаткевич, М. Швець, М. Сокіл. Отже, і Марія Гребінецька заслуговує на те, щоб її ім'я було вписане в історію розвитку не тільки національного вокального мистецтва, а й української музичної культури загалом.

Список використаної літератури

1. Гребінецька М. Фанатик мистецтва / Марія Гребінецька // Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 146–150.
2. Грицай О. Якою уявляється нам американська Україна. – Діло. – 1938. – 13 жовтня. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/14058>.
3. Ковальчук О. Збереження і збагачення культурної спадщини українцями у США (кінець XIX – початок 40-х рр. XX ст.) / Олена Ковальчук // Україна крізь віки : Зб-к наук. праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смолія. – К. : Інститут історії України НАН України, 2010. – С. 753–773.
4. Лисенко І. Словник співаків України / Іван Лисенко. – К. : Рада, 1997. – С. 71.
5. Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – 610 с.
6. Свобода. – 1929. – № 207. – 3 вересня.
7. Свобода. – 1929. – № 249. – 24 жовтня.
8. Свобода. – 1929. – № 250. – 26 жовтня.
9. Свобода. – 1931. – № 269. – 18 листопада.
10. Свобода. – 1953. – № 1. – 2 січня.

Розділ II. Вокально-хорове мистецтво в контексті сучасних реалій України та зарубіжжя

УДК 78.071.1(477):78.087.681

Дзвенислава Василик, старший викладач кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ХОРОВА ФРАНКІАНА БОГДАНИ ФІЛЬЦ ДЛЯ ДІТЕЙ

У статті проводиться аналіз поетичних та музичних виразових засобів, висвітлюються народнопісенні риси стилю у хорових творах Богдани Фільц на слова Івана Франка для дітей.

Ключові слова: Франко, Фільц, поетичні та музичні виразові засоби, сучасна українська хорова музика для дітей, народнопісенний стиль.

Дзвенислава Василик, старший преподаватель кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко

ХОРОВАЯ ФРАНКИАНА БОГДАНЫ ФИЛЬЦ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье проводится анализ поэтических и музыкальных выразительных средств, освещаются народнопесенные черты стиля в хоровых произведениях Богданы Фильц на слова Ивана Франко для детей.

Ключевые слова: Франко, Фильц, поэтические и музыкальные выразительные средства, современная украинская хоровая музыка для детей, народнопесенный стиль.

Dzvenislav Vasilik, Senior Lecturer of the Department techniques of musical education and conducting Drogobych State Pedagogical Ivan Franko University

CHOREA FRANCIANA BOGDANA FILTS FOR CHILDREN

The article analyzes poetry and musical expressive means, illuminates folk features of style in choral works of Bogdana Filts on the words of Ivan Franko for children.

Key words: Franco, Filts, poetic and musical expressive means, modern Ukrainian choral music for children, folk-style.

Постановка проблеми і аналіз основних досліджень та публікацій.

Виховання молоді завжди було тією основою, на якій будувалися держави. У

розумінні різних народів асоціюються поняття «майбутнє» і «діти», що, само собою, зрозуміло, адже без молодих поколінь не можна собі уявити існування народу. «Як виховувати людей?» – одне із запитань, що поставало в кожному суспільстві. Це питання актуальне і тепер, при створенні сучасного українського суспільства, адже «хіба ж тепер нема освічених і багатих злодіїв: таких тепер найбільше» [1, 173]. Одним із найпотужніших виховних чинників є мистецтво. В. Сухомлинський вважав що дітей треба виховувати «цифрою, букувою і нотою». О. Маковей писав, що «...виховувати людей на кращих громадян можна тільки штукою» [1, 175] і «нема доброти без штуки, без розуміння краси і гармонії» [1, 175].

Мистецтво загалом і музика зокрема є тим суспільно-креативним чинником, що формує суспільство. Велике значення для виховання суспільства має хоровий спів – давня українська традиція що є неоціненним внеском у скарбницю світової культури. Співочість українського народу, народна пісня znana у цілому світі. Наприклад, славнозвісний «Щедрик» виконується багатьма мовами найрізноманітнішими колективами різних країн.

Народна пісенна творчість є основою для створення українськими митцями поетичних та музичних шедеврів. До видатних поетів України, стиль творчості яких бере свій початок із народнопісенного джерела, належить Іван Франко. Поетична творчість Франка – невичерпне джерело натхнення для не одного покоління композиторів. Розмаїття образів і смислів, ритмів та інтонацій, насиченість метафорами, символами, алегоріями знайшли втілення у багатьох композиціях для хору Богдани Фільц.

Про Богдану Фільц та її творчість написано чимало статей та наукових розвідок. Відомі дослідження М. Юрченка, У. Молчко, О. Німилович, Г. Ляшенка, Л. Ніколаєвої, Л. Садової, М. Загайкевич, Н. Костюк, М. Гулковського, О. Смоляка, Л. Ярославич, С. Павлишин, С. Грици, М. Ластовецького, О. Фрайт та багатьох інших. У дослідженнях висвітлюється життєвий та творчий шлях композиторки, досліджується специфіка

композиторського мислення, музикознавча діяльність, характеризуються фортепіанні, хорові та вокальні твори.

Вагомим внеском у музичну педагогіку є хорові твори Б. Фільц для дітей на слова Івана Франка. **Метою** статті є висвітлення інтонаційних особливостей цих творів на основі дослідження їх народнопісенної основи, розкриття їхнього виховного значення.

Виклад основного матеріалу. Для дитячого хору композиторка Богдана Фільц написала значну кількість творів, серед яких композиції різного рівня складності. Одним із перших творів на слова Франка для дитячого хору є обробка української народної пісні «Мій раю зелений», яка була створена у 1984 році. Ця поезія Франка належить до третього циклу із збірки «З вершин і низин» – «Скорбні пісні». Вірш був написаний 14 березня 1880 р. Уперше опублікований у книзі «З вершин і низин» у 1893 р. Автор мелодії музичного твору невідомий. Пісня вважається народною [4, 419-420]. Музична інтерпретація охоплює шість із восьми строф поезії. Основною ідеєю твору є оспівування краси рідного краю, праці вільних людей на своїй землі. Обробка написана в куплетній із рефреном формі для триголосого дитячого хору: сопрано 1, сопрано 2, альт. Особливостями твору є гомофонно-гармонічна фактура, чотиридольний метр. Відповідність метроритмічної структури літературного та музичного тексту виражена у співпадінні логічних наголосів та наголошених часток такту. Бадьорий характер пісні, закличні інтонації, логічна гармонічна мова, повторність ритмічного рисунку – все це якості композиції, що дають змогу вивчати і виконувати її колективами різного рівня майстерності [3, 45].

Для дитячого хору композиторкою викладена перша строфа Франкового «Лиса Микити». «Надійшла весна прекрасна» – твір для дитячого триголосого хору в супроводі фортепіано, в якому подана перша строфа першої пісні поеми. Написаний у 1989 р.

За життя Франка поема-казка була опублікована п'ять разів. Вперше вона була надрукована у журналі «Дзвінок» у 1890 р. Твір складався з дев'яти

пісень. У наступному році журнальний варіант виходить окремим виданням. Друге видання побачило світ у 1896 р. У ньому було вже дванадцять пісень, внесено нові епізоди, зроблені мовностилістичні правки. Видання супроводжувалося післямовою «Хто такий «Лис Микита» і звідки він родом?». У 1902 р. відбулося третє видання, у 1909 р. – четверте. П'яте видання було здійснене в 1914 р. у Києві, зі змінами, що зроблені з огляду на царську цензуру [7, 456–457].

Життєрадісна мелодія хорової композиції викладена в гармонічній фактурі для триголосого однорідного хору, яку доповнює прозора партія фортепіано. Твір написаний у тричастинній формі, крайні частини якої містять однакову мелодичну основу, викладені у тональності Мі-бемоль-мажор, у дводольному метрі. Середню частину характеризують переклички між хоровими партіями та повторення фрагментів літературного тексту другої половини строфи, змінний метр, зміна тональності на До-мажор. Музична кульмінація та смисловий наголос твору припадають на слово «пісень» наприкінці середньої частини. Завершальний фрагмент твору – це реприза початкової музичної теми та літературного тексту (перша половина строфи) [3, 74–79]. Життєрадісність, життєстверджувальний характер музики разом із Франковим описом прекрасної весни – «многоцвітної, теплої, ясної» виражають основну ідею твору – любов до рідного краю.

Твір для дитячого хору «Земле моя, всеплодющая мати» написаний Богданою Фільц у 1984 році, як самостійна композиція для дитячого хору без супроводу. Вірш «Земле моя, всеплодющая мати...» написаний Іваном Франком у 1880 р. Вперше був опублікований у журналі «Світ» в 1882 р. [5, 417–419]. Хоровий твір охоплює перші три строфи поезії № 5 з циклу «Веснянки». У 2016 р. ця композиція увійшла у варіанті для мішаного хору як друга частина до хорового концерту «Шукай краси, добра шукай». Мініатюра написана у двочастинній формі. Першу частину характеризують закличні маршові інтонації, мішана фактура – поєднання хорового tutti з попередньо викладеним двоголосим каноном, гучна динаміка. Друга частина

розпочинається унісоном у слабкій динаміці, що поступово переростає в чотириголосся з висхідною динамікою та зміною штриха [3, 29–30].

Ще одну недосліджену сторінку у композиторській діяльності Богдани Фільц становлять її переклади для дитячого хору творів різних авторів на слова Івана Франка.

У 1984 році композиторкою був зроблений переклад для дитячого (жіночого) хору солоспіву Миколи Лисенка «Безмежнеє поле», що був написаний на текст десятого номеру першого жмутка з ліричної драми «Зів'яле листя» (1886-1893). Вірш уперше опубліковано в журналі «Зоря» у 1891 р. [5, 475-481].

Поезія інтерпретована Миколою Лисенком як солоспів для баритона в супроводі фортепіано. Переклад написаний для триголосого однорідного складу хору. Головна тема твору викладена у партії сопрано. Дует альтів у першій частині твору виконує акомпануючу роль, відтворюючи пунктирним ритмом тривожний характер, стрімкість розвитку музичної тканини. Друга частина викладена акордовою фактурою хору із синхронною вимовою літературного тексту.

У тому ж 1984 році Б. Фільц написала переклад для дитячого хору твору українського композитора, диригента і педагога Михайла Вериківського «Гримить!». Вірш «Гримить! Благодатна пора наступає...» написаний Іваном Франком у 1880 році, вперше опублікований у журналі «Світ» у 1882 р. Пізніше поезія була поміщена у циклі «Веснянки», що був опублікований у збірці «З вершин і низин» у 1887 р. [4, 417-419]. Переклад написаний для чотириголосого однорідного хору. Для такого ж складу хору у тому ж році виконаний переклад твору Ярославенка «Місяцю-князю».

Особливу вагу для виховання молоді має переклад твору Ярослава Ярославенка на слова Івана Франка «В дорогу!». В умовах окупації України у 1984 році, коли був здійснений переклад, твір не міг бути представлений під оригінальною назвою «Пластовий марш» – як він публікувався у 1913 та 1926 роках видавництвом «Торбан». У 1985 році до 120-літнього ювілею поета

Богдані Фільц вдалося опублікувати переклад під назвою «В дорогу!» у збірці для дітей «Земле моя». Знаковим є те, що сто років перед написанням перекладу музичного твору світ побачила поезія Франка «В дорогу!». Цей вірш був поезією-закликом, що виникла після появи у 1984 році брошури Івана Франка «Українсько-руська студентська мандрівка літом 1884 р.», що була своєрідною програмою першої української організованої студентської мандрівки 1884 р. [6, 411–418].

Висновки. У творах та перекладах Богдани Фільц для дитячого хору на слова Івана Франка головною ідеєю є виховання української патріотичної молоді. Загальновідомо, що мистецтво завжди має інформаційно-комунікативну функцію, тому хоровий спів сприяє засвоєнню суспільного досвіду – історичного, національного.

У музиці для дітей Б. Фільц на слова І. Франка відображені національні ідеї-символи, що виражені інтонаційно. Народнопісенна основа поезій Івана Франка підсилена музичною інтерпретацією. Загальновідомо, що інтонація – це поняття, яке охоплює і раціональне, і духовне, тому вона є також і своєрідним носієм інформації. Музичні твори Богдани Фільц на слова Івана Франка «сповнені яскравим інтонаційним зв'язком із фольклором, сердечністю, патріотизмом, глибиною і щирістю» і є вагомим вкладом у розвиток національної музичної педагогіки [2, 13].

Список використаної літератури

1. Маковей О. Тиха година / О.С. Маковей Твори / упоряд., передм. О. Засенка. – К. : Дніпро, 1983. – С. 172–175.
2. Німилович Олександра. Мелодія слова Івана Франка // Б. Фільц Шукай краси, добра шукай! Хорові твори та солоспіви на вірші Івана Франка : навчальний посібник. – Дрогобич, Посвіт, 2016. – 136 с.
3. Фільц Б. Шукай краси, добра шукай! Хорові твори та солоспіви на вірші Івана Франка : навчальний посібник. – Дрогобич, Посвіт, 2016. – 136 с.
4. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах. Т. 1. – К. : Наукова думка, 1976. – 502 с.
5. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах. Т. 2. – К. : Наукова думка, 1976. – 544 с.

6 Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах. Т. 3. – К. : Наукова думка, 1976. – 544 с.

7. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах. Т. 4. – К. : Наукова думка, 1976. – 502 с.

*Вень Є, аспірантка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У КИТАЇ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТ.

У статті здійснено аналіз наукових праць китайських авторів про ранні форми проникнення у китайський соціум хорового співу. Виявлено фактори поширення хорового співу у церковному та світському побуті. Систематизовано фактори впливу на зародження багатоголосного хорового співу у Китаї. Проаналізовано ранні приклади хорових творів китайських композиторів, окреслено їхні образно-тематичні тенденції та стильові ознаки. Сформульовано значення ранніх авторських творів в утворенні власного національного хорового репертуару для навчальної та виконавської практики.

Ключові слова: *хорове мистецтво, церковні традиції, світські пісні, композиторська творчість.*

*Вень Е, аспирантка кафедры истории музыки
Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко*

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

В статье проанализированы научные статьи китайских авторов о ранних формах проникновения в китайский социум хорового пения. Выявлено факторы распространения хорового пения в церковном и светском быте. Систематизированы факторы влияния на зарождение многоголосного хорового пения в Китае. Проанализированы ранние примеры хоровых произведений китайских композиторов, очерчены их образно-тематические тенденции и стиливые признаки. Сформулировано значение ранних авторских произведений в создании собственного национального хорового репертуара для учебной и исполнительской практики.

Ключевые слова: *хоровое искусство, церковные традиции, светские песни, композиторское творчество.*

*Yuan Ye, postgraduate of the music history cathedra
of the Lviv National musical academy
named by M.V.Lysenko*

FEATURES OF THE FORMATION OF CHORAL ART IN CHINA AT THE TURN OF THE XIX–XXth CENTURY

The article analyzes the scientific works of Chinese authors about the early forms of penetration into the Chinese society of visual singing. The factors of distribution of choral singing in the church and secular way of life are revealed. The

factors influencing the birth of polyphonic choral singing in China are systematized. Early examples of choral works by Chinese composers have been analyzed, their figurative and thematic tendencies and stylistic features are outlined. Formation of the importance of early author's works in the formation of their own national choral repertoire for educational and performing practice.

Key words: *choral art, church traditions, secular songs, composer creativity.*

Постановка проблеми. У монодичній за своєю сутністю музичній культурі Китаю хорове мистецтво, що передбачає багатоголосний спів, постає доволі пізнім відгалуженням західноєвропейських традицій. Хоровий спів у Китаї є мистецтвом дуже молодим, оскільки перші прояви професійного багатоголосного співу, створення перших виконавських колективів та звернення китайських композиторів до жанрів хорової творчості розпочалося лише у кінці 1920-х років, коли після повалення влади імператорів розгорталось будівництво нової держави – Китайської Республіки. Проте, незважаючи на відносно молодий вік хорової культури Китаю, за неповне століття було досягнуто дуже значних результатів. Вже у ранній період становлення хорового виконавства при музичних школах, училищах та інститутах повсюдно утворювалися відділи хорового співу, у низці консерваторій було відкрито відділи хорового диригування (першими серед них стали Шанхайська (1929) і Тяньцзиньська (1949) консерваторії, невдовзі кафедри хорового диригування появились у Консерваторії імені Сіань Сінхая (1958) та у Центральній пекінській консерваторії (1964). Упродовж перших п'ятдесяти років професійними композиторами було створено тисячі неперевершених хорових творів малих та великих форм високої художньої цінності і утворено сотні аматорських і професійних народних та академічних хорових колективів, які демонстрували високий професіоналізм і значні здобутки не лише у Китаї, але й у світі.

Метою статті є з'ясувати особливості становлення хорового мистецтва у Китаї в період його зародження на зламі XIX–XX ст.

У китайському музикознавстві відразу було визначено, що «хор – це європейська форма зарубіжного музичного мистецтва, яка у Китаї вперше офіційно була представлена лише на початку четвертого руху у XX столітті»¹ [2, 4].

Початки становлення хорового мистецтва Китаю сягають у глибину століть. У багатовіковій і дуже різноманітній музичній культурі Піднебесної держави початки ознайомлення з багатоголосним хоровим співом пов'язуються з проникненням християнства і діяльністю перших західних місіонерів, що перебували на території Китаю від початку XVII ст. Проте, відомості про окремі приклади колективного виконання народних пісень мешканцями Китаю є дуже давніми. Найбільш ранні зафіксовані пам'ятки, що збереглися, вказують на існування співу хором ще від II століття до н. е. Але йдеться лише про *одноголосне* виконання пісень певною групою людей під час церемоніальних урочистостей при дворах імператорів або про одноголосний спів великою групою під час військових походів, який міг супроводжуватися ударами давніх ударних музичних інструментів для синхронності співу і додавання бадьорості духу.

Заснування традиції багатоголосного хорового співу у Китаї походить від часів активізації міжкультурних зв'язків, що особливо інтенсивно почали розвиватися завдяки діяльності західних християнських місіонерів. Стрижнем пожвавлення міжкультурних контактів в умовах перетину дуже віддалених цивілізацій Сходу і Заходу виступила саме релігія. Серед найбільш значних місіонерів в аспекті проникнення хорового співу у китайський культурний соціум стали італієць Маріо Річчі (1552 – 1610); засновник єзуїтської місії у Китаї, француз Жан-Франсуа Гербільон (1654 – ?); португалець Томас Перейра (1645 – 1708) та архімандрит з України Іларіон Лежайський (? – 1716). Усі разом вони заклали основи хорового співу на території Китаю, хоча й поки ще всередині некитайських національних громад. Важливими віхами їхньої діяльності стали не лише активізація розвитку на території Китаю

¹ Автор має на увазі четверту хвилю національно-визвольного руху китайського народу.

християнського вчення, але й заснування тут перших церков та костелів: М. Річчі заснував у Пекіні Собор непорочного зачаття (1605), І. Лежайський – першу у Пекіні православну церкву Святої Софії (1696), Т. Педріні – католицьку церкву Пресвятої Діви Марії (1723), у яких богослужіння проводилися за католицьким або православним обрядами. Пізніше, у 1900 р. під час повстання іхетуанів (повстанських «загонів справедливості і порядку» проти іноземного втручання, у т.ч. й у релігійне життя держави) майже усі православні та католицькі храми було повністю зруйновано. Усі разом християнські місіонери ознайомлювали китайців з іншою релігією, з західною традицією музичного проведення богослужінь, у яких обов'язковим атрибутом був хоровий спів.

Китайський дослідник Цянь Женькан подає інформацію про цікавий факт першого в музичній історії Китаю виконання багатоголосного хорового твору у світському побуті: при дворі імператора Кансі (1654–1722), який був великим прихильником і цінувальником музичного мистецтва, під керівництвом єзуїта М. Річчі хор євнухів виконав Оду Горація (автора музики не вказано). Цянь Женькан стверджує, що хорове виконання Оди, яке викликало справжню зацікавленість серед придворного оточення Кпансі, він вважає першим у музичній історії Китаю концертом, де прозвучав твір європейської музики [4, 129].

Китайські музикознавці відзначають особливе значення впливу західного хорового церковного співу на започаткування хорового співу і створення хорової музики у Китаї в кінці ХІХ ст. – на початку ХХ ст. [1, 9], [3, 110].

Тіань Є. вказує, що «на початку ХХ ст. при безперервному входженні у китайський культурний простір західної музики на розвиток хорового співу важливий вплив зробило розповсюдження знаменитих європейських «шкільних пісень», які ніколи б не могли виникнути і появитися в історії китайської музики» [3, 112]. «Від неформальної діяльності майстрів та учнів феодалного суспільства, прикладів їхнього хорового співу «шкільних пісень»

та народних пісень своєї землі поступово передавалися знання у галузі хорового співу та практики диригентської справи. Саме завдяки їхній праці у Китаї поступово сформувалася і розвинулася початкова музична освіта» [3, 115].

На важливість розповсюдження у Китаї співу «шкільних пісень» наголошує й Ле Пенгін: «У той час, коли хорове мистецтво Китаю переживало складний період становлення, китайські музичні просвітники Шен Сингон і Лі Шутун після здобуття освіти у Японії привезли до нашої країни західноєвропейські «шкільні пісні». Запровадження їхнього співу у Піднебесній, а також свідоме осягнення західної багатоголосної гармонії та поліфонії сприяли запровадженню співу багатоголосним хором наших народних пісень, хорові аранжування яких робили наші славні композитори-першопрохідці» [2, 43]. До цих «першопрохідців» Ле Пенгін, очевидно, долучає перших професійних композиторів Китаю, що розпочали працю у річищі опрацювання китайських народних пісень для дво-, три- та чотириголосного хору та створення власних авторських творів. Серед перших, найбільш ранніх хорових творів китайських композиторів:

Лі Шутун: «Весняна мандрівка» (1913, вважається першим хоровим твором китайських композиторів, написаним у поліфонічній техніці), «Озеро Сиху» і «Повернення ластівок» (1915), «Ніч на весняній ріці» (1920);

Чжао Юаньжень: «Морська мелодія» (1927, перший хоровий твір великої форми, до цього часу вважається одним з найбільш видатних серед хорових творів композиторів Китаю);

Хуан Цзивей: «Пісня вершника» (1918, двоголосна обробка хенаньської народної пісні), «Опір ворогам» (1923, є яскравим прикладом ранніх хорових творів патріотичної тематики);

Сіань Сінхай. «На горі Танхайшань», «Вечірня пісня», «Пісня хуейців у кипарисовому лісі» (початок 1930-х рр.).

Ці та інші перелічені перші хорові твори китайських композиторів відразу почали виконуватися, вивчатися і використовуватися у навчальних

процесах при вивченні хорового співу. Їхнє створення, публікація і виконання у період становлення хорового мистецтва Китаю на початку XX ст. сприяло заснуванню утворення власного національного хорового репертуару і, заповнюючи цю прогалину, частково вирішило проблему недостатності музичного матеріалу з хорового співу у закладах освіти. Виконання згаданих перших зразків стимулювало підвищення виконавського рівня хорових колективів, що інтенсивно створювалися у цей ранній період становлення хорового виконавського мистецтва.

Аналіз прикладів ранніх хорових творів китайських композиторів дає змогу виявити магістральні стильові тенденції, що виявляються поки що у збереженні норм національної музики (пентатонічна забарвленість ладу, дотримування перемінності метроритмічної пульсації, неквапливий опис розгортання подій) і є прикладами раннього звернення до використання поліфонічних прийомів у хоровому співі. Також ранні твори виявляють тенденцію уніфікації репертуару щодо образно-тематичного змісту, який зосереджувався, в основному, довкола сюжетів оспівування мальовничих картин китайської природи, історичних подій, героїчних подвигів та патріотичних настроїв. Усі ранні твори виявляють спадкоємність фольклорних музичних традицій і художніх цінностей китайської пісенної культури.

Отже, у період становлення хорового виконавського мистецтва Китаю хорове багатоголосся увійшло у виконавську практику завдяки впливу зарубіжних традицій церковного і світського співу. Досліджувана доба – рубіж XIX і XX ст. – є важливим етапом, на якому відбувається перехід від єдиного існуючого монодичного співу до групового багатоголосного.

Список використаної літератури

1. Ван Йіхе. Огляд розвитку китайської хорової музичної культури. – Пекін : Народна музика, 2000. – 54 с.
2. Лі Пенгін. Короткий опис китайського хорового мистецтва : Енциклопедичний словник китайської музики. – Шанхай : Шанхайська музика, 1999. – 102 с.

3. Тіань Є. Про вплив «шкільних пісень» на сучасну музичну освіту в Китаї на початку XX століття. Хорове мистецтво. – Пекін : Китайське народне музичне видавництво, 2008. – С. 108–122.
4. Цянь Женькан. Історія шанхайської музики. – Шанхай, 2001. – 694 с.

Оксана Волох, старший викладач
кафедри методики музичного виховання і диригування,
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ТВОРИ ДЛЯ ДИТЯЧИХ ХОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Б. ФІЛЬЦ)

У статті коротко розглянуто хорові твори Б.Фільц для дітей, їхню жанровість, характерне поєднання романтично-імпресіоністичних рис і фольклоризму, що продовжує традиції української класики з її показовим глибоким опертям на фольклорні джерела, спрямованих на оновлення класичних засад хорової композиції та перевірку привнесених у цю сферу найновіших технічних засобів, яка вирізняє кращі зразки української хорової музики для дітей.

Ключові слова: Богдана Фільц, хорова музика, жанр, стиль, хорова мініатюра.

Оксана Волох, старший преподаватель
кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования,
Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТСКИХ ХОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Б. ФИЛЬЦ)

В статье кратко рассмотрены хоровые произведения Б.Фильц для детей, их жанровисть, характерное сочетание романтично-импрессионистических характеристик и фольклористики, продолжающий традиции украинской классики с ее показательно глубоким стержнем на фольклорные источники, направленные на обновление классических основ хоровой композиции и проверку привнесенных в эту сферу новейших технических средств, которая отличает лучшие образцы украинской хоровой музыки для детей.

Ключевые слова: Богдана Фильц, хоровая музыка, жанр, стиль, хоровая миниатюра.

Oksana Volokh, Senior Lecturer
Department of musical education and conducting techniques, Drogobych
State Pedagogical
Ivan Franko University

WORKS FOR CHILDREN'S CHOIRS (ON THE EXAMPLE OF THE LEGACY B.FILTZ)

The article deals briefly with the choral works of B.Filtz for children, their genre, a characteristic combination of romantic-impressionistic features and

folklor, which continues the traditions of the Ukrainian classics with its indicative deep support for folklore sources, aimed at updating the classical principles of the choir composition and verification of the introductions into this the sphere of the latest technical means that distinguishes the best samples of Ukrainian choral music for children.

Key words: *Bogdan Filts, choral music, genre, style, choral miniature.*

Постановка проблеми й аналіз останніх досліджень. «Вокально-хорова творчість для дітей Богдани Фільц: домінуючі жанри» – узагальнено характерні риси стилістики на прикладі найпоказовіших зразків з її доробку (загалом цей напрям творчості композиторки охоплює уже понад 200 творів), визначено провідні образні й жанрові пріоритети. Не прагнучи до кардинальної модифікації усталених засобів навчального пласту дитячої пісенності, мисткиня привносить у нього риси концертності, синтезуючи чинники кількох стилістичних сфер. Це – чинники фольклорної культури західного регіону країни, традиції національної класики останньої третини XIX – першої половини XX ст. і нові стилістичні прийоми, синтез яких надає цілісності й самобутності її мистецькому почерку.

Одним із найважливіших проявів її творчої індивідуальності є глибоке осмислення образності й семантики поетичних текстів, позначених яскравою національною виразністю, і наступне «делікатне» перенесення їхніх прикметних якостей у площину музичних барв й інтонаційності. Поміж улюблених нею авторів – Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Олесь, В. Сосюра, М. Рильський, П. Тичина, Д. Павличко, Л. Костенко, Т. Савчинська, О. Маландій, Й. Фиштик. Такі пріоритети свідчать про усвідомлення важливості розвитку у дітей відчуття особливостей національного мистецтва, специфіки колориту вітчизняної поезії й пісенності. При цьому мисткиня показує й відкритість у виявленні почуттів; тяжіючи до психологізму, вона делікатно поетизує звичайні ситуації, у яких розкривається внутрішній світ героя або глибинна сутність того чи того явища [8, 261–270].

Метою статті є виявлення жанрово-стилістичних особливостей хорової музики Б.Фільц, адресованої юним виконавцям і слухачам.

Виклад основного матеріалу. Творчість Богдани Фільц належить до визначного доробку композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, який приваблює органічним виявленням духовних основ буття людини й національної ментальності. Одним із безумовних пріоритетів творчості Б. Фільц є хорова музика для дітей. Її хорові твори займають почесне місце в репертуарі провідних дитячих колективів України. Серед них – «Щедрик», «Зоринка», «Дзвіночок» з Києва, львівський «Дударик», Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України, в тому числі, дрогобицьке «Відлуння» [1, 10–11]. Адже «дитячий хоровий колектив є засобом духовного збагачення особистості. Він має великий вплив на формування художніх уподобань, смаків кожної дитини, її морально-естетичних якостей» – зазначає С. Горбенко в праці «Дитяче хорове виконання в Україні» [2, 42]. Могутній виховний потенціал хорового мистецтва розкривається у його здатності викликати позитивні почуття співтворчості та співпереживання виконавців, у можливості впливати на культурно-ціннісні орієнтири підростаючого покоління. У сучасній соціокультурній ситуації особливо актуальними є проблеми ставлення до рідної мови, пісні, народних звичаїв. «Варто відзначити, що Богдана Фільц принципово використовує тексти, написані українською мовою, що не так часто трапляється серед її колег і скоріше належало до винятків» – пише М. Загайкевич [4, 87].

Над дитячим пісенно-хоровим репертуаром Богдана Фільц розпочала працювати ще під час навчання у консерваторії і продовжує сьогодні. В її творчому доробку налічується дев'ять авторських збірок, що охоплюють більше, ніж 200 композицій: «Від льоду до льоду» (1965) – у другому виданні «Від зими до зими» (1983), «Смерічка» (1973), «Люблю землю свою» (1977), «Весняний дзвін» (1978), «Хорові акварелі» (1982), «Ладоньки» (1982), «Жива криниця» (1998), «Світе тихий» (2000), «Сонце в жменьці» (2000). Вони надруковані столичними видавництвами «Музична Україна», «Мистецтво», тернопільським «Астроном», а останній збірник – у Дрогобичі. Ціла низка окремих хорових творів була включена до репертуарних збірок різних дитячих

хорових колективів України [5, 52–53]. Уміння максимально виразно та образно-яскраво передати смислову сутність поетичної основи – ця якість дає особливостям дитячої психіки, щедро відпущена обдаруванню Б. Фільц. Композиторка урізноманітнює структури мініатюр, будуючи пісеньки на розмаїтих жанрових формулах. Ще одна характерна риса більшості її пісенних творів – перевага куплетної та тричастинної будови, які базуються на принципі повторності.

Три збірники творів Богдани Фільц для дитячого хору («Жива криниця», «Світе тихий», «Сонце в жменьці»), демонструють широкий жанрово-тематичний діапазон. Пісня «Любіть Україну» на слова В. Сосюри, яка відкриває збірник «Жива криниця», – з ряду хорових п'єс патріотичного характеру. Тему любові до Батьківщини в хоровій музиці композиторки дослідниця М. Загайкевич підносить до рангу «магістральної смислової лінії». «Любіть Україну» (1944) – це сердечне слово поета-патріота, мовлене в годину визволення української землі від німецької окупації і назване «ідейно-порочним твором» автором статті в «Правде». На довший час вірш був заборонений і вилучений з друку тільки за те, що В. Сосюра звернувся із закликом до співвітчизників завжди і всюди любити рідну землю, описуючи неповторну красу її природи, мови. В сучасних умовах вірш не втрачає своєї злободенності – і це підкреслює Б.Фільц своєю музичною інтерпретацією поезії. За тематикою та образно-стильовими рисами (з цієї ж збірки) є популярна хорова пісня «Люблю землю свою» на вірші М. Сингаївського, про яку згадувалося. «Любов до України є одним із глибоко особистісних почуттів Богдани Фільц, його вона пронесла крізь своє життя, воно залишається одним із найсильніших стимулів творчої праці композиторки» [6, 43]. З народними хоровими традиціями пов'язаний прийом одноголосного заспіву з подальшим приєднанням решти трьох голосів, ужитий Б.Фільц у творі «Жива криниця» на слова М.Сингаївського. Застосований авторкою прийом своєрідного «хорового піщікато» умиривнює словесний текст, надаючи його музичному оформленню легкості й прозорості. Простенька й невибаглива, але приваблива

і милозвучна мелодія пісеньки «Вийшли дівоньки на луг» (слова Т.Савчинської). Ця пісенька, як і наступна – «Під новий рік» – на слова тієї ж авторки, адресована для найменших виконавців. В основі є лагідна вальсова мелодія. Такими ж простими засобами відтворено красу «білої хатинки», «вишневого садочка» – споконвічних символів України у пісні «На зеленому горбочку», написаній на вірші Лесі Українки.

Два хорові цикли на слова Ліни Костенко – «Весняні сценки» та «Осінні сюжети» – завершують збірник «Жива криниця». Поезія Ліни Костенко для дітей багата порівняннями, метафорами, які спрямовані «...переважно на олюднення навколишнього світу, що відповідає особистостям світосприймання дитини» [3, 25]. У цикл «Весняні сценки» увійшли п'ять хорових номерів, поєднаних спільним тематично-образним змістом оспівування цієї чудової пори року. Перша пісня «Чекайте квітами. Весна» (телеграма-блискавка) – всього один куплет, з якого композиторка утворила сценку, наповнену відчуттям радісного збудження лісових мешканців в очікуванні приходу довгожданої гості-весни. «Вербові сережки» – поетична замальовка, що відрізняється ніжними спокійними барвами. «Польові дзвіночки» – це ще одна хорова сценка. Вона урізноманітнена фактурно та артикуляційно. Наступний номер «Берізки по коліна у воді» малює пейзажну картину споглядального характеру. Характеристичним казковим портретом Баби-Яги закінчується цикл «Весняні сцени». Хоча вона є негативним персонажем, Л. Костенко вустами маленької дівчинки лагідно називає її «Бабуся Ягуся». Інший цикл хорових пісень на вірші Л. Костенко – «Осінні сюжети» втілює відповідно до змін пір року протилежне емоційно-образне коло. Це відчутно вже у першій пісні, що називається «Здивовані квітки». Композиторка глибоко проникає у поетичний світ Л. Костенко, тонко передаючи музичними засобами музичний підтекст. У хоровій мініатюрі «Білочка восени» лагідна танцювальна мелодія супроводжує простенький віршик про одну із улюблених дитячих тваринок, її клопоти в осінню пору. «Ліс на світанку» – звукописна картинка з елементами звукозображальності.

Заключна пісня «Осінні хмари сірі, як слони» – найбільш «різнокольорова» картинка. Невеликий цикл хорових мініатюр відтворив настроєву мінливість осені, все те, що в ній є прекрасне і сумне.

У збірник «Світе тихий» (Тернопіль, 2000) увійшла духовна музика для дитячого хору (написана в кінці 90-х – на початку 2000 рр.) – п'ять композицій на літургійні тексти. Цикл «Хорові акварелі» на слова О. Олеся (створений у 1982 р.) та низку окремих творів на слова Т. Шевченка, П. Тичини і Л. Костенко. У передмові до цього нотного видання О. Шевчук, «духовне завжди було органічною рисою натури Б. Фільц, закладеною їй ще змалку в родині, де релігійність складала невід'ємний компонент виховання дітей» [7, 3].

Перша у циклі композиція «Світе тихий», присвячена прославленню Ісуса Христа, написана на текст із Вечірньої Літургії Великого посту. (Відомо, що слова «Світе ясний! Світе тихий!» – це початок гімну Христу, створеного єрусалимським патріархом VII ст. Софронієм. Ці слова стали основою однойменної поезії Т. Шевченка). Твір Б. Фільц складається з низки епізодів, підпорядкованих ідеї звеличення Бога. Завдяки цьому наблизився до мініатюрного хорового концерту. Решта чотири композиції – «Богородице Діво», «Преславна, Приснодіво, Богородице», «Під твою милість прибігаємо» та «Достойно є» (на тексти із Святої Літургії та щоденної молитви) – належать до пісень на честь Матері Божої. Молитовні пісні до Богородиці виявляють деякі стильові особливості ірмоложних наспівів, партесного багатоголосся, кантів і псалмів. Вони відобразили сучасне індивідуальне бачення духовної музики, наближене до сьогодення розмаїттям гармонічно-ладових прийомів, глибоким одухотвореним проникненням у словесний зміст молитви.

Збірник хорових пісень із супроводом «Сонце в жменьці» на слова дрогобицького поета Йосипа Фиштика появився на світ у Дрогобичі в 2000 році. Сім коротеньких віршиків («Жменька сонця», «Позич мені сонця», «Для тебе, Україно», «Батьківська мова», «Тарасик», «Твоє багатство», «Хлоп'ята ростуть») привабили Б.Фільц простотою і доступністю для

дитячого розуміння. Пісні різняться за характером музики, кожна з них полонить свіжою мелодикою, гармонією і ритмом.

Отже, хорові сторінки творчості композиторки для дітей – як музичні інтерпретації поезії українських класиків і віршів сучасних авторів, так і духовна музика, відобразили тонке відчуття можливостей дитячого співу, оригінальне застосування звиклих засобів і прийомів. У низці хорових п'єс Богдана Фільц спирається на специфіку народного піснетворення. Вона майстерно переосмислює народно-жанрові форми, відповідно трансформуючи їх через призму сучасної композиторської техніки. Мініатюри патріотичного спрямування в дусі «масових пісень», що сьогодні набули реального національного підґрунтя, позначені індивідуальними стильовими нюансами й знахідками. Широке і багатопланове втілення отримала в хоровій творчості для дітей пейзажна лірика, яка тісно змикається з відтворенням внутрішнього стану персонажів поезії. Високохудожні духовні композиції випромінюють непідробну щирість релігійного почуття, чистоту душевних устремлінь. До яких би текстів у музичному озвученні не зверталася композиторка, її хорові твори демонструють органічне злиття словесного і музичного начал в єдиному художньому організмі. Здобутки Богдани Фільц у галузі репертуару для дітей свідчать про її значний внесок до справи музично-естетичного виховання.

Список використаної літератури

1. Белікова В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ ст. – К. : МО України, ІСДОУ, КДПУ. – 1995. – С. 10–11.
2. Горбенко С. Дитяче хорове виховання в Україні. – К. : ІЗМН, 1999. – С. 42.
3. Дзюбишина-Мельник Н.О, то не є розмова побутова (Про вірші Л. Костенко для дітей) // Урок української, 2000. – № 2. – С. 25.
4. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – К. :1992. – С. 87.
5. Магур Л., Фрайт О. Фортеп'янна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 52–53.
6. Немкович О. Музика Богдани Фільц // Український світ. – 1994. – №1–2. – С.43.

7. Шевчук О. Передмова до нотного видання Б. Фільц. Світе тихий. Твори для дитячого хору. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 3.
8. Шегда Л. Стилiстика пiсенно-хорової творчостi для дiтей Б. Фiльц / Л. Шегда // Актуальнi проблеми iсторiї, теорiї та практики художньої культури : [збiрник наукових праць / гол. ред. В.Г. Чернець]. – К., Мiленiум, 2009. – Випуск XXIII. – С. 261–270.

Христина Голубінка, аспірант кафедри методики
музичного виховання і диригування,
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

**СПОРТИВНА ТЕМА У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ
БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ
ПІСНІ-ЗАКЛИЧКИ «КАРПАТИ, КАРПАТИ!»)**

У статті висвітлено спортивну тему у вокальній творчості українського композитора Б.-Ю. Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!» на вірші Б. Стельмаха). Охарактеризовано музичну форму, розкрито особливості музичного «прочитання» твору.

Ключові слова: Б.-Ю. Янівський, Б. Стельмах, вокальна творчість, спортивна тема.

Кристина Голубинка, аспирант кафедры методики
музыкального воспитания и дирижирования,
Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

**СПОРТИВНАЯ ТЕМА У ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
БОГДАНА-ЮРИЯ ЯНИВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ
ПЕСНИ-ЗАКЛЫЧКИ «КАРПАТЫ, КАРПАТЫ!»)**

В статье освещено спортивную тему у вокальном творчестве украинского композитора Б.-Ю. Янивского (на примере песни-заклички «Карпаты, Карпаты!» на стихи Б. Стельмаха). Охарактеризовано музыкальную форму, раскрыто особенности музыкального «прочтения» произведения.

Ключевые слова: Б.-Ю. Янивский, Б. Стельмах, вокальное творчество, спортивная тема.

Khrystyna Golubinka,
Postgraduate Student of the department
of Methods of Musical Education and Conducting
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

**THE SPORTS THEME IN THE VOCAL CREATIVITY
OF BOHDAN-YURIY YANIVSKYI (BY THE EXAMPLE
OF THE «KARPATY, KARPATY!» SONG-ZAKLYCHKY)**

The article highlights the sports theme in the vocal creative work of the Ukrainian composer B.-Y. Yanivskyi (by the example of the «Karpaty, Karpaty!» («Carpathians, Carpathians!») song-zaklychky written on the poem of B. Stelmach). The musical form is characterized in this article, and the features of the musical «reading» of the work are revealed here.

Keywords: *B.-Y. Yanivskyi, B. Stelmach, vocal creativity, sports theme.*

Постановка проблеми. Вагоме місце серед діячів української музичної культури другої половини XX початку XXI сторіччя належить Богдану-Юрію Янівському – талановитому композитору, педагогу, піаністу, диригенту, культурно-громадському діячеві. Актуальність статті полягає в тому, щоб охарактеризувати спортивну тему у вокальній творчості митця та висвітлити особливості музичного «прочитання» твору «Карпати, Карпати!» на вірші Б. Стельмаха.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти дослідження жанрово-стильових особливостей творчості композитора, його музично-виконавська діяльність розкриваються у працях В. Дутчак [1], В. Козлова [2], О. Колубасєва [4], А. Мухи [5] та ін.

Вагомою лептою у розкритті теми є літературно-художнє видання Б.-Ю. Янівського «О! Футбол, футбол!» [6] (спогади, які присвячуються кумиру його молодості Карлу Мікльошу).

Однак, музичне «прочитання» пісні-заклички «Карпати, Карпати!» на вірші Б. Стельмаха не було предметом окремого дослідження. Тому, в основі розвідки – музикознавчий аналіз вокального твору Б.-Ю. Янівського, що міститься в архівному фонді відділення «Палац мистецтв ім. Тетяни та Омеляна Антоновичів» ЛН НБУ імені В. Стефаника.

Мета статті зводиться до висвітлення спортивної теми у вокальних творах Б.-Ю. Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!» на вірші Б. Стельмаха) та розкриття особливостей музичного «прочитання» твору.

Виклад основного матеріалу. Богдан-Юрій Янівський (1941–2005) – відомий львівський композитор, театральний діяч, народний артист України (1991), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1996-х).

Вагоме місце в музичній спадщині Б.-Ю. Янівського займає вокальна творчість (понад 120 солоспівів), слід вирізнити такі пісні: «Червона калино, чого в лузі гнешся?…» (сл. І. Франка), «Думка» «Нісся місяць ясним небом» (сл. М. Шашкевича), «Не забудь» (сл. Б. Стельмаха), «Журавлиний крик» (сл. І. Колодія), «Вишнева віхола» (сл. Р. Кудлика), «В пустелі сизих вечорів»

(сл. Л. Костенко), «Журавочка» (сл. П. Шкраб'юка), «А ти зі спомину» (сл. М. Ільницького), «Скажи, скажи, о зоре вечорова» (Г. Охоцької) та інші.

Як відомо, Б.-Ю. Янівський дуже любив футбол та був справжнім уболівальником львівських команд «Спартак», «Динамо», «Карпати». «Мало хто знає, що Львів був одним із засновників сучасного гандболу ... Дві львівські команди стають найкращими в Радянському Союзі. Команда «Скіф» – завойовує золоті медалі чемпіонату СРСР, а команда «Авангард» – срібні...», – згадував Б.-Ю. Янівський [6, 17]. Він часто відвідував спортивні матчі, уважно слідкував за футбольною грою, гаряче реагував на успіхи та невдачі улюблених команд.

Захоплення командним видом спорту – футболом, знайшло свій відгук у творчості композитора, а саме:

- в літературно-художньому виданні «О! Футбол, футбол!» (рис. 1);
- пісні-закличці «Карпати, Карпати!» на вірші Б. Стельмаха (рис. 2);
- «Марш українського футболу» на вірші І. Колодія (привсячений збірній команді України з футболу), що входить до збірника пісень «Купались зорі» (вокальні твори зі збірника були музично-теоретично опрацьовані автором статті у праці «Стильові особливості вокальних творів Богдана-Юрія Янівського на вірші Ілька Колодія» (Дрогобич, 2017)).



Рис.1. Літературно-художнє видання
Б.-Ю. Янівського «О! Футбол, футбол!»

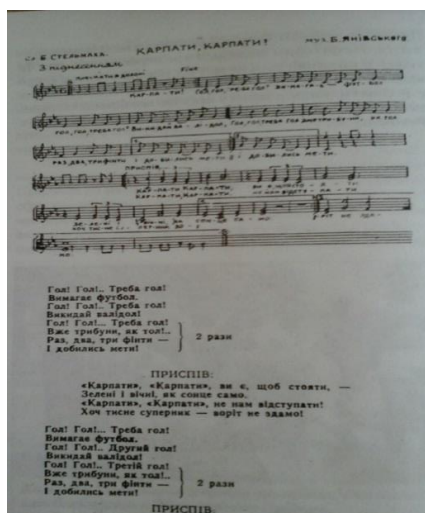


Рис. 2. Пісня-закличка «Карпати, Карпати!»
на вірші Б. Стельмаха

Оригінальна пісня-закличка «Карпати, Карпати!» – один із перших вірців такого роду у спадщині українських митців. Його призначення –

згуртувати уболівальників під час спортивного змагання та підтримати гравців на полі. І, звичайно, така «закличка» могла виконуватися тільки на стадіоні. Важко сказати, чи озвучували її під час футбольних матчів і як це вплинуло на кінцевий результат гри. Проте можна стверджувати, що Б.-Ю. Янівський, як справжній львів'янин, доклав максимум зусиль, щоби допомогти улюбленій команді. Свідченням цього є аркуш із нотами та текстом, надрукований львівським видавництвом «Вільна Україна» 1989 р., накладом 2000 примірників.

Поетичний текст Б. Стельмаха та мелодія Б.-Ю. Янівського цілком відповідають обраному «жанру», який здебільшого, викладається у куплетній формі. Вірш складається з двох куплетів та приспіву, що легко запам'ятовуються. Неодноразово повторюються слова «гол», «Карпати», які, на думку авторів, мають «запалювати» серця уболівальників львівської команди. Характеризуючи особливості мелодії, слід зазначити, що вона побудована на співставленні енергійного, чітко ритмізованого заспіву та більш плавного, наспівного приспіву.

У заспіві Б.-Ю. Янівський відтворює ритмічний малюнок популярного серед «фанатів» скандування: ♩+♩+♩+♩ | ♩♩+♩+♩+♩. Його часто можна почути під час футбольних матчів у вигляді плескання у долоні, трубних сигналів чи барабанного бою.

Щодо інтонаційної будови мелодії, то в ній переважає поступеневий рух із поступовим розширенням діапазону. Проте у приспіві появляються риси, що нагадують ліричні «струмені» композиторського письма: наспівні інтонації, більш складний ритмічний малюнок, дублювання мелодії в терцію чи сексту. Незважаючи на значний контраст двох розділів футбольної «заклички», їх пов'язує активний секвенційний розвиток початкової поспівки та бадьорий, піднесений характер музики, на чому наголошує й сам композитор. Можливо, спільне «творіння» Б. Стельмаха – Б.-Ю. Янівського колись по-справжньому яскраво зазвучить над славними стадіонами України та сприятиме утвердженню футбольної слави львівських «Карпат».

Варто відзначити, що Б.-Ю. Янівський захоплювався шахами («любов до шахів ціле життя безмежна, правда без особистої участі у цьому процесі» [6, 18]) та плаванням, яким залюбки займався. «Плавцем-професіоналістом я не став, та й професія моя з малих літ була окреслена зовсім іншою, але і Анатолій Корчинський, і Євгенія Галкіна (тренери, майстри спорту з плавання – Х. Г.) виховали мене спортсменом, вселили в мене цей спортивний дух, який ніколи в житті не давав можливості зійти з дистанції», – писав Б.-Ю. Янівський [6, 16].

Висновки. Отже, проаналізувавши і дослідивши спортивну тему у вокальній творчості Б.-Ю. Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!» на вірші Б. Стельмаха) можна констатувати, що композитор з пієтетом ставився до різних видів спорту, розуміючи їхню значущість у житті кожної людини. У пісні «Карпати, Карпати!» він майстерно розкрив задекларовану тему, насамперед у мелодичній лінії, що отримує переконливе художньо-образне звучання. Цей твір призначений для виконання як професійними співаками, так і аматорами-шанувальниками одного з найпопулярніших видів спорту – футболу.

Список використаної літератури

1. Дутчак В. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського : Пісні та романси / В. Дутчак // Янівський Б.-Ю. «Червона калино, чого в лузі гнешся?». – Львів : Каменяр, 2009. – С. 13–16.
2. Козлов В. Крокувати в ногу з життям: українські композитори – лауреати комсомольських премій / В. Козлов. – К., 1982. – С. 150–154.
3. Колодій І. Щоденний обов'язок, як щоденна молитва [Слово про митця з нагоди 60-річчя] / І. Колодій // За Вільну Україну. – 2001. – 22 – 23 червня. – С. 8.
4. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського / О. Колубаєв // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно: наук. журнал НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2012. – Число 3 (39). – С. 46–52.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
6. Янівський Б.-Ю. О! Футбол, футбол! : літературно-художнє видання / Б.-Ю. Янівський. – Львів : За вільну Україну, 2002. – 40 с.

Ірина Манько, магістр
кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена музичному фестивалю як важливому елементу розвитку культури України. Розкривається коротка історія фестивалів, їхній творчий потенціал. Визначено типи музичних фестивалів, виокремлено сутність дефініцій «фестиваль», «музичний фестиваль».

Ключові слова: культура, фестиваль, музичний фестиваль, дійство.

Ирина Манько, магистр
кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического университета
имени Ивана Франко

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена музыкальному фестивалю как важному элементу развития культуры Украины. Раскрывается краткая история фестивалей, их творческий потенциал. Определены типы музыкальных фестивалей, выделена сущность дефиниций «фестиваль», «музыкальный фестиваль».

Ключевые слова: культура, фестиваль, музыкальный фестиваль, действо.

Iryna Manko, master's degree
head of Musical Education and Conducting Methods Chair
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

MUSIC FESTIVAL AS PHENOMENON OF CULTURE

The article is sanctified to the musical festival as important element of development of culture of Ukraine. Short history of festivals, their creative potential, opens up. The types of musical festivals are certain, essence of definitions is distinguished «festival», «musical festival».

Key words: culture, festival, musical festival, action.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку української культури фестивалі є важливою формою художньої практики. Як система вияву здобутків музичного мистецтва фестиваль володіє широкими можливостями, передусім у створенні умов для масової комунікації. Проведення музичних фестивалів різного рівня (регіонального,

всеукраїнського, міжнародного) сприяє творчій співпраці між композиторами та виконавцями, інтегруванню різних національних культур, як складових світової культури, в єдиний художній процес, міжкультурному діалогу. Музичні фестивалі мають суттєвий вплив на розвиток українського та світового музичного ринку, представляючи широке коло найбільш затребуваних композиторів і їхні твори, формуючи запит і пропозицію на ті чи ті художні проекти.

Аналіз останніх досліджень. Фестиваль як форма культури суспільства є предметом уваги науковців у царині філософії культури (С. Аверинцев, М. Бахтін, А. Гуревич, М. Каган, А. Кармін, Е. Маркарян, А. Флієр і ін.); соціології та соціальної антропології (В. Виноградський, Б. Єрасов), етнографії (В. Алексєєв, Т. Бернштам), мистецтвознавства (М. Швед, С. Зуєв, П. Ніколаєва, Г. Степанченко, І. Сікорська, Г. Куземська, Н. Костюк, В. Муратова), фольклористики (А. Каргин, В. Пропп), культурології (В. Гусєв, Б. Путилов, А. Флієр).

Фестиваль як специфічна форма організації культурної комунікації почасти представлена в працях у галузі соціології мистецтва та соціокультурної діяльності (Н. Гарустович, Н. Запісоцька, Л. Меньшиков та ін.).

Музичні фестивалі («Золотоверхий Київ», «Київ-Музик-Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Два дні і дві ночі нової музики», «Контрасти» та ін.) як творчі акції були предметом уваги М. Загайкевич, Л. Пархоменко, М. Черкашиної-Губаренко, О. Рощенко, Л. Шаповалової, В. Реді, І. Бермес, Н. Костюк, Г. Степанченко, І. Сікорської, А. Луніної, О. Дьячкової, Ю. Чекана, Б. Сюти, М. Шведа, С. Зуєва, Р. Юсипєя, Ю. Бенті, А. Афоніної, О. Галузевської, А. Головань та ін.

Виклад основного матеріалу. Кінець ХХ ст. – і до сьогодні – період, який вирізняється формуванням нової художньої картини світу. Цей процес зумовлено глобалізацією, розвитком постіндустріального суспільства, систем всесвітньої комунікації тощо. В комплексі ці фактори впливають на світогляд

людини, її взаємодію із зовнішнім середовищем і суспільством, творче самовираження в царині мистецтва.

Музичні фестивалі в період незалежності України стали однією з найбільш значущих форм взаємодії між людьми, міцно ввійшли в художнє життя, сформували нові моделі їх проведення, механізми взаємодії з органами управління культури, засобами масової інформації. Спостерігається також процес формування неповторної фестивальної аудиторії, до складу якої належать слухачі з високими запитами. Музичний фестиваль є специфічною формою культурної комунікації між композиторами, виконавцями та слухачами, «унікальний комунікативний канал» (П. Паві).

Витоки фестивалю – у далекому минулому людства, в усталених із давніх часів архетипах і традиціях, історичній пам'яті, що акумулює досвід минулого та допомагає відтворити образ свята як особливої форми спілкування. Початки фестивалю в античних містеріях, урочистих кортежах, олімпійських іграх. Згодом фестиваль «набув форми театралізованої масової вистави, котра має характер змагання і є виявом досягнень» [1, 68].

Фестиваль – це форма репрезентації художньо-творчої діяльності. Його виникнення інспіроване побутуванням народних свят, карнавалів, ярмарків. Свято – локальна акція, що об'єднує всіх учасників, у його простір включаються елементи тих видів мистецтв, які підпорядковані театралізації. Карнавал – яскраве, костюмоване дійство, народне гуляння, свого роду свято, учасники якого живуть за законами карнавальної свободи, без обмежень і заборон. Ярмарок – більш складно організована форма свята, зміні обширу якого сприяло представлення окремих видів, у тому числі фольклор, жанрів мистецтва, взірців художніх промислів.

Феномен «фестиваль» був предметом наукових зацікавлень учених різних галузей знань. Так, «Великий тлумачний словник сучасної української мови», «Новий тлумачний словник української мови» (укладачі В. Яременко, О. Сліпушко) дають таке визначення поняття фестиваль: «масове свято, на якому показують досягнення певного виду мистецтва; показ, огляд досягнень

якого-небудь виду мистецтва» [3, 1319]. Здебільшого іменник «фестиваль» асоціюється з великим зібранням людей, які мають спільні інтереси, вподобання.

У словнику С. Ожегова фестиваль визначається як «широка суспільна, святкова зустріч, що супроводжується оглядом досягнень певних видів мистецтв» [5, 675].

О. Жукова позиціонує фестиваль як «актуальну форму презентації різних видів мистецтв, котра ефективно сприяє відродженню та розвитку національної художньої спадщини» [4, 1].

Фестиваль як організаційно-художня форма реалізував себе в царині видовищних мистецтв – театрі, музиці, кіно тощо і демонструє їхні досягнення. Фестиваль (франц. festival – свято, від лат. festivus – веселий, святковий) – масове свято, що займає особливе місце в структурі культури соціуму. Рівень його значущості для суспільства, безперечно, є високим, оскільки, покликаючись на М. Бахтіна, фестиваль є «первинною формою людської культури» [2, 13].

Як явище художнього життя фестиваль вирізняється особливою атмосферою свята, пов'язаною з участю в ньому кращих художніх колективів і виконавців. Із іншого боку, він приваблює композиторів, виконавців і слухачів широтою й оригінальністю репертуарної пропозиції. Кожне фестивалеве дійство вдостоюється характеристики, котра визначає його статус серед низки інших подій культурного життя міста, регіону, країни проведення; щодо взаємодії з регіональною чи локальною інфраструктурою, урахуванням об'ємів і джерел фінансування, чисельності постійно діючої дирекції, рівня адміністративних витрат тощо.

Музичний фестиваль – своєрідна форма соціокультурної діяльності, що впливає на засвоєння художнього досвіду людства, самовираження учасників, спонукає до самоаналізу, різносторонньої самореалізації, отримання додаткових знань у сфері музичного мистецтва. Такі прикмети як демократичність, святковість і творча свобода приваблюють музичні

фестивалі своєю доступністю для різних груп аудиторії більше, ніж традиційні концерти в закладах культури. Відповідно, з року в рік їхня популярність зростає.

Кожен фестиваль має власну художню концепцію – «модель стійкої, ...планомірної практичної репертуарної політики й орієнтації на певні категорії ...слухачів, які визначають статус даного фестивалю в шерензі інших» [6, 94].

Покликаючись на О. Широкову, «музичний фестиваль – це специфічний тип соціокультурного діалогу, що реалізується в формах творчої комунікації на основі плюралізму та рівних прав його учасників» [7, 9].

Музичний фестиваль – цикл концертів, об'єднаних спільною назвою, програмою. Такий формат проведення заходу приваблює публіку, оскільки «обіцяє» щось незвичайне та цікаве в репертуарному списку. Кожен концертний задум фестивального дійства містить кілька важливих компонентів: зміст, архітектоніка чи раціональне укладання музичних творів, засоби художнього й емоційного впливу.

Публічні виступи музикантів, виконавських колективів (оркестрів, хорів, ансамблів), дискусії, виявлення талантів є основою зародження музичного фестивалю. Поступово ці дійства набули організаційної форми, отримавши назву музичні фестивалі. Кожна країна виробила власні форми проведення цих форумів, утім їх об'єднує спільна мета: популяризація музичних артефактів для усвідомлення їхньої значущості у культурному піднесенні суспільства. Завдання музичного фестивалю – ознайомити широкий загаль і професіоналів із авторськими творами різних стилевих напрямів, жанрових різновидів; залучити до музично-виконавської творчості якомога ширше коло учасників.

В історії становлення музичного фестивалю сформувалися різні його типи. До найбільш усталених належить академічний фестиваль концертно-монологічного типу. Концерт – окрема творча акція, свого роду «діалог» музикантів-виконавців із слухачем. Концертно-монологічний різновид

фестивалю охоплює окремі концертні програми, присвячені творчості певного композитора, виконавця (групи виконавців, музичному колективу), стильовому напрямку, музичному жанру тощо. Тривалий час цей тип домінував у художній фестивальній практиці.

Сучасні музичні фестивалі можна об'єднати за схожими аспектами, відповідно до цього визначити їхню типологію:

1) за масштабом (локальні; регіональні; всеукраїнські; міжнародні); за національною приналежністю учасників (допускають спілкування всередині єдиної спільноти, що складається з різних етнічних, конфесійних, соціальних груп, які об'єднані загальною державністю; міжнаціональні фестивалі (передбачають комунікацію локальних культур, незалежно від рівня розвитку їхніх міжкультурних контактів);

2) за видами соціокультурної діяльності – монографічні (присвячені творчості одного композитора, групи); тематичні (присвячені певній епосі, жанру чи стилістичному напрямку); фестивалі творчості виконавського мистецтва (професійного, аматорського); за музичною спрямованістю (фестивалі класичної музики; змішаного типу, джазу); за хронологічним принципом (щорічні, які проводяться з інтервалом у два, три роки); за типом інституціональної підтримки (фестивалі, ініційовані приватними особами, профільним міністерством, виконавчими органами, суспільними фондами, проведені за спонсорські кошти); за складом учасників (фестивалі професійних майстрів і колективів, молодіжні, дитячі); фестивалі на конкурсній основі та без неї та ін.

Музичний фестиваль як художнє явище володіє характерними особливостями, пов'язаними з послугами менеджменту та маркетингу. Це масштабна художня подія, що функціонує за законами художнього комунікаційного видовища і має низку характерних стійких ознак:

– синтетичність (взаємодія різних видів музичного мистецтва – вокально-хорового, симфонічного, інструментального – в єдиному художньому просторі);

- загальність (взаємопроникнення різних музичних культур, у тому числі й регіональних);
- соціальна зорієнтованість (осмислення актуальних проблем сучасного суспільства за допомогою музичної мови);
- присутність слухачів як важливої художньої компоненти;
- здійснення кураторської діяльності як невід’ємної частини процесу реалізації фестивалю.

Музичний фестиваль органічно ввійшов у життя українського співтовариства, став невід’ємною частиною сучасної музичної культури. Здійснюючи репрезентативну, дослідницьку, комунікативну, діалогічну, видовищну функції, музичний фестиваль представляє сучасне мистецтво, визначає вектор його розвитку, ознайомлює слухачів із актуальними тенденціями музичного життя. Сучасний музичний фестиваль – частина культури постмодерну, динамічна та діалогічна творча акція.

В умовах глобалізації музичний фестиваль трансформується в необхідну форму реалізації міжкультурного (соціокультурного) діалогу, він є свого роду площадкою для діалогічної взаємодії через музичну творчість. Його культурологічна сутність реалізується у формах творчої комунікації на основі плюралізму поглядів учасників фестивального дійства.

Музичний фестиваль є місцем, де зароджуються нові ідеї, нові спільні проекти, де його учасники (митці, організатори, музикознавці) отримують можливість піднімати свій професійний рівень, обмінюватися досвідом, врешті – заявити про себе.

Музичні фестивалі – відкрите, поліфункціональне, інтерактивне дійство, учасники та слухачі якого можуть отримувати насолоду від музичних творів у доброму виконанні, пробуджувати національну культурну пам’ять, підносити національну свідомість та свій культурний рівень, виявляти власний творчий потенціал. Щобільше, вони можуть стати активними учасниками форуму.

Висновки. Музичний фестиваль на сучасному етапі став невід’ємним атрибутом культурного життя. Цей форум заохочує до співпраці

композиторів, виконавців, активізує їх, спонукає тримати високий виконавський рівень задля гідної участі в музичному дійстві. Як соціокультурне явище він переріс рамки музичного заходу і набув значення форми культурної комунікації, в межах якої реалізуються численні творчі проекти. Музичний фестиваль – одна з основних форм творчої діяльності, що здатна залучити до процесу спілкування чимало учасників і слухачів із метою утвердження в сучасному суспільстві ідеалів краси, добра, творчості, здорового змагання.

Список використаної літератури

1. Ариарский М. Прикладная культурология как область научного знания и социальной практики / М. Ариарский. – СПб : Олимп, 1999. – 275 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – Изд. 2-е. – 543 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Бусел. – Київ – Ірпінь : ВТФ «Перун», 2003. – 1440 с.
4. Жукова О. Фестиваль как художественное пространство взаимодействия искусств (на примере Витебского региона) : автореф. ... канд. искусств. : спец. : 17.00.02 / О. Жукова. – Минск, 2017. – 27 с.
5. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов. – М. : Сов. энциклопедия, 1964. – 900 с.
6. Рыжкова З. Фестиваль как форма коммуникации / З. Рыжкова // Справочник руководителя учреждения культуры. – М., 2003. – № 6. – С. 88–96.
7. Широкова Е. Музыкальный фестиваль в диалоге культур: автореф. дис. канд. культурологии: спец. : 24.00.01. – СПб, 2013. – 20 с.

Євген Марченко, кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Облат Михайло, магістр кафедри
народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

ОСНОВНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

У статті проаналізовано зміст та концептуальні аспекти музично-педагогічної діяльності Соломії Крушельницької, визначено принципи і окремі положення методики вокального виховання студентів.

Ключові слова: студент, спогади, спів, дихання та методичні вказівки.

Евгений Марченко, кандидат педагогических наук, доцент
кафедры народных музыкальных инструментов и вокала
Дрогобычского государственного педагогического университета имени
Ивана Франко

Облат Михаил, магистр кафедры
народных музыкальных инструментов и вокала, Дрогобычского
государственного педагогического университета имени Ивана Франко

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ СОЛОМИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ

В статье проанализировано содержание и концептуальные аспекты музыкально-педагогической деятельности Соломии Крушельницкой, определены принципы и отдельные положения методики вокального воспитания студентов.

Ключевые слова: студент, воспоминания, пение, дыхание и методические указания.

Yevhen Marchenko
Ph.D (Pedagogical), Associate Professor Department of Folk Musical
Instruments and Vocal, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University
Oblat Mikhail, Master
of the Department of Folk Musical Instruments and Vocal, Ivan Franko
Drohobych State Pedagogical University

MAIN PRINCIPLES OF THE MUSICAL AND PEDAGOGICAL CONCEPT OF SOLOMIA KRUSHELNYTSKA

The article analyzes the content and conceptual aspects of the musical and pedagogical activity of Solomia Krushelnytska, defines the principles and certain provisions of the method of vocal education of students.

Key words: *student, memories, singing, breathing and methodical instructions.*

Постановка проблеми. У період відродження, становлення та подальшого розвитку української держави в культурно-мистецький простір починає повертатися все більше забутих, а то і свідомо закинутих у небуття комуністичним режимом відомих імен та постатей музичної культури України. До них насамперед належить ім'я співачки світової слави, неперевершеної виконавиці багатьох оперних партій та концертних програм, громадського діяча та педагога Соломії Амвросіївни Крушельницької. Цим зумовлено постановка питання у статті.

Аналіз останніх досліджень. До початку 90-х років XX століття ім'я Соломії Крушельницької пропагували лише одиниці одержимих українських дослідників – М. Головащенко, С. Павлишин, П. Медведик, І. Герета, Б. Мельничук та ін. В подальшому звернення та розкриття особистісно-психологічного, соціокультурного та національно-патріотичного становлення педагога-музиканта знайшло відображення у винятково багатому матеріалі численних наукових публікацій та працях, меморіальній та епістолярній спадщині С. Крушельницької.

Мета статті. Визначити та узагальнити педагогічні погляди Соломії Крушельницької в її музично-педагогічній концепції.

Виклад основного матеріалу. Вже давно на небосхилі музичної культури України засяяла незгасима зірка Соломії Крушельницької, яка по праву посідає одне з перших місць у сузір'ї найвидатніших світових митців кінця XIX – перших десятиліть XX ст.

Доля видатної української співачки склалася так, що вона понад сорок років жила та працювала за кордоном і лише на схилі віку, восени 1939 р. назавжди повернулася до Львова. Тут її одна за одною чекають неприємні новини: радянська влада націоналізувала будинок, який співачка купила своїй родині, залишивши лише одне помешкання; заборонила їй виїзд за межі Радянського Союзу.

Про життя Соломії Крушельницької під час німецької окупації відомо небагато. Жила дуже скромно. У характеристиці співачки, написаній Василем Барвінським, зазначено : «В часі німецької окупації вчила приватно».

Після закінчення війни дирекція Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка запросила С. Крушельницьку на посаду професора кафедри сольного співу. Так розпочалася педагогічна діяльність співачки у стінах цього музичного закладу. Проте у 1946–1947рр., під час т. зв. «чистки кадрів» С. Крушельницьку, незважаючи на протести директора В. Барвінського, понизили та шукали різних причин для звільнення з роботи. У 1948 р. їй відмовлено у тимчасовій поїздки до Італії з метою налагодження приватних справ (у Віареджо співачка залишила все своє майно). Однією з умов продовження її праці мало бути отримання радянського громадянства. Звання професора С. Крушельницька отримала лише у жовтні 1952 року, за місяць до смерті [4, 22].

Розпочавши педагогічну діяльність у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, С. Крушельницька спромоглася спрямувати на справжню мистецьку дорогу багатьох обдарованих учнів, серед яких Теофілія Братківська, Оксана Білявська, Марія Дувіряк, Оксана Шиффер, Любов Єщенко, Агнія Чікова, Ніна Кузьміна, Клавдія Чернет, Божена Антоневиц-Скрипничук, Ніна Богданова-Пелехата.

Соломія Крушельницька не залишила після себе методичних праць, у яких могла б теоретично обґрунтувати свій метод викладання вокалу. Тому велике значення мають статті про велику співачку, рецензії на її виступи, інформація від тих осіб, що були знайомі з С. Крушельницькою, особливо ж спогади її учнів, зібрані та упорядковані Михайлом Головащенко [3].

Як педагог С. Крушельницька застосувала свій метод навчання: на заняттях-лекціях багато сама співала і виправляла помилки учнів своїм співом. На лекціях Крушельницька була дуже терплячою, але вміла часом гостро проаналізувати з якогось недоліку. Відзначалася великим спостережливим хистом. Мало робила словесних зауважень, але те, що говорила, було дуже важливо і надовго запам'ятовувалося.

До студентів Соломія Амвросіївна ставилася дуже привітно. Все, чим вона була багата, співачка прагнула передати молодим вихованцям. Щодо оцінювання знань викладачка завжди була категоричною і завжди надавала їм рішучої форми: «Це дуже добре» або : «Це нічого не варто». За це поважали її всі без винятку. Авторитет вона мала великий. «Співати слід, так, як розмовляєте, – просто, вільно на нормальному диханні, виразно вимовляючи слова. Впевненість у собі – основа успіху», – говорила вона.

Племінниця С. Крушельницької Одарка Бандрівська, яка вдосконалювала вокальну майстерність у своїй тітки в Італії, згадувала про її метод викладання як про загальнопоширений емпіричний метод, який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи співу. С. Крушельницька не любила теоретичних пояснень, а тільки практично голосом давала живий приклад того, як потрібно співати. Часто для виявлення помилок показувала правильно, а пізніше імітувала неправильний спів. На думку О. Бандрівської, цей метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що досягають цього» [3,80].

Одним із найбільш яскравих спогадів про викладацьку діяльність С. Крушельницької є спогад її учня Степана Генсірука, який через певні обставини змушений був змінити фах, однак на все життя зберіг світлу пам'ять про свою велику Вчительку. З його слів дізнаємося, що С. Крушельницька приділяла особливу увагу вимові окремих слів та їх органічному зв'язку з музикою. Завжди стверджувала, що основою співу є правильне дихання, яке об'єднує не лише всі фізичні фактори, пов'язані зі звучанням, а й усі психофізіологічні процеси розвитку голосового апарату. Зазначала, що у процесі дихання співака головним моментом є видих: поступовий, плавний і спокійний. Для максимального використання енергії видиху рекомендувала тривалі та серйозні тренування. Велику увагу С. Крушельницька звертала на якість звуку, що залежить від максимального використання резонаторів голосового апарату. «При вмілому керуванні роботою м'язів дихального

апарату та резонаторами співак може формувати звук будь-якого відтінку і характеру, залежно від змісту виконуваного твору або емоцій виконавця», – писав про настанови свого педагога С. Генсірук [3, 318].

На уроках співу С. Крушельницька була терплячою, не виявляючи незадоволення чи роздратування. «Соломія Амвросіївна дбайливо розповідала і показувала, як поєднати звук з диханням, вільно і правильно відкривати рот і гортань, укладати язик, – згадував ще один учень С. Крушельницької, мистецтвознавець Володимир Овсійчук. – Усе це було початком занять. Особливу увагу вона приділяла глибокому диханню, яке сприяє м'якому й вільному голосоведенню» [2, 36].

С. Крушельницька була вимогливою у своїй викладацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності, довго пояснювала значення художньої виразності в кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу. «Ноти, – говорила співачка, – це мовчазні знаки на папері, які ще нічого не говорять про свою величезну художню силу. І треба дуже багато докласти зусиль, праці, часу, щоб твір ожив під пальцями піаніста, під смичком скрипаля або в голосі співака і по-справжньому схвилював слухача». Проте С. Крушельницька ніколи не нав'язувала своєї думки, свого розуміння твору. Навпаки, прагнула, щоб студент самостійно вмів знайти головне і виділив його власними засобами.

Важливим виховним моментом, на переконання Ніни Богданової, було те, що С. Крушельницька «робила екскурси в історію музичного мистецтва. Соломія Амвросіївна ділилася враженнями від виконавської майстерності відомих співаків, з якими вона виступала на сценах світу; інколи, хоч і рідко, розповідала про себе». Цю думку розвиває у своєму спогаді Юрій Крих, тодішній проректор консерваторії: «Це були не просто лекції вокалу, а несподівані і непередбачені програмою зустрічі з минулим (для студентів) або епізодом із життя (для С. Крушельницької). Для студентів, скажімо, партія

Чіо-Чіо-сан була досить далекою, абстрактною і, можливо, не зовсім зрозумілою, хоч і цікавою. Але невеличкий екскурс педагога в історію постановки цієї опери, розповідь про незабутні зустрічі з її творцем – композитором Джакомо Пуччіні робили цей образ близьким, рідним, зігрітим теплом великої співачки» [3, 307].

У своїй педагогічній роботі С. Крушельницька дотримувалася послідовності у вихованні голосу, підкреслюючи, що це складний процес, який вимагає повсякденної вдумливої роботи як студента, так і педагога. Вокальні вправи добирала для кожного індивідуально, починаючи від найпростіших, поступово їх ускладнюючи. Вокалізи Джузеппе Конконе та Сальваторе Маркезі вважала найкращим, за словами Божени Антоневиц-Скрипничук, педагогічним матеріалом для розвитку техніки, розширення діапазону, динаміки та вироблення кантилени, вокального дихання та інших компонентів мистецтва співу.

Перш ніж приступити до вивчення твору, Соломія Амвросіївна докладно ознайомлювала учня з його змістом, примушувала правильно прочитати, продекламувати текст з усіма логічними наголосами. Вона завжди підкреслювала, що співати треба з любов'ю, умінням та знанням, що без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом. На її думку, якщо твір не хвилює – виконавець не досяг мети, твір ще не зроблений до кінця. Своїм прикладом намагалася продемонструвати правильний підхід до конкретного твору. Дуже часто в кінці уроку С. Крушельницька сама сідала до інструменту і під власний акомпанемент виконувала найрізноманітніші твори із свого об'ємного репертуару. Незважаючи на похилий вік (понад сімдесят років), голос співачки звучав соковито і чисто [2, 257].

Велику увагу С. Крушельницька приділяла естетичному вихованню. Також вважала, що вокалістові необхідно займатися хоча б одним з легких видів спорту – гімнастикою, легкою атлетикою тощо. Педагог часто

показувала своїм учням комплекс гімнастичних вправ, необхідних для кращої роботи діафрагми, для збереження стрункої постави.

Корисними є погляди С. Крушельницької на дотримування режиму у роботі, відпочинку, харчуванні. У розмові з письменницею Іриною Вільде співачка висловлювала свою думку щодо цього: «Я мала свій режим дня, від якого тільки недуга могла заставити мене відступити. То тільки збоку здається, що професія співака – легкий хліб. А втім, як хто розуміє цю працю. Для мене вона була дуже нелегкою. Я вважала своїм обов'язком вивчати мови, лібрето опер, у яких мені доводилось виступати, а без залізного режиму я не могла б цього досягнути» [3, 295].

С. Крушельницька робила небагато словесних зауважень, але те, що говорила, було дуже важливим і міцно запам'ятовувалося. Подаємо п'ятнадцять методичних вказівок С. Крушельницької, зафіксованих у спогадах її учнів:

- музика – це святиня, до якої завжди треба підходити з натхненням і піднесенням, інакше вся робота буде марною;
- співати треба з любов'ю, з умінням і знанням;
- правильний тон – це тон, з якого легко можна перейти як у форте, так і в піаніссімо;
- коли ви на високій ноті ставите фермату, то її тривалість має залежати від того, скільки вистачить повітря у слухача, а не у вас з натренованим диханням співака; якщо ж ви перетягнули її, – ваш спів ніколи не вважатиметься культурним; припустимі лише невеликі відхилення;
- кожен твір, а навіть вправу, треба старатись виконувати досконало;
- хто вміє декламувати, той вміє співати;
- кожний співак сам мусить шукати доріг до досконалості;
- якщо артист не хвилюється, то це значить, що він не переживає своєї ролі, а тому він не артист, а ремісник;
- співак повинен своїм співом так захопити слухачів, щоб вони не тільки уважно слухали його, а й переживали разом з ним виконуване;

- якщо твір не хвилює – виконавець не досяг мети;
- співати треба так, щоб спів давав насолоду передусім тобі самому;
- без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом;
- впевненість у собі – основа успіху;
- в житті все треба робити ритмічно, в хорошому темпі і ніколи не поспішати;
- добрий той педагог, який зрозуміє природу голосу учня.

«Викладені настанови С. Крушельницької, що визріли на основі її великого артистично-виконавського та життєвого досвіду, мають пізнавальне та виховне значення», – зазначає у своєму дисертаційному дослідженні М. Жишкович [5].

С. Крушельницька користувалася великим авторитетом серед своїх колег. Щодо оцінювання виступів студентів була категоричною. «Може дехто й побоювався прямоти співачки, однак поважали її всі без винятку, – зізнавався співак і педагог Павло Кармалюк. – Авторитет вона мала величезний» [4,263]. Проте С. Крушельницька охоче ставила вищі оцінки тим студентам, які «своїм співом зуміли торкнутися її душевних струн», – згадувала педагог кафедри сольного співу Олена Ахматова [4, 305].

Сергій Павлюченко, будучи директором консерваторії, так характеризував педагогічну діяльність великої співачки: «Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Амвросіївна широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі. Вона вміла не тільки зберегти кращі якості співацького обдаровання студента, а й без надмірних зусиль розвинути їх. Соломії Амвросіївни був зовсім чужий формальний метод тих педагогів-вокалістів, у яких за зовнішньою наукоподібністю не відчувається справжнього музичного таланту, міцної практичної основи, співацької концепції як результату проникнення в суть музики, в суть співу як творчого процесу. Соломія Амвросіївна володіла надзвичайно широкою співацькою концепцією, якій ніколи не зраджувала».

Станіслав Людкевич у своїх спогадах про співачку писав: «Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навички справжньої вокальної культури, і деякі з них з успіхом працюють на оперних сценах» [3, 164].

Якось, заступник директора Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка Юрій Крих запитав С. Крушельницьку, чи не сумує вона за сценою, на що співачка відповіла: «Звичайно, хотілося б і далі виступати, дарувати людям радість зустрічі з великим мистецтвом, – але закон природи не щадить нікого. Я рада, що можу передати хоч частину свого досвіду і мистецького горіння молодим виконавцям, у голосі і виконанні яких я житиму й далі» [3, 302].

Список використаної літератури

1. Віночок Соломії Крушельницької / упор. П. Медведик. – Тернопіль : 1992. – 45 с.
2. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) / М. Жишкович. – Львів : СПОЛОМ, 2012. – 256 с.
3. Славетна співачка. Спогади і статті про Соломію Крушельницьку / упор. І. Деркач. – Львів, 1956. – 270 с.
4. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / вст. ст., упоряд. і прим. М. Головащенко. – К. : Музична Україна, 1977. – Ч. 1. – 398 с.
5. Соломія Крушельницька. Бібліографічний покажчик / упор. А.О. Ленчишин ; передм. «Співачка світової слави» П.К. Медведик. – Тернопіль : Підручник і посібник, 2007. – 110 с.

Мар'яна Нанівська, *магістр
кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

ХОРОВИЙ РУХ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТ.)

У статті зроблено спробу розкрити сутність поняття «хоровий рух», дати йому авторське визначення. Розвиток хорового руху, як знакового явища, простежено на прикладі Східної Галичини в першій третині XX ст. Узагальнено діяльність українських, інонаціональних хорових колективів, здійснено періодизацію хорового руху.

Ключові слова: хоровий рух, Східна Галичина, співоче товариство, культурне явище.

Марьяна Нанивская, *магистр
кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко*

ХОРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ (ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX В.)

В статье сделана попытка раскрыть сущность понятия «хоровое движение», дать ему авторское определение. Развитие хорового движения, как знакового явления, прослеживается на примере Восточной Галиции в первой трети XX в. Обобщено деятельности украинских, инонациональных хоровых коллективов, осуществлена периодизация хорового движения.

Ключевые слова: хоровое движение, Восточная Галичина, певческое общество, культурное явление.

Maryana Nanivska, *master's degree
head of Musical Education and Conducting Methods Chair
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

THE CHORAL MOVEMENT AS A PHENOMENON OF CULTURE EAST GALICIA (THE FIRST THIRD OF THE 20th CENTURY)

The article attempts to disclose the essence of the concept of «choral movement», give it an author's definition. The development of the choral movement, as a symbolic phenomenon, was traced on the example of East Galicia in the first third of the twentieth century. The activity of Ukrainian and foreign national choir groups is generalized, periodization of the choral movement is carried out.

Key words: choral movement, East Galicia, singing society, cultural phenomenon.

Постановка проблеми. Сучасний стан українського хорового мистецтва, роздуми щодо подальших шляхів еволюції національної музичної, зокрема хорової, культури спонукають до осмислення історичних надбань і традицій у найбільш природних і знакових для українців видах музичного самовираження. Йдеться про хоровий спів, який був і залишається «обличчям» української нації, виразником її мрій і почувань, невід'ємною складовою культурного життя. У цьому контексті наукової систематизації вимагають артефакти не тільки загальноукраїнського, а й регіонального значення, що відіграли важливу роль у піднесенні хорового руху. Щобільше, коли йдеться про Східну Галичину – «оплот українства» (за О. Субтельним), край із вагомими хоровими здобутками, який був в епіцентрі культурного життя, незважаючи на складні історико-політичні обставини перебування під юрисдикцією інших держав.

У культурно-мистецькому житті Східної Галичини хор упродовж багатолітньої історії був, без перебільшення, його центром. На кожному новому часовому відтинку він тісно пов'язувався з дійсністю, потребами українців, виступав носієм ідей просвітництва, формування культурно-мистецького простору краю.

Чимало науковців апелювало до діяльності культурно-просвітницьких товариств і хорових гуртків при них, окремих співочих товариств, хорових колективів, які відіграли вагомий роль у піднесенні культури Східної Галичини першої третини ХХ ст., втім ніхто не ставив своїм завданням окреслити дефініцію «хоровий рух» як культурне явище. У цьому й полягає актуальність статті.

Аналіз останніх досліджень. Чимало науковців, розкриваючи особливості культурного життя Східної Галичини в першій третині ХХ ст., тією чи тією мірою апелювало до хорового музикування – найбільш придатної для самовираження українців виконавської царини, вельми популярної, що спричинилася до піднесення національної свідомості автохтонів у період перебування під владою Австро-Угорщини та Польщі. 1900–1939 рр. – період

активізації та професіоналізації музичного життя краю, процеси, які, значною мірою, виявлялися в хоровому виконавстві. Це праці Л. Кияновської, І. Бермес, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Л. Ханик, Н. Костюк, Р. Дудик, Л. Мороз, Л. Романюк, О. Миронової, М. Ферендович і ін. У них, за потреби, використовується поняття «хоровий рух», однак вона не отримує конкретного тлумачення.

Виклад основного матеріалу. Український народ як творець національної та співтворець світової культури нагромадив за свою багатовікову історію, великі досягнення, в тому числі й у хоровій галузі. Саме тому розвиток хорового мистецтва, його динамічні процеси все більше потрапляють в поле зору українських учених. Зрушення в політичному житті України, що відбуваються упродовж останніх років, сприяють зростанню уваги до витоків хорового життя, особливостей його розгортання в різні історичні періоди в окремих регіонах. Відповідно до ситуації, переосмислюються досягнення в різних сферах хорового мистецтва (освітній, творчо-виконавській, просвітницькій) для відтворення правдивої картини його піднесення.

Вивчення українського хорового руху пов'язується з виконавською практикою хорових колективів (за І. Крип'якевичем, саме в «культурній творчості виявився природний талант українського народу» [4, 297]), їхніх керівників-диригентів, чий досвід сприяв розвою хорового життя, національної культури загалом.

Перша третина ХХ ст. позначена змінами влади, військовими подіями, втім хоровий рух набув особливого значення і відіграв важливу роль в інтенсифікації процесу національного самоствердження українців, зміцнення позицій українських хорових колективів. Щобільше, употужнення хорового руху, що пов'язувався з фольклорно-виконавською, церковно-літургійною й аматорською хоровою практикою, було самоочевидним виявом механізму самозбереження нації. Культурно-просвітницька місія численних аматорських гуртків зводилася, на початках, до популяризації народної пісні, локальних пісенних взірців, у 30-х роках – української та зарубіжної хорової літератури,

не оминаючи народної пісні – виразника душі та почувань етносу. Хоровий рух став цілісним явищем, вагомою часткою галицького та загальноукраїнського культурного простору.

Хоровий рух – явище, котре можна схарактеризувати як особливий феномен галицької музичної культури першої третини ХХ ст., пов'язане з пошуком нових форм хорового виконавства, які поживляли культуротворчі процеси, розв'язували художні завдання, актуальні для цього історичного відтинку.

І. Бермес дає таке визначення хорового руху: «це форма культурної самоідентифікації нації, яка виникає та розвивається відповідно до соціоісторичних, політичних, економічних процесів національного суспільства і відображає його провідні засади та цінності» [3, 27]. Натомість, виходячи з сучасних реалій і, враховуючи мистецьку складову цього явища, зокрема елементи музичного та хорового менеджменту, можемо сформулювати цю дефініцію так: «Хоровий рух – це форма мистецького самовираження, в якій відображається «образ» життя суспільства крізь призму хорових артефактів, культури співу, спілкування виконавців і слухачів, добре налагодженого хорового менеджменту та маркетингу».

У першій третині ХХ ст. хоровий рух у Східній Галичині не тільки поступово інтенсифікувався і до 1939 р. досягнув свого епогею, він ще й набув професійних рис. У період міжвоєнного двадцятиріччя, коли, «польська політика ... була політикою нищення українства [2, 133], хоровий колектив став тією об'єднуючою силою, котра залучала в свої шеренги людей різних соціальних верств, які саме в співі, володіючи музичними і вокальними здібностями, могли провити себе, вельми часто заявити про себе, присвятити свої сили і талант служінню рідному народові. Найбільше це стосувалося українців, які, перебуваючи під юрисдикцією інших держав, на правах другосортної нації, залучалися до музично-хорового, культурно-просвітницького руху. Аматорські музичні товариства, які розгортали свою діяльність у містах і містечках Східної Галичини, виявилися головними

національно-патріотичними осередками в краї, створили сприятливий ґрунт, на якому поступово сформувалося професійне хорове мистецтво.

Українські співочі товариства («Бояни», «Бандурист», «Сурма», «Студіо-хор», «Робітнича громада», «Зоря», «Сокіл») провадили активну концертну діяльність пропагуючи національний хоровий репертуар, підносячи престиж української пісні та композиторської творчості на доброму виконавському рівні. Вони ставали самобутніми центрами національної культури, осередками формування та виховання національної свідомості українців, інспіраторами культуротворчих процесів у краї.

Різнобічна діяльність українських товариств, передусім концертна, мала важливе значення на шляху їх професіоналізації, адже згодом до програм включалася вже не тільки українська вокально-хорова музика, а й західноєвропейська, що свідчило про зростання виконавського рівня, освіченості співаків, їхнього творчого потенціалу.

Інонаціональні музичні та співочі товариства (польські, єврейські, як «Галицьке музичне товариство», «Лютня», «Ехо», «Гармонія», «Львівський робітничий хор», «Бард», «Арфа», «Гейнал», «Сирена», «Гендзьба» та ін.) хоча й популяризували, здебільшого, вірці польської хорової літератури, західноєвропейської і тільки вряди-годи української, вони підносили хоровий сегмент культурного життя Східної Галичини, пожвавлювали хоровий рух. Ці хорові осередки виступали з власними концертними програмами, даючи можливість поліетнічному середовищу пізнати та доторкнутися до їхніх національних і світових хорових шедеврів.

Употужнення хорового процесу в краї виявилось в активізації концертної гастрольної практики як українських, так і інонаціональних колективів, охоплені аматорським хоровим музикуванням широких верств населення Галичини. В авангарді хорового руху залишався Львів – важливий культурний центр галицького краю, де «перетинались всі духовні пошуки різних національних громад» [3, 9].

Співочі товариства Східної Галичини вирізнялися своєю «пасіонарною» спрямованістю, що зумовлено тією вагомою роллю, яку вони виконували в національних громадах краю. Звичайно, у кращій ситуації перебували польські хорові колективи, що й під австрійським пануванням мали більші можливості та права, а в міжвоєнне двадцятиліття стали пануючою нацією – і це одразу позначилося на їхній специфіці. Натомість для української громади хорові товариства і надалі ставали осередками плекання національної свідомості, збереження питомих традицій, провідниками національних ідей.

Висновки. У першій третині ХХ ст. хоровий рух став яскравим явищем культурного життя, феноменом, що спричинився до значного поступу краю, збереження самобутньої культури у різних соціальних та національних середовищах. Розширилася сфера діяльності співочих і музичних товариств відповідно до рівня духовних потреб і запитів суспільства.

У розвитку хорового руху Східної Галичини в першій третині ХХ ст. можна виокремити три періоди: 1) 1900–1919 р., коли початкові форми діяльності співочих товариств уже набули сталих ознак, чітко слідуючи статутним вимогам; 2) 1919–1930 р. – період піднесення творчого потенціалу й інтенсифікації хорового життя; 3) 1930–1939 р. – кульмінаційний етап, пов’язаний із професіоналізацією хорового руху.

Різнобічна діяльність співочих товариств (українських, польських, єврейських), аматорських і професійних («Студіо-хор») хорових колективів виявлялася в багатстві форм концертних виступів, піднятті величезного пласта музичної літератури, забезпеченні належного мистецького рівня, що проявилось в значному поступі на шляху професіоналізації музичної культури Східної Галичини.

Список використаної літератури

1. Бермес І. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття : автореферат дис. ... доктора мист. / І. Бермес. – К., 2014. – 36 с.

2. Кедрин І. Життя – події – люди (Спомини і коментарі) / І. Кедрин. – Нью-Йорк, 1976. – 234 с.

3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ століть / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.

4. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1990. – 520 с.

*Степан Салій, кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного виховання і
диригування Дрогобицького державного педагогічного
університету імені І.Франка*

**Концертно-репертуарна практика хору «Cantus» Трускавецької
дитячої школи мистецтв**

У статті розглядається історія створення дитячого хорового колективу «Cantus» Трускавецької дитячої школи мистецтв ім. Р.Савицького. Проведено ґрунтовний аналіз концертно-виконавських програм та виступів.

Ключові слова: дитячий колектив, дитячий хор, концерт, репертуар, конкурс, концертний виступ, школа мистецтв, концертно-виконавські програми.

*Степан Салій кандидат педагогических наук,
доцент кафедры методики музыкального воспитания
и дирижирования, Дрогобычского государственного
педагогического университета имени Ивана Франко*

**Концертно-репертуарная практика хора «Cantus» Трускавецкой
детской школы искусств**

В статье рассматривается история создания детского хорового коллектива «Cantus» Трускавецкой детской школы искусств им. Р.Савицкого. Проведён анализ концертно-исполнительских программ и выступлений.

Ключевые слова: детский коллектив, детский хор, концерт, репертуар, конкурс, концертное выступление, школа искусств, концертно-исполнительские программы.

Stepan Salij,
Ph.D.(Pedagogical), Associate Professor methods of music
education and conducting Drohobych State Pedagogical Ivan Franko
University

**Concert-repertoire practice of the choir "Cantus" of Truskavets
Children's Art School**

The article deals with the history of the creation of the children's choir group "Cantus" of the Truskavets Children's Art School named after. R.Savitsky A thorough analysis of concert performances and performances has been conducted.

Key words: children's collective, children's choir, concert, repertoire, competition, concert performance, school of arts, concerto-performances programs.

«А пісня – це душа. З усіх потреб потреба.
Лиш пісня в серці ширить межі неба.
На крилах сонця саяво їй лиша.
Чим глибша пісня, тим ясніш душа.»
І.Франко – поет, письменник, публіцист.

Постановка проблеми та її значення. Український хоровий спів – це перлина національної музичної культури, душа народу, співучого і талановитого. Через неперевершене хорове мистецтво світ здавна пізнав Україну, її музику, історію та культуру. Вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Багато її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а низка композицій, зокрема хорових і солоспівів, здобули міжнародне визнання. Українська хорова культура – це унікальне музичне явище світового масштабу, яке має багатовікову історію та традиції, що формувалися в глибинах народного і професійного музичного мистецтва.

Суспільна потреба духовного розвитку дітей актуалізує виключну здатність мистецького, зокрема музично-хорового, навчання допомогти кращому осмисленню світу молодого людиною і її місця в ньому, забезпечуючи при цьому духовний зв'язок різних поколінь і культур.

Метою статті є дослідження та аналіз історії становлення і розвитку дитячого хору «Cantus» старших класів Трускавецької дитячої школи мистецтв ім. Р. Савицького, а також їхній концертно-виконавський репертуар.

Аналіз останніх досліджень провадить до констатації того, що задана проблематика вперше осмислюється у цьому науковому дослідженні.

Виклад основного матеріалу. Зростання інтересу до музичної культурної спадщини українського народу є домінантною ознакою зацікавленості сучасного слухача. Сюди належить духовна, народна (фольклорна) та класична музика. Культурний розвиток будь-якого народу відбувається у процесі багатогранних взаємовідносин різних етнокультурних спільнот, коли історія постійно перехрещує і переплітає їхні долі та культурні впливи. Потреба збереження і культивування національного музичного

мистецтва, насамперед хорового, особливо актуалізується у процесі розбудови суверенної державності.

У період оновлення соціально-економічного життя країни духовне виховання, пов'язане з розвитком культури в усьому багатстві її загальнолюдського і національного аспектів загалом, впливає на розвиток естетичного виховання підростаючого покоління.

Саме такі **завдання** поставила перед собою молода, енергійна, талановита випускниця фортепіанного відділу Дрогобицького державного музичного училища ім. В.Барвінського та Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка Неоніла Кішкан.

Працюючи у Трускавецькій дитячій школі мистецтв, вона у 2003 році організувала дитячий хор з учнів старших класів школи і з великим ентузіазмом взялася до творчої роботи з дітьми. Разом з учасниками колективу вибрали його назву – «Cantus», що означає з латинської «пісня», прагнучи демонструвати високу культуру вокально-хорового виконавства – виразне, м'яке і тепле звукоутворення.

Загальновідомо, що вокально-хорова робота посідає важливе місце в професійній діяльності керівника хорового колективу, тому природно, що до його диригентсько-хорової підготовки висуваються високі вимоги.

На думку В.Самаріна «диригент хору всім своїм умінням, талантом та інтуїцією формує таке звучання в хорі, яке має яскраво виражені риси музично-естетичного впливу : обережно складає різноманітні тембри людського голосу, виявляючи їхні неповторні фарби, та, що особливо важливо, знаходить у тембровому звучанні підтвердження сутності музично-художнього образу твору» [4, 154].

Саме так підходить до хорової справи керівник хору «Cantus» Неоніла Кішкан. Вона постійно цікавиться новинками хорової літератури, які надходять у бібліотеку Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка та консультується при потребі з викладачами цього закладу освіти.

Хоровий спів – найбільш масова форма активного залучення дітей до музичного мистецтва . Співати здатна кожна дитина, і спів є для неї природним і доступним засобом вираження естетичних потреб та почуттів.

Академік Анатолій Авдієвський говорить, що для того, щоб навчити дітей мистецтву, потрібно «залучити їх до безпосередньої участі в творчості для повноцінного виховання музикою. Навіть, якщо діти не стануть у майбутньому професійними музикантами, виховання мистецтвом сприятиме формуванню гармонійно розвиненої особистості...» [2, 6] і продовжує: «Я, як хормейстер, маю можливість - справді унікальну – у контакті зі співаками будувати нову звукову форму навіть тих творів, котрі часто виконуються, бо бачу перед собою живих людей з повною гамою їхніх почуттів. І всіх їх потрібно злити ...в єдину художню цілісність, бо лише з нею можна втілити свої творчі задуми. І коли хор починає звучати як одна багатюща душа – я щасливий» [2, 81].

Розкриваючи складність диригентської підготовки, Б.Асаф'єв зазначив, що диригент має бути «теоретиком і регентом, а також музичним істориком й музичним етнографом, виконавцем, котрий володіє інструментом, щоб бути готовим спрямувати увагу в той чи той бік» [3, 65]. Це питання фрагментарно висвітлюється у публікаціях Е.Абдуліна [1] і А.Авдієвського [2].

Різнобічність музичного виховання виступає як один з ефективних шляхів морального забезпечення формування особистості дитини, активізації її розумової діяльності, підвищення життєвого тону. Вплив хорової музики об'єднує дітей в єдиному переживанні, стає засобом спілкування між ними.

Музичний досвід дітей ще дуже малий, але він може бути різноманітним. Майже всі види музичної діяльності, і хорової насамперед, у первинних засадах доступні дітям і правильна постановка виховання забезпечить різнобічність їхнього музичного та загального розвитку. Через виховання естетичного ставлення до навколишнього життя, через розвиток здібностей дитина емоційно співпереживає. Саме через світ почуттів і думок,

виражених у хорових творах, підліток входить у музичний і сценічний образ. Вплив хорової музики спонукає дитину до «чудової здатності радіти за інших, переживати за чужу долю, як за свою» [1, 46–48].

Спілкуючись з музикою, молода особистість різнобічно розвивається і вдосконалюється. Між музикою, яка звучить, і хористом встановлюється тісний гармонічний зв'язок. У процесі співу в дитини розвивається не тільки музичний слух, а й співочий голос, а, отже, і голосовий апарат.

У дитячому хоровому колективі «Cantus» художній керівник часто використовує сценічні рухи до того чи того хорового твору. Це залежить від ритмічної структури твору, що виконується. Музично-ритмічні рухи спонукають виконавців до правильної постави корпусу, координації рухів, їхньої гнучкості та пластичності.

У процесі вивчення музичних творів керівник хору доносить до учнів розуміння змісту музичного твору, спрямовує свої зусилля на те, щоб діти зрозуміли мову музики, її інтонаційно-ритмічні засоби, логіку розвитку і стильові особливості, самі засвоїли метод такого пізнання, набули вміння втілювати одержані знання у життя.

Завданням диригента-педагога є розвиток емоційного відгуку хористів на музику, вміння усвідомити її неповторність і унікальність, переживши свою причетність до всього у світі через розуміння та інтерпретацію хорового полотна.

Інтерпретація хорових творів вимагає від керівника певного рівня сформованості образотворчого мислення. Тому, працюючи з дітьми, Неоніла Несторівна велику увагу приділяє унісонному ансамблю, при якому утворюється цілковите і повне динамічне, темброве, метроритмічне та темпове злиття голосів. Заслуговує похвали її робота над виробленням єдиної манери співу, тобто звукоутворення та розвитку гармонічного слуху. Адже при співі в хорі потрібно чути не лише свою хорову партію, а стрій цілого хору та ансамблю між партіями. Тому члени колективу дуже добре відчують характер і настрій музичного твору, співпереживають почутому, виявляють

емоційне ставлення, розуміють музичний образ. Діти вслухаються, порівнюють, оцінюють найбільш яскраві і зрозумілі їм музичні явища. Все це вони передають слухачам, які також стають активними учасниками такого дійства, висловлюючи свої емоції аплодисментами.

Ще одним завданням, поставленим керівником перед маленькими хористами, є виховання у них професійних умінь і навичок співу в хорі, застосовуючи при цьому новітні методи роботи та дидактичні принципи, знання психофізіологічного процесу, який відбувається в організмі дитини під час співочої діяльності.

Вплив музики на різнобічний розвиток формування особистості дитини забезпечується завдяки тісному зв'язку естетичного виховання з моральним, розумовим та фізичним, а також особистим прикладом їхнього наставника – Неоніли Несторівни Кішкан.

Отже, ми бачимо, що при правильній організації роботи в дитячому хорі, завдяки систематичності та послідовності засвоєння музичного матеріалу, враховуючи вікові та психологічні аспекти розвитку дітей у них виховуються різні види музичного слуху.

Репертуарно-концертна програма хорового колективу «Cantus» досить цікава, широка та різнобарвна. Слухаючи обробки українських народних пісень у його виконанні, робимо висновок, що керівник колективу є чудовим диригентом-хормейстером та інтерпретатором. Темброва і динамічна драматургія у нього завжди виходить на перший план порівняно з іншими засобами музичної виразності.

На основі такої фольклорної високохудожньої музики формується характер і смаки учасників хору.

Серед обробок українських народних пісень великим успіхом у колективі користуються такі твори: «Ягілочка» Ф.Колесси; «Якби мені черевики» Є.Козака; «Пливе човен» Н.Кішкан, а також колядки і щедрівки, які обробила для хору його керівник («Бог ся рождає», «Свята ніч», «В Рождество

Христове», «Там, де місяць сходить», «Щедрівка», «Старий Рік минає», «Свят Господь Бог наш» і низка інших).

Концертні програми колективу «Cantus» завжди розпочинаються з духовної музики. Серед них: «Молитва за Україну» М. Лисенка, «Ми діти твої, Боже наш» А.Гуменного, а також переклади для дитячого хору «Під твоєю милість» та «Свят Господь Бог наш» Н.Кішкан.

Є в репертуарі також твори сучасних українських композиторів, а саме: Р. Сов'як «Я – Україна», Т.Курчик «Гімн до приїзду Папи Римського в Україну», К. Меладзе «Квітка душа», Б. Фільц «Червона калино, чого в лузі гнешся».

Репертуар хору багатий на твори зарубіжних композиторів-класиків. У їх числі можемо назвати «Свято хору» В.Глюка, «Хор бранців» з опери «Набукко» Дж.Верді, «Dignare» Г. Генделя, кантата «Landate Dominum» Ш. Гуно. Вагоме місце займають і твори сучасних зарубіжних композиторів, такі як «Gloria» Р. Емерсон, «Flying Free» Д. Басіг, «Pie jesu» А. Вебера.

Знаменною подією для хорового колективу були зустрічі зі Заслуженою артисткою України Лесею Горовою. Так, 26 грудня 2006 р. у м. Трускавець відбулася презентація альбому «Відчинилося життя», куди увійшли такі твори: «Відчинилося життя»; «Музика звучить»; «Зима»; «Добрий вечір, люди»; «Їде, їде Бог на санях».

25 березня 2013 року відбулася презентація нових пісень Л.Горової в Трускавці. В концерті прозвучали дитячі хорові композиції «Співають діти», «Перепілонька», «Сумувала весна» та «Синьоока дівчино».

Твори Л.Горової дарують дітям радість і задоволення, гармонічно впливають на формування дитини як особистості.

За період існування дитячий хоровий колектив «Cantus» досягнув великих успіхів, набув популярності не тільки в Трускавці, а й за його межами. Адже хор – активний учасник культурно-мистецьких заходів міста, обласних конкурсів, регіональних та міжнародних фестивалів.

Так, у травні 2006 року хор став лауреатом II премії обласного конкурсу хорових колективів мистецьких шкіл у Львові.

У вересні 2007 року – володар «Гран-прі» II Всеукраїнського фестивалю мистецтв «Кришталевий Трускавець».

У травні 2011 року – лауреат I премії обласного конкурсу хорових колективів мистецьких шкіл у Стрию.

У травні 2013 року – дипломант міжнародного фестивалю дитячих хорових колективів «Ми діти твої, Україно» (м. Дрогобич).

У квітні 2014 року – почесний гість Всеукраїнського фестивалю «Кришталевий Трускавець».

У цьому ж році хор став призером обласного конкурсу хорових колективів Львівщини.

17 травня 2015 року колектив взяв участь у золотому ювілейному концерті Трускавецької дитячої школи мистецтв.

7 червня 2015 року хор «Cantus» був учасником святкувань Днів Європи у Львові разом з такими відомими музикантами, як Олександр Божик та квартет «Тенорс Бельканто».

Особливо необхідно виділити обласний конкурс хорових колективів серед учнів старших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, присвячений 200-літтю з дня народження Т.Г.Шевченка під назвою «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине...».

Конкурс відбувався у 2 етапи: I тур (кущовий) – в Дрогобичі 29 квітня 2014 року і II (заклучний) тур – 11 травня 2014 року у Львівській філармонії. На конкурсі були представлені 52 дитячих хорових колективи мистецьких навчальних закладів Львівської області, 18 з них змагалися у фіналі. Звання кращого дитячого хору області наші юні трускавчани розділили з учнями Львівської школи мистецтв № 8.

За вимогами конкурсу обов'язковими були: твір Я.Степового в обробці Ю. Антківа на слова Т. Шевченка «Вітер в гаї не гуляє», твір на слова Т.Шевченка і твір українського композитора. «Cantus» виконав два твори

асарелла: «Вітер в гаї не гуляє» і «Встала весна» Ігоря Ковтуна, а третій твір – сучасну композицію Лесі Горової «Співають діти». Виконання кожного з них принесло наснагу, допомогло наставнику віднайти ще один ключик до дитячих сердець з допомогою пісні, посіяло в душах дітей зерна любові, добра та відданості найпрекраснішому і вічному мистецтву – музиці.



*Після презентації альбому «Відчинилося життя» з автором
заслуженою артисткою України Лесею Горовою.*

Висновки. У статті нами зроблена спроба аналізу методичних засад роботи у дитячому хорі «Cantus» Трускавецької дитячої школи мистецтв під керівництвом Н.Кішкан. Він дає підстави стверджувати, що в цьому хоровому колективі створено особливу, унікальну методику, внаслідок використання якої досягнуто великих успіхів та визнання професійного рівня співу на основі відповідного розвитку музичних здібностей дітей.

Небагато є в Україні дитячих хорів такого рівня, бо, незважаючи на те, що на наших теренах хоровий спів відомий ще з часів Київської Русі, сьогодні хорова культура втратила, на жаль, свій пріоритет, припинила серед багатоманіття музичних жанрів. І тільки неповторне місто Трускавець змогло виплекати таку перлину, як дитячий хоровий колектив «Cantus». Він, немов життєдайна вода цього краю «Нафтуся», лікує зранені душі вдячних слухачів.

Список використаної літератури

1. Абдуллин Э. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе вузовского образования / Эдуард Борисович Абдуллин. – М. : Прометей (МГПУ), 1990. – 188 с.
2. Авдієвський А. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження / А.Т. Авдієвський // Мистецтво у школі : Зб. ст. (упор. І.М. Гадалова). – К. : УДПУ, 1996. – Вип. 1. – С. 80–83.
3. Асафьев Б. О хоровом искусстве : Сб.статей / Борис Владимирович Асафьев. – Л. : Музыка. 1980. – 212 с.
4. Осеннева М. Методика работы с детским музыкальным коллективом : учеб. пособие / М.С. Осеннева. В.А. Самарин, Л.И. Уколова. – М. : Академия, 1999. – 224 с.

Ольга Сеник, музикознавець,
викладач – методист відділу « Теорія музики» Дрогобицького
музичного коледжу ім.В. Барвінського

ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ХОРОВИХ СЦЕН У ОПЕРІ «МОЙСЕЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті розглядається драматургічна роль хорів у опері «Мойсей» Мирослава Скорика, їх місце у створенні та розв'язанні конфлікту «дія - контрдія».

Ключові слова: Мирослав Скорик, опера, драматургія, хорові сцени, Мойсей.

Ольга Сенык, музыковед,
преподаватель – методист отдела
«Теория музыки» Дрогобычского музыкального
колледжа им. В.Барвинского

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ХОРОВЫХ СЦЕН В ОПЕРЕ «МОИСЕЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

В статье рассматривается драматургическая роль хоров в опере «Моисей» Мирослава Скорика, их место в создании и разрешении конфликта «действие – контрдействие».

Ключевые слова: Мирослав Скорик, опера, драматургия, хоровые сцены, Моисей.

Olha Senyk, musicologist,
methodist of Music Theory Department of
Drohobych V. Barvinsky Music College

DRAMATIC ROLE OF THE CHOIRS IN THE OPERA «MOSES» BY MYROSLAV SKORYK

The article regards the dramatic role of the choirs in the opera «Moses» by Myroslav Skoryk, their place in the creating and resolving the conflict «action - countraction».

Keywords: Myroslav Skoryk, opera, dramaturgy, choral scenes, Moises.

Постановка проблеми. Закономірності будь-якої оперної форми, незалежно від жанру, є досить складними і не завжди чітко окреслюються композиційними закономірностями. Домінуючим визначником повноцінності і яскравості ідейного змісту є сюжет і лібрето. Саме ці два чинники мають задовільнити загальну вимогу драматургії, а саме – наявність конфлікту в її основі. Конфлікт може бути між певними суспільно-історичними силами, між

тими чи тими персонажами, ідеями, почуттями та прагненнями одного і того ж героя. У кожному конфлікті мають місце дві сторони: позитивна і негативна. Позитивна сторона, зазвичай, відповідає ідеологічно-світоглядним переконанням автора. У драматургів позитивні прагнення отримали назву «наскрізна дія» [9, 508]. Розвиток протилежного, перешкоджаючого начала стає в драматургії опери контрдією. Саме ці два фактори мають велике значення для музичної драматургії опери.

Аналіз останніх досліджень. Вивченню опери «Мойсей» Мирослава Скорика та його сценічного життя присвячено низку музикознавчих розвідок та публікацій у часописах. Найбільше уваги надає цьому питанню Л. Кияновська [3]. Н. Белік-Золотарьова аналізує хори в опері «Мойсей» як персоніфіковані ключові теми-символи [2]. Проте місце хорових сцен у розгортанні драматургічної лінії опери «Мойсей» займає в музикознавчих дослідженнях недостатньо місця.

Мета: розглянути хорові сцени опери «Мойсей» М. Скорика в контексті дійового чинника оперної драматургії.

Виклад основного матеріалу. «Мойсей» є єдиною оперою у творчому доробку М. Скорика і цим самим викликає інтерес щодо трактування оперного жанру сучасним композитором, геніальність якого повнозвучно проявилася у царині інструментальної музики. Твір був завершений 2001 року і прем'єра опери відбулася 23 червня цього ж року – під час перебування Папи Римського Івана Павла II у древньому Львові. Відсутність в опері динаміки сюжетного розвитку і домінування філософсько-етичного начала викликало відповідне жанрово-змістовне окреслення опери «Мойсей» М. Скорика.

За типом побудови твір наближається до опери-ораторії. Це полягає у провідній ролі хорів, у абстрагованому тлумаченні образів, які сприймаються носіями певних ідей. У опері герої не стільки є активними учасниками подій, скільки вони постійно розмірковують, сперечаються, мріють, сумніваються, страждають і сподіваються. Такий підхід до сюжетної лінії та зображення персонажів притаманний насамперед жанру ораторії. Але композитор досить

своєрідно трактує засади ораторіальності. Якщо в ораторіях, зокрема на біблійну тематику, переважає епічна безсторонність, монументальність, то в опері «Мойсей» домінує суб'єктивно-ліричне начало.

Суперечить канонам оперного жанру і сама побудова опери. Твір складається з Прологу, двох дій (5 картин) та Епілогу. В опері поєднуються форми із чітко окресленою структурою (напр., Пролог, Казка про терен, монолог Мойсея «Огорнула мене самота») з наскрізними номерами. Відсутність чітких цезур, підкреслених виразними каденційними зворотами, надає загальному звучанню безперервного розгортання. Новаторським моментом в опері є також відмова автора від увертюри і покладення функцій цього оперного розділу на вокально-інструментальний Пролог.

Плиnnість номерів в опері співзвучна плину думки у притчах. Музичне розгортання є також стислим у часі: менше двох годин. Така нетрадиційна для опери лаконічність викликає асоціації з афористично ємною притчею. І тому для визначення жанру опери «Мойсей» можна застосувати термін «сценічна притча» (термін запропонований музикознавцем Л. Кияновською)[5,6]. Поява такого жанрового визначення в руслі інтенсивного жанротворення у сучасному мистецтві сприймається цілком логічно.

В опері «Мойсей» М. Скорика музична драматургія є переплетенням наскрізної дії та контрдії. Наскрізна дія – це прагнення Мойсея вивести єврейський народ із неволі. Носіями наскрізної контрдії виступають Авірон, Данатан, Йохаведа. З цієї позиції цікавим буде розглянути драматургічну функцію хорів в опері, адже кожна хорова сцена перебуває у прямій залежності із законами драми – невпинному розвитку сюжету та конфліктності.

О. Батовська пропонує таку класифікацію функцій хору в опері: фонова, колористична, репрезентативна, внутрішньо-емоційна, дійова, динамічна [10,1]. Згідно з цією класифікацією і розглядається кожна хорова сцена в опері «Мойсей».

Хорові сцени звучать у всіх картинах опери, що є свідченням про їхню органічність у драматургічній лінії. Проте хори не стають безпосередніми чинниками дії або контрдії. «Драматургічний дуалізм» належить Мойсею та його опонентам – Азazelю, Авірону, Данатану, Йохаведі, а гебрейський народ займає другорядну позицію у сюжетній лінії опери. І як наслідок – в опері немає розгорнутих хорових сцен, самостійних хорів. Усі вони органічно доповнюють ту чи ту образну сферу і пов'язані із сольними епізодами: супроводжують, розпочинають або завершують сцени-монологи, сцени-ансамблі. Попри це все хорові сцени сприяють розгортанню основних подій і є органічним компонентом драматургії.

Відкриває оперу хоровий Пролог, який стає своєрідною увертюрою. Пролог відіграє в опері важливу драматургічну роль. У невеликому оркестровому вступі звучить тема, яка в опері стає лейтмотивом «скутих кайданів». Уже сама тема містить в собі конфлікт, який «червоною ниткою» пройде через весь твір. У ній поєднуються дві мелодичні лінії. Перша лінія проходить у нижньому регістрі: одноманітний ритм, панування тонічного органного пункту. Друга лінія – це напружені висхідні інтонації у верхньому регістрі. Так стикаються між собою скутість, приреченість (перша лінія) і супротив, прагнення розірвати пута (друга лінія). Пролог складається із трьох розділів. У першому розділі Поет силою свого слова прагне розбудити душу народу, закликає вирватися із неволі, щоб «нащадків від сорому не палило». У словах Поета виводиться ідея, що важливим чинником вільності народу є його душа, а не поклоніння Золотому тельцю. Середній розділ яскраво контрастує завдяки оптимістичному звучанню, яке завершується кульмінацією на словах «Вірю в силу духа!». Репризний розділ повертає тематизм першого розділу, створюючи репризу: народ ще не готовий до боротьби, його душа гнітиться у кайданах. Але Поет таки вірить, що народ стане господарем «у своєму домі і на своєму полі». Важливе драматургічне навантаження несе у Пролозі хор. У першому розділі Прологу функція хору другорядна: він луною відгукується на слова Поета, створюючи просторове відчуття. В середньому розділі хор

поступово виходить на перший план і проводить рівноправну розмову з Поетом. Цей момент символізує діалог народу із своєю совістю. До кульмінаційного вибуху у Пролозі веде імітаційне проведення висхідної теми: жага боротьби оволодіває поступово всіх. Так, хор у Пролозі виконує три драматургічні функції: колористичну (ефект відлуння у I розділі), емоційну (II розділ), дійову (III розділ).

У I картині I дії звучать два хори репрезентативної функції. Хор дітей «Ми будуєм дім» має алегоричне значення: діти будують мури і палаци з піску. Це – неначе той ідеально-просвітлений образ майбутнього, до якого прямують усі помисли і бажання Мойсея. І саме в землі обітованій сьогоднішнім дітям доведеться будувати свою країну, свій дім. Вторгнення в ідилічну сцену дитячої забави реплік Авірона стає першим проявом головного конфлікту. Народ мусить обрати: чи світлі душевні помисли, засіяні в серцях людей Пророчими словами, чи «смарагди і сапфіри»? У хорі прибічників Мойсея «Там за горами синіє Йордан» вперше окреслюється образ «землі обітованої» (баркарольний рух) і який неодноразово появляється у вузлових моментах сюжетної лінії.

У другій картині першої дії розкривається боротьба Мойсея і заколотників за душу і свідомість гебреїв. Концентрацією головної ідеї твору, тлумаченням усієї оперної колізії стає Притча про терен. Важливим драматургічним методом композитора є те, що окремі фрази Пророка підхоплює хор: народ єдиний з Пророком у помислах (внутрішньо-емоційна функція хорової сцени).

Друга дія несе в опері інше драматургічне навантаження. Якщо в першій дії Мойсей постає перед слухачем як Пророк і Вчитель для свого народу, то надалі розкривається внутрішній світ героя. Це зумовило камерність другої дії, в якій істотно змінюється драматургічне розгортання колізій опери. В цьому розділі опери відсутнє зовнішнє зіткнення: Мойсей більше не зустрінеється із живими людьми. Основна увага зосереджується на образі Мойсея та його «внутрішньому» конфлікті із потойбічними силами. У третій картині хор

звучить у сцені Азазеля і Мойсея та в сцені молитви Мойсея. Якщо Мойсей змальовується засобами вокальної музики, то поява демона пустелі Азазеля виражена засобами оркестру. Вокальна партія Азазеля ритмічно та інтонаційно одноманітна, позбавлена душевної теплоти. Ірреальність образу підкреслюється звуковими ефектами: закінчення фраз як відлуння підхоплює хор потойбічних сил за сценою (колористична функція).

Хорова сцена під час молитви Мойсея виконує динамічну функцію і сприймається як образна ремінісценція. Появляються гебреї, які помічають завмерлого в молитві Мойсея. Появі народу передуює лейтмотив «скутих кайданів», яка домінуватиме в оркестрі. Так, композитор створює віртуальний зв'язок: Пророк молиться за свій народ, але народ ще в кайданах. Лейтмотив «скутих кайданів» отримує динамічний розвиток: змінюється ритм, вицленовується початкова інтонація, яка змінена звуковисотно. В душі та свідомості народу відбувається злам, зрушення.

У четвертій картині М.Скорик уводить три хорові сцени. Звучання Голосу Єгови стає кульмінаційним моментом у боротьбі Мойсея із потойбічними силами і веде до драматургічного зламу: якщо Мойсей не дотримуватиметься Божих заповідей – на нього впаде кара небесна. Партія басу дублюється звучанням дитячого хору, завдяки чому виникає просторове відчуття (колористична функція). Заклучний хор гебреїв «До походу! До зброї!» написаний у характері урочистого маршу. Торжествуючий настрій створюється завдяки пунктирному ритмові, висхідній ямбічній кварті. Завершальні інтонації проводяться імітаційно від однієї хорової групи до іншої. Відчуття перемоги поступово оволодіває все ширшими масами гебрейського народу.

Епілог опери стає традиційним хоровим фіналом. У епілозі проходить заключна тема із Прологу. Проте повторення тематичного матеріалу не створює замкнуту аркоподібну форму, а навпаки, ніби ставить три крапки. Народ ще не досяг землі обітованої, ще все попереду. Але тепер це не скутий

кайданами народ, а народ згуртований, який впевнено, з оптимізмом та надією дивиться у своє майбутнє.

Висновки. Хорові сцени в опері «Мойсей» М.Скорика є важливим компонентом сюжетної лінії. Функціональне навантаження кожної хорової сцени постає в прямій залежності від драматургії опери-притчі. Трапляються хори із репрезентативною, динамічною, колористичною та дійовою функціями. Найбільш цікавою є хорова сцена Прологу, в якій синтезуються колористична, внутрішньо-емоційна та дійова функції. У їх ланцюговому поєднанні можна простежити внутрішню динаміку: від механічного вторгнення чужих роздумів (І розділ) через внутрішню боротьбу (ІІ розділ) до жаги дії (ІІІ розділ).

Різноманіття драматургічних функцій хору викликало інваріанти хорової фактури: від монодійного (голоси пустелі, Голос Єгови) до змішаного складу. Кожна хорова сцена органічно долучається до дії чи контрдії в опері, стає імпульсом у розвитку подій. Це є важливим чинником в опері «Мойсей», яка в силу особливостей сюжету та жанрових ознак позбавлена яскравої сценічної дії. Статичність у сценічності долається динамічністю, яку створюють драматургічні функції хорових сцен.

Список використаної літератури

1. Батовська О. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка / О. Батовська : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. – 16с.
2. Белік-Золотарьова Н. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» / Н. Белік-Золотарьова // Таврійські студії. Мистецтвознавство. – 2013. – № 4.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець/ Л. Кияновська. – Львів, І, 2008. – 591 с.
4. Кияновська Л. «Мойсей» на порозі нового тисячоліття / Л. Кияновська // – Музика, № 6, 2001. – С. 11–12
5. Кияновська Л. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика – тексти, контексти і підтексти (естетико – критичне есе) / Л. Кияновська // Просценіум, №1, 2002. – С. 55–60.
6. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець [передмова] / Л. Кияновська // Мойсей [ноти]: опера на дві дії, п'ять картин із прологом та

епілогом: М. Скорик, клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І. Франка. – К. : Музична Україна, 2006. – С. 5–11

7. Кияновська Л. Притча про «Мойсея». («Мойсей» Мирослава Скорика на львівській сцені) / Л. Кияновська // ПіК, 3–9 липня 2001. – С. 52–53.

8. Куришев Є. «Мойсей» М. Скорика. Віра і зневіра./ Є. Куришев // Музика, №1, 2002. – С. 14–15.

9. Мазель Л. Опера. Общие вопросы оперной композиции : учебное пособие // в кн. Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

10. Назар – Шевчук Л. «Мойсей» – ого pro nobis // Музика, № 3, 1994. – С. 4–6.

11. Садова В. Голос Пророка у вітчизняній пустелі / В. Садова. – Львів : ЛюнАрт, 2002, № 8–9 (місячник мистецьких подій).

12. Скорик Мирослав. Мойсей. Клавір. – К. : Музична Україна, 2006. – 240 с.

13. Поліщук Т. Написати «Мойсея» Мирославу Скорику підказав батько / Т. Поліщук // День, 14.07.2001. – № 120

Оксана Сможаник, старший викладач
кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті простежується формування естетичних і світоглядних принципів композитора Мирослава Скорика в контексті художньо-творчих пошуків свого індивідуального стилю та виконавської манери.

Ключові слова: музична мова, творча концепція, кантата, симфонічний оркестр, жанрова визначеність, фольклоризм, циклічна композиція, тематичне мислення.

Оксана Сможаник, старший преподаватель
кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА МИРОСЛАВА СКОРИКА

В статье прослеживается формирование эстетических и мировоззренческих принципов композитора Мирослава Скорика в контексте художественно-творческих поисков своего индивидуального стиля и исполнительской манеры.

Ключевые слова: музыкальный язык, творческая концепция, кантата, симфонический оркестр, жанровая определенность, фольклористика, циклическая композиция, тематическое мышления.

Oksana Smozhannik, Senior Lecturer
Department of musical education and conducting techniques,
Drogobych State Pedagogical
Ivan Franko University

GREEN-STYLE FEATURES VOCAL SYMPHONIC WORKS OF MYROSLAV SCORYK

The article illustrates the formation of the aesthetic and ideological principles of the composer Myroslav Skoryk in the context of artistic and creative searches of his individual style and performing manner.

Key words: musical language, creative concept, cantata, symphony orchestra, genre certainty, folklorism, cyclic composition, thematic thinking.

Постановка проблеми. Вокально-симфонічна творчість Мирослава Скорика займає важливе місце в його композиторській діяльності. Перші твори молодого композитора дивували свіжістю і незвичайністю засобів музичної виразності, ємкістю задуму при лаконічності форми. Слухач захоплювався глибокою емоційністю, яскравою образністю та ритмічною самобутністю його музики.

Активність постаті Мирослава Скорика знаходила своє відображення в постійному залученні громадської думки до музики. Він зробив помітний вклад у справу музичної пропаганди, став виразником найпрогресивніших новаторських тенденцій в українській музиці 60–70 рр., що виявилось як у власній творчості композитора, так і в тій громадській діяльності, яку він провадить як один з керівників Спілки композиторів України.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Вокально-симфонічну творчість Мирослава Скорика досліджували такі мистецтвознавці, як Ю. Щириця [5], А. Задерацький [1], Л. Кияновська [2; 3] та ін. Проблематика, яка є в центрі уваги зазначеної статті, ґрунтовно висвітлювалася згаданими дослідниками.

Мета статті. Проаналізувати та осмислити новаторські, колористичні, стильові особливості музичної виразності вокально-симфонічних творів Мирослава Скорика.

Виклад основного матеріалу. Усі, кому довелося спостерігати за першими кроками М. Скорика у професіональному мистецтві, відзначали шанобливе ставлення молодого митця до культури, що породила його талант.

У 1960 р. на випускному екзамені-концерті студента Львівської державної консерваторії Мирослава Скорика виконувався перший його великий твір-кантата «Весна» на вірші Івана Франка.

М. Скорика вже добре знали в консерваторському середовищі як талановитого студента. Його перші твори дивували «свіжістю» й незвичайністю засобів музичної виразності, кількістю задумів при лаконічності форм.

Творчі інтереси молодого композитора поширювалися не лише на серйозні заняття з фаху – активність його натури знаходила своє відображення і в постійному залученні громадської думки до музики. Він зробив помітний вклад у справу музичної пропаганди, став виразником найпрогресивніших новаторських тенденцій в українській музиці 60–70-х рр., що знайшло свій прояв як у власній творчості композитора, так і в тій громадській діяльності, яку він провадить як один з керівників Співки композиторів України.

На рубежі 50-60-х рр. музична культура Львова була репрезентована такими широковідомими митцями, як С. Людкевич, М. Колесса, Р. Сімович, І. Гриневецький, В. Барвінський, Т. Маєрський, А. Солтес, А. Котляревський, О. Теплицький, В. Задирацький. Кожен із цих композиторів і музикознавців був носієм високого професіоналізму. Лекції з народної творчості читав професор Людкевич, з поліфонії – А. Солтес, курс аналізу музичних форм викладав Р. Сімович, історію зарубіжної і радянської музики А. Котляревський. Крім того, відомий композитор М. Колесса був провідним педагогом кафедри симфонічного диригування, Т. Маєрський вів клас спеціального фортепіано [2, 224].

Таке велике сузір'я талановитих й активних діячів мистецтва не могло не впливати на життя студентського колективу. Мирослава Скорика захоплювало консерваторське життя. Він залюбки брав участь у діяльності студентського наукового товариства, керував яким проректор консерваторії А.М. Котляревський. У його кабінеті постійно звучали нові твори студентів-композиторів, новинки радянської музики.

Педагогами М. Скорика з фаху (композиції) були імениті музиканти: С.П. Людкевич, Р.А. Сімович та А.М. Солтес.

Водночас студент вирізняється якостями, що виявляли в ньому справжнього і переконаного послідовника визнаних майстрів українського мистецтва. Молодого композитора приваблювала творча концепція С. Людкевича – автора кантат «Заповіт», «Кавказ», – яка проявлялася в постійному використанні невичерпних можливостей українського фольклору,

народних форм музикування. І М. Скорик, як свого часу С. Людкевич, якнайсерйозніше береться за глибоке вивчення музичної культури свого краю.

Власне, коріння його творчості сягає, як це взагалі найчастіше спостерігається, у глиб перших дитячих музичних вражень. Вони формувалися під впливом батька – історика та етнографа, який довгий час працював науковим співробітником Львівського відділення Академії наук Української РСР, непогано володів скрипкою і часто музикував у вільний час.

Неабияку роль у майбутній долі Мирослава відіграла його бабуся – видатна українська співачка Соломія Крушельницька. Вона перша виявила у хлопчика чудові музичні здібності (передусім абсолютний слух) і порадила серйозно зайнятися його музичною освітою.

З раннього дитинства майбутнього композитора оточувало музичне середовище, яке визначалося карпатським пісенним фольклором, і слід гадати, що саме це стало вирішальним у формуванні його художнього мислення. Проте композиторська праця вимагає не лише природної музикальності, яка в цьому випадку наявна повною мірою, а й сукупності усталених теоретичних знань. І М. Скорик вивчає український фольклор в усіх його проявах, в усіх жанрах і видах, головне – в його одвічних формах побутування, здійснює тривалі експедиції в найвіддаленіші куточки Карпат. Він вслуховується в особливості інтонування кожного музичного інструмента, намагається усвідомити закони побудови мелодій з вельми характерними для карпатської пісенності складними ритмічними зіставленнями, аналізує ладову систему народних мелодій, осягає традиції ансамблевого музикування. Вслуховування в інструментальне народне інтонування стало найважливішою обставиною в його опануванні фольклору. Композитор свідомо і цілеспрямовано нагромаджував і систематизував знання, які знадобились в його подальшій творчій роботі [3, 45].

І ось – державний екзамен. Звучить новий твір М. Скорика – кантата для хору і симфонічного оркестру «Весна» на вірші Івана Франка. Це була перша спроба звернення до великої форми, де автор продемонстрував неабияку

композиторську майстерність і серйозне володіння величезними можливостями виконавського колективу (симфонічний оркестр, хор, солісти).

Незважаючи на те, що кантата не виходила за усталені жанрові рамки, музичний зміст твору свідчив про те, що її автор володів значним професіоналізмом. Для кантати передусім була характерною притаманна М.Скрикові природність музичного висловлювання. Це, мабуть, стало очевидним завдяки цілковитому емоційному та змістовому збігові музичної та поетичної образності у розглядуваному творі. Тонке прочитання сповнених глибокої музикальності віршів Івана Франка – справа не легка; тим складнішою виявилася вона, коли композитор обрав для свого твору різні за емоційним строем поезії – від грайливої веснянки «Гріє сонечко» до патетичного монологу «Земле моя», показавши через них художню неосяжність франківського слова.

Переконали опанування поезики І. Франка – головний, але не єдиний результат, досягнутий молодим композитором у його першому великому творі. Кантата є свідченням того, що музична мова Мирослава Скорика – явище, далеко не пересічне. Ґрунтується вона на точному відчутті жанрової специфіки інтонаційного матеріалу.

Сама назва – «Весна» – зумовила добір виражальних засобів, віками нагромаджуваних в українській народній творчості, особливо у тій, що пов'язана з найстародавнішими обрядово-календарними піснями-веснянками, найпоетичнішими і найцотливішими у своїй красі. Отже, якби виникла потреба визначити особливість мелодичної мови цього твору одним словом, це була б «веснянковість». Причому воно включає не лише жанрову визначеність, а й емоційне забарвлення твору – атмосферу чекання чогось радісного, пробудження життя, пантеїстичне відчуття сил природи і прихований драматизм акту народження.

Саме таких сил сповнена перша частина кантати – «Дивувалась зима», яка виростає з тривожно-піднесеного тремоло литавр і радісного оркестрового злету в інтродукції. Так пробуджується світ, скидаючи заціпеніння зимової

сплячки. У другій частині – «Гримить!» – все ще нагромаджуються творчі сили, але вони вже конкретизуються: «Гримить! Благодатна пора наступає, природу розкішна дрож пронимає! Гримить! Тайна дрож пронимає народи, мабуть, благодатна сила надходить. Мільйони чекають щасливої зміни». І музика схвильовано підхоплює закличність поетичної інтонації. Третя частина – «Гріє сонечко» – своєрідна скерцозна середина циклу. У жанровому відношенні вона найбільш визначена, в чому сприяє прозора фактура жіночого хору, і її цілком можна було б назвати «Веснянкою». І ще яскравіше звучить у зіставленні з жіночим хором соло баритона: «Встань орachu, встань! Вже прогули вітри» – образ творця хліба, який уособлює все суще на землі.

«Розвивайся, зелена діброво» – так називається четверта частина кантати. У ній найповніше своє відбиття здобув творчий образ кантати. Для музичного втілення композитор обрав форму подвійної фуги, де перша тема експонується на словах: «Розвивайся, зелена діброво», а друга – на словах: «Зеленійся, рідне поле!». Заклучний розділ фуги викладено у стретному (зустрічному, одночасному) проведенні обох тем. Завдяки лаконічності і яскравості тематичної мови фуга стає найважливішою ланкою в драматургії циклу.

У фіналі кантати «Земле моя» на повний зріст встає гігантський образ народу-трударя, що прагне оновленого радісного й гордого життя. Для досягнення кінцевої мети твору – прославленого звеличення рідної землі – автор звертається до ораторських інтонацій в ємкому й виразному соло баритона. Соліста підтримують могутніми гомофонними фразами хор й оркестр. Середній розділ фіналу – фугато («Сил рукам дай, щоб кутала мати!») своїм енергійним характером сприяє динамізації всієї форми. Завершується кантата хором – гімном «Земле моя», який звучить переможно, як урочисте ствердження людської сили й гордості.

У певному плані сам процес створення циклічної композиції може слугувати свідченням того, як творча думка знаходить свою виражальну сферу. Тематизм кантати має пісенну основу. Але змістова суть фіналу

спонукає до проростання з пісенності монологічної декламаційності. Так, вже в кінці першого великого твору народилися ті стильову паростки, які пишно розквітли в майбутньому.

«Кантата «Весна» виявила ще одну ознаку композиторського почерку М. Скорика – лаконічність і водночас змістову ємкість висловлювання. Відчувалося, що автор прагне подолати композиційні (формальні) стереотипи через індивідуальну якість тематичного матеріалу, тобто постійно шукає найточніші інтонації для створення музичних образів. «Інакше кажучи, перша велика праця композитора виявляє авторський пошук у головному – створенні власного тематичного мислення», – зазначає науковець Л. Кияновська [2, 235].

І нарешті останнє. Звертаючись до жанру кантати, М. Скорик застосував його класичний варіант (наприклад, сольні епізоди як драматургічний елемент перегукуються в його творі з аналогічними епізодами в ораторіях І. Гайдна, кантатах Лисенка). Молодий композитор широко використовує техніку, розгортання подій у його кантаті – неквапливе, епічне, композитор дає можливість розгорнутися окремим групам твору; солістів залучає в моментах, найважливіших для підкреслення головних авторських думок. Отже, всі традиційні форми і спроби роботи з матеріалом виглядають у М. Скорика сучасно й на диво по-українському.

Як видно з наступних творів, прагнення класичної чіткості форм, лаконічне сучасне письмо і яскрава національна визначеність музики взагалі стали провідними ознаками творчості М. Скорика і досягли глибокого й різнобічного розвитку в його композиторській діяльності (це дало змогу багатьом музикознавцям відзначити важливу роль у його творчій манері рис неокласицизму.) Ці якості музики М. Скорика зумовлені ґрунтовним знанням сучасної музичної культури. Постійний інтерес до творчості С. Прокоф'єва проявився у конкретності і лаконічності інтонації й чіткості форми; вивчення принципів роботи Б. Бартоха з фольклорним матеріалом спричинилося до глибокого проникнення в ладові й структурні особливості української народної музики щодо сучасної композиторської техніки; гармонічні та

колористичні знахідки імпресіоналістів, передусім К. Дебюсі, спонукали молодого композитора до пошуків у галузі звучання вертикалі, виявлення фонічних особливостей гармонічних структур.

Закінчивши два факультети Львівської консерваторії – композиторський і музикознавчий (дипломна робота: «Лад музики С. Прокоф'єва»), Мирослав Скорик отримав рекомендацію до вступу в аспірантуру. Не вагаючись, він вирішив продовжувати навчання у Москві.

Молодому музикантові необхідно було поринути в музичну атмосферу великого мистецтва, відчувати імпульс музичного життя всієї країни. І в цьому розумінні йому дуже поталанило. Його науковим керівником став один з визначних музичних діячів сучасності Д.Б. Кабалевський. Публіцистична пристрасність і переконаність Д. Кабалевського у торжестві гуманістичних ідеалів музики захопили й назавжди полонили молодого композитора. Завдяки своєму вчителю М. Скорик глибше зрозумів суспільну функцію мистецтва, в його свідомості сформувався громадянське розуміння завдань, що стоять перед митцем.

Наближався час закінчення аспірантури і М. Скорик в притул підійшов до проблеми написання випускного твору. Мабуть, перший творчий успіх, що прийшов до композитора з кантатою «Весна», дозволив йому відчувати себе у вокально-симфонічному жанрі найвільніше, тим то він звертається до поеми литовського поета Едуардаса Межелайтіса «Людина». М. Скорик був захоплений героїчною романтикою, піднесеністю й повнотою образу людини-творця.

«Людина» – це друга кантата М. Скорика, написана через чотири роки після «Весни». Музична мова її, весь образний стрій, зовсім інші, нові. Спільне в них одне – авторська концепція, віра у творчу силу людського розуму. Але вона стала більш масштабною, відточеною, зрілою. Якщо у «Весні» спостерігаємо нагромадження прихованих могутніх сил, то у «Людині» маємо якісну зміну самої ідеї. Художній образ сповнюється конкретної сили: «Я – син людей!» [2, 229].

Як вже зазначалося, перебування у класі Кабалевського допомогло М. Скорику вибороти лаконічність і ємкість висловлювання. Деяка розтягненість, наявна в ранніх творах, поступила місцем промовистій тезовості, далекої, проте, від конспективного скоропису.

На відміну від «Весни» друга кантата одночастинна. Якщо у «Весні» декламаційність ніби ховалася в надрах пісенності й безпосередньо проявилася лише у фіналі, то в «Людині» спостерігаємо зворотний зв'язок властивостей: пісенність крізь декламаційність. Твір вирізняється плакатною мелодичною мовою, де переважають ораторські інтонації. Однією з найяскравіших особливостей кантати є її монотематичність, щоби́льше – моноінтонаційність. Саме інтонаційне ядро теми ґрунтується на точній квінті до мажору. Низхідна квінта від домінанти до тоніки – найчіткіший з відомих мелодичних кадансів; квартове сходження від домінанти до тоніки – найпоширеніший у музиці ораторський «героїчний» інтервал.

Отже, з перших звуків – цілковита конкретність інтонації, ладова чіткість і ритмічна визначеність. Жодних інтонаційних вивертів. І все це підкреслюється могутньою тонічною оркестровою «педаллю», що охоплює весь експозиційний шістнадцятитактовий період.

Після аспірантури М. Скорик – викладач теоретичних дисциплін у Львівській консерваторії. А в 1966 р. його запросили до Київської консерваторії; тут він викладав теоретичні дисципліни студентам композиторам та музикознавцям. Згодом йому було доручено курс композиції. Крім того, він керує аспірантами, часто виступає опонентом на захисті дисертацій. М. Скорик «виховав» таких композиторів, як заслужений діяч мистецтв УРСР І. Карабіц, Я. Верещагін, О. Ківа, В. Ільїн. У його класі завершили свою освіту лауреат Державної премії Української РСР імені Т.Г. Шевченка Є. Станкович, О. Балакаускас, які розпочинали навчання у Б. Лятошинського. Виразними ознаками учнів М. Скорика є чітка ідейно-естетична позиція, реалістичне спрямування творчості і міцна фахова підготовка. Можна з впевненістю твердити, що композиторська майстерність,

зумовлена великим обсягом спеціальних знань, практичних навичок, «кується» у класі М. Скорика з глибоким розумінням завдань, що стоять перед майбутніми діячами мистецтва.

Висновки. Отже, нами проаналізовано системність розвитку формування естетичних та світоглядних орієнтирів у творчості композитора Мирослава Скорика, де відбувся особистісний та мистецький пошук становлення творчої постаті з виокремленою індивідуальною виконавською манерою. Зазначимо, що новаторські, колористичні та інші стильові особливості музичної виразності найбільш простежуються у вокально-симфонічних творах композитора (на прикладі кантат «Весна», «Людина»).

Список використаної літератури

1. Задерацкий В. Обретение зрелости [О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика] // Советская музыка. – 1972. – № 10. – С. 23–35.
2. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець : Наук, видання. – Львів, 2008. – 588 с.
3. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів : Вид-во «Сполом». – 1998. – 128 с.
4. Назар Н. Висоти відкриття. Українські композитори – лауреати комсомольської премії. – К. : «Муз. Україна». – 1982. – 56 с.
5. Щириця Ю. Мирослав Скорик. – К. : «Муз. Україна». – 1979. – 122 с.

Марія Сташко, аспірантка кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ШАШКЕВИЧИАНА ВІКТОРА МАТЮКА

У статті розглянуто декілька вокально-хорових творів Віктора Матюка на слова Маркіяна Шашкевича. Розкрито прийоми вокально-хорового письма. Визначено образно-тематичну сферу поезії, особливості її музичного прочитання, структуру музичних творів, характерні закономірності музичного викладу.

Ключові слова: М. Шашкевич, В. Матюк, пісні, музичне інтонування, хорове письмо.

Мария Сташко, аспирант кафедры методики
музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ШАШКЕВИЧИАНА ВИКТОРА МАТЮКА

В статье рассмотрено несколько вокально-хоровых произведений Виктора Матюка на слова Маркиана Шашкевича. Раскрыты приемы вокально-хорового письма. Определено образно-тематическую сферу поэзии, особенности её музыкального прочтения, структуру музыкальных произведений, характерные закономерности музыкального изложения.

Ключевые слова: М. Шашкевич, В. Матюк, песни, музыкальное интонирование, хоровое письмо.

Maria Stashko, Postgraduate Student of the department
of Methods of Musical Education and Conducting of
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

VOCAL CHORAL SHASHKEVICHIAN BY VICTOR MATYUK

The article deals with several vocal-choral works of Victor Matyuk on the words of Markian Shashkevich. Methods of vocal-choral writing are revealed. The figurative and thematic sphere of poetry, peculiarities of its musical reading, the structure of musical works, and the regularities of musical presentation are determined.

Key words: M. Shashkevich, V. Matyuk, songs, musical intonation, choral letter.

Постановка проблеми. Творча діяльність Віктора Матюка – священика, композитора, педагога, визначного музично-громадського діяча – невід’ємна складова української музичної культури. Незважаючи на вагомий композиторський доробок, у його дослідженні все ще залишається багато «білих плям». Передусім це стосується вокально-хорових творів, які, хоча і ввійшли до репертуарного списку виконавських колективів і посіли гідне місце в українському музичному просторі, майже не були предметом уваги українських музикознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслюючи душпастирські служіння, Р. Кухар наголошував, що В. Матюк «умів поєднати службу Богові зі службою рідному народові своєю вірною духовною опікою, виховно-освітнім проводом і великим талантом музичного творця» [4, 785]. Життя та творчість В. Матюка була предметом уваги українських музикознавців Й. Волинського, Ю. Булки, Л. Кияновської, Л. Мазепи, Н. Костюк, І. Бермес, О. Миронової та ін.

Широке коло питань, пов’язаних із творчою діяльністю митця висвітлюється у роботах Й. Волинського, М. Черепанина, М. Білинської, М. Возняка, С. Івасейка та ін. В останні роки спостерігається посилення інтересу науковців до діяльності українського духовенства, зокрема, композиторів-священиків Галичини XIX ст., їхнього композиторського доробку, в тому числі й В. Матюка.

Мета статті зводиться до виявлення особливостей вокально-хорового письма в творах В. Матюка на слова М. Шашкевича в ракурсі взаємодії поетичного тексту та засобів музичної виразності.

Виклад основного матеріалу. Першим музичним популяризатором творчості М. Шашкевича був представник перемишльської музичної школи Віктор Матюк (1852 – 1912), учень і продовжувач традицій М. Вербицького.

Головне місце у композиторській творчості В. Матюка займали вокально-хорові твори, написані на тексти різних поетів. Серед них кантата «До весни» (сл. М. Павлика), «До руської пісні», «Крилець» (сл. Б. Кирчіва), «Під

осінь» (сл. В. Масляка) та ін. У творчій спадщині майстра гідне місце займають вокально-хорові твори на сл. М. Шашкевича: «Веснівка», «Болеслав Кривоустий під Галичем 1139 р.», «Нещасний». Одним із кращих солоспівів є «Цвітка» на вірші М. Шашкевича, текст якого вперше надруковано в альманасі «Русалка Дністровая», вдруге виданому М. Максимовичем у 1841 р. в альманасі «Киевлянин» (кн. 2). «Веснівка» написана В. Матюком під час навчання в Перемишльській гімназії (приблизно 1875 р.). Композиція була поширена ще за життя автора і принесла йому популярність. О. Нижанківський так відгукувався про цей твір: «Пішла «Цвітка дрібная» В. Матюка. Дивна, але все таки гарна, така жива цвітка у вінку нашої літератури музичної, – вона знаходиться вже постійно в репертуарі і малих, і великих наших співаків, дарма, що не всі її однаково інтерпретують» [6, 2]. В. Витвицький указував, що «Веснівка» була улюбленою піснею О. Мишуги [2, 13], а С. Людкевич, – що О. Мишуга був першим виконавцем популярного галицького солоспіву [5, 278 – 284]. С. Чарнецький наголошував, що на вечорі, присвяченому М. Шашкевичу, «Цвітку» виконувала С. Крушельницька [8, 1]. «Веснівка» Маркіяна Шашкевича – невеличка поема, в якій алегоричні постаті – квітка та весна – тужать за щастям і світлом. Цей образ є виразником прагнень тогочасних «будителів», що «дрібненька весняна вітка» після довгої холодної зими привернула увагу всього світу своєю красою.

«Цвітка» – пісня-романс, у якій композитор відмовився від строфічно-куплетної будови. За емоційністю та драматизмом вона нагадує романси Ф. Шуберта. За своїм ліричним настроєм композиція В. Матюка витримана в стилі баркароли і відзначається багатством мелодики, притаманної романсу. Твір розпочинається фортепіанним вступом у повільному темпі, на тихій динаміці, у тональності e-moll. Діапазон мелодії досить широкий: сі–соль². У мелодичній лінії поєднуються плавний і стрибкоподібний рухи. Вона то здіймається із квінтового тону (домінуючого в фразі), то розгортається впродовж фрази у межах інтервалу ч. 4. Партія фортепіано переважно підтримує вокальну лінію.

У грайливість весняних настроїв пісенної мелодики першої частини вливаються інтонації народних пісень. Послідовність розвитку мелодичної лінії цієї частини доводить її до високих драматизованих регістрів, які в наступних частинах ще більше контрастують із ліричним м'яким рисунком низьких за теситурою наспівів основного мотиву. Звуки f-d-a-c у 13 такті є ознаками домінантової гармонії (D^6_5) у G-dur'і з розв'язанням у тоніку, а в 16 такті трапляється стрибок на зм. 5 (VII–IV), яка плавно переходить у I ступінь G-dur'у. Завершується перша частина у паралельній тональності G-dur. Цей прийом мажору та мінору, безсумнівно, пов'язується, з одного боку, з художньою образністю (радісні почуття весняної пори, водночас, смуток навіює спогади), з іншого – вказує на присутність української національної музичної атрибутики.

Наступна частина твору починається в основній тональності e-moll з підвищеними VI та VII щаблями на crescendo, де мелодія отримує нові мелодико-ритмічні фігурації. Для створення журливого настрою композитор «збагачує» мелодичну лінію мелізмами, що є характерною ознакою романсу. В окремих тактах появляються допоміжні та прохідні хроматизми, які створюють напруження, експресивність у звучанні («Буря загуде, краса змарніє»). На думку В. Живо́ва, «...текст робить більш конкретними і чіткими думки, виражені в музиці; вона ж, у свою чергу, образною й емоційною стороною підсилює вплив слів» [3, 33]. Багатство музичної виразності дає змогу зарахувати романс до «золотого фонду» української вокальної музики і є одним із найкращих і найпопулярніших творів композитора.

Два чоловічі хори на слова М. Шашкевича «Болеслав Кривоустий під Галичем 1139 р.» і «Нещасний» – зразки композицій на громадсько-патріотичні теми. Поетичний текст вірша «Болеслав Кривоустий під Галичем 1139 р.». зацікавив В. Матюка, позаяк історична тематика була близькою М. Шашкевичу. Про це свідчить його незавершена стаття «О запорожцях і їх Січі», літературний нарис про Богдана Хмельницького, створений на основі матеріалу «Истории Малой России» Д. Бантиш-Каменського та козацьких

пісень і вміщеного у невиданому альманасі «Зоря». Ці факти є незаперечним підтвердженням, що козацька тематика і образність були в полі зацікавлень М. Шашкевича. Можливо, саме це допомогло йому ввести до літератури фольклорного спрямування образи загальнонаціонального звучання – історичних постатей. М. Шашкевич розповідає про стародавню боротьбу руських князівств проти поневолювачів. Річ тут не в історичній вірогідності зображуваних подій, а в характері висвітлення їх, в тенденції автора, в тому пафосі, з яким змальовує поет-романтик ці події. Він із патріотичним піднесенням оспівує «славний руський з ляхом бій». Ярополк київський і його військо виступають як богатирі-визволителі. Галичани і київські дружинники тут не протиставляються, бо то одна руська сила – «од Бескида аж до моря» [7, 230]. М. Шашкевич прагне переконати пригноблений люд, що гнобителі тільки на словах непереможні.

Твір написаний у куплетній формі (куплет вибудовується у простій двочастинній безрепризній формі). Мелодія передає мужність оборонців Галича, які дають відсіч жорстоким феодалам-загарбникам. У творі панують жанрові ознаки маршу: чотиридольний метр, пунктирний ритм (довгий пунктир), ямбічна висхідна кварта. Починається виклад із затакту висхідною квартою, яка звучить в октавний унісон і переходить у паралельні терції. Діапазон вокальної партії зручний для виконання: G – a¹. У вокальній лінії, яка рухається здебільшого плавно, трапляються поодинокі стрибки на ч. 4, ч. 8 переважно по стійких щаблях C-dur'у. Завершується перше речення звуками Д₇ із розв'язанням у тоніку. Друге речення майже точно повторює перше, проте в 7 такті маємо відхилення у G-dur.

У наступній побудові є перехід у субдомінантову тональність (F-dur) через домінантову гармонію (D₂). Композитор повертає звучання в головну тональність за допомогою гармонічних сполучень: S – T – II^{6/5} – D – T. Закінчення музичних структур (фрази, речення) підкреслюється довгими тривалостями, що надає звучанню виваженості, впевненості. Завершується твір

повною та досконалою каденцією (в якій тоніка з'являється на сильній долі такту і в мелодії закінчується на I щаблі).

Зовсім протилежний щодо виразових засобів є другий хор – «Нещасний», побудований, як зазначав сам автор, за народно-пісенними мотивами. Вперше вірш надруковано в альманасі «Вінок русинам на обжинки», ч. 1, с. 78 – 79, під заголовком «Нещасний». Автограф зберігається в ЛНБ (архів М. Шашкевича, п. 1, од. зб. 19). На автографі рукою Я. Головацького написано заголовок: «Безрідний». «З'їдає мислі, як змія зірочки» – публікуючи твір у «Вінку русинам на обжинки», Я. Головацький робить примітку, пояснюючи цей вислів народним повір'ям, за яким нібито чарівниці можуть знімати зірки з неба.

Аналізуючи твір «Нещасний» можна помітити низку типових для В. Матюка композиторських прийомів, хоч і запозичених ним із арсеналу «перемишльської школи». Це передусім строга вертикальність, витримане чотириголосся з мелодією у верхньому голосі. Поліфонічні моменти і розвинений модуляційний план трапляються у творах композитора дуже рідко. Перша частина *Andantino* вибудована у B-dur'і і багата на модуляційні переходи (a–E–C–A), середня частина *Largetto* звучить у однойменній тональності b-moll побудована на двох секундових секвенціях, закінчення значно освіжають звучання. Для другої частини більш характерна плавна і кантиленна мелодична лінія, трапляються стрибки на в. 6, ч. 8. У ритмічному малюнку пунктирний ритм, а в окремих тактах – прохідні та допоміжні хроматизми. Діапазон мелодичної лінії: F – g¹. Голоси рухаються паралельними терціями, витоки яких у народно-поетичній творчості. Завершується друга частина на домінанті основної тональності.

Третя частина твору знову в *Andantino dolce* – повторення першої частини з незначними змінами ритмічного малюнка.

Висновки. Безперечно, поезія М. Шашкевича співзвучна внутрішньому світові В. Матюка, бо її зміст закладений у кожному звукові і в кожній ноті чи знакові тексту. Отже, проаналізувавши окремі твори на слова М. Шашкевича можна констатувати про майстерність вибудованої мелодичної лінії, котра отримує в кожному творі переконливе свіже художньо-образне звучання.

Поетичний текст відповідає «задуму композитора, наміри якого то більше розкриються в музичному творі, що ближче йому текст за художньою образністю» [1, 153]. Для хорового письма характерні класичні звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика. Новизна художнього задуму, стильова самобутність, висока майстерність композитора – ось прикметні риси втілення поетичного тексту в хоровому задумі. У вокально-хорових творах «Веснівка», «Болеслав Кривоустий під Галичем 1139 р.», «Нещасний» на слова Маркіяна Шашкевича в усій повноті виявляється авторський «почерк» Віктора Матюка, індивідуальність та нестандартність його мислення, намагання якнайповніше відобразити в музиці смислове значення й емоційне забарвлення поетичного тексту.

Список використаної літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Витвицький В. Віктор Матюк / В. Витвицький // Українська музика. – 1937. – Ч. 2. – С. 13.
3. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учебное пособие / В. Живов. – М. : ВЛАДОС. 2003. – 272 с.
4. Кухар Р. Отець Віктор Матюк – душпастир і композитор (1852–1912) / Р. Кухар // Надбужанщина. – Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто, 1989. – Т. 2. – С. 784–786.
5. Людкевич С. Віктор Матюк / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 278–284.
6. Нижанківський О. Два концерти в пам'ять 100-літніх роковин уродин М. Шашкевича 6 і 7 листопада 1911 р. у Львові / О. Нижанківський // Діло. – 1911. – Ч. 249. – С. 2.
7. Петраш О.О. «Руська трійця» / О.О. Петраш. – К. : Дніпро, 1986. – 230 с.;
8. Чарнецький С. З концертної салі / С. Чарнецький // Діло. – 1911. – Ч. 248. – С.1

Цао Шию, аспірантка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХУАН ХУВЕЯ

У статті розглянуто аспекти діяльності видатного, але сьогодні призабутого китайського композитора Хуан Хувей, який у числі перших у Китаї закладав основи для розвитку фортепіанної композиторської творчості та виконавства. Уперше зібрано і систематизовано матеріали про його композиторську практику, педагогічну, наукову та музично-суспільну діяльність. Окреслено значення постаті композитора в аспекті пропагування фортепіанного мистецтва у Китаї у перший період його розвитку, прагнення досягнути «націоналізації» європейського фортепіано та визначального значення впливу на творчість імпресіоністичної техніки.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, педагогіка, композиторська творчість, елементи національної музичної мови, композиційні прийоми.

Цао Шию, аспирантка кафедры истории музыки
Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко

АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУАН ХУВЕЯ

В статье рассмотрены аспекты деятельности выдающегося, но сегодня призабытого китайского композитора Хуан Хувей, который в числе первых в Китае закладывал основы для развития фортепианного композиторского творчества и исполнительства. Впервые собраны и систематизированы материалы о его композиторской практике, педагогической, научной и музыкально-общественной деятельности. Определено значение личности композитора в аспекте пропаганды фортепианного искусства в Китае в первый период его развития, стремления достичь «национализации» европейского фортепиано и определяющего значения влияния на творчество техники импрессионизма.

Ключевые слова: фортепианное искусство, педагогика, композиторское творчество, элементы национального музыкального языка, композиционные приёмы.

Cao Shiyu, postgraduate of the music history cathedra
of the Lviv National musical academy
named by M.V.Lysenko

THE ASPETCS OF CREATIVE ACTIVITY OF HUANG HUWEI

In the article it was investigated the activity aspects of famous but a little forgotten chineese composer Huang Huwei, which is firstly in China started the basis for fortepiano composing creativity and performing development. It is firstly gathered and systemized materials about his composing practice, pedagogical scientific and musical social activity. It was fixed the meaning of composer person in the aspect of fortepiano art propaganda in China in the first period of its

development, willing to reach the «nationalization» of european fortepiano and main influence meaning on the creativity of impressionistic technique.

Key words: *fortepiano art, pedagogy, composing activity, elements of national musical language, composing methods.*

Постановка проблеми. Хуан Хувей (*Huang Huwei*, нар. 1932 р. у м. Ченду, провінція Сичуань) – видатний педагог, композитор, музикознавець і музично-громадський діяч, творчість якого привертає у Китаї найбільшу цікавість при вивченні напрямів розвитку національної фортепіанної музики. Масштаб діяльності цієї унікальної особистості та музична спадщина, автором якої він є, вимагає особливої дослідницької праці. Поряд із творчістю найвидатніших китайських композиторів – Ван Цзянь Чжона, Дін Шаньде, Ван Лісяня, Хе Лутіна, Чу Ван Хуа, Сан Тона, Гао Чжі Хонга та ін., музичні композиції Хуан Хувей постають одними з найбільш успішних та яскравих прикладів поєднання ознак етнічних елементів національної музичної мови і майстерності володіння західними композиційними прийомами та стилями. Презентуючи високий рівень художньої цінності, на сучасному етапі його творчість привертає особливу цікавість і спонукає до глибшого вивчення та активнішого пропагування кращих творів композитора для поширення їхнього виконання не лише у Китаї, але й за його межами.

Метою статті є розкриття аспектів творчої діяльності Хуан Хувей – композитора, педагога, музикознавця і музично-суспільного діяча.

Від самого початку становлення творчого шляху (ранній період творчості Хуан Хувей припадає на 1950-і роки) композитор присвятив себе створенню фортепіанної музики і без цього не бачив сенсу власної творчості. Його виняткову цікавість до фортепіано інспірували жага досягнення багатства виразових можливостей інструмента, що прийшов з європейського континенту, можливість вивчення та застосування у творчості невласливих монодичній китайській культурі принципів інструментального розвитку.

Ранні фортепіанні твори Хуан Хувей відразу були визнані шедеврами національної музики як із погляду художньої цінності, так і культурної –

оскільки відображали видатні досягнення китайського гуманістичного мистецтва. Такому високому визнанню творчості сприяло прагнення композитора зберегти у фортепіанних творах особливості національної музичної мови і розвинути традиції національної інструментальної музики.

Незважаючи на справді високі досягнення у розвитку національної фортепіанної музики, ім'я Хуан Хувей тривалий час було несправедливо забуто. Окремі факти з його творчої біографії по краплинах вдалося встановити з різних джерел, основними з яких стали Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва, укладений Гао Сяогуаном та У Говен (Шанхай, 1998); з передмови Ван Ін до першої виданої збірки з творів композитора «Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей» (Шанхай, 2001) та з біографічної довідки Цинь Цинь про життєвий та творчий шлях наставника і педагога Хуан Хувей, У Цзунцзяна, що вперше була видана російською мовою (Москва, 2001).

Початкові музичні знання композитор здобув, навчаючись на факультеті лісового господарства Сичуаньського університету, де брав активну участь як скрипаль-аматор у складі концертної бригади. Одночасно був слухачем курсу композиції Сичуаньської консерваторії, а у 1956 р. закінчив Пекінську Центральну консерваторію за класом фортепіано і композиції у професора У Цзунузяна. Важливим під час навчання стало відвідання лекцій із гармонії російського композитора Бориса Алапова, який, зокрема, виділяв значення звернення у творчості до народного мелосу і програмності музичних творів як одного з найбільш важливих способів єднання музики і літератури [2, с. 3]. До тепер Хуан Хувей продовжує працювати професором і завідувачем відділу композиції у Сичуаньській консерваторії, вісім років працював на посаді декана Сичуаньської консерваторії (1976 – 1984) [3, с. 118], є членом Творчого комітету Асоціації китайських музикантів і Комітету з авторських прав. З його класу вийшло багато композиторів, що стали одними з найбільш відомих у Китаї та за рубежом. Серед них – Сюй Чжемінь, Гао Вейцзе, Сан Тон, Чжан Сяолу, Лі Інхай та ін. [1; 2; 3]. За видатні здобутки і відмінні результати у

педагогічній праці професора Хуан Хувей було неодноразово відзначено високими національними нагородами, а його теоретичні праці «Базові знання з гармонії», «Стилістика народних пісень провінції Хань» та «Робота композитора з інструментальними мелодіями» стали базовими підручниками у китайських консерваторіях.

Перший фортепіанний твір «Свято країни» (1954) відразу отримав визначення як «музика у китайському стилі» [2, с. 2]. Твір було включено до першої друкованої збірки фортепіанних творів китайських композиторів, опублікованої у Шанхаї видавництвом «Музика» у 1960 р. Видання збірки було приурочено святкуванню першого десятиліття заснування фортепіанної музики у Китаї. Після стрімкого злету і особливо інтенсивної популярності музики Хуан Хувей упродовж 1950-х років настали роки Культурної революції. Його фортепіанні твори, як і виняткової більшості інших кращих китайських композиторів, були заборонені до виконання і на тривалий час повністю зникли з музичного обрію країни. Особливо жорсткої критики зазнав кращий витвір композитора – сюїта «Картина Башу» (1958), оскільки, як було відзначено партійними керівниками, «у творі не йшлося про класову боротьбу» [2, с. 2]¹.

Відродження імені і творчості композитора розпочалося лише наприкінці ХХ ст. – у період новітньої історії Китаю, коли інтенсифікувався рух із вивчення національної культурної спадщини, історії розвитку національної музики і повернення до творчості імен забутих композиторів. Так почали повертатися з забуття, вивчатися і періодично звучати на концертних сценах й окремі твори Хуан Хувей. Проте, досі все ще не існує комплексного музикознавчого дослідження, у якому було б узагальнено здобутки композитора у найважливішій для його творчості галузі – фортепіанній

¹ У період Культурної революції питання заборони творчості Хуан Хувей та інших композиторів визначала політична фракція Комуністичної партії Китаю «банда чотирьох». До її складу входили Цзин Цинь (лідерка, остання дружина Мао Цзедуна), Чжан Чуньцяо, Яо Веньюань і Ван Хунвень, які контролювали діяльність владних органів та усі процеси, що відбувалися в культурному та мистецькому житті Китаю.

музиці, досліджено характерні риси окремих творів та особливості індивідуальної стилістики. Окремого аналізу потребує й вивчення кращих зразків спадщини Хуан Хувей – фортепіанних циклів.

Упродовж усього життя, незважаючи на гоніння, переслідування та заборону виконання творів у певні історичні періоди розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, Хуан Хувей завжди виявляв велику прихильність до створення фортепіанної музики і слугував розвитку національної фортепіанної творчості та виконавства. Зважаючи на недостатність фортепіанного репертуару для дітей, він створив низку творів для шкільного віку – «Маленька дитяча соната», «Прості варіації», «Подвійні варіації» на тему народної пісні «Я люблю тебе, сніговий лотос», п'єси «Хлопчик пастух» і цикл «Три поліфонічні дрібнички». Усі ці твори різняться за ступенями складності, але в сукупності, відтворюючи і розвиваючи засади національної музики, сприяють різнобічному досягненню фортепіанних навичок і широко використовуються у педагогічній практиці. Активно сприяючи поширенню серед юнацтва фортепіанних творів національних композиторів, Хуан Хувей розгорнув діяльність із підтримки юних виконавців і у 1990 р. став одним із засновників у Китаї «Премії за дитяче фортепіанне мистецтво».

Серед інших найбільш визначних фортепіанних творів – «Соната фа мінор» (1960) і «Фантазія про річку Джілінг» (1979), у якій використано елементи тем з народної пісні «Коли розпустилася квітка» і пісні весляра «Човен Дракона» з давнього обряду поклоніння Змієві. Музичний матеріал «Фантазії» переконливо засвідчує прихильність композитора до втілення сюжетів національної обрядовості і опори на інтонації народних пісень провінції Сичуань.

Хуан Хувей є автором низки опер, монументальних хорових творів і музики для драматичних телевізійних вистав. У жанрах камерної музики створив ряд мініатюрних фортепіанних п'єс і масштабних творів циклічної будови, танцювальні твори, пісні для голосу в супроводі фортепіано, обробки народних пісень, п'єси для скрипки і флейти та ін. Кращими серед них визнано

фортепіанні цикли: сюїти «Картина Башу» (1958) і «Щасливий ковбой» (1962) та цикл обробок «12 сичуанських народних пісень» (1979).

В історії розвитку фортепіанної музики Китаю циклічні твори Хуан Хувея поряд із сюїтами Ван Цзянь Чжона («Народні пісні провінції Юньнань»), Сан Тона («Сім народних пісень Східної Монголії»), Гао Чжі Хонга («Танці Синьцзяна») та Дін Шаньде («Варіації на теми китайської народної пісні») відзначаються як неперевершені зразки культурної та художньої цінності. У значному загальному доробку китайських композиторів завдяки використанню національних засобів музичної виразності та спираючись на національний фольклор його цикли вважаються шедеврами китайського національного стилю. Керуючись такими методами, композитор прагнув досягнути «націоналізації» європейського фортепіано і, так сприяти швидшому його введенню в інструментальний простір Китаю.

Пошуки Хуан Хувея у сфері індивідуальних яскраво національних засобів музичної виразності окреслили виняткове значення застосування у фортепіанних циклах звукозображальних ефектів та звукових колористичних прийомів. Цими засобами він прагнув особливо тонко зафіксувати короточасне емоційне враження або ледь вловимий психологічний стан, що виник внаслідок споглядання картин природи. В усіх фортепіанних циклах композитора з особливою переконливістю виявилось тяжіння до відтворення поетики натхнених пейзажів та відчуття насолоди від їхньої краси. У поєднанні з акварельною м'якістю звукопису, відтворення картин природи стало провідною сферою образної тематики усіх циклів композитора. Ці характеристики вказують на його глибинне захоплення мистецтвом імпресіонізму – мистецької течії Франції кінця XIX ст., художні принципи якої були найбільш близькими як менталітету композитора, так китайської нації загалом. Палітру виразових засобів європейського музичного імпресіонізму – послаблення функціональних гармонічних зв'язків, нашарування, немов мальовничих плям нерозв'язаних гармоній, хиткість ритмічних малюнків,

тонка гра сегментів ладів, контурна наповненість фактури – композитор постійно намагався перенести на китайський національний ґрунт.

Фортепіанний цикл «Картина Башу» до недавня не був відомим.

У 2001 р. видавництвом «Шанхайська музика» було інспіровано здійснення публікації спеціальної серії фортепіанних творів національних композиторів, творчість яких на початку ХХІ ст. була визнана як «найбільш значна з точки зору досконалості композицій та історично видатних досягнень у фортепіанній творчості» [2, с. 2]. Метою видання серії стало сприяння відродженню та найширшій популяризації спадщини тих китайських композиторів, творчість яких до сьогодні все ще залишається маловідомою та «ще більше малозрозумілою у світі» [2, с. 2]. До збірок серії було відібрано кращі твори вісімнадцятиох призабутих китайських композиторів, творчість яких у роки Культурної революції, а також тривалий час після її закінчення, була під забороною виконання і, навіть, згадування. Серед таких – Тан Дун, У Цзущян, Чу Ванхуа, Хуан Жо, Чень Пейсюнь та ін. У числі перших серед опублікованих виявилася збірка «Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей», до якої увійшла сюїта «Картина Башу».

У китайській фортепіанній літературі сюїта «Картина Башу» вважається неперевершеним зразком продовження розвитку традицій давньої китайської музики та логічного поєднання цих традицій із західними творчими методами. У передмові до видання відзначено, що «дорогоцінна праця нашого видатного композитора Хуан Хувей пройнята мовчазним духом відданості законам творення традиційної музики. Китайська музика сьогодні має обмаль контактів із західним світом. ... Вказуючи шлях покрокового руху вперед, музика сюїти логічно вписується у сучасний контекст, залишаючись самотньою, яскравою і зрозумілою для виконавців усього світу [2, с. 4]. Сам композитор так висловлювався про свої цикли: «Мої роботи – це всього лише маленька квітка у горах. Твори, у яких переконливо збережено національний стиль, будуть передаватися багатьом наступним поколінням» [1, 21].

Представлений короткий огляд не вичерпує усіх знань про масштабність діяльності Хуан Хувей, але спонукає до більш глибокого дослідження, вивчення і пропагування імені та творчості видатного, проте забутого композитора, що заклав глибинні основи у розвиток китайської національної композиторської школи і один із перших, намагаючись сприяти «націоналізації» фортепіано, сприяв швидшому введенню фортепіанної музики в інструментальний простір Китаю.

Список використаної літератури

1. Ван Ін. Фортепіанна творчість китайських композиторів XX–XXI століть. *Вісник Китайської Центральної консерваторії*. – Пекін : Народ Сичуані, 2000. – № 9. – С. 18–24.
2. Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей / передмова Ван Ін. Шанхай: Шанхайська музика, 2001. – С. 2–4.
3. Гао Сяогун, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва. – Шанхай : Шанхайська музика, 1998. – 197 с.
4. Цинь Цинь. Жизненный и творческий путь У Цзунцзяна. / *Музыка XX века*. – М. : Музыка, 2001. – С. 147–150.

Євгенія Шуневич, доцент кафедри
народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ЛЕГЕНДА» (М.ДРОГОБИЧ)

У цій статті розглядається специфіка підбору репертуару у камерному хорі «Легенда» за період керування хором Заслуженим діячем мистецтв України І. Циклінським (з 1986 до 2013) та Наталії Самокішин (з 2018), а також формування вокально-виконавської майстерності хору залежно від стилевих та жанрових особливостей художніх творів.

Ключові слова: камерний хор, репертуар, хорова техніка, виконавська майстерність.

Евгения Шуневич, доцент кафедры
народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобычского
государственного педагогического университета имени Ивана Франко

ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ МУНИЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРА «ЛЕГЕНДА» (ДРОГОБЫЧ).

В данной статье рассматривается специфика подбора репертуара в камерном хоре «Легенда» за период управления хором Заслуженным деятелем искусств Украины И.Циклинським (с 1986 года по 2013) и Натальи Самокишин (с 2018), а также формирования вокально-исполнительского мастерства хора в зависимости от стилевых и жанровых особенностей произведений.

Ключевые слова: камерный хор, репертуар, хоровая техника, исполнительское мастерство.

Eugenia Shunevich, Assistant Professor
folk musical instruments and vocals of the Ivan Franko Drohobych State
Pedagogical University

FEATURES OF THE REPERTOIRE OF THE MUNICIPAL CHAMBER CHOIR «LEGEND» (DROHOBYCH).

This article discusses the specifics of the selection of repertoire in Chamber Choir "legend" for the period of management by the choir Honored figure of Arts of Ukraine and Ciklins'kim (from 1986 to the present), and Natalia Samokishin (from 2018) as well as the formation of vocal and performing skills of the choir, depending on the style and genre features of artistic works.

Key words: chamber choir, repertoire, choral technique, performing skill.

Постановка проблеми. У зв'язку з тим, що газетні публікації про камерний хор «Легенда» мають довідковий або описовий характер, колектив та його відомі диригенти О. Цигилик та І. Циклінський мають вагомі надбання у сфері розвитку національної хорової культури, колектив перебуває у постійному творчому зростанні і є навчальною лабораторією для виховання молодих професійних кадрів, – актуальною буде спроба дослідити специфіку формування репертуару хору видатним диригентом І. Циклінським, також Наталі Самокішин, вплив репертуарної палітри на вокально-виконавські традиції хору, а також визначити місце, яке посідає «Легенда» у контексті виконавських традицій хорового мистецтва України, висвітлити досягнення хору за останні роки.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Чимало публікацій у пресі присвячено творчим здобуткам камерного хору «Легенда», який є лауреатом і дипломантом численних міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Серед них: «Нові хорові надбання «Легенди» – автор А. Власюк (газета «Вільне слово», 31 липня 2003р., «Хор «Легенда»: роки шліфують майстерність» – автор О. Куц («Жива вода» 2000, липень №7), «Оновлена «Легенда» підтвердила свій клас» – автор О. Марітчак («Високий Замок», 8 травня 2003), «Міжнародний успіх «Легенди» – автор Б. Пиц («Галицька Зоря», 26 липня 1991), «Легенда» – муніципальна – підсумки і перспективи» – автор Б. Пиц (Галицька Зоря», 28 жовтня 2003), своєрідним дослідженням та узагальненням досвіду та вокально-хорової роботи диригентів О. Цигилика та І. Циклінського є стаття Є. Шуневич «Специфіка вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда» [10, 126–128].

Відомий київський музичний критик Юрій Чекан так пише про виступ хору у Києві: «Рівень же відомих колективів – таких, скажімо, як дрогобицька «Легенда», керована І. Циклінським, – взагалі поза межами критики. Легкість звуку, чистота строю, довершеність виконавських рішень коментарів та вихвалянь не потребують».(«Золотоверхий Київ»: між двома полюсами» –

«Україна молода», 21 червня 2003). Дані про диригентів опубліковані у довідникових виданнях [1, 156].

Мета статті – описати, систематизувати та проаналізувати специфіку підбору найрізноманітнішого репертуару для камерного хору «Легенда» його керівником І. Циклінським та його послідовницею Н.Самокішин. Цінним матеріалом для статті послужили спілкування з диригентом хору і постійна участь авторки статті в якості артистки та солістки хору з 1984 р., численні Програми концертів та афіші, газетні статті (з власного архіву).

Виклад основного матеріалу. Серед сучасних муніципальних камерних хорових колективів України особливе місце займає лауреат і дипломант міжнародних конкурсів і фестивалів, учасник численних мистецьких акцій: Польща (1991, 2007, 2009, 2010, 2011), у червні 2013 р. «Легенда» брала участь у IX міжнародному фестивалі *Wschod – Zachod – Zblizenia* (м. Радомско, Польща, у якості солістів для виконання «Застольної» з опери «Траві ата» були запрошені солісти: заслужений працівник освіти України, професор ДДПУ ім. Івана Франка Корнель Сятецький та доцент ДДПУ ім. І. Франка Євгенія Шуневич), Угорщина (1992, 1996, 1998 м.Дебрецен), Німеччина (1993, 1997 м. Мартобердорф, 1998 м. Ельзенфельд, 2002, 2010 м. Майнгаузен), Словаччина (1994, 1995 м. Кошиці, 1996, 1998, 1999 м. Трнава), Франція (1996 м. Тур), Бельгія (1999 м. Маасмехелен), Австрія (2000 м. Шпиталь ан де Драун), Іспанія (2005, 2006, 2009 м. Торрев'єха).

«Легенда» є лауреатом Всеукраїнських хорових конкурсів імені М. Леонтовича, Д. Січинського, Л. Українки.

У 2003 р. хор був учасником Всеукраїнського фестивалю хорової музики «Золотоверхий Київ».

У 2004 р. «Легенда» стала лауреатом XIV міжнародного конкурсу церковної музики «*Gaude Mater*» (м. Ченстохова, Польща), XXIII-го міжнародного конкурсу хорів церковної музики (м. Бялисток, Польща).

Колектив з засновником та організатором регіонального конкурсу хорів імені Є. Козака (2008, 2013), співорганізатором регіонального та міжнародного хор-фесту «Хваліте Господа з Небес» (з 2001 р.)

Із приходом молодого енергійного нового керівника І. Циклінського у 1986 р. «Легенда» зазнає суттєвих змін [1, 256]. Основою колективу стають співаки камерного хору «Сонорес» Дрогобицького державного музичного училища, яким керував І. Циклінський. Творчо-виконавський склад значно помолодшав, співаками стають студенти та викладачі мистецьких закладів Дрогобича.

Народну хорову капелу при дрогобицькому Будинку культури ім. Івана Франка, яку заснував багаторічний художній керівник та диригент, Заслужений діяч мистецтв України О. Цигилик було реорганізовано у камерний хор. Основним критерієм підбору учасників колективу стає професіоналізм, бо специфіка камерного виконавства допомагає краще розкрити творчі здібності співака. Слід відзначити психологічний аспект – у малому колективі зростає відповідальність кожного співака, підвищуються критерії вимог до вокальних даних, музичної грамотності кожного учасника хору.

Суттєво змінюється репертуарна політика, орієнтована на сучасну українську та зарубіжну музику.

Завдяки тісній співпраці І.Циклінського з відомими диригентами країн Прибалтики та частими гастрольними поїздками колективу до цих республік наприкінці 80-х рр. XX ст. у репертуарі появляються твори А. Скулте, М. Чурльоніса, В. Торміса, І. Сісака, виконання яких вимагало володіння «європейською манерою» звука, оновлення техніки інтонування, специфічних слухових навичок, «інструментального» звучання голосу. Перу А. Скулте належить «Quasi una sonata per coro da camera», яку хор «Легенда» виконав у 1992 р. на конкурсі у Німеччині. Це велике музичне полотнище з усіма розділами сонатної форми, яка не є типовою для хорової музики. У деяких розділах форми хорові партії діляться на 16 голосів. Складна фактура твору

вимагає високопрофесійного виконання, віртуозної вокальної техніки. А. Пярт створив власну версію православної молитви «Богородице Діво», по своєму осмисливши православну традицію церковного хорового співу.

У кінці 80-х років XX ст. у репертуарі хору появляється новий на той час жанр – негритянський спірічуелс. Спірічуелси – це духовні пісні афроамериканців. Як жанр спірічуелс сформувався наприкінці XIX ст. у США. Джерелом негритянських спірічуелсів є духовні гімни, завезені в Америку білими переселенцями. У виконанні хору «Легенда» на різноманітних концертах і конкурсах звучать спірічуелси А. Ервола «*Sometames I feel like motherless child*», Д. Харстрона «*Elijarh Rock*», Р. Рінгволда «*Deep River*», Г. Сміта «*Ride the Chariot*», Р. Шоу «*Every time feel the Spirit*» та «*If J got my tickt*», М. Хогана «*Old Time Religion*», Д. Лоумера «*Soon I wiil be done*», М. Хогана «*I'm gonna sing till the Spirit moves*», Х. Джонсона «*Ain't got Time to Die*», Л. Джерхарда «*Dry Bons*» [9]. Ці твори поєднують характерні елементи виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка з яскраво вираженою поліритмією, глісандові прийоми звучання, не темперовані акорди, особлива емоційність) зі стилістичними рисами американських пуританських гімнів. Часто спів супроводжується плесканням у долоні, танцем. Оскільки, за будовою спірічуелс має – «питання – відповідь», більшість з них написані для соліста і хору. Свого часу неперевершеними солістами у цьому жанрі у хорі «Легенда» були: Болеслав Курек (Польща), Таїсія Шафранська (Одеса), Анастасія Бих (Тернопіль), Петро Швайковський (Львів), о. Тарас Коберинко (Дрогобич).

Як і у кожному професійному хоровому колективі, важливе місце серед репертуарного розмаїття займають хорові концерти. Хоровий концерт – основний жанр хорової музики доби класицизму в українській, білоруській та російській музиці другої половини XVIII ст. Писався як циклічний твір для 4-голосного хору а capella на церковні тексти (найчастіше на текст псалмів Давида) і виконувалися під час Богослужіння [3].

Саме за рівнем виконавської майстерності, самобутністю трактування творів цього жанру найчастіше виявляється професійний рівень хорового колективу. У репертуарі «Легенди» є хорові концерти Д. Бортнянського № 15 «Приїдіте поклонімся», № 34 «Да воскреснет Бог», А. Веделя № 25 «Боже на тя уповах», Ф. Іванова Псалом № 66 «Боже ущедрі ни», М. Березовського «Отче наш», М. Вербицького хоровий концерт «Ангел вопіяше».

Окремо слід відзначити наявність у репертуарі хору духовної української музики: Літургії М. Вербицького (запис було здійснено у 2002 р.), М. Ділецького, Д. Сілинського, М. Леонтовича; М. Леонтович «Тебе Бога Хвалим», старовинна монодія XVI ст. для соліста з хором «Тіло Христове», сербсько-візантійський розспів «Тіло Христове» для соло сопрано і хору, К. Стеценко «Благослови, душе моя, Господа», та «Милість миру», П. Чесноков «Приїдіте, ублажимо Йосифа», В. Верховинець «Трисвят».

У цьому репертуарному розмаїтті завжди знаходиться робота для виявлення індивідуальних здібностей сольних виконавців. На відміну від свого попередника, І. Циклінський не займається вокалом із солістами. Він, як професійний хормейстер і диригент зосереджує увагу на хоровій специфіці. У роботі над хоровим твором, де є сольні епізоди, диригент творить два умовні шари – tutti і soli. Він дає повну свободу солістам, дає їм змогу творити, але з урахуванням узагальненого трактування хорового твору, покладаючись на їхній професійний досвід. Єдиною і незмінною вимогою до солістів є почуття ансамблю, єдина манера формування високопозиційного звуку, злитність голосів.

Цікавою сторінкою в репертуарі хору є духовна музика сучасних композиторів, яка вражає і своєю географією. Це – частини з Літургії та «Хвали, душе моя, Господа» Л. Дичко, В. Степурко «Отче наш» та «Дякуйте Господу» (Пс. 136 Давидів, соло саксафона і сопрано), Є. Станкович «Алилуя», М. Ластовецький «Отче наш» (Україна), Ю. Свідер «Pater Noster», «Cantus gloriosus», Р. Твардовський «Во царствії Твоїм» та «Alleluja» (Польща), Ш. Соколаї «Cantate Domino» (Угорщина), Дж. Раппо «Benedik

anima mea» (Швейцарія), П. Стігманс «Ave Regina» (Бельгія), Х. Бусто «Ave Maria», «Pater Noster» (Іспанія), Дж. Тавенер «Святий» (Англія, соло віолончель) М. Лебедєв «Отче наш» (Росія). Очевидним є те, що для інтерпретації творів композиторів ХХ ст. співаки мають володіти «європейською манерою» звука, специфічними слуховими навичками, чистотою інтонування непростой музики, злитністю голосів, високою культурою звука, довершеним ансамблем.

Вагому частку репертуару хору складає хорова музика українських композиторів ХХ ст. Це – «Веснянка», «Сонячний струм» та «Лісові далі» однієї з найяскравіших представниць «нової хвилі»[4, 254–260] Лесі Дичко, «Співомовки» харківського композитора Юрія Алжнєва, «Диво-дивнеє» (1-ша частина з хорової частини диптиху на вірші Олекси Трохименка) та щедрівка «Темненькая нічка» Віктора Степурка, «Вітер віє» та «Дримба» з хорового концерту «Гори мої» Володимира Зубицького, «Заключне Купало» та «Золоті ключі» з фольклорної опери «Цвіт папороті» Євгена Станковича, «Щедрівка» Олександра Яковчука, І.Шамо на сл І Франка «Зима» (частина з хорового циклу), «Випав сніг у квітні», «Ніч у полі» на слова П. Перебийноса М. Ластовецького.

Слід відзначити, що В. Зубицький був новатором у трактовці хорових жанрів, манері хорового письма, в самому підході до хору, як до «об'єднання співаків-артистів». Його твори розраховані на висококваліфікованих співаків, які легко читають сучасну хорову партитуру, яка часто схожа на оркестрову партитуру.

Однією з концертних програм хору «Легенда» є колядки та щедрівки. В Україні церковні колядки відомі з XVII ст. Колядки, за традицією, вшановували всіх членів родини: господаря, господиню, хлопця, дівчину. Зараз колядка асоціюється зі святом Різдва Христового. У щедрий вечір відзначали День преподобної Меланії. За традицією, святкування супроводжувалось обходом хат із побажаннями здоров'я, щастя і добробуту у

Новому Році, щедрівки так само, як і колядки, прославляють господаря та членів його родини.

У 2009 р. колективом «Легенда» було записано компакт-диск під назвою «Різдво з «Легендою». До нього увійшли колядки та щедрівки українських композиторів ХІХ–ХХ ст., а саме – «Добрий вечір тобі», «По всьому світу», «Днесь поюще» «Ой сивая та і зозуленька» в обробці К. Стеценка, «На небі зірка» в обробці Н. Нижанківського, «Во Вифлеємі» в обробці С. Людкевича, «Що то за предиво» в обробці В. Барвінського, «Янголи в небі» в обробці О. Кошиця, «Ой там за горою», «В полі – полі плужок ходить» та «Щедрик» в обробці М. Леонтовича, «Бог Предвічний» в обробці С. Людкевича, «Повій вітроньку» та «Гой питалася княжа корона» аранжування Г. Гаврилець, переклад для мішаного хору М. Гобдича, «Темненькая нічка» В. Степурко, «Щедрівка» Ю. Алжнєва, «Щедрівка» О. Яковчука, «Зажурили сі буйнії гори» в обробці М. Ластовецького та дві народні колядки – «Небо і земля», «А в Єрусалимі».

Ще однією програмою в репертуарі хору «Легенда» є обробки українських народних пісень. Це народні пісні в обробці О. Свєшнікова «Місяць на небі», В. Стеценка «Веснянка», Є Козака віночок українських народних пісень «Лучче було не ходити», А. Кос-Анатольського «Чом, чом земле моя», С. Стельмашука «Світи місяченьку», М. Ракова «Ой дуб, дуба», Я. Яциневича «Сусідка», О. Коломійця «Цвіте терен», О. Бондаренка «Порізала м пальчик», В. Волонтира «Коли тоту кумоницю», М. Грищишина «Ой, у полі три криниченьки», М. Скорика «Шуміла ліщина», Г. Гаврилець «Засвічу свічу», М. Гобдича «Ой ви донці», О. Чмут «Ой, на горі два дубочки», В. Грищишина «Не стій, вербо, над водою».

Слід відзначити, що значну частину національного репертуару І. Циклінський черпає зі створеного М. Гобдичем видавництва «Бібліотека камерного хору «Київ», який видає і популяризує маловідомі досі зразки української хорової спадщини. Нотне зібрання «Михайло Вербицький. Духовні твори», яке М. Гобдич та В. Сивохіп презентували на VIII фестивалі

«Золотоверхий Київ», є першою спробою систематизувати релігійну творчість композитора. Вона складається із двох розділів: «Літургія» та «Літургійні твори». Відомо, що нотні раритети зазнають з часом чималих змін, у тому числі і редакторських. У цих партитурах викладено хормейстерську редакцію М. Гобдича, який у цей час є лідером у царині відродження національної духовної культури. На VII фестивалі було представлено безцінні твори М. Ділецького. «Бібліотека камерного хору «Київ» – це втілення великого проекту М. Гобдича «Тисяча років української духовної музики» [8].

Тепер, коли державне нотне видавництво майже відсутнє, така справа має величезне значення для збереження і популяризації національної хорової спадщини.

Цікавою і розмаїтою є ще одна програма камерного хору «Легенда», яка складається з так званої легкої, розважальної, популярної музики. Це твори сучасних зарубіжних композиторів: G.Ives «Name that tune» (вір американського композитора, який використав музичні теми з музики Дж. Росіні, Ж. Бізе, Ф. Шопена, П. Чайковського, Л. Бетховена, Ш. Гуно, Й. Штрауса, нагадує гру «Вгадай мелодію», калейдоскоп відомих тем завершується тривалим кадансуванням у традиціях класичних увертюр), F. Vita «Plumes al vent», J. Mandel «The shadow of your smile», J. Jackman «Rock Around the Clock», B. McFerrin «Don't Worri, be happi», G. Ziemann «Somewhere over the Rainbow», «Good bye Love», St. Chatman «Mosgvietos». Для виконання такої музики необхідно дотримання стилю, володіння хористами відповідними вокальними навичками, вільної поведінки на сцені, емоційності, експресії, певної акторської майстерності.

Важливою у роботі диригента, творчого складу хору і солістів над певним художнім твором є інтерпретація, яка вимагає художнього осмислення музичного образу і втілення його в реальне звучання. Зважаючи на надзвичайно широку і різнопланову палітру репертуару камерного хору «Легенда», для цього потрібен неабиякий вокально-виконавський та життєвий

досвід, музично-теоретичні знання, а часом – інтуїтивні відчуття трактування сольної партії залежно від жанру, стилю, епохи виконуваного твору.[10,128].

Добре знаючи індивідуальні вокальні дані та психологічні особливості кожного співака, диригентові завжди вдавалося підібрати солістів для виконання певного твору, де вони могли б себе найповніше реалізувати. Яскравим прикладом може послужити хор «Київ», де кожен учасник хору у певних творах виступає солістом та записи двох аудіо касет хору «Легенда» : «Духовна музика галицьких композиторів» та «Твори західно-європейських та сучасних українських композиторів», трьох компакт-дисків: «Літургія М.Вербицького», «Хорові твори композиторів XX століття» та «Колядки та щедрівки».

Хор «Легенда» є доброю школою для хористів, творчою навчальною лабораторією, звідки вийшли відомі на Україні хорові диригенти і співаки, які продовжують вокально-хорові традиції у інших знаних професійних колективах нашої держави та за кордоном: Микола Гобдич, Володимир та Юрій Курачі, Тарас Миронюк (Київ), Ігор Дем'янець (Івано-Франківськ), Петро Швайковський, Руслан Ляшенко, Орест Сидір (Львів), Василь Русов (Франція), Роман Волощук (Великобританія), Василь Опришко (Австралія), Болеслав Курек (Польща), о. Тарас Коберинко, Наталія Самокішин, Богдан Бондзяк, Євгенія Шуневич (Дрогобич).

У жовтні 2013 року художнім керівником та диригентом муніципального камерного хору стає випускниця Львівської державної консерваторії імені М.Лисенка (клас доцента Небожинського І.М.), колишня артистка хору(з 1986р), згодом хормейстер та з 2003р. – директор муніципального хору Наталія Самокішин. Саме завдяки її наполегливій праці, фанатичній любові до колективу, вмінню налагоджувати стосунки з професіоналами справи вдається зберегти колектив та вивести на новий щабель творчого зростання.

Слід зазначити, що з 1993 р. Н.Самокішин є також регентом хору «Благовіст» Кафедрального собору Іова Почаївського (м. Дрогобич). У 1999 р.

хор стає лауреатом третього ступеня Всеукраїнського фестивалю духовної музики «Глас Печерський», що проходив у Києво-Печерській Лаврі, є багаторазовим учасником фестивалю «Колядує Франкове Підгір'я», учасник урочистої академії, присвяченої 250-річчю від дня народження Дмитра Бортнянського (2002 р.). Головним здобутком колективу є диплом першого ступеня Міжнародного фестивалю церковної музики у м. Хайнувка (Польща, 2002 р.)[особистий архів].

З приходом нового художнього керівника відбулось якісне оновлення творчого складу, до колективу прийшла обдарована молодь – викладачі та студенти музичних закладів міста.

Репертуар збагатився цікавими творами вітчизняної та зарубіжної класики, творами сучасних композиторів. Так, плідною стала співпраця з молодим талановитим композитором Юрієм Решетарем, хорові твори якого прозвучали у виконанні «Легенди» на авторському концерті композитора (2016).

Репертуар збагатився духовною музикою сучасних композиторів: Г.Гаврилець «Тільки в Богові спокій душі моїй», «Отче наш», «Пресвятая Богородице», М.Скорик «Боже, спаси мене», П. Янчек «Алилуя», «Кугіе» та ін.

У зв'язку з підготовкою до конкурсу в Іспанії до репертуару хору долучаються твори, обов'язкові для виконання – Хабанери (від habana – Гавана) це пісні кубинських моряків, які відомі з кінця 18 ст. і стали популярними у Іспанії. Проста мелодика ускладнена непростим ритмічним малюнком, синкопи та тріолі вимагають вироблення специфічної виконавської манери.

У червні 2015 р. у Кафедральному Соборі святого Варфоломія відбулася святкова академія з нагоди 45- річного ювілею знаного в Україні та за її межами хорового колективу «Легенда». Привітати колектив приїхали відомі диригенти з усієї України: О. Цигилик (Львів), С. Целюх (Стрий), І. Демянець (Івано-Франківськ), Ю. Курач та М. Гобдич (Київ).

Слід відзначити основні досягнення хору за останні роки. Щороку відбувається хоровий фестиваль, започаткований ще І. Циклінським «Хваліте Господа з небес», у якому беруть участь кращі хорові колективи не тільки львівщини, а й України. У 2016 «Легенда» на п'ятому міжнародному фестивалі церковної музики отримала Диплом Wyrozenie w kategorii chorum zawodowych (м. Бялисток, Польща). На 20 міжнародному фольклорному фестивалі танцю, музики і пісні хор «Легенда» став Лауреатом першої премії (м. Неос Мармарас, Греція, вересень 2018).

Висновки. Камерний хор «Легенда» здобув визнання в Україні і далеко за її межами (про це свідчать неодноразові перемоги на міжнародних конкурсах та фестивалях) завдяки нестандартному, оригінальному підходу до репертуару і виробленій власній виконавській манері. Унікальність інтерпретацій хорових творів сприяє тому, що молоді композитори пропонують і надалі пропонуватимуть свої твори для виконання. Невпинне професійне зростання хору робить бажаною участь колективу в різноманітних конкурсах і фестивалях. Творча діяльність камерного хору, його вагомі досягнення, привертають все більшу увагу науковців та дослідників для подальших глибоких розвідок, вивчення і популяризації набутого досвіду. Яскраве художнє явище в хоровому мистецтві України, «Легенда» належить до тих колективів, які постійно перебувають у пошуку нового, динамічно розвиваються і своїми творчими експериментами прокладають нові шляхи у вітчизняному мистецтві.

Список використаної літератури

1. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : Посібник – довідник. – Дрогобич. – Львів. – 1999. – С. 256.
2. Власнюк А. Нові хорові надбання «Легенди» // «Вільне слово». – 2003. – 31 липня.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в 17–18 ст. – К. 1978.
4. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник. – Львів : «Тріада плюс». 2008. – С. 254–260.

5. Куц. О. Хор «Легенда»: роки шліфують майстерність // «Жива вода». – 2000. – липень, №7.
6. Марітчак О. «Оновлена «Легенда» підтвердила свій клас» // «Високий Замок». – 2003. – 8 травня.
7. Пиц Б. Міжнародний успіх «Легенди» // «Галицька зоря», 1989. 28 липня.
8. Степаненко Г. «Хорові картини» : газета Культура. 2004, 18 червня.
9. Цуден А. Від монодії до спірічуелсу. // Поступ. – 2002. – 4–10 квітня.
10. Шуневич Є. Специфіка вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда». – Дрогобич. – Молодь і ринок. №9(92). – 2012, вересень. – С. 126–128.

Розділ III. Мистецька освіта у національному культурно-освітньому просторі

УДК 37.035(=214.58)

Lucia Diheneščíková, Mgr., PhD.
Pedagogická fakulta, Inštitút Juraja Páleša v Levoči
Katolícka univerzita v Ružomberku

EFEKTY INŠTITUCIONÁLNEJ KREŠŤANSKEJ VÝCHOVY DOSAHOVANÉ U RÓMSKÝCH ŽIAKOV

V príspevku analyzujeme efektívnosť inštitucionálnej kresťanskej výchovy pôsobiacej na rómskych žiakov pochádzajúcich zo sociálne znevýhodneného prostredia. Predmetom nášho skúmania sú dve skupiny rómskych žiakov druhého stupňa základných škôl. Prvú skupinu predstavujú rómski žiaci, ktorí sa zúčastňujú náboženskej výchovy len v škole ako povinne voliteľného predmetu. Druhú skupinu predstavujú rómski žiaci, ktorí sa okrem náboženskej výchovy v škole podieľajú i na náboženskej výchove organizovanej v rámci pastoračných centier. Cieľom príspevku je poukázať na vplyv inštitucionálnej kresťanskej výchovy pôsobiacej na rómskych žiakov. Inak povedané zistiť, ako môžu pedagógovia prostredníctvom inštitucionálnej kresťanskej výchovy dosiahnuť efektívnu zmenu v správaní a konaní rómskych žiakov pochádzajúcich zo sociálne znevýhodneného prostredia. Vychádzajúc z výsledkov z realizovaného výskumu ponúkame náhľad do jednej z jeho častí.

Kľúčové slová: *Inštitucionálna kresťanská výchova. Náboženská a pastoračná výchova. Rómsky žiak. Sociálne znevýhodnené prostredie.*

Lucia Dihenescíková, Mgr., PhD.
Faculty of Education, Institute of Juraj Pales in Levocha
Catholic University in Ruzomberok

EFFECTS OF INSTITUTIONAL CHRISTIAN EDUCATION ACHIEVED BY ROMA PUPILS

In this contribution we analyse the efficiency of the institutional Christian education for Roma children who come from a socially disadvantaged environment. Especially, it focuses on the Roma children visiting the lower secondary school. These children have a Religious education as a compulsory facultative subject. Then we focus on the Roma students furthermore who participate in the Religious education within a pastoral centres. The aim of the contribution is to point out the impact of the institutional Christian education for Roma students. In other words, to find out how an educators trough the institutional Christian education may effectively influence on the behaviour change and action of the Rome students from a socially disadvantaged environment. We offer a part of the acquired results, based on realised research.

Key words: *Institutional Christian education, Religious and pastoral education, Roma student, Socially disadvantaged enviroment.*

V posledných rokoch 21. storočia sa tzv. rómska otázka stala jednou z prevládajúcich diskusií takmer vo všetkých európskych štátoch (Cangár, 2003, s. 6 – 7). Jednotlivé štáty prichádzajú s množstvom dokumentov, koncepcií, programov, projektov, ktoré by mali prispieť jednak k pozdvihnutiu životnej úrovne Rómov a zároveň v súčinnosti s cieľmi multikultúrnej výchovy pracovať na budovaní a rozvíjaní schopnosti pozitívne vnímať a hodnotiť rómsku kultúru.

Napriek spoločnému cieľu jednotlivé programy využívajú k ich dosahovaniu rozličné prostriedky, spôsoby realizácie i zamerania. Niektoré sa zameriavajú len na zmenu vonkajších okolností ako napr. zmena životných podmienok. Iné, časovo náročnejšie programy, si vyžadujú hlbšiu interakciu medzi majoritou a minoritou a zároveň dôkladnejší prienik do vnútra marginalizovaných rómskych komunít. Navzdory tomu, že ide o náročnú a dlhotrvajúcu prácu, jej výsledky sú o to kvalitnejšie a prospešnejšie tak pre rómske etnikum, ako aj pre samotnú spoločnosť. Takéto riešenia okrem iných prináša i katolícka cirkev a cirkevné spoločenstvá, ktoré v najrôznejších formách pracujú na skvalitnení života Rómov.

Cieľom príspevku je priblížiť vplyv inštitucionálnej kresťanskej výchovy na rómskych žiakov.

1. TERETICKÝ RÁMEC

Inštitucionálna kresťanská výchova

V úvode predkladaného príspevku pokladáme za dôležité ozrejenie centrálného pojmu inštitucionálna kresťanská výchova. Průcha, Walterová a Mareš (2009) definujú v *Pedagogickom slovníku* pojem inštitucionálna výchova ako výchova v oficiálnej spoločenskej inštitúcii, t.j. v škole, školskom zariadení alebo v špeciálnom zariadení s výchovným účelom. Kresťanská výchova je v *Pedagogickom slovníku* (2009) zadefinovaná ako zámerné výchovne pôsobenie, realizované v duchu kresťanského svetonázoru a morálky (náboženská výchova, laická výchova).

Vychádzajúc z tohto teoretického chápania budeme ďalej pod pojmom inštitucionálna kresťanská výchova rozumieť jednak náboženskú výchovu realizujúcu v školách a školských zariadeniach a jednak náboženskú výchovu realizujúcu v špeciálnych zariadeniach, a to v pastoračných centrách a náboženských spoločenstvách. Tie podľa Balogovej (2008) predstavujú súbor veriacich ľudí, ktorých základným integrujúcim prvkom je náboženstvo. Jednou z ich dominantných činností je viesť pastoračné aktivity, ktoré sú zamerané na formovanie človeka pre život v sociálnom spoločenstve, s citlivým svedomím a zodpovednosťou za vlastný život a životy iných ľudí.

Pod náboženskou výchovou možno rozumieť výchovu v rámci ktoréhokoľvek náboženstva. V predkladanom príspevku sa budeme zaoberať len kresťanskou náboženskou výchovou. Vychádzame z bežnej terminológie používanej v praxi slovenského školstva, ktorá takto označuje vyučovací predmet na štátnych školách, ktorým sa oficiálne pomenúva konfesiónálna «kresťanská náboženská výchova» (Hanesová, 2005).

Náboženská výchova na školách sa vyučuje na základe zmluvy medzi SR a Svätou stolicou o katolíckej výchove a vzdelávaní (Zbierka zákona č. 394/2004), a to jednu vyučovaciu hodinu týždenne ako povinne voliteľný predmet v 1. – 9. ročníku na základnej škole a v 1. – 2. ročníku na strednej škole; v 3. – 4. ročníku na strednej škole sa vyučuje len ako výberový predmet. Alternatívnym predmetom k náboženskej výchove je etická výchova (Hanesová, 2005). Katolícke náboženstvo/náboženská výchova sa vyučuje podľa učebných plánov a osnov, ktoré schvaľuje Konferencia biskupov Slovenska (*Náboženská výchova/náboženstvo*, 2006).

Cieľom školského vyučovania náboženskej výchovy je «proces odovzdávania poznatkov žiakom a študentom o kresťanskej identite a kresťanskom živote» (Kurikulum predmetu náboženstvo/náboženská výchova, 2010, s. 11). Vyučovanie náboženstva na školách ponúka múdry a zodpovedný životný štýl. Prináša možnosť pochopiť kresťanské poslanstvo v kontexte života a ponúka možnosť konfrontácie s veľkými existenčnými otázkami človeka a hľadania nových odpovedí. «Ide

o službu spoločnosti, kde Cirkev prostredníctvom školského vyučovania náboženstva pomáha spoločnosti **v preventívnom systéme výchovy** detí a mladých ľudí» (Kurikulum predmetu náboženstvo/náboženská výchova, 2010, s. 11).

Všeobecným cieľom náboženskej výchovy ako vyučovacieho predmetu je «pozitívne ovplyvňovanie hodnotovej orientácie žiakov tak, aby sa z nich stali slušní ľudia s vysokým morálnym kreditom, ktorých hodnotová orientácia bude prínosom pre ich osobný a rodinný život i pre život spoločnosti» (Kurikulum predmetu náboženstvo/náboženská výchova, 2010, s. 31). Náboženská výchova má viesť žiakov k zodpovednosti nielen voči seba, ale i voči ostatným jednotlivcom a celej spoločnosti. Učí žiakov rozumieť sebe i druhým, vedie ich ku kritickému mysleniu, k schopnosti nenechať sa manipulovať, učí ich rozlišovať medzi tým, čo je akceptované spoločnosťou a tým, čo predstavuje morálne dobro pre jednotlivca a celú spoločnosť.

Náboženská výchova ako vyučovací predmet sa podieľa na rozvoji kľúčových kompetencií, predovšetkým rozvíjaním nasledovných predmetových kompetencií (<http://www.kpkc.sk/data/down/reforma/predstavenie%20predmetu.pdf>):

Kompetencie k učeniu sa:

- žiak si vyberá a využíva pre efektívne učenie najvhodnejšie metódy, stratégie, spôsoby, organizuje, plánuje a riadi vlastné učenie;
- žiak kriticky hodnotí výsledky svojho učenia a diskutuje o nich;
- žiak rozumie symbolickému spôsobu vyjadrenia Svätého Písma, integruje náboženský spôsob chápania sveta do svojho vzťahu k svetu;
- žiak prejavuje ochotu ďalej sa vzdelávať;
- žiak vníma a spracováva udalosti svojho života ako životnú udalosť.

Kompetencie k riešeniu problémov:

- žiak vníma, pochopí a rozpozna problém, premyslí a naplánuje jeho riešenie;

- žiak samostatne rieši problém s dôrazom na etický kódex k druhým ľuďom, životnému prostrediu, kriticky myslí, hľadá kritériá pre voľbu riešenia problémov s ohľadom na učenie Cirkvi;

- žiak robí uvážené rozhodnutia, je schopný ich obhájiť a zhodnotiť výsledky svojich činov;

- žiak rozumie vlastnej tradícii a chápe postoje inak svetonázorovo odlišných ľudí, predchádza konfliktom;

- žiak vníma postoj vzájomnej tolerancie ako hlavnú zásadu vlastného konania.

Komunikačné kompetencie:

- žiak vyjadruje a formuluje vlastné myšlienky i názory v logickom slede, vyjadruje sa výstižne, kultivovane a súvisle;

- žiak sa zapája do diskusie, obhajuje svoj názor a vhodne argumentuje;

- žiak využíva informačné a komunikačné prostriedky i technológiu pre účinnú a kvalitnú komunikáciu;

- žiak využíva získané komunikačné zručnosti k vytváraniu vzťahov, ktoré napomáhajú plnohodnotnému súžitiu i spolupráci s inými ľuďmi;

- žiak objavuje zmysel symbolického vyjadrovania, rozumie symbolickému vyjadrovaniu.

Sociálne a interpersonálne kompetencie:

- žiak účinne spolupracuje v skupine, na základe poznania alebo prijatia novej roly v pracovnej činnosti;

- žiak sa podieľa na utváraní príjemnej atmosféry v triede, svojou ohľaduplnosťou prispieva k upevňovaniu medziľudských vzťahov, v prípade potreby poskytuje pomoc či o ňu žiada;

- žiak prispieva k diskusii v triede, chápe potrebu efektívne spolupracovať s druhými pri riešení danej úlohy;

- žiak sa angažuje a uplatňuje humanitné princípy v duchu solidarity a lásky;

- žiak vytvára pozitívny obraz o sebe, ktorý podporuje jeho sebadôveru;

- žiak ovláda a riadi svoje konanie a správanie tak, aby bol so sebou spokojný a vážil si seba samého.

Občianske kompetencie:

- žiak rešpektuje, oceňuje a chráni národnú tradíciu, ako i kultúrne a historické dedičstvo;
- žiak rešpektuje presvedčenie iných ľudí a váži si ich vnútorné hodnoty;
- žiak si uvedomuje svoje práva a prispieva k naplneniu práv iných;
- žiak sa rozhoduje v záujme podpory a ochrany zdravia;
- žiak odmieta útlak a hrubé zaobchádzanie, pričom si uvedomuje povinnosť postaviť sa proti fyzickému a psychickému násiliu.

Pracovné kompetencie:

- žiak si dokáže stanoviť ciele v súlade so svojimi profesionálnymi záujmami, kritický hodnotí vlastné výsledky a aktívne prispieva k realizácii stanovených cieľov;
- žiak je schopný a flexibilný prijať inovatívne zmeny;
- žiak vníma prácu nielen ako zdroj zabezpečujúci istú životnú úroveň, ale i ako povolanie k budovaniu lepšieho sveta.

Existenciálne kompetencie:

- žiak objavuje zmysel spravodlivosti a pravdy;
- žiak rozumie psychickým, historickým a sociálnym súvislostiam, ktoré napomáhajú v hľadaní zmyslu života;
- žiak si vytvára rebríček hodnôt a osvojuje si životný štýl na základe etických princípov;
- žiak je schopný posúdiť a oceniť hodnotu vzťahov (priateľstva, manželstva, rodiny), dokáže vysvetliť význam rodiny a manželstva a posúdiť ich prínos pre spoločnosť, chápe zmysel vernosti.

Osobnosť pedagóga náboženskej výchovy

Dôležitým prvkom v tomto výchovno-vzdelávacom procese je osobnosť pedagóga/učiteľa náboženskej výchovy. Kvalita i úspešnosť dosiahnutých

výsledkov sú do veľkej miery jeho odrazom. Náboženskú výchovu «vyučujú učitelia s odbornou a pedagogikou spôsobilosťou podľa právnych predpisov Slovenskej republiky, ktorí majú cirkevné poverenie, čiže kánonickú misiu vydanú príslušnou vrchnosťou registrovanej cirkvi alebo náboženskej spoločnosti» (Zozuláková, 2009, s. 45).

Podľa Pedagogického slovníka (2009) sa učiteľ vyučujúci náboženskú výchovu odborne nazýva katechéta. Ním môže byť len absolvent študijného programu učiteľstvo náboženskej výchovy v kombinácii predmetov, ktorý má udelenú kánonickú misiu. Je oprávnený vyučovať predmet náboženská výchova na základných a stredných školách.

Práca katechéty je podľa Zozulákovvej (2009) v určitých rozmeroch rovnaká ako práca každého učiteľa. Aj od neho sa vyžaduje formálna kvalifikácia, profesionálne kompetencie, orientácia v odbore, schopnosti a zručnosti, znalosti a postoje, vedomosti, osobné i pracovné skúsenosti avšak zodpovedajúce potrebám katolíckej náboženskej výchovy. Ide predovšetkým o rozvoj sociálnych kompetencií (schopnosť pracovať v tíme, schopnosť čeliť stresovým a konfliktným situáciám, kooperatívnosť, komunikatívnosť); kompetencií vo vzťahu k vlastnej osobe (kompetentné zaobchádzanie so sebou samým, teda vlastnou hodnotou, vedomé rozvíjanie vlastných hodnôt, schopnosť posúvať sám seba a ďalej sa rozvíjať) a kompetencií v oblasti metód (cieľavedome, so zameraním na cieľ uplatňovať odborné znalosti, vypracovávať tvorivé riešenia, štrukturovať a triediť nové informácie, dávať veci do súvislostí a nachádzať vzájomne vzťahy).

Keďže sa ďalej v príspevku zameriame na rómskych žiakov druhého stupňa ZŠ, je dôležité poznať kontext, preto sa v nasledujúcej časti pokúsime stručne charakterizovať úlohy katechéty vo vzťahu k žiakom v tomto vývinovom období.

Hlavným cieľom náboženskej výchovy v období staršieho školského veku je podľa Hanesovej (2005) pomôcť deťom hľadať Boha, poddať sa mu, naučiť sa žiť, rozhodovať podľa Biblie a poznať, čo je Božia vôľa. Podľa Končekovej (2005) sa toto obdobie vymedzuje od 10/11. až do 15/16. roku života. Vnútorň proces rozhodovania sa pre Boha môže prejsť kombináciou nasledujúcich reakcií:

reaguje na dospelého, ktoré si obľúbil a ktorého rešpektuje a ktorému sa chce páčiť; nasleduje príklad veriaceho priateľa; hľadá intelektuálne aj citové odpovede na krízu identity; snaží sa nájsť novú skupinu, do ktorej by patril (Hanesová, 2005). Zozuláková (2009) upozorňuje na to, že je potrebné sa vyvarovať memorovaniu, odsudzovaniu a poučovaniu. Končeková (2005) uvádza ako charakteristické pre dané obdobie vzburu, hlbokú krízu, prudké zmeny nálad i názorov. Vzpiera sa autoritám a vstupuje do konfliktov s učiteľmi i rodičmi. Intelektový rozvoj charakterizuje prechod od názorového myslenia k abstraktnému mysleniu, zlepšuje sa úsudok a zvyšuje sa kritickosť myslenia. Zozuláková (2009) v súvislosti s duchovným rozvojom poukazuje na, že sa tu otvára obrovský priestor na katechetické pôsobenie na deti a mládež. Je veľmi dôležité udržiavať otvorenú komunikáciu a umožňovať rozvoj rôznych záujmov, ktoré sú pre deti prítlačivé, a to pomocou adekvátnych rád, poskytovaním priateľstva, účasťou na mládežníckych kresťanských stretnutiach, duchovných stretnutiach, besedách, organizovaním klubov, táborov, katechetických stretnutí rodičov, kňazov a katechétov, na ktorých by sa striedali duchovné rozhovory s aktivitami, hrami a oddychom.

Katechéta nesmie zabúdať na skutočnosť, že mladý človek nechce sedieť v lavici a počúvať výklad učiteľa. Katechéta, preto nemá byť len učiteľom, ale i priateľom a bratom. Odporúča sa viesť katechetická práca realizovaná formou dialógu, v malých skupinách (hlavne mládež okolo 17. roku života), aby pod vedením katechéty mohli diskutovať o rôznych témach (začínajú sa objavovať skeptické názory na vieru, otázky z oblasti sexuálnej výchovy). Mladí ľudia majú viacero problémov i pokušení. Pokiaľ im katechéta chce pomôcť, musí sa s nimi zbližiť, rešpektovať ich a diskutovať s nimi, až tak sa otvoria, odhalia svoje znepokojenia, otázky i drámy, ktoré mnohí prežívajú v rodinách, na ulici, v škole a pod. (Zozuláková, 2009).

Katechéti vyučujúci náboženskú výchovu (v niektorých regiónoch Slovenska) vo svojom výchovno-vzdelávacom procese často prichádzajú do kontaktu aj s rómskymi deťmi, ktoré pochádzajú zo sociálne znevýhodneného prostredia

chudobného na podnety potrebné pre primárny, mentálny, emocionálny a sociálny vývin.

Rómski žiaci pochádzajúci zo sociálne znevýhodneného prostredia

Rosinsky a Klein (2007) definujú sociálne znevýhodnené prostredie ako «také prostredie, ktoré vzhľadom na sociálne a jazykové podmienky nedostatočne stimuluje rozvoj mentálnych, vôľových a emocionálnych vlastností jednotlivca, nepodporuje jeho efektívnu socializáciu a neposkytuje dostatok primeraných podnetov pre rozvoj osobnosti» Za charakteristické znaky sociálne znevýhodneného prostredia autori považujú:

- dysfunkčnú rodinu, v ktorej dieťa žije;
- chudobu a hmotnú núdzu rodiny dieťaťa;
- nedostatočné vzdelanie rodičov;
- nedostatočné a nevhodné bytové, hygienické podmienky;
- odlišnosť úradného od materinského jazyka;
- segregáciu rómskych osád;
- sociálnu exklúziu rodiny dieťaťa.

Vychádzajúc z týchto znakov považuje Průcha (2009) za sociálne znevýhodneného toho žiaka, ktorý má vplyvom svojho sociálneho postavenia obmedzený prístup k niektorým materiálnym či spoločenským statkom. Žiak, ktorý prichádza z takéhoto prostredia je charakteristický tým, že do školy vstupuje s výchovným a sociálnym deficitom. Výrazne sa prejavuje u rómskych detí, ktoré žijú na periférii. Takýto žiak je najviac determinovaný:

- výchovným hendikepom,
- sociálnym hendikepom,
- kultúrno-rasovým hendikepom,
- lingvistickým hendikepom.

Často ide o deti, ktoré sú výchovne zanedbané. Dolinská (2018) tieto deti definuje ako tie, «ktoré z akýchkoľvek dôvodov nie sú riadne vedené, zaostávajú vo vývine za svojimi vrstovníkmi, osvojujú si zlé návyky a nemajú záujem sa učiť».

Často vzniká dojem, že majú trvalo porušené poznávacie procesy, a v dôsledku toho sa často zvažuje ich preradenie do špeciálnych škôl. Je úlohou poradenských pracovníkov, aby tieto deti správne diagnostikovali.»

Rómske etnikum je vo všeobecnosti vo väčšej miere otvorené pre vnímanie náboženských vecí, preto práve náboženstvo môže vo výchovno-vzdelávacom procese prispieť k pozitívnemu vnímaniu seba a sveta, k riešeniu ich problémov i problémov celej rómskej komunity (http://www.mpc-edu.sk/library/files/2010_AVP/2010090.pdf).

V nasledujúcej časti ponúkame kúsok z realizovaného výskumu, ktorý sa zameriaval na zisťovanie toho, či náboženská výchova ako taká, využíva a uplatňuje svoj potenciál v rámci výchovno-vzdelávacieho procesu na dosiahnutie zmien v správaní rómskych žiakov zo sociálne znevýhodneného prostredia.

Metodológia

Problém výskumu

Je inštitucionálna kresťanská výchova dostatočne efektívna v procese dosahovania pozitívnych zmien správania sa rómskych žiakov z marginalizovaných skupín?

Ciel výskumu

Cieľom výskumu bolo zistiť efektívnosť inštitucionálnej kresťanskej výchovy na rómskych žiakov.

Metódy a metodika výskumu

Charakteristika výberového súboru

Výberový súbor predstavovali rómski žiaci zo sociálne znevýhodneného prostredia. Boli to žiaci základných škôl vo veku od 13 do 15 rokov. Respondentov sme rozdelili do dvoch skupín. Prvá skupina respondentov – predstavuje skupinu rómskych žiakov, ktorí sa zúčastňujú len náboženskej výchovy v rámci školy ako povinne voliteľného predmetu. Druhá skupina respondentov – predstavuje skupinu rómskych žiakov, ktorí pravidelne navštevujú pastoračné centrum. V súvislosti s lokalitou sme výskum realizovali v dvoch okresoch, a to Prešovský okres (Šarišské Bohdanovce) a Bardejovský okres (Bardejov – rómske sídlisko Poštárka).

Metódy a techniky výskumu

Pre realizovanie výskumu efektívnosti inštitucionálnej kresťanskej výchovy rómskych žiakov sme použili metódu problémových štúdií (určených rómskym žiakom vo veku 13 – 15 rokov). Problémová štúdia bola zameraná na zistenie morálneho usudzovania rómskych žiakov. Morálna dilema navodzuje situáciu, v ktorej sa žiaci majú rozhodnúť, čo urobia s nájdenou peňaženkou plnou peňazí. Ku morálnej dileme je niekoľko otázok, ktoré sú zamerané na posúdenie toho, čo bolo správne, čo bolo nesprávne, ako sa zachovať v podobnej situácii, navrhnúť ďalšie možnosti riešenia konkrétnej situácie a pod.

S prvou skupinou respondentov sme výskum realizovali v prostredí základnej školy (Šarišské Bohdanovce), v prípade druhej skupiny respondentov sme výskum realizovali v pastoračnom centre v klubovni (Bardejov – Poštárka). Obe inštitúcie boli veľmi zhovievavé s ochotou nám poskytnúť priestory i čas dostatočne potrebný na zrealizovanie výskumu.

Výsledky

V nasledujúcej podkapitole analyzujeme výsledky výskumu. Pre štatistické vyhodnotenie výsledkov sme uplatnili chí-kvadrát test. Na základe realizovaného výskumu problémových štúdií ponúkame prehľad výsledkov.

MORÁLNA DILEMA 3

Filip bol štrnásť ročný chlapec, ktorý veľmi túžil potom, aby mohol ísť na víkendový výlet so svojimi kamarátmi. Jeho otec mu to dovolil, no pod podmienkou, že si na výlet zarobí vlastné peniaze na brigáde. Filip začal usilovne zbierať starý papier a zarobil si 40 eur. Mal dosť peňazí na to, aby zaplatil výlet a ešte mu nejaké peniaze ostali navyše. Tesne pred výletom otec zmenil názor. Otcov priateľ pozval Filipovho otca na výlet spojený s rybačkou, nemal však momentálne dostatok peňazí, a tak požiadal Filipa, aby mu dal peniaze, ktoré si zarobil na brigáde. Filip nechcel prísť o plánovaný výlet s kamarátmi, a tak uvažoval, či má otcovej žiadosti vyhovieť (Kohlberg, 1987).

1. Mal by Filip dať zarobené peniaze svojmu otcovi?

Tab. 1 Peniaze pre otca

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
áno	6	33,75	-	-
nie	10	62,5	16	100
Celkový súčet	16		16	

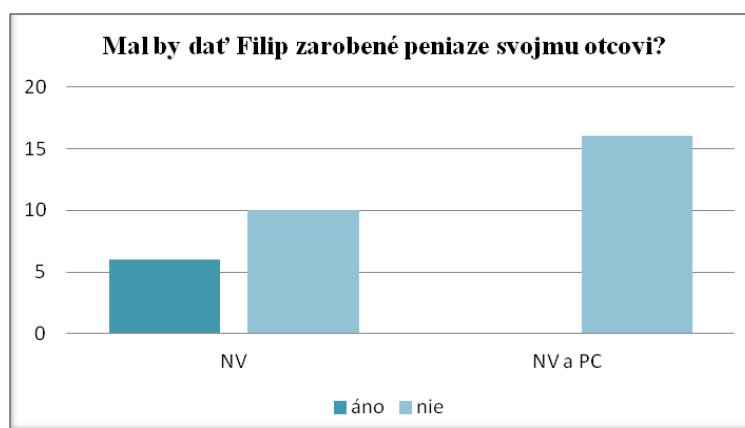
Prekvapivo odpovedala druhá skupina, ktorá ani v jednom prípade nezvolila kladnú odpoveď na položku 1. Dôvody, pre ktoré vyjadrili negatívne stanovisko, možno badať v nasledujúcich položkách morálnej dilemy 3.

Tab. 2 Chi-kvadrát test (MD 3, položka 7)

Expected counts are printed below observed counts			
Chi-Square contributions are printed below expected counts			
	áno	nie	Total
1	6	10	16
	3.00	13.00	
	3.000	0.692	
2	0	16	16
	3.00	13.00	
	3.000	0.692	
Total	6	26	32
Chi-Sq = 7.385; DF = 1;			
P-Value = 0.007			
2 cells with expected counts less than 5.			

P-hodnota je nižšia ako zvolená hladina významnosti (0,05), nulová hypotéza sa zamietá. **Medzi skupinami je štatisticky významný rozdiel.**

Graf 1 Zarobené peniaze



2. Mal Filipov otec právo žiadať od Filipa peniaze?

Tab. 3 *Právo na peniaze*

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
áno	6	37,5	4	25
nie	10	62,5	12	75
Celkový súčet	16		16	

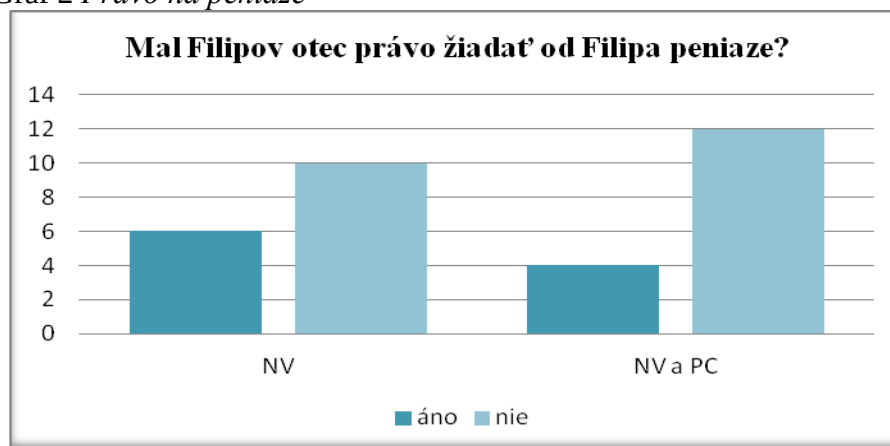
Väčšia časť rómskych žiakov v oboch skupinách, aj keď s miernou prevahou na strane druhej skupiny, odpovedala, že Filipov otec nemal právo žiadať od Filipa peniaze. Napriek tomu, že si uvedomujú skutočnosť, pre ktorú by Filip mal (rodičovská starostlivosť, výchova a s tým spojené náklady) i nemal dať (sľub otca, alkoholizmus otca, sú to moje zarobené peniaze) zarobené peniaze otcovi (položky 3 a 5), vnútorne vyhráva egocentrické stanovisko rómskych žiakov.

Tab. 4 *Chi-kvadrát test (MD 3 , položka 2)*

Expected counts are printed below observed counts			
Chi-Square contributions are printed below expected counts			
	áno	nie	Total
1	6	10	16
	5.00	11.00	
	0.200	0.091	
2	4	12	16
	5.00	11.00	
	0.200	0.091	
Total	10	22	32
Chi-Sq = 0.582; DF = 1;			
P-Value = 0.446			

P-hodnota je vyššia ako zvolená hladina významnosti (0,05), nulová hypotéza sa prijíma. **Medzi skupinami nie je štatisticky významný rozdiel.**

Graf 2 *Právo na peniaze*



3. Prečo áno?

Tab. 5 *Prečo áno?*

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
rodičovská opatera	16	100	16	100
Celkový súčet	16		16	

Všetci rómski žiaci v oboch skupinách (náboženská výchova v škole i náboženská a pastoračná výchova v pastoračnom centre) si uvedomujú, že majú voči rodičom aspoň minimálne záväzky za výchovu, oblečenie, stravu, strechu nad hlavou a pod.

4. Mal Filip povinnosť dať otcovi zarobené peniaze?

Tab. 6 *Povinnosť*

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
áno	6	31,25	6	31,25
nie	10	62,5	10	62,5
Celkový súčet	16		16	

Podobne ako v položke 2 aj tu sú rómski žiaci vo väčšine presvedčení o tom, že Filip nemal povinnosť dať zarobené peniaze otcovi. Tieto odpovede len potvrdzujú ich stanovisko a názor na danú skutočnosť.

5. Prečo nie?

Tab. 7 *Prečo nie?*

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
sľub otca	5	31,25	2	12,5
otec by peniaze prepil	-	-	8	50
vlastné zarobené peniaze	11	68,75	6	37,5
Celkový súčet	16		16	

Ako dôvody, pre ktoré by Filip nemal dať zarobené peniaze otcovi uviedli: *boli to vlastné zarobené peniaze*, opäť sa prejavilo viac egocentrické stanovisko s prevahou na strane prvej skupiny, za neegocentrické možno považovať odpovede *sľub otca* a *alkoholizmus otca*, ktoré dominovali na strane druhej skupiny.

6. Čo by si urobil ty, keby si bol na Filipovom mieste?

Tab. 8 Čo by si urobil na Filipovom mieste?

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
podelil by som sa	4	25	6	37,5
všetky peniaze by som dal otcovi	8	50	-	-
spoločný výlet	2	12,5	-	-
nedal by som žiadne peniaze	2	12,5	10	62,5
Celkový súčet	16		16	

Prevažná väčšina rómskych žiakov z druhej skupiny by si nechala peniaze pre seba (egocentrizmus). Ostatní by sa s peniazmi podelili alebo ich všetky dali otcovi. Veľmi pekný príklad, ako si v danej situácii poradiť, uviedli dvaja rómski žiaci – za zarobené peniaze by išli s otcom na rybačku.

7. Pokús sa vymyslieť iné riešenia, ako by sa mohla riešiť táto situácia.

Tab. 9 Iné riešenia

	1. skupina		2. skupina	
	Počet	v %	Počet	v %
rozdelím peniaze na polovicu	10	62,5	8	50
zarobím ďalšie peniaze	2	12,5	-	-
požičiam si peniaze pre otca	1	6,25	-	-
požičiam peniaze otcovi	2	12,5	-	-
nech si otec zarobí sám	-	-	8	50
pôjdeme na výlet spolu	1	6,25	-	-
Celkový súčet	16		16	

Ako ďalšie návrhy, ako riešiť danú situáciu, uviedli respondenti príklady, ktoré odrážajú ich stupeň morálnej zrelosti. Na základe toho možno povedať, že o čosi lepšie s vyšším stupňom morálnej vyzretosti dopadla prvá skupina rómskych žiakov.

Diskusia

V súvislosti s výsledkami realizovaného výskumu uskutočneného prostredníctvom problémovej štúdie sme dospeli k nasledujúcim záverom: Štatisticky významný rozdiel nastal v morálnej dileme 3, a to medzi oboma skupinami respondentov pri odpovediach na položku 7 (Mal by dať Filip zarobené

peniaze svojmu otcovi?). V prvej skupine odpovedalo 10 respondentov záporne. Filip by nemal dať otcovi zarobené peniaze. V druhej skupine odpovedalo podobne 16 respondentov.

Na základe realizovaného výskumu morálneho usudzovania sme zistili niekoľko skutočností: Súčasťou nášho výskumu bol respondent (13 rokov), ktorého konanie zodpovedalo prvej úrovni morálneho rozvoja – predkonvenčná morálka (Kohlberg, 1984, In: Zelina, 1996). Ide o úroveň zodpovedajúcu väčšine detí do 9 rokov a niektorým adolescentom a mnohým dospievajúcim či dospelým kriminálnikom. Respondent nebol schopný posúdiť, čo je nesprávne na krádeži, nevedel povedať, čo by sa malo správne urobiť s nájdenou peňaženkou, pri jej nájdení by ju aj s celým obsahom vzal domov a od policajtov by za to čakal odmenu.

Väčšina rómskych žiakov dosahuje druhú úroveň morálneho rozvoja – konvenčná morálka, ktorá je úrovňou väčšiny adolescentov, prevažne však ide o štádium sociálneho uznania ((Kohlberg, 1984, In: Zelina, 1996), to znamená, že za správne správanie považujú také správanie, ktoré sa páči iným. Jednotlivec sa vyhýba správaniu vedúcemu k strate ich priazne.

V ojedinelých prípadoch sa vyskytuje náznak minimálne dvoch respondentov na strane druhej skupiny respondentov a piatich respondentov na strane prvej skupiny, ktorí dosahujú štvrté štádium konvenčnej úrovne – orientácia na zákon a poriadok («autorita zabezpečená normami, zákonmi, predpismi sa musí akceptovať») (Kohlberg, 1984, In: Zelina, 1996, s. 179).

Ako odporúčania pre pedagogickú prax navrhujeme:

- Podporovanie pozitívnych vzorov správania, ktoré u rómskych detí výrazne absentujú. Saleziáni predstavujú takéto pozitívne vzory správania. Ich veľkou výhodou je, že žijú vo vnútri komunity, dokážu preniknúť ku koreňom vecí. Dlhodobo pôsobia v danej oblasti, napr. na Poštárke sú už 23 rok (o ich pôsobení na danom sídlisku podrobnejšie v kap. 2.2);

- Podporovanie činnosti saleziánov. Výrazne sa osvedčili aj aktivity a stretnutia s deťmi a mládežou realizované v rámci činnosti pastoračného centra. Saleziáni sa v Bardejove venujú mimoškolským i voľnočasovým aktivitám. Správne

a efektívne trávenie voľného času je tou najlepšou prevenciou proti delikvencii, preto ponúkajú deťom aktivity od športových akcií až po pobytové podujatia. Saleziáni sa orientujú na preventívny systém, pričom vychádzajú predovšetkým z potrieb danej spoločnosti. Pre mladých sa snažia vytvárať nové príležitosti pre rozvoj ich osobnosti a charakterových vlastností, a to prostredníctvom rôznych podujatí a akcií. Venujú sa deťom bez ohľadu na ich kultúrne či národné pozadie, vzdelanie, vierovyznanie alebo spoločenské postavenie. Organizujú rôzne krúžky a skupiny, napr. tanečný, futbalový, hokejbalový, krúžok varenia, miništrantskú skupinu, hudobné skupiny, skupiny detí pripravujúcich sa na prvé sv. prijímanie, čitateľskú skupinu, kde sa deti učia a zároveň precvičujú čítanie (http://www.postarka.sk/co_robime.html).

- Celodenný výchovný systém, ktorý je jedným z nástrojov inklúzie. Ide o systematické a komplexné výchovné pôsobenie na dieťa, prípravu na vyučovanie, pričom sa v čo najväčšej miere eliminujú negatívne nežiaduce vplyvy rodinného a širšieho sociálneho prostredia na dieťa. V celodennom výchovnom systéme sa uplatňujú zaujímavé, hrové a aktivizujúce pedagogické metódy, ktoré rozvíjajú záujmovú sféru a motiváciu dieťaťa k zmysluplnej činnosti (<http://web.eduk.sk/stahovanie/CVS0309.pdf>).

- Zahnúť do procesu vysokoškolského štúdia všetkých učiteľských program výučbu zameranú na zvládanie žiakov so špeciálnymi výchovno-vzdelávacími potrebami, ktoré môžu byť dôsledkom najrozličnejších vplyvov, napr. dieťa pochádzajúce zo sociálne znevýhodneného prostredia či výchovne menej podnetného prostredia, dieťa s poruchami správania, s poruchami učenia, s postihnutím (mentálnym či telesným) a mnoho ďalších činiteľov, ktoré výrazne vstupujú do výchovno-vzdelávacieho procesu a ktorým musí učiteľ každodenné čeliť. Na zvládanie týchto situácií však učitelia vo všeobecnosti nie sú nijako špeciálne pripravovaní (pokiaľ sa nejedná o špeciálnu pedagogiku či iné odbory, ktoré sa zameriavajú na danú oblasť). Učitelia tak až na základe svojich (obvykle) dlhoročných skúseností vedia, ako konať a postupovať pri riešení rozličných problémových situácií so žiakmi.

- Prepojenie teórie s praxou. Ako jedna z možností prepájania teórie s praxou by mohlo byť realizovanie pravidelných konferencií. Účastníkmi by boli jednak vysokoškolskí pedagógovia, ale čo je dôležité, aj učitelia detí so špeciálnymi výchovno-vzdelávacími potrebami, t.j. detí z marginalizovaných rómskych komún, zo sociálne znevýhodneného prostredia atď. Práve títo učitelia by vystúpili s príspevkami, v ktorých by upozornili na problémy, s ktorými sa v priebehu praxe stretávajú. Oboznámili by vysokoškolských pedagógov s ich riešeniami, no zároveň by vysokoškolskí pedagógovia mohli poskytnúť viacero vhodných riešení daných situácií. Na základe pravidelných realizácií takto koncipovaných konferencií by obidve strany mali vždy spätnú väzbu (napr. ako sa osvedčilo ponúknuté riešenie, či sa problém vyriešil alebo ho treba riešiť ďalej) na základe vzájomnej pomoci, a to nielen medzi učiteľmi I., II, III. stupňa a vysokoškolskými učiteľmi, ale vôbec medzi učiteľmi navzájom.

Zaver

V závere chceme upozorniť na pozitívne zistenia vplyvu inštitucionálnej kresťanskej výchovy na rómskych žiakov. Nechceme vytvárať ideologický obraz o množstve rómskych žiakov, ktorí pod vplyvom náboženskej výchovy zmenili a prehodnotili svoje správanie a konanie. Chceme však poukázať na to, že napriek dlhodobej a veľmi náročnej práci možno badať pozitívnu zmenu u tých rómskych žiakov, ktorí sa tejto zmene nebránia a sú pravidelnými účastníkmi náboženskej výchovy napr. v pastoračných centrách.

Na základe problémových štúdií sme dospeli k zisteniam, ktoré naznačujú morálne usudzovanie rómskych žiakov vo vzťahu k riešeniu praktických životných situácií. Uvedomujeme si, že v našom výskume síce nejde o širokú vzorku respondentov, ale naším zámerom však nebolo dospieť k zovšeobecňujúcim záverom, pretože morálne usudzovanie je v skutku veľmi individuálnou záležitosťou. Ponúkame však krátku sondu, ktorá vytvára obraz o morálnom uvažovaní rómskych žiakov, ktorí sa zúčastňujú inštitucionálnej kresťanskej výchovy.

POUŽITÁ LITERATÚRA

1. BALOGOVÁ, B. 2008. Zhrňujúca správa z realizovaného projektu «Integrácia Rómov vplyvom náboženských spoločenstiev.» In: Balogová, B. – Pavliková – Rethmann, P. A. 2008. Vnitrocírkevní komunikace Čechů, Slováků a Romů. Příspěvek náboženských aktivit k integraci Romů. 1. vydanie. Praha: Katalická teologická fakulta Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-7021-974-4.
2. CANGÁR, J., 2002. Ľudia z rodiny Rómov. Nové Zámky: Crocus. ISBN 80-88992-42-7.
3. DOLINSKÁ, E., HORŇÁK, L., MARINICOVÁ, M. 2015. Kulturelle identität in der Edukationsreflexion. Wien: Internationale Stiftung, Kunst, Ausbildung, 2015. 82 s. ISBN 978-3-9504061-1-5.
4. DOLINSKÁ, E., HORŇÁK, L. Inklúzia – determinant funkčnej gramotnosti žiakov zo sociálne znevýhodneného prostredia. Drohovič: 2017. 170 s. ISBN 678617-7263-32-5.
5. HANESOVÁ, D. 2005. Náboženská výchova na školách. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Pedagogická fakulta. ISBN 80-8083-121-1.
6. KONČEKOVÁ, Ľ. 2005. Vývinová psychológia. Prešov: Lana. ISBN 80-969053-6-8.
7. Kurikulum predmetu náboženstvo/náboženská výchova. 2010. Spišská Nová Ves: Katolícke pedagogické a katechetické centrum, n. o. ISBN 978-80-970549-5-3.
8. PRŮCHA, J. – WALTEROVÁ E. – MAREŠ, J. 2009. Pedagogický slovník. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-647-6.
9. ROSINSKÝ, R. – KLEIN, V. 2007. Sociálne znevýhodnené prostredie a Rómovia v kontexte kvality edukácie. In: Mládež a spoločnosť, roč. 13, č. 3. s. 26-34.
10. Učebné osnovy pre katolícke náboženstvo predmet náboženská výchova/náboženstvo pre základné školy, stredné školy a gymnázia. Dostupné na internete: <http://www.kpkc.sk/data/down/reforma/predstavenie%20predmetu.pdf> [25.9.2018].
11. Výchova a vzdelávanie Rómov na hodinách náboženskej výchovy. Dostupné na internete: http://www.mpc-edu.sk/library/files/2010_AVP/2010090.pdf [23.9.2018].
12. ZOZULÁKOVÁ, V. 2009. Didaktika pravoslávnej náboženskej výchovy ako školského predmetu. Prešov: Prešovská univerzita. ISBN 978-80-555-0016-4.

Eva Dolinská, doc. PaedDr. PhD.

Pavol Zubal, doc. PaedDr., PhD.

Pedagogická fakulta, Inštitút Juraja Páleša v Levoči

Katolícka univerzita v Ružomberku

FENOMÉN REKLAMY A JEJ INTENCIONÁLNOŠŤ VO VZŤAHU K DETSKÉMU RECIPIENTOVI

Fenómén reklamy je nesporne súčasťou aktuálneho spoločenského diania, pričom zasahuje všetky spoločenské vrstvy bez rozdielu veku a spoločenského postavenia. Autori príspevku zameriavajú svoju pozornosť predovšetkým na špecifiká fenoménu reklamy vo vzťahu k detskému recipientovi a poukazujú na niektoré výsledky v tejto oblasti, ktoré nadobudli na základe uskutočneného prieskumu medzi 65 deťmi na základnej škole v Prešove, pričom si vzhľadom na malý počet respondentov nečinia nárok na relevantnosť predkladaných záverov, ale skôr poukazujú na cesty, ktorými by sa výskum v tejto oblasti v ďalšom období mohol uberať.

Kľúčové slová: reklama, spoločenské dianie, detský recipient.

Eva Dolinska, Dok. PaedDr. PhD.

Pavol Zubal, Assoc. PaedDr., PhD.

Fakultät für Bildung, Institut für Juraj Páleš in Levoča

Katholische Universität in Ruzomberok

PHÄNOMEN DER WERBUNG UND DEREN INTENTIONALER CHARAKTER IN BEZIEHUNG ZUM KINDESREZIPIENTEN

Das Phänomen der Werbung ist unbestritten ein Bestandteil des aktuellen gesellschaftlichen Geschehens, wobei alle gesellschaftlichen Schichten ohne den Altersunterschied und ohne die gesellschaftliche Stellung betroffen werden. Die Autoren des Beitrags konzentrieren ihre Aufmerksamkeit v. a. auf die spezifischen Merkmale der Werbung in Beziehung zum Kindesrezipienten und weisen auf einige Ergebnisse im Rahmen von 65 Kindern realisierten Erforschung an einer Grundschule in Prešov hin. Hinsichtlich einer kleinen Anzahl der Rezipienten wird kein Anspruch auf die Relevanz der vorgelegten Schlussfolgerungen erhoben, sondern es wird eher auf die Wege hingewiesen, denen die Forschung in diesem Bereich in einer nächsten Etappe folgen könnte.

Schlüssel wörter: Werbung, gesellschaftliches Geschehen, Kindesrezipient.

Eva Dolinska, doc. PaedDr. PhD.

Pavol Zubal, Assoc. PaedDr., PhD.

Faculty of Education, Institute of Juraj Páleš in Levoča

Catholic University in Ruzomberok

ADVERSITING PHENOMENON AND ITS INTENTIONALITY IN RELATION TO THE CHILD'S RECIPIENT

The ad phenomenon is admittedly part of the current societal agreement, including all social strata without age difference and social status. The authors of the paper focus their pointing to the specifics of the advertising phenomenon in relation to children and point to some results in this area that they have gained on the basis of this survey 65 children at elementary school, taking into account relation a small number of respondents not claiming relevance of the submitted conclusions, but rather point out the ways in which research in this area could be taken in the next period.

Key words: *advertisement, social events, child's recipient.*

V súvislosti s vývinom v oblasti médií a ich pôsobenia na potenciálnych prijímateľov v podmienkach dnešnej spoločnosti predovšetkým vzhľadom na ich ovplyvňovanie v rovine dosahovania možného profitu je nesporným a neprehliadnuteľným faktom, že dôležité miesto v takto postulovaných intenciách prislúcha aj reklame.

Ak si dnes fenomén reklamy resp. pôsobenia reklamného biznisu vôbec spájame najmä s modernou dobou, pokiaľ tento pomerne vágne definovaný pojem budeme vnímať predovšetkým v časovej dimenzii 20. a 21. storočia, ide o značne zjednodušené vnímanie pertraktovaného pojmu, čo však jednako len vzhľadom na charakter ako i limity nasledujúcich úvah možno vcelku akceptovať ako vhodný základ na prezentovanie relevantných skutočností, ktoré sú pre tento fenomén príznačné.

Reklama je vo všeobecnosti vnímaná ako značne atraktívny subjekt výskumu v mnohorakých súvislostiach, či už do popredia vystupuje jej lingvistický aspekt alebo jej interkultúrny charakter, pričom je i predmetom záujmu aj takých vedných disciplín, akými sú napr. sociológia, ekonómia, politické vedy, ale súčasne predstavuje živnú pôdu aj pre výskum v oblasti teológie a umenia. Osobitný zreteľ prináleží v oblasti reklamy aj «výpovedi» o iných kultúrach ako aj o stereotypoch kultúrneho a sociálneho charakteru.

Pokiaľ by sa však nezainteresovanému záujemcovi o problematiku reklamy mohlo na prvý pohľad zdať, že reklama má svoje miesto resp. aj korene svojho vzniku až v modernej resp. postmodernej dobe, treba takýto náhľad jednoznačným

spôsobom poprieť, keďže reklama začala písať svoju históriu už oveľa skôr. Existujú totiž dôkazy, že reklama sa etablovala už v Mezopotámii približne v treťom tisícročí pred Kristom, pričom aktivity v tomto smere sa koncentrovali najmä na ponuku služieb pisárov ale aj rôznych remeselníkov. V tomto kontexte sa žiada pripomenúť aj to, že ani starovekí Gréci neboli imúnni voči reklamnému pôsobeniu, keďže organizovali sprievody v spojení s vystúpeniami hudobníkov, na ktorých herold informoval o najnovších produktoch. K skutočnému rozmachu reklamy, i keď v rámci daných technologických možností, však dochádza až v období končiaceho sa stredoveku, teda po Gutenbergovom objave kníhtlače v polovici 15. storočia. Z britskej metropoly pochádza napr. z roku 1480 zmienka o reklame na publikáciu s proticirkevným zameraním, čoho neskorším pendantom je reformácia katolíckej cirkvi doktora Martina Luthera, ktorá v hojnom miere využíva formu letákov ako v dobových intenciách možného «pendantu» dnešnej mediálnej formy reklamy. Zo súčasného pohľadu technologicky vyspelej spoločnosti ide skôr o kuriózne ba až úsmev vzbudzujúce reklamné «výstupy», avšak základné atribúty, ktorými sa reklama vyznačuje v dnešnej dobe, nemožno uprieť napriek pochopiteľnému dobovému handicapu ani im.

K etablovaniu fenoménu reklamy v dnešnom slova zmysle však dochádza až v 20. storočí, podstata existencie ktorého je neodmysliteľne spojená aj s rozvojom médií. Vznik rozhlasu a televízie znamená okrem iného v roku 1921 najskôr etablovanie rozhlasovej reklamy, ku ktorej sa v roku 1936 pridružuje aj televízna reklama. Záver 20. storočia neprináša iba zásadné spoločenské zmeny predovšetkým vo východoeurópskom a stredoeurópskom regióne, ale prelom 20. a 21. storočia sa nesie i v znamení nebývalého rozvoja vedy a techniky, ktorý bol zavŕšený najmä objavom internetu. V tejto súvislosti možno konštatovať, že je to práve internet, ktorý sa popri tom, že je považovaný za žriedlo neobmedzených informácií, ktoré sú prístupné prakticky celému ľuďstvu, stáva i priestorom reklamného pôsobenia predovšetkým ako tzv. product placement.

Naše úvahy nie sú však rozhodne prioritne orientované na teoretické postuláty fenoménu reklamy, ale predmetom nášho záujmu je skôr pôsobenie

reklamy na jej potenciálnych prijímateľov, ktorými sme prakticky všetci bez rozdielu veku a pohlavia, i keď prirodzenou snahou dospelých ľudí je niekedy viac a niekedy zasa menej úspešná «imúnosť» voči jej pôsobeniu. Samozrejme, základom takéhoto postoja je aj určitá intelektuálna a emocionálna vyspelosť, ktorá je podmienená najmä vekovými zákonitosťami, čo však absentuje z pochopiteľných dôvodov v prípade detského a adolescentného recipienta reklamy, a preto sa predmetom našich nasledujúcich úvah stanú niektoré vybrané aspekty reklamy práve v intenciách zameraných na túto potenciálnu skupinu konfrontovanú s týmto fenoménom či už želateľnou alebo neželateľnou formou.

Reklama a detský recipient

V daných intenciách do popredia vystupuje predovšetkým otázka, prečo je skupina detských recipientov doslova až fascinovaná reklamou. To je aj jeden zo zásadných dôvodov, prečo sa odborníci v tejto oblasti čoraz častejšie zaoberajú otázkami etiky, psychologického dopadu ako aj účinnosti reklamy práve v tejto cieľovej skupine. V tejto súvislosti už bolo realizovaných viacero výskumov, pričom ich výsledky sa od seba líšia v závislosti od toho, kto výskum realizuje – výsledky sa «pohybujú» v rozmedzí popierania akéhokoľvek výraznejšieho vplyvu reklamy na detského spotrebiteľa až po názory, ktoré tvrdia, že reklama má veľmi výrazný vplyv na vývin nielen aktuálneho ale aj budúceho konzumného správania.

Vplyv reklamy na detského recipienta rozhodne nemožno bagatelizovať, veď napokon už samotní rodičia vnímajú, ktoré výrobky sú pre ich deti v dôsledku reklamy zaujímavé, prípadne sa ich dožadujú aj pod vplyvom vrstovníkov. Nemožno pritom prehliadať, že reklama a marketing v snahe predat' prezentované výrobky alebo propagovať životný štýl využívajú často neadekvátne tvrdé ba dokonca až cynické prostriedky. Práve to je skutočnosť, ktorá dospelých často núti, aby zmobilizovali svoje sily a ubránili sa ich vplyvu.

V intenciách takto orientovaných úvah logicky vzniká aj otázka, čo možno v rámci mediálneho pôsobenia považovať za dobrý resp. vhodný program pre detského a adolescentného recipienta, ak si uvedomíme dôsledky práve pre túto cieľovú skupinu, v prípade ktorej badať logicky podmienenú absenciu schopnosti

kritického posúdenia a potrebného nadhľadu. Za relevantné možno v tomto ohľade považovať najmä jednoduché rýmy a «nákazlivé» melódie, ktoré sú veľmi ľahko zapamätateľné aj preto, že reklamné spoty sa opakujú nepochybne častejšie ako detské riekanky a pesničky alebo rôzne akčné scény – plné napätia a hrdinstva, či animácia známych hračiek, ku ktorým dieťa inklinuje prirodzeným spôsobom. Navyše, reklama je veľmi krátka a dynamický audiovizuálny útvar, v ktorom sa stihne odohrať celý dej, čo je pre deti takisto veľmi pútavé, pričom reklama dokonca rešpektuje aj kompozičné prvky literárneho diela tým spôsobom, že má svoj začiatok, peripetiu, rozuzlenie i záver.

Uvažujúc v uvedených intenciách si treba uvedomiť aj to, že väčšina detských programov a filmov je v podstate jednou veľkou reklamou na výrobky určené práve pre túto cieľovú skupinu. Svedčí o tom napokon už na prvý pohľad neprehliadnuteľná skutočnosť, že práve v čase sledovania rozprávok sú reklamy, ktoré prerušujú rozprávky, nielen dlhé, ale na sledovanú rozprávku dokonca často tematicky nadväzujú. Aj úvodné logo mnohých rozprávok má rovnakú «čarovnú» moc. Zistilo sa, že už deti medzi 2. – 3. rokom života dokážu rozlíšiť značky a logá rôznych výrobcov, pričom práve týmto spôsobom možno v deťoch «pestovať» náklonnosť k určitej značke. Ešte nebezpečnejší je však fakt, že reklamy sú realizované tak, že vzbudzujú v spotrebiteľovi dojem, že bez určitého výrobku, či už ide o hračku, nápoj alebo hru sa «správne» dieťa jednoducho zaobísť nedokáže. Týmto spôsobom sa podieľa reklama nielen na predaji výrobkov, ale hlavne na vytváraní modelu určitého životného štýlu a sociálneho statusu. Čoraz častejšie sa stretávame s tým – najmä u mladších detí – že si vyberajú priateľov podľa toho, či majú rovnaké hračky, oblečenie ako ony v duchu či už explicitne formulovaného alebo latentne prítomného hesla o tom, že v záujme toho, aby niekto bol/bola «in» a patril/a k nejakej skupine, musí mať to, čo kamaráti, pričom rodičia, aj keď to často považujú za hlúposť a zbytočnosť, na požiadavky svojich detí v tejto oblasti s menšou alebo väčšou ochotou neraz najmä z emocionálnych dôvodov pristúpia. Dôležitú úlohu v danom ohľade zohráva aj obava z vylúčenia vlastného dieťaťa z kolektívu vrstovníkov a to, aby sa dieťa necítilo menejcenné. Takýmto spôsobom sa

však deti stávajú veľmi dôležitým článkom v reklamnom ťažení – sú totiž prostriedkom a prostredníkom v oblasti financií svojich rodičov. V postulovaných intenciách si však logicky treba položiť aj otázku, v čom tkvie príčina toho, že práve reklama s potenciálnym zameraním na detského recipienta má v súčasnosti taký enormný úspech, pričom je zrejmé, že odpovedať na takto položenú otázku síce vonkoncom nebude jednoduché, avšak jednako len možno v daných intenciách vysloviť predpoklad, že to do istej miery súvisí aj s aktuálnym demografickým vývinom spoločnosti, ktorej symptómom je okrem iného aj to, že veľmi veľa rodičov v súčasnosti odmieta druhé alebo tretie dieťa. Najčastejšie uvádzaným dôvodom odmietania ďalšieho potomka je to, že by to nezvládli tak, ako si to predstavujú, predovšetkým po ekonomickej stránke. Zároveň to však súvisí aj s tým, že spôsob výchovy detí sa najvýraznejšie zmenil práve v 20. storočí, pričom deti, ktoré boli ešte začiatkom 20. storočia vykázané do detských izieb a len málokedy sa zúčastňovali na aktivitách dospelých, sa postupne stali «pánmi domácnosti». Takisto si v danom kontexte môžeme všimnúť, že najmä rodičia, ktorí kladú svoju kariéru na popredné miesto svojho hodnotového rebríčka, majú tendencie kompenzovať nedostatok času na dieťa tým, že uspokojujú jeho materiálne požiadavky. Podľa dnešných výskumov sa zistilo, že takmer 70 % nákupov v domácnosti sa riadi prianiami a túžbami dieťaťa – od výberu jedla až po rôzne zbytočnosti, pričom rodičia sa dieťaťom nechajú «zmanipulovať» – jeho želania kriticky nehodnotia, neriešia, lebo sa chcú vyhnúť scéne, ktorú dieťa dokáže spraviť, aby si presadilo vlastnú vôľu. Vplyv reklamy je o to zhubnejší, že určuje nielen súčasné konzumné správanie detí, ale ovplyvňuje ich aj do budúcnosti a práve takýmto spôsobom môže podporovať nezdravý spôsob života dieťaťa ale i celej rodiny.

Ak uvažujeme práve v intenciách detského a adolescentného recipienta resp. jeho ovplyvňovania reklamným pôsobením, zákonite vzniká aj potreba zohľadnenia faktora veku. Deti vo veku 1 až 2 rokov nedokážu rozlišovať medzi televíznymi programami a reklamnými spotmi – všetko sledujú s rovnakým zaujatím. Často však reagujú na chytľavé melódie či kreslené postavičky použité v spotoch. 3 až 4-roční škôlkari síce reklamu vnímajú ako oddelenú súčasť vysielaného programu, ale ešte

nemajú dostatok skúseností na to, aby boli schopní rozlišovať v televíznom vysielaní medzi realitou a skutočnosťou, a to ani v takom prípade, že sa im podstatu reklamy snaží vysvetliť rodič, takže zväčša «nutne potrebujú» všetko, čo v reklame vidia. Podobne je to aj v ranom školskom veku, pričom zmena nastáva asi okolo ôsmeho roku veku života, keď deti začínajú reklamu hodnotiť viac, na niektoré spoty nereagujú vôbec, iné ich upútajú – závisí to od spôsobu prezentácie. 9 až 10-ročné deti začínajú reklamu konfrontovať so skutočnosťou – v závislosti od toho, či sú daný produkt schopné získať, či už mali s podobným produktom dobrú alebo zlú skúsenosť a na základe toho si vytvárajú aj názor na prezentovaný tovar a podobne. Nezriedka sa objavujú aj prvé kritické názory na propagovaný výrobok. Pre tvorcov reklamy má veľmi veľký význam v tomto smere najmä obdobie dospievania, keď sa u dieťaťa zvyrazňuje potreba niekam patriť, pričom nosenie značkového oblečenia či obuvi často priam podmieňuje vstup do určitej partie rovesníkov. Podobne vyzerá aj reklama pre dospievajúcich typu, že v prípade kúpy čistiaceho gélu na aknóznú pleť bude človek cool, resp. že pitie určitej limonády zaručí príslušnosť k perfektnej partii atď. Nebezpečenstvo v takomto prípade predstavuje skutočnosť, že «mladí dospelí» sa týmito posolstvami radi nechávajú unášať. Reklama má tiež oveľa väčší vplyv na deti z dysfunkčných rodín ako aj na deti, ktoré trávajú pred televíznou obrazovkou veľmi veľa času. Televízia im v mnohých ohľadoch nezriedka nahrádza komunikáciu s okolím a poskytuje falošné návody o tom, ako konať, aby boli spokojné a šťastné. Je to fakt, ktorého existenciu nemožno síce prehliadnuť, ale možno mu aspoň do istej miery čeliť, a preto vzniká aj otázka, ako sa možno reklamnému nátlaku brániť. V dnešnom svete je totiž oveľa dôležitejšie ako kedykoľvek predtým starostlivo si vyberať programy, ktoré dieťa môže sledovať a zároveň mať pod kontrolou aj sledovanie reklám – či už tým, že dieťa počas reklamy zabavíme, alebo daný program nahráme a reklamy jednoducho vystrihneme. Reklamy sa však v našom živote jednako len úplne nezbavíme, a preto je potrebné už od malička vychovávať dieťa k zodpovednosti a k rozumnému vnímaniu reklamných posolstiev. Tým menším jedincom je potrebné vysvetliť, že nie všetky hračky, ktoré sú v reklame, musí mať aj vo svojej detskej izbe. Tých

väčších treba zasa podporovať v kritickom nazeraní na reklamu, resp. rozprávať sa s nimi o tom, čo je na danej reklame dobré, prípadne prezentovať aj to, čo sa zdá byť z hľadiska jej «posolstva» nie celkom vhodné. Mimochodom, vo všeobecnosti platí zásada, že reklamní tvorcovia by sa mali pridržovať Etických zásad reklamnej praxe platnej na území SR. Samozrejme, reklamy sa vytvárajú a vysielajú predovšetkým preto, aby prostredníctvom nich mohli marketingové a obchodné spoločnosti ovplyvňovať divákov. Tento vplyv môže spôsobiť, u príjemcu túžbu mať reklamovaný výrobok, aj keď si to plne neuvedomuje a tento proces sa môže diať mimovoľne. To platí rovnako pre emocionálnu oblasť dospelých aj detí, ale je to obzvlášť dôležité u detí, pretože sa učia pochopiť svoje emócie. Emocionálne povedomie "je schopnosť, ktorá vzniká v priebehu vývoja osobnosti" (Reykowski, 1974).

Ak budeme uvažovať práve v takto pertraktovaných súvislostiach, nemožno prehliadnuť ani určitú filozofickú dimenziu uvedeného fenoménu v oblasti vplyvu na rovinu vedomia¹.

Sekundárna literatúra (Bromboszcz, 1994) hovorí v danom kontexte o zamýšľanom a neúmyselnom vplyve reklamy. Zámerom je, samozrejme, že deti nakupujú propagované výrobky a naliehajú na rodičov, aby ich kúpili. Toto podnecovanie - ako ukazuje výskum - je často účinné, avšak samozrejme, nie vždy sa nákup musí uskutočniť. Výsledkom je neúmyselný účinok spočívajúci v konfliktoch medzi dieťaťom požadujúcim výrobok a odmietnutím jeho kúpy okolím. Výskum ukázal, že televízne reklamy často spôsobujú konflikty medzi deťmi a rodičmi práve v súvislosti s nakupovaním. (Bromboszcz, 1993) Tieto

¹ Je málo známy fakt, že vedomá myseľ spracúva približne 15 bitov informácií za sekundu lineárneho – horizontálneho času (operačná rýchlosť cca. 15b/s), pričom nevedomá myseľ pracujúca systémom paralelného – vertikálneho času spracúva približne 70 až 80 miliónov bitov informácií za sekundu vertikálneho času (operačná rýchlosť cca. 70 – 80 Mb/s). Teoreticky je nevedomá myseľ schopná spracovať až 5 milión krát väčší, alebo rýchlejší tok dát ako vedomá myseľ za rovnaký čas. Vyjadrené percentuálne, vedomá, filtrujúca myseľ prepustí približne len 0,00002% informácií teoreticky možnej kapacity príjmu nevedomej mysle. Práve tento fakt je základom moderných technológií učenia, využívajúcich najnovšie neurotechnológie VRI (vibratory resonance induction), alebo FFR (frequency following response), ktoré redukujú filtrujúce aspekty vedomej mysle alternatívnymi hladinami podvedomia, dosiahnutými pri plnom vedomí (RUSŇÁK, V. 2005). Tak umožňujú vyššiu frekvenciu informačného toku dát od nevedomej k vedomej mysli.

konflikty môžu byť posilnené ľahkovážnosťou dieťaťa, ktoré verí všetkým výhodám produktu navrhovaného reklamami. Pri analýze rôznych mechanizmov používaných v televíznej reklame sa ukázalo, že poskytovanie falošných alebo nepresných informácií je najčastejšie v reklame adresovanej deťom (Braun-Galkowska, 1997).

Príkladom toho je fenomén «Kindersurprise». Sú to čokoládové vajíčka s malou hračkou vo vnútri. Predmet naplnený hračkami naznačuje niečo viac ako jeden malý objekt alebo (keď si dieťa uvedomí, že má mať toľko hračiek, musí si kupovať veľa vajíčok), inklinuje k obťažovaniu rodičov, aby tento artikel kupovali stále. Iný druh falšovania (klamstva) predstavuje "Kinder čokoláda" - reklama s čokoládovou tyčinkou a pohárom mlieka, ktorá naznačuje, že konzumné mlieko môže byť nahradené čokoládou, čo samozrejme nie je pravda. To, čo je však podstatné, je skutočnosť, že všetky takéto dezinformácie sa vzťahujú na vedomie dieťaťa a aspoň do určitej miery ich môžu vysvetliť práve rodičia, pričom však okrem bezprostredného vplyvu reklám na povedomie dieťaťa (nákupy a možné konflikty na pozadí) existuje aj ich nevedomý vplyv na dieťa. Reklama, ktorá môže byť dospelým divákom vnímaná ako konvencia, predstavuje pre dieťa jednoducho film. Dokonca aj dospelí, ktorí rozumejú účelu reklamy, sú do určitej miery reklamou ovplyvnení, pretože inak by výrobcovia na reklamy nevynakladali toľko peňazí. Preto je aj vplyv reklamy na deti, ktoré ešte nerozumejú mechanizmom používaným v reklame, silnejší a sú mu prakticky úplne vydané napospas. Jedným dychom treba však dodať aj to, že za relevantnú skutočnosť v daných intenciách je nevyhnutné pokladať aj taký faktor, akým nesporne je vplyv na rovinu podvedomia.

Keďže deti majú záujem sledovať veľa reklám, ktoré sa vysielajú v blokoch neumožňujúcich selekciu, rozdelenie reklám pre deti a dospelých je - z hľadiska ich interakcie v podvedomí - irelevantné. To je aj dôvod, prečo sa všetky reklamy, ktoré sa vysielajú počas dňa, môžu posudzovať spôsobom, akým sa hodnotia detské filmy.

Ak dieťa pod vplyvom reklamy, v ktorej sa deti hrajú s hračkami z "Kindersurprise", zatúži ich mať tiež, je to výsledok modelovania. Modelovanie sa však nemôže obmedziť na jedno konkrétne správanie, o ktoré reklamnému producentovi ide. Ak dieťa napodobňuje osobu v reklame, môže sa to týkať nielen

túžby požívať čokoládu, ale aj spôsobu obliekania, rozprávania ako aj iného správania.

Vzrušené emócie nemusia vždy viesť k nákupu inzerovaného produktu a dokonca vo väčšine prípadov to tak ani nie je. V psychike však zostáva zachovaná ich stopa a stávajú sa súčasťou emocionálneho života dieťaťa; reflexiou v rôznych spôsoboch správania, napríklad v hrách, piesňach a výrokoach (Kossowski 1994). Niekedy, najmä pokiaľ ide o emócie, ktoré vyvolávajú úzkosť, nemusia byť vyjadrené navonok, ale v psychike dieťaťa zostávajú ukryté stále. Je však veľmi ťažké preskúmať vplyv konkrétnej reklamy na psychiku dieťaťa, pretože reklamy «fungujú» spoločne (spolupracujú) a niekoľkokrát sa opakujú. Problematickosť výskumu je tiež spôsobená skutočnosťou, že v dôsledku toho, že neexistujú rukolapné vedomé alebo nie úplne vedomé účinky, nemôže byť realizovaný ani výskum pomocou dotazníka predovšetkým s odkazom na vedomie (napr. otázka: máte radi sledovanie reklamy?), len komplikovanejšími technikami a metódami, napr. projekčnými metódami (t. j. dosiahnutie motivácie podvedomia) a experimentmi so zložitou stratégiou. Výskum, ktorý bol v danom kontexte až dosiaľ realizovaný, sa týkal iba malého počtu detí, a preto neumožňuje definovať všeobecné zákonitosti, ale umožňuje uviesť určité javy týkajúce sa vedľajších, ale dôležitých účinkov sledovania detských reklám (Braun-Gałkowska, 1997). Zdá sa, že v uvedenej súvislosti ide o obzvlášť alarmujúce prijatie spotrebiteľského postoja, ktorý vzbudzuje chamtivosť, agresivitu a erotické predstavy. Jedným z relevantných faktorov, ktorý je takisto potrebné zohľadniť predovšetkým vzhľadom na proklamované intencie, je aj spotrebiteľský postoj.

Ako už bolo spomenuté, elegantní a dobre oblečení ľudia sú v reklamách zobrazovaní v role modelov. Správajú sa, akoby najdôležitejším cieľom života bolo mať krásne vlasy, luxusné autá, chutné čokolády atď. Dospelý divák, ak disponuje dostatočne vysokou úrovňou inteligencie, môže s reklamou zaobchádzať selektívne. Pre dieťa je to však jednoducho obraz sveta, v ktorom je cieľom života predovšetkým niečo vlastniť.

V tomto pestrom svete vlastníctva sú deti tiež farebné a majú všetko, čo chcú (*«až toľko čokolády»*), a keď sú neposlušné, nikto nevenuje pozornosť tomuto ich správaniu. Ide o modelovanie nezbedného správania u detí, avšak nevzbudzujúceho obavy dospelých. V niektorých prípadoch sú podrobnosti tohto správania prakticky skryté a viditeľné iba počas sledovania filmu v spomalenom tempe.

V rámci širšie postulovaných úvah v predmetnej oblasti sa žiada poznamenať i to, že v súčasnosti prevláda liberálny typ výchovy, ktorý je charakteristický tým, že sa rodičia v maximálnej miere snažia deťom vyhovieť, keďže práve súčasní rodičia žijú v strachu, aby vo svojich deťoch nevyvolali nejaké komplexy či iné traumy. Liberálny typ výchovy, ako ukázal výskum (Bromboszcz, 1994), je spojený najmä s väčšou autonómiou spotreby detí. Na deti a ich vnímanie útočia tvorcovia reklám napr. ukazovaním atraktívnych «oblíbených» spokojných a šťastných vrstovníkov – transformácia pre dieťa znamená to, že len vtedy možno mať šťastie, spokojnosť a obľúbenosť, ak bude mať zabezpečené vlastníctvo konkrétnej veci. Výskum ukázal aj to, že deti sa identifikujú s malými hrdinami reklám a podobne ako oni, aj malí diváci chcú mať hračky a sladkosti. Deti sa však identifikujú nielen s deťmi, ale aj s dospelými v reklame pre dospelých, napríklad v reklamách, ktoré ukazujú jednoduché spôsoby získavania «množstva peňazí». Zdá sa, že dôležitým nie je iba špecifické správanie - deti si pravdepodobne nemôžu kúpiť všetky inzerované produkty, ale mení sa najmä spôsob ich myslenia zameraného na túžby. Prebúdzanie nereálnych túžob spôsobuje zároveň frustráciu, ktorá zvyšuje obranné mechanizmy, ako sú agresia a fixácia.

Chamtivosť, ktorá sa kedysi považovala za nedostatok osobnosti, sa často vyskytuje práve v reklamách. Dospelí a deti si s prehnanou chamtivosťou užívajú rôzny tzv. potravinový odpad. Výskum (Lea, 1982) ukázal práve to, že reklamy majú vplyv na zmenu preferencií detí, ktoré rady jedia inzerované sladkosti, slané keksy atď. Oblasť reklamy do značnej miery súvisí s popularitou rôznych pochutín. I keď pravdepodobne neexistuje žiadny relevantný výskum, ktorý by explicitným spôsobom tento vzťah preukazoval, súčasné pozorovanie to potvrdzuje vo veľkej miere už na prvý nezainteresovaný pohľad. Posolstvo reklám, ktoré by mohlo byť

transformované ako apel: "Jedzte často a veľa sladkostí a iných dobrôt!" je v rozpore s inou správou režírovanou modelovaním dospelých mladých ľudí, najmä však mladých žien v duchu motto: *"Bud' štíhla!"* Práve preto sa predmetom reklamy v súčasnom období často stávajú prostriedky na zníženie hmotnosti. Otázne však v tejto súvislosti je to, či rýchlo rastúci počet pacientov s bulímiou (vážne ochorenie pozostávajúce z prejedania v kombinácii s umelým chudnutím) nie je spojený práve s takýmto protirečivým účinkom. Ako ukázal čiastkový výskum, v Poľsku jedna zo štyroch reklám podporuje potravinové odpadky, pričom tieto reklamy zahŕňajú v rovnakej miere dospelých aj deti. To môže spôsobiť napokon nielen zvýšenie predaja týchto produktov, ale aj nadmernú koncentráciu detí na problematiku potravín.

Ďalším faktorom, ktorý je potrebné zohľadniť v rámci takto postulovaných úvah, je aj agresivita. Agresivita, ktorá je bežná v televíznych programoch aj pre deti, sa v reklamách vyskytuje relatívne zriedka (v niekoľkých percentách). Najčastejšie ide o reklamy «senzačných» filmov (v kinách), v ktorých sú zobrazené scény plné násilia. Takýmto príkladom môže byť reklama mobilného operátora s odkazom na Jánošíka, pričom v rámci triviálnej fabuly si deti dobre zapamätajú obzvlášť posledný, najkrutejší obraz. Pre dospelého diváka môže byť síce takýto obraz vnímaný najmä ako vtip, ale deti ho chápu doslovne.

Výskum ukázal, že deti tieto reklamy vnímajú nie ako výzvu mobilného operátora, ale ako krátky celovečerný film, ktorý vyvoláva strach a agresiu. Práve strach spôsobil, že jednej skupine recipientov sa film nepáčil a druhá skupina strach redukovala identifikovaním svojho ega s agresorom, pričom práve skutočnosť, že agresor je "sympatický zbojník", identifikáciu uľahčuje. Paradoxne, ako identifikačný model vystupuje v reklame dospelá osoba, ktorá nie je primárne adresovaná deťom. V tejto súvislosti treba poznamenať, že nejde o novú problematiku, keďže škodlivosť obrazov násilia v kontexte psychiky detí bola už v literatúre podrobená do značnej miery hĺbkovej analýze (Braun-Gałkowska 1995, Kirwił 1995).

V intenciách postulovanej problematiky fenoménu reklamy a jeho vzťahu k detskému recipientovi je potrebné zohľadniť aj aspekt erotiky, pričom erotické obrázky, či už vyskytujúce sa explicitne alebo implicitne vo forme, symbolov, ako aj ďalších faktorov, ktoré nie sú registrované vedomím, možno zaznamenať vo viac ako každej tretej reklame. Tieto reklamy zvyčajne nie sú zamerané na deti, ale deti ich sledujú opakovane spolu s celým reklamným blokom a do značnej miery sú zamerané bezprostredne práve na oblasť psychiky. Erich Fromm (1995) v daných intenciách o reklame píše: «Nepochybujem, že dôkladný výskum ukáže, že škody spôsobené drogovou závislosťou sú len zlomkom škody spôsobenej metódami vymývania mozgov. Mám na mysli ako podvedomé návrhy, tak aj kvázi hypnotické spôsoby, ako je napríklad neustále opakovanie alebo skresľovanie racionálneho myslenia ako dôsledok apelovania na sexuálnu túžbu». Podľa Z. Lewa-Starowicza (1987) predstavuje reklama jeden z rizikových faktorov pre deti práve v oblasti zmyselnosti, pretože, ako to napokon osvedčili výsledky výskumu, podprahový sugerovaný apel môže zmeniť správanie (napr. ovplyvniť nákup výrobku), alebo zvýšiť pripravenosť na určité správanie. Takisto možno predpokladať, že erotické podnety zostávajú uchované aj v podvedomí detí. Výskum detí, ktoré boli požiadané o vykonanie projekčného testu súvisiaceho s reklamou Coccolino, ktorá zdanlivo neobsahuje erotický obsah, ale tento charakter nadobúda, ukazuje, že nereálne erotické správy zasiahli aj oblasť psychiky detí. Malý počet respondentov síce neumožňuje dôsledne určiť rozsah tohto javu, ale presvedčivo odhaľuje a demonštruje jeho existenciu. Diskusie s deťmi a uvedené fakty, aj keď si zatiaľ nemôžu činiť nárok na zovšeobecnenie, naznačujú, že reklamy ovplyvňujú deti nielen z hľadiska správania spotrebiteľov, ale aj z hľadiska vzbudzovania stavu chamtivosti, túžby vlastniť, agresivity a latentnej erotickej stimulácie. Rozsah tohto faktu závisí samozrejme od času stráveného sledovaním reklám deťmi a od stupňa nasýtenia reklám postulovanými emóciami, pričom uvedená skutočnosť do značnej miery závisí aj od emocionálnej a rodinnej situácie dieťaťa.

Deti sú biologicky a sociálne determinované prostredím, v ktorom žijú. Keďže televízne reklamy sa stali súčasťou tohto prostredia, mali by sa aj z hľadiska

interakcie – dieťa a reklama posudzovať, pričom však posúdenie takéhoto dopadu nie je vonkoncom ľahké. Emócie spôsobené reklamami možno odhaliť a zistiť iba prostredníctvom klinických a projekčných výskumov na základe konfrontovania s oblasťou vedomia, pričom rozhodujúcim faktorom predstavuje v daných intenciách aj ich početnosť. Samozrejme, reklamy majú na tom svoj podiel, ba dokonca môžu neustálym emocionálnym atakom spôsobiť aj preťaženie nervového systému. Deti sú mimoriadne zraniteľné, pretože ich nervový systém je nezrelý a veľmi citlivý a práve to môže spôsobiť aj preťaženie, čoho príznakom môžu byť úzkosť a agresivita, ale aj ťažkosti s koncentráciou pozornosti. Okrem emocionálnej stimulácie prispievajú reklamy aj k formovaniu postojov dieťaťa. Samozrejme, posudzovanie správnosti postojov je aj morálnym problémom, avšak v postulovanom kontexte existuje pomerne veľká zhoda v oblasti altruistických hodnôt v porovnaní so sebeckými postojmi radených hierarchicky vyššie. Reklamy formujú sebecké a spotrebiteľské postoje zamerané predovšetkým na vlastníctvo, pričom emocionálnosť detí a ich morálnu citlivosť inzerenti cielene využívajú na zvyšovanie predaja reklamných výrobkov. Práve preto je potrebné ich pred takýmito nezdravými aktivitami chrániť. Pokiaľ ide o filmy, je možné určiť, ktoré z nich sú určené pre deti a povinnosťou rodičov je predovšetkým zabezpečiť, aby deti sledovali iba tieto filmy (za predpokladu, že sú skutočne vhodné pre deti). Reklamy sa však zobrazujú v blokoch, takže diváci nemôžu jednoznačne konštatovať, ktoré z nich sú a ktoré nie sú vhodné «pre deti.» V danom kontexte je pritom pravdepodobné dokonca aj to, že by niektoré reklamy nemali byť počas dňa vysielané vôbec. Používanie obrazu a hlasu detí v reklame zvyšuje silu modelovania ich emócií, túžob a správania, pričom s dieťaťom sa zaobchádza ako s nástrojom na zvyšovanie zisku výrobcov bez toho, aby sa zohľadňovalo to, čo je preň dobré. Žiada sa dodať, že v danom kontexte ide o veľmi dôležité problémy a práve to by sa malo stať predmetom ďalšieho výskumu, záujmu verejnej mienky ako aj opatrení zameraných na ochranu detí.

Záver. Reklamné aktivity rôznych spoločností sa vykonávajú prostredníctvom médií a reklamných médií. Sú nositeľmi informácií a sugescií,

ktoré spoločnosti chcú priniesť na trh (Nowacki, Strużycki, 2002, s. 71). Všetky reklamné informácie bez ohľadu na svoju konštrukciu musia byť prenesené (odovzdané) na príjemcu vhodným spôsobom. S týmto cieľom sa používajú špecifické komunikačné kanály nazývané reklamné médiá. Medzi nimi možno rozlišovať: televíziu, rozhlas, tlač, priame médiá, externé médiá, internet, kino, miesta predaja a iné médiá (telefón, obalová technika, veľtrhy) atď. Televízna reklama je pritom najobľúbenejšou formou reklamy nielen na Slovensku. Je charakterizovaná ako najaktívnejšia z hľadiska možností ovplyvňovania, pričom sa oprávnene zdá už na prvý pohľad, že spoločnosť jej venuje aj najviac času. Je charakterizovaná tiež vysokou atraktivnosťou informácie, ktorú « má na svedomí » fúzia obrazu, zvuku a animácie. To spôsobuje, že televízne reklamy sa vyznačujú predovšetkým dynamikou, ktorú nemožno použiť v iných médiách, pričom iba internet ponúka porovnateľné možnosti. Popri veľkom počte výhod televíznej reklamy však možno uviesť aj existujúce významné nevýhody, medzi ktoré patria:

- vysoké globálne náklady (príprava a odvysielanie),
- významný počet ponúkaných reklám (komunikačný šum),
- nízka selektívnosť skupiny príjemcov (len korelácia s tematikou),
- nemožnosť zmeny reklamy po aktivácii kampane.

Reklamy majú nesporne vplyv na deti už v prvých rokoch ich života a postupne s pribúdajúcim vekom sa tento vplyv zvyšuje. Deti v ranom školskom veku často veria, že reklamy ukazujú pravdu a až postupom času spolu s nadobudnutým vzdelaním začínajú rozumieť cieľu reklamy a diferencovať prinášané reklamné «posolstvo». Deti sú veľmi často hlavnou cieľovou skupinou pre tvorcov reklám, ktorí «v mene» potenciálneho profitu využívajú práve ich emocionálnu nezrelosť a dôverčivosť. Reklama, najmä televízna, sa vyznačuje významným vplyvom na psychiku ľudí, čo osobitným spôsobom platí práve pre deti.

Pozn. Problematika riešená v rámci projektu KEGA č. 015PU-4/2016
Elektronický mediálny text a detské publikum.

Literatura

1. Andrzejewska A. (2007). Magia szklanego ekranu : zagrożenia płynące z telewizji. Warszawa : Fraszka Edukacyjna, 2007.
2. Babbie E. (2003). Badania społeczne w praktyce. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2003.
3. Białecki B. (1994). Marketing producenta i eksportera. Warszawa: Poltext, 1994.
4. Braun-Gałkowska M. (1997). Reklama telewizyjna a dzieci. In: Edukacja i Dialog, 1997, nr 5, s. 15-20
5. Braun-Gałkowska, M., Ulfik, I. (2002). Zabawa w zabijanie: oddziaływanie przemocy prezentowanej w mediach na psychikę dzieci. Lublin: Gaudium, 2002.
6. Bromboszcz E. (1993). Percepcja reklamy telewizyjnej przez dzieci. In: Psychologia Wychowawcza, 1993, nr 1.
7. Kossowski P. (1999). Dziecko i reklama telewizyjna. Warszawa: Wydawnictwo ŻAK, 1999.
8. Kossowski P. (1997). Reklama i dziecko pedagogiczny wymiar zjawiska. In: Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze, 1997, nr 8.
9. Kwarciak B. (1999). Co trzeba wiedzieć o reklamie. Kraków: PSB, 1999.
10. Lizak J. (2000). Język reklam dla dzieci. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2000.
11. Łobudzki M. (1982). Metody i techniki badań pedagogicznych, Warszawa: Wydawnictwo WSiP, 1982.
12. Łodziana- Grabowska J. (1996). Efektywność reklamy. Warszawa: 1996.
13. Nowacki R., Strużycki M. (2002). Reklama w przedsiębiorstwie. Warszawa: Difin.
14. Starowicz, Z. L. (1987). Przystosowanie do życia w rodzinie. Wychowanie. Państw. Zakład Wydawnictw Lekarskich, 1987.

Eva Ondříková, Ph.D. MBA, LL.M
Riaditeľka Školského internátu

RIZIKOVÉ SPRÁVANIE U MLÁDEŽE

V príspevku upozorňujeme, že každá spoločnosť sa snaží vyrovnať s protispoločenskou činnosťou svojich členov. V jednej dominuje štátny systém starostlivosti, v iných je kladený dôraz na privatizáciu a neštátne subjekty starostlivosti, v najvyspelejších krajinách sa štátne i neštátne subjekty opierajú o sieť dobrovoľných pracovníkov a širokú verejnosť.

Kľúčové slová: škola, spoločnosť, školské zariadenia, voľný čas.

Єва Ондрікова, доктор філософії, MBA, LL.M.
Директор Шкільної Ради

РИЗИКОВАНА ПОВЕДІНКА В МОЛОДІ

Ми хотіли б зазначити, що кожна компанія намагається впоратися з антисоціальною діяльністю своїх членів. В одних з них переважають державні системи опіки, в інших – акцент робиться на приватизацію та недержавні органи догляду; в найрозвиненіших країнах як державні, так і недержавні актори покладаються на мережу волонтерів та широкої громадськості.

Ключові слова: школа, компанія, школи, відпочинок.

Eva Ondříková, Ph.D. MBA, LL.M
Director of the School Board

RISK BEHAVIORS IN YOUTH

We would like to point out that every company tries to cope with the anti-social activities of its members. One is dominated by the state system of care, in others the emphasis is on privatization and non-state actors of care; in the most advanced countries, both state and non-state actors rely on a network of volunteer workers and the general public.

Key words: school, company, school facilities, leisure.

Správy o každodennom páchaní trestnej činnosti nás znovu a znovu presviedčajú o nutnosti hlbšie sa zamyslieť nad tým, akým spôsobom predchádzať tejto negatívnej činnosti (Porubčanová, Vojteková, 2014). Základná reakcia spoločnosti na správu o spáchaní trestného činu je v podstate rovnaká, chvíľkovú "hrôzu" vystrieda ľahostajnosť a nezáujem. Pritom každý trestný čin má svojho páchatel'a a každý páchatel' prešiel systémom výchovného pôsobenia v spoločnosti

(v rodine, škole, v školskom internáte...). Fenomén rastu kriminality ako sprievodného znaku súčasnej spoločnosti sa osobitne týka mládeže. Aj u nás sa dá pokladať mládež za sociálnu kategóriu zvlášť ohrozenú kriminalitou. Nárast kriminality mládeže, ako osobitne nebezpečného sociálneho javu, má svoje korene v životnom štýle spoločnosti. Treba si však aj priznať, že dospelávajúci človek veľakrát sklzáne na šikmú plochu aj vinou nedostatočnej rodinnej výchovy, čo sa žiaľ, pri dnešnom životnom tempe stáva čoraz častejšie. Závažným problémom pri trestnej činnosti mládeže je skutočnosť, že následky týchto trestných činov sú čoraz závažnejšie. V konaní mladistvých delikventov sa vo zvýšenej miere prejavuje agresivita a brutalita.

Podľa Ondrejoviča (2001) je kriminalita forma deviantného správania, ktorá je v rozpore s normami, ktoré klasifikuje Trestný zákon. O kriminalite môžeme hovoriť ako o aktívnej vtedy, ak je trestný čin spáchaný úmyselne a o pasívnej ak je trestný čin spáchaný z neobľahosti, respektíve z nečinnosti. O zjavnej kriminalite hovoríme vtedy, ak táto je zaregistrovaná, o ktorej sa orgány činné v trestnom konaní dozvedia a v súvislosti s ktorou konajú. O latentnej kriminalite hovoríme vtedy, ak sa o nej orgány činné v trestnom konaní nedozvedia. Najväčšia latencia je v oblasti kriminality mládeže a to hlavne z toho dôvodu, že sa trestné činy páchané mládežou bagatelizujú.

Je potrebné rozlišovať medzi pojmom kriminalita a delikvencia. Delikvencia je pojem širší ako kriminalita. Popri kriminalite do delikvencie zahrňujeme aj delikvenciu maloletých a činy, ktoré spáchali osoby trestnoprávne nezodpovedné pre nepričetnosť a taktiež tu zahrňujeme činy kvalifikované ako priestupky. Systém starostlivosti o mládež s protispoločenskými prejavmi je u nás zatiaľ ešte jednoznačne stavaný na báze štátnych subjektov, kde žiaľ prevažuje administratívno–represívny prístup (Veteška, 2010). Kriminalita mládeže je vážnym problémom každej modernej spoločnosti. Od správne orientovaného a plnohodnotného začlenenia sa mladého jednotlivca do systému sociálno-spoločenských, ekonomických, kultúrnych a ďalších väzieb, závisí rozvoj a napredovanie spoločnosti, v ktorej žijeme.

Podiel mládeže na páchaní trestnej činnosti je pozorovaný vo všetkých druhoch kriminality, t. j. majetkovej, násilnej a mravnostnej. Výnimku tvorí ekonomická kriminalita, kde je podiel mládeže nižší, no nie zanedbateľný. *Majetková kriminalita* má dominantné postavenie v počte spáchaných trestných činov mládežou. Spôsob páchania tejto trestnej činnosti, miesto ako aj predmet záujmu je značne rozdielny a závislý na veku, psychickej a fyzickej vyspelosti jedinca. U maloletých osôb prevládajú predovšetkým drobné krádeže v škole, krádeže drobných finančných čiastok, desiat a pod.. Pri analýze spôsobu páchania a utajovania majetkovej trestnej činnosti je možné konštatovať, že u maloletých osôb v rámci majetkovej delikvencie prevládajú jednoduché krádeže.

U osôb mladistvých a blízkeho veku mladistvých prevládajú vzhľadom na ich fyzické predpoklady a psychické danosti krádeže vlámaním predovšetkým do pivníc, motorových vozidiel, ale aj objektov rôznych obchodov a firiem. Spôsob spáchania býva komplikovanejší a premyslenejší ako u maloletých páchatel'ov, trestná činnosť je častejšie páchaná vo dvojiciach, trojiciach, resp. organizovaná v skupinách, prejavuje sa už väčšia skúsenosť páchatel'ov a v neposlednom rade je príčina aj v tom, že po predchádzajúcich skúsenostiach z menej závažnej činnosti, ktorá im nebola preukázaná, títo jedinci uplatňujú vyššie nároky na predmet záujmu v mnohých prípadoch s použitím násilia pri prekonávaní odporu smerujúceho proti dosiahnutiu vytýčeného cieľa a s prvkami utajenia proti odhaleniu.

Násilná trestná činnosť nasleduje za majetkovou kriminalitou. Vo všetkých vekových skupinách mládeže sa násilná trestná činnosť prejavuje predovšetkým v rôznych formách vydierania, šikanovania. Bohužiaľ sa prejavuje už aj na základných školách. U tejto trestnej činnosti je zaujímavý predovšetkým motív spáchania. Motív konania pri násilnej trestnej činnosti spáchanej mládežou je jednak získanie majetkového alebo iného prospechu (výkon rôznych služieb a pod.), snaha preukázať silu a odvahu pred ostatnými členmi partie, ponižovanie slabších jedincov, ale aj riešenie konfliktných a ťaživých osobnostných a rodinných problémov. Špecifickými znakmi násilnej trestnej činnosti mládeže je prevažne páchanie trestnej činnosti pod vplyvom alkoholu, využívanie početnej prevahy

k útoku na obeť. Miestom spáchania sú spravidla voľné priestranstvá (parky, ulice a pod.). Obeťou tu bývajú spravidla osoby nedospelé, prestarnuté, t. j. so zníženou schopnosťou sebaobrany (Ondrejko, 2001).

V súvislosti s *mravnostnou kriminalitou* mládež sa výrazným podielom zúčastňuje aj na páchaní mravnostnej kriminality, pričom tohto druhu kriminality sa v prevažnej miere dopúšťajú mladiství a taktiež osoby blízke tejto vekovej kategórii. Ide predovšetkým o pohlavné zneužívania a znásilnenia. U dievčat ide predovšetkým o prostitúciu, kde motívom konania je predovšetkým majetkový zisk.

Trestná činnosť mládeže spojená s alkoholovou toxikomániou - pokiaľ ide o trestnú činnosť spojenú s alkoholovou toxikomániou, štatistické údaje dokumentujú, že kriminalita mládeže páchaná pod vplyvom alkoholu predstavuje vážny problém kriminality. Trestná činnosť súvisiaca s alkoholom sa sústreďuje na určité okruhy činov. Ide o trestné činy súvisiace s nedovolenou výrobou a konzumáciou alkoholu je napríklad výroba alkoholu bez povolenia a podobne a o trestné činy, u ktorých sa výrazne prejavuje iniciačný účinok, napríklad násilná a mravnostná trestná činnosť, trestná činnosť v doprave a podobne (Zapletal, 1994).

Trestná činnosť páchaná v súvislosti s nealkoholovou toxikomániou býva členená rôznymi spôsobmi, najmenej do dvoch oblastí. Predovšetkým ide o trestnú činnosť, ktorá je páchaná za účelom získania drog, alebo prostriedkov na drogy, pri ktorej existuje nepriamy vzťah drogy a kriminality. Patrí sem predovšetkým trestná činnosť, ktorá smeruje priamo k získaniu drogy, napríklad falšovanie a pozmeňovanie lekárskeho predpisu, vykrádanie lekárni alebo iných priestorov na uskladnenie drog, ako aj trestná činnosť spáchaná za účelom nelegálneho získania finančných prostriedkov na ich zakúpenie, napríklad trestné činy krádeže, lúpeže podvodu, sprenevery, vydierania a podobne.

Do druhej oblasti zaradíme *trestnú činnosť*, ktorá je *páchaná pod vplyvom drog*. Ide tu o priamy vzťah drogy a kriminality. Znepokojivý je fakt, že pre osoby závislé na drogách je trestná činnosť mnohokrát posledným možným riešením k získaniu drogy, alebo finančných prostriedkov na jej zakúpenie.

Množstvo trestných činov spáchaných pod vplyvom alkoholu je neporovnateľne väčšie, ako množstvo trestných činov spáchaných pod vplyvom nealkoholovej drogy. Rozdiel v postoji k alkoholu a nealkoholovým drogám je podmienený iba tým, že alkohol je domáci výrobok s dlhou tradíciou užívania, ale aj zneužívania a nie je teda symbolom čohosi neznámeho a ohrozujúceho ako to je u nealkoholovej drogy (Matoušek, Kroftová, 2003).

Vnútorne faktory, ktoré ovplyvňujú kriminalitu mládeže, možno zaradiť medzi biologicko-psychologické danosti jedinca. Zo štrukturálnej charakteristiky osobnosti vyplývajú aj možné psychologické faktory vytvárajúce základ kriminálnej budúcnosti dieťaťa. Biologické faktory vedúce ku kriminalite dieťaťa môžu existovať už v tele matky (napr. poškodenie plodu, genetická vada a pod.).

Sejčová (1997) v rámci svojho členenia príčin delikvencie v súvislosti s osobnosťou mladistvého poukazuje na štyri základné oblasti: *poruchy intelektu, emocionálne faktory, zdravotné poruchy a vlastnosti osobnosti*. Chápanie a schopnosť utvárania pojmov pri poruche intelektu môže byť pomalšie, neistejšie. Vývoj intelektových schopností môže zaostávať, alebo sa môže pri rôznych poškodeniach sekundárne vyvinúť porucha intelektu.

Vonkajšie faktory môžeme charakterizovať aj ako prostredie, ktoré je zdrojom formovania človeka, kde človek je iba v takej miere produktom prostredia, v akej si osvojuje prvky a obsah tohto prostredia. Medzi vonkajšie faktory patria *rodina, škola, voľný čas, partia, spoločnosť, masovokomunikačné prostriedky*.

Rodina je spojnicou človeka a spoločnosti, lebo zabezpečuje nepretržité trvanie kontinuitu ľudského rodu v najefektívnejšej forme. Rodina ako základná jednotka každej spoločnosti je sociálnou inštitúciou, ktorá plní celý rad dôležitých funkcií. V nej sa naplňujú životné dráhy väčšiny ľudí a realizuje sa socializačný proces - výchova mladej generácie. Celý systém sociálnych vzťahov má rad uzlových bodov, ktoré sa vytvorili v rannom detstve. Preto sa toto obdobie v živote človeka ukazuje byť rozhodujúce, aj keď nie absolútne determinujúce. Usudzuje sa, že výchova v rodine, a to v najranejšom veku, predurčuje v mnohom celý proces začleňovania sa mladého človeka do spoločnosti a jej kultúry. Najzávažnejším pre

vznik negatívnych javov u mládeže je rodinné prostredie, v ktorom deti vyrastajú. Stabilná rodina s jej kultúrnymi vzorcami správania a etickými normatívmi má významné predpoklady chrániť svojich členov aj v kritickom štádiu ich vývoja - napr. v čase dospievania pred drogami, alkoholom, prostitúciou a pod.

V jednotlivých vývojových etapách života je možné primeraným spôsobom u dieťaťa a neskôr u dospievajúceho pestovať vnútorne konzistentný systém hodnôt, v ktorom dominujú prosociálne hodnoty, upozorňuje Pasternáková (2014).

Agresivita, násilie, lož, drzosť, chamtivosť a ďalšie negatívne črty ľudského správania sú odmietané ako protispoločenské a deformujúce osobnosť človeka. Pokiaľ to tak nie je, môžu sa vytvoriť u mladého dieťaťa odchýlky od normy pri utváraní psychiky, ktoré v čase puberty a dospievania môžu viesť k páchaniu trestnej činnosti.

Podľa Matouška a Kroftovej (2003), rodina je tradične považovaná za hlavného činiteľa, ktorý svojím zlyhávaním deťom umožňuje kriminálne chovanie.

Vo všeobecnosti je uznávané, že sociálne zlyhanie jednotlivca sa spája s pojmom rozvrátenej rodiny. Je nesporné, že stabilita rodiny je predpokladom zdravej a primerane správnej výchovy detí.

Škola je prvou formálnou skupinou mimo rodiny, s ktorou dieťa prichádza do kontaktu. V rodine si dieťa osvojuje prvé mravné a morálne zásady a následne ich v škole potom rozvíja. Každý žiak v novom, zložitom kolektíve získava sociálne skúsenosti a návyky sociálneho správania. Škola je nielen organizátorom učebno-výchovnej práce, ale predstavuje širší kolektív, v ktorom sa ďalej morálne formuje osobnosť každého jedinca (Sláviková, 2014).

V súčasnosti, upozorňuje Lajčin (2014), vo všetkých krajinách Európy narastá násilie v školách. Výnimkou nie je ani Slovensko. Bezprostrednému násiliu často predchádza surovosť, netolerantnosť, neúcta, či už k spolužiakom alebo učiteľom. Mnohé trestné činy na verejnosti začínajú práve v škole.

Dôležité však je, aby vyučujúci v školách dokázali adekvátne na spomínané javy reagovať. Ako najúčinnnejšie pedagogické opatrenie sa ukázala konfrontácie

páchateľov a ich obeti a náprava spáchanej krivdy. Kde vyučujúci vystupuje v pozícii sprostredkovateľa nie trestajúceho (Ondrejko, 1998).

Prípadné nedostatky v pedagogickom procese oslabujúce potenciálny pozitívny výchovný vplyv školy, môžu v určitom stupni pôsobiť, prípadne podporovať nepriaznivé formovanie osobnosti. Pedagóg by mal rozpoznať problémové deti už v nižších ročníkoch základnej školy a včas upozorniť na takéto deti, prípadne rodičom odporučiť vyšetrenie takéhoto dieťaťa.

V školskom prostredí je veľmi výrazným zdrojom kriminality mládeže aj uprednostňovanie a prístup učiteľov k jednotlivým žiakom. Ide najmä o neobjektívne hodnotenie žiakov, prípadne o ich osočovanie alebo znižovanie ich dôstojnosti. To môže viesť k znechuteniu, agresii, šikanovaniu, či iných prejavov delikventného správania. Preto môžeme konštatovať, že necitlivé zaobchádzanie so žiakmi zo strany pedagóga, uplatňovanie nespravodlivosti v škole, neriešenie sporných prejavov vzťahov medzi deťmi môže viesť k prvým prejavom kriminality ako výrazu vzdoru a nerešpektovania (Danek, 2006).

Voľný čas je priestor pre slobodnú činnosť a rozvoj človeka, teda aj maloletého a mladistvého, ktorý poskytuje možnosti pre oddych, regeneráciu síl, uspokojovanie potrieb a záujmov a pre zábavu, ktorá mení rytmus človeka, činnosti zamerané k sebarealizácii i sebazvedávaniu. Výrazný podiel na rozvoji negatívneho správania sa mládeže má nevhodný spôsob trávenia voľného času.

Výskumy ukazujú, že delikventní jedinci majú často viac voľného času, ako ich nedelikventní vrstovníci a taktiež subjektívny pocit voľného času je u nich vyšší. Uvedené súvisí s obmedzenou záujmovou sférou, s absenciou hlbších a trvalejších záujmov a z toho vyplývajúceho pocitu nudy. U takejto mládeže potom prevažuje pasívny, konzumný spôsob trávenia voľného času (Zapletal, 1994).

Pre mnoho detí a mladých ľudí je *partia*, alebo presnejšie vrstovnícka, neformálna skupina často jedinou formou dobrovoľného združovania sa. Príslušnosť k takejto vrstovníckej skupine poskytuje pre mladého človeka zázemie a ochranu. Pre príslušníka takejto skupiny má veľký význam, nakoľko mu poskytuje pocit bezpečnosti a pomáha prekonávať sociálnu izoláciu vytváraním sociálnych

vzťahov. Prispieva tiež k osvojovaniu pozitívnych hodnôt. Pozitívne zamerané vrstovnícke skupiny sa venujú spoločným hrám, súťažiam, zábave, alebo športu a svojím členom umožňujú vstupovať do vzájomnej komunikácie (Porubčanová, Vojteková, 2014).

Vplyv masovokomunikačných prostriedkov na páchanie kriminality je predmetom častých diskusií hlavne v súčasnosti. Je dôležité zamyslieť sa nad tým, aký model života a medziľudských vzťahov poskytujeme našej mládeži prostredníctvom médií, kina a televízie. V súčasnosti sme pričasto svedkami toho, že pod rúškom tzv. akčných filmov ponúkame mladým divákovi presilu negatívnych podnetov.

V súvislosti s kriminalitou a delikvenciou je dôležité venovať pozornosť ich prevencii. Objektom *primárnej sociálnej prevencie kriminality* vo všeobecnosti je sociálne prostredie v najširšom zmysle slova. Ide tu o vytváranie takých podmienok, aby sa človek nestal páchatelom trestného činu, pričom preventívne pôsobenie je nasmerované na najširšiu verejnosť. Z hľadiska prevencie kriminality mládeže sú objektom primárnej sociálnej prevencie mladí ľudia vo veku do 18 rokov, ktorí neprišli do styku s kriminalitou, alebo inými formami sociálno-patologického správania. Vychádzajúc zo všeobecného cieľa, stratégie primárnej sociálnej prevencie kriminality mládeže sú zamerané na výchovu a vzdelávanie mládeže, mimoškolské aktivity, zvyšovanie právneho vedomia, organizovanie výcvikov orientovaných na rodinnú výchovu, profesijné vzdelanie pedagógov, policajtov, sociálnych pracovníkov a pod.

Významnou oblasťou primárnej sociálnej prevencie kriminality mládeže je výchova mladej populácie, kde má nezastupiteľné miesto rezort školstva.

Objektom *sekundárnej sociálnej prevencie kriminality* sú rizikové faktory sociálneho pôsobenia a tzv. «rizikový jedinci», u ktorých je vyššia pravdepodobnosť, že sa stanú páchatelmi trestnej činnosti. Z hľadiska sekundárnej sociálnej prevencie sú jej objektom mladí ľudia, ktorí sú vo väčšej miere ohrození páchaním kriminality, t.j. jedinci, u ktorých sa poruchy správania začínajú prejavovať v závažnejších formách.

V tejto sfére sa realizujú najmä sociálno-psychologické výcviky zamerané na efektívnu komunikáciu, riešenie konfliktov, zvládanie agresie, výchovno-vzdelávacie a rovesnícke programy, špeciálno-pedagogické opatrenia, vytváranie pracovných miest, zriaďovanie a prevádzkovanie poradenských a krízových zariadení, vzdelávacie a voľno-časové aktivity, orientované na ohrozenú mládež, rekvalifikácia zdravotne postihnutých, nezamestnaných a sociálne znevýhodňovaných jedincov.

Aj v rámci sekundárnej sociálnej prevencie je významná činnosť rezortu školstva, ktorá zahŕňa odbornú prácu s deťmi s poruchami psychosociálneho vývinu a porúch správania, preventívne opatrenia a programy, ktorých cieľom je zabrániť fixovaniu sociálno-patologických javov, spoluprácu škôl a školských zariadení s rodinou a vecne príslušnými inštitúciami, za účelom odstránenia príčin, ktoré ich vyvolali, ambulantnú a sanatórnu starostlivosť s možnosťou umiestnenia dieťaťa na krátkodobý diagnostický alebo liečebno-výchovný pobyt.

V *terciárnej sfére* je objektom pôsobenia sociálnej prevencie nefunkčné sociálne prostredie a kriminálne narušený jedinec alebo skupina osôb, vrátane recidivistov. Z hľadiska našej problematiky je objektom tejto sféry sociálnej prevencie maloletá alebo mladistvá osoba, ktorá sa dopustila trestnej činnosti, resp. činu inak trestného, prípadne iného sociálno-patologického správania. Cieľom pôsobenia je vytváranie a posilňovanie pozitívnych sociálnych väzieb, ako aj vytváranie sociálneho prostredia, ktoré umožňuje uspokojovanie potrieb jedinca spoločensky akceptovaným spôsobom (Ondrejko, 2001).

Konkrétne aktivity sa zameriavajú na výcvik (korekciu) správania, riešenie konfliktov, na prestavbu hodnôt a postojov páchatel'ov trestnej činnosti. Významnú úlohu tu zohráva aj postpenitenciárna pomoc, dohľad, mediačná a probačná služba. Pri realizácii terciárnej prevencie kriminality mládeže sa uplatňuje najmä činnosť orgánov postpenitenciárnej starostlivosti, charitatívnych organizácií a pod. V rámci terciálnej sociálnej prevencie je z hľadiska rezortu školstva riešená komplexná a odborná starostlivosť o deti so závažnými poruchami správania a asociálnym vývinom, u ktorých bola nariadená ústavná alebo ochranná výchova, reedukačný a terapeutický prístup k dieťaťu, špecifický a korelujúci s typom poruchy a etiológiou jej vzniku a vývinu.

Literatúra

1. DANEK, J. 2006. Spoločenské aspekty vzniku kriminality v prostredí detí a mládeže a je pedagogicko-psychologické riešenie. In: *Mládež a spoločnosť: Slovenský časopis pre štátnu politiku a výskum mládeže*. Bratislava: MŠ SR SR, 2006. ISSN 1335-1109, roč. XII, 2006, č. 3, s. 18-34.
2. HOFBAUER, B. 2004. *Děti, mládež a volný čas*. Praha: Portál, 2004. 176 s. ISBN 80-7178-927-5.
3. LAJČIN, D. 2014. Education in the context of innovative approaches. In: *The contribution of social science to the development of the knowledge society*. Bratislava: Department of Humanities University in Bratislava. pp. 75 - 78. ISBN 978-83-63909-75-8.
4. MATOUŠEK, O. – KROFTOVÁ, A. 2003. *Mládež a delikvence*. Praha: Portál, 2003. 344 s. ISBN 80-7178-771-X.
5. ONDREJKOVIČ, P. 1998. Možno zastaviť násilie v školách? In: *Mládež a spoločnosť*. Bratislava: MŠ SR, 1998. roč. IV, 1998, č. 1, s. 29- 34. ISSN 1335-1109.
6. ONDREJKOVIČ, P. et al. 2001. *Sociálna patológia*. Bratislava: VEDA, 2001. 310 s. ISBN 80-224-0685-6.
7. PASTERNAKOVÁ, L. 2014. Hodnoty ako výzva k životu. In *Reflexie nad kvalitou života*. Prešov : GTF PU v Prešove, 2014. s. 53-58. ISBN 978-80-555-0955-6.
8. PORUBČANOVÁ, D. - VOJTEKOVÁ, M. 2014. Development of emotional intelligence in Student's diagnostic work. In: *Edukacja ustawicvna doroslzhch*. Polish Journal of Education Continuing no. 4. p. 315 - 324. ISSN 1507-6503.
9. SEJČOVÁ, L. 2006. Rodinné prostredie a kvalita života dospelievajúcich. In: *Mládež a spoločnosť: Slovenský časopis pre štátnu politiku a výskum mládeže*. Bratislava: MŠ SR, 2005. ISSN 1335-1109, roč. XI, 2005, č. 4, s. 44- 72. ISSN 1335-1109.
10. MŠ SR, 2005. ISSN 1335-1109, roč. XI, 2005, č. 4, s. 44- 72. ISSN 1335-1109.
11. TURAYOVÁ, Y. 2001. *Kriminologické aspekty zločinu*. Bratislava: IURA EDITION, 2001. ISBN 80-89047-25-4.
12. SLÁVIKOVÁ, G. 2014. The communication in the management process. In: *The contribution of social sciences to the development of a knowledge society*. Bratislava: Department of Humanities of Technology in Bratislava, pp. 132 - 136. ISBN 978-80-8078-598-7.
13. VETEŠKA, J. 2010. Expertise in adult education: pedagogical, andragogical and social aspects. Prague: Jan Amos Komensky University in Prague, 2010. ISBN 978-80-210-5195-9.

Lenka Pasternáková, doc. PaedDr. PhD., MBA
*Prešovská univerzita v Prešove, FHPV, Ústav pedagogiky, andragogiky
a psychológie, Katedra pedagogiky*

HODNOTY A ČLOVEK

V demokratickej spoločnosti doliehajú na človeka často veľmi protirečivé názory na hodnoty. V súčasnosti je nesmierne dôležité venovať tejto téme náležitú pozornosť. V príspevku sa zaoberáme problematikou hodnôt a ich vplyvom na spoločnosť.

Kľúčové slová: hodnoty, človek, spoločnosť.

Ленка Пастернакова, кандидат педагогічних наук
*кафедри педагогіки, андрагіки та психології, кафедри педагогіки
Пряшівського університету*

ЦІННОСТІ І ЛЮДИНА

У демократичному суспільстві люди часто мають дуже суперечливі погляди на цінності. У наш час надзвичайно важливо приділяти пильну увагу цій темі. У своєму викладі ми розглядаємо питання цінностей та їхнього впливу на суспільство.

Ключові слова: цінності, людина, суспільство.

Lenka Pasternakova, doc. PaedDr. PhD., MBA
*Preshov University, FHPV, Department of Pedagogy, Andragogy and
Psychology, Department of Pedagogy*

VALUES AND MAN

Abstract: In a democratic society, people often have very contradictory views on values. At present, it is extremely important to pay close attention to this topic. In the contribution we deal with issues of values and their impact on society.

Key words: values, man, society.

Často sa vynára otázka, či existuje univerzita hodnôt, či to majú byť všehodnoty, alebo hodnoty náboženstva, alebo či treba rezignovať na všeplatnosť hodnôt určitého druhu (Lajčin, 2014). Preto a o to viac je potrebné, čo najlepšie pripraviť ľudí nového tisícročia na problémy relativity hodnôt, na problém uznávania základných ľudských hodnôt. Dieťa nemá odmalička vybudovaný systém hodnôt, no neustále niečo oceňuje a odmieta alebo prijíma, pozitívne hodnotí. Zelina (1998) hovorí o hodnotiacom procese osobnosti, v ktorom dieťa zvažuje každý krok,

ktorý zažíva a volí ho alebo odmieta podľa toho, či tento krok v danej chvíli smeruje k uspokojeniu potrieb osobnosti alebo nie.

V počiatkoch ide o operatívne hodnoty, ktoré sú skôr funkciou organizmu a nie vedomia dieťaťa, jeho symbolického myslenia. Najprv sa dieťa naťahuje za fľašou s mliekom, lebo chce jesť. Tieto hodnoty sú operatívne hodnoty. Opakom týchto hodnôt sú hodnoty, ktoré sú uznávané ako všeľudské hodnoty, ktoré sídlia vo vedomí a svedomí ľudí, v ich mysli a poznaní. Sú to symbolizované hodnoty fixované ľudskou kultúrou, napr. hodnota «nezabiješ». Ak človek od spoločnosti prevzal mienku, že najvyššou hodnotou je láska k blížnemu a peniaze, nemá nijakú cestu na odhalenie toho, čo má pre človeka väčšiu hodnotu. Cirkev preferuje lásku, spoločnosť peniaze. Z toho vyplýva všeobecný aspekt moderného života – žiť v protirečivých hodnotách. Pretože človek stratil, prenechal prameň svojho vyhodnocovania iným a stratil kontakt so svojím vlastným procesom hodnotenia, cíti sa hlboko neistý a v týchto hodnotách ľahko ohroziteľný.

Kučerová (1996) uvádza, že pri živelnom hodnotení sa citový vzruch vždy dostavuje. Len intelektuálny záujem ho môže zatlačiť vždy do pozadia. Poslaním hodnôt nie je len city uspokojovať, ale tiež rozvíjať, prebúdzat', podnecovať, obohacovať. Proces hodnotenia je s citovou sférou tesne spätý. Ako u zvierat'a tak i u človeka je východiskom systému hodnotenia citová vnímavosť, citlivosť, osloviteľnosť, zážitok spokojnosti, alebo nespokojnosti ako následok uspokojovania alebo neuspokojovania pudov a potrieb. Rozhodujúci pre ľudský citový svet je schopnosť diferencovať popudy a učiť sa. Človek je schopný nie len cítiť, ale aj hodnotiť, t. j. hierarchizovať svoje city, podriaďiť ich všeobecným princípom, svoj názor o hodnote uplatniť trebárs i proti svojim citom.

Výchovný proces má za úlohu rozvíjať a obohacovať ľudské hodnotiace vzťahy ku skutočnosti na vyššej úrovni, má poskytovať predpoklady pre rast a zrenie osobností v širšom meradle (Hrazdilová Bočková, Sláviková, Porubčanová, 2015).

Vo sfére výchovy a vzdelávania nejde však len o to, čo sa živelne stáva hodnotou, ale i to, čo má byť ako hodnota poznané, uznané a prijaté. Kučerová (1996) ďalej uvádza, že osud kultúry (súbor rozmanitých hodnôt) je priamo spätý

s výchovou ako s odovzdávaním hodnôt. Pedagogické úsilie sa tak orientuje na hodnotu objektívne vnímanie ako to, čo stojí za to, aby sa stalo predmetom chcenia, napr. vzdelanie, kultúrne dedičstvo, tvorivosť, pochopenie zmyslu a významu diania a skutkov, prijatie zdôvodnených noriem a ideálov. V dnešnej záplave podnetov a pluralite vplyvov civilizačných ohrození a rizík, je naliehavé učiť sa hodnotiť a skutočné hodnoty tvoriť a chrániť.

Hodnototvorný proces je procesom aktívneho hľadania objavovania, akceptácie a identifikácie. V životnej teórii a praxi sa otvára poznanie reálneho mravného života a iba v tomto hodnototvornom vzťahu môžeme výchovný proces reflektovať. V procese výchovy k mravnosti je dôležité akceptovať väzbu totality a finality človeka k mravným hodnotám. Normou mravnej hodnoty je človek ako telesná a duchovná, slobodná bytosť jestvujúca v rozmanitých vzťahoch. Mravná hodnota v sebe zahŕňa všetky hodnotové oblasti človeka. Preto sa mravná hodnota javí ako zásadne nadradená všetkým ostatným hodnotovým oblastiam. V oblasti vyšších hodnôt (teda i mravných hodnôt) už nejde o to, aby sme hodnotu získali «pre seba», ale aby sme je prijali «pre ňu samotnú», otvorili sa jej, aby sme sa ňou obohatili, aby sme rozvinuli svoju mravnú kreativitu a mravný status. V oblasti nižších hodnôt, ktoré sa sťahujú bezprostredne k určitému účelu – čo je príjemné, prakticky užitočné, vitálne prospešné, sa snažíme získať hodnotu «pre seba», aby sme dosiahli praktický účinok.

Akceptácia mravných hodnôt je zložitý proces. Etické učenie a mravná výchova postavená len na zákonoch, princípoch a normách by mohla viesť k schématickosti v medziludských vzťahoch, jednoplošnosti (príkazy, zákazy a sankcie) a v nedostatočnej miere by rozvíjala vlastné duchovno-mravné potenciality a kompetencie každej osobnosti. Základ procesu výchovy k mravnosti tvorí poznávacia a skúsenostno-zážitková rovina. Mravnú skúsenosť chápeme ako zapamätanie si životného poučenia, ako syntézu zmyslového a emocionálneho, kde skúsenosť vystupuje vo svojom emocionálnom aspekte ako skúsenosť prežívaných citov. Mravný zážitok nie je obraz života, ale psychologický obsah života samého. V zážitku sa prejavuje význam prežitého pre osobnosť.

Mravné hodnoty nepostihujeme len racionálnym poznaním, ale ich «cítime», teda ich postihujeme aj iracionálne. Sú to «ideálne entity», ktoré sa uvádzajú do empirickej skutočnosti aktom hodnotenia a majú výrazný emocionálny rozmer.

Osobitosťou «uskutočňovania» mravných hodnôt je slobodné rozhodovanie sa ako základná podmienka mravného správania a konania. Slobodná osobnosť sa môže v každej situácii rozhodovať s mravnou zodpovednosťou.

Takzvaná demokratická, liberálna alebo oslobodzujúca výchova odmieta učiť deti morálnym hodnotám, pokiaľ nebudú dosť staré, aby si vytvorili svoj vlastný hodnotový systém, toto však môže mať negatívne dôsledky. Je to akoby niekto hodil krehkú bezmocnú loďku bez vesiel do prostriedku búrlivých vĺn v nádeji, že sama nejakým riadením osudu dopláva do bezpečného prístavu. Prvú orientáciu v oblasti mravných hodnôt získavajú deti od svojich rodičov. V prvej fáze socializácie a začínajúcej individualizácie prostredníctvom dospelých ľudí zabezpečujúcich uspokojovanie primárnych potrieb, ale i sekundárnych potrieb deti získavajú prvé informácie o hodnotách, tak mravných ako aj estetických. Spôsob ich priameho i nepriameho výchovného pôsobenia jasne upozorňuje nato, aké hodnoty rodičia vyznávajú, ako sú ich schopní v osobnom, ale i pracovnom živote uplatňovať. V tomto období však dieťa neuvedomele, skôr metódou napodobňovania, prijíma hodnoty, ktoré mu orientačná rodina poskytuje. I vtedy keď sa rodičia nesnažia odovzdať svojmu dieťaťu vlastné hodnoty, ono ich aj napriek tomu ešte v predškolskom veku vedome i nevedome získa. Prijíma ich predovšetkým z rodiny, ale postupne v ďalších fázach svojho socializačného procesu i od svojich rovesníkov v škole, v rovesníckych skupinách, z masovokomunikačných prostriedkov. Tieto hodnoty prechádzajú skúškou každodennej skúsenosti človeka a môžu sa meniť pod vplyvom ďalších inštitúcií. Dospievajúci potom začnú bojovať o samostatnosť, tvoria si vlastný hodnotový systém, ktorým síce demonštrujú nezávislosť od hodnotového systému (hodnotovej orientácie rodičov), ale obvykle sa od neho príliš nelíši. Domnievame sa, že v každom veku sa deti môžu učiť uznávať mravné hodnoty.

Rodina je pre dieťa najdôležitejšou skupinou a rodičia majú najväčšiu zodpovednosť za jeho výchovu. Odmenou im je, že naučili dieťa správne vzťahy k základným mravným hodnotám. Mravná výchova je jedným z procesov, ktorý umožňuje človeku orientáciu v mravných hodnotách. Podľa Čápa a Mareša (2001) konanie a správanie určitého človeka sa posudzuje ako morálne či nemorálne podľa vzťahu k druhým ľuďom, skupinám a spoločnosti, podľa morálnych princípov, ktoré vymedzujú vzťah človeka k ľuďom, k spoločnosti, k svetu. Z morálneho hľadiska sa hodnotia jednotlivé činy a správanie v jednotlivých situáciách, a to každodenných aj zvlášť významných, záťažových, ako sú spoločensko-historické udalosti alebo prírodné katastrofy, situácie ohrozenia najrôznejšieho druhu. Hodnotí sa nielen to, či človek druhým škodí, ubližuje, ohrozuje ich, ale či pozitívne, aktívne pomáha, stará sa, prispieva k blahu druhých, skupiny, spoločnosti.

Z morálneho hľadiska sa posudzuje konanie a vzťahy k jednotlivým osobám, skupinám, spoločnosti, ale tiež k zvieratám, prírode, životnému prostrediu aj k veciam, ktoré slúžia druhým ľuďom a spoločnosti. Za nemorálne sa považuje týranie zvierat, narušovanie životného prostredia, krádeže, vandalizmus a i. Morálne zložité, problémové situácie vznikajú napr. pri konflikte dvoch protichodných motívov alebo dvoch protichodných požiadaviek, pri konflikte medzi vnútorným presvedčením a nátlakom z vonku, pri konflikte medzi literou zákona a medzi vyšším, humánnym, morálnym hľadiskom. Tradične sa morálna problematika vyjadrovala v termínoch charakter a svedomie. Charakter vyjadruje súbor psychických vlastností, ktoré sú dôležité z hľadiska morálneho, spoločenského: kladný či záporný vzťah k ľuďom, svedomitosť, zodpovednosť, pracovitosť, vytrvalosť, sebaovládanie atď. Utváranie týchto vlastností sa predpokladá výchovou a ďalšími spoločenskými podmienkami.

Podľa Zelinu (1998) na Piagetovu koncepciu nadviazal Kohlberg a rozsiahlym experimentálnym výskumom získal podklady pre vypracovanie koncepcie vývoja morálneho usudzovania. Kohlberg rozlíšil tri hlavné štádiá morálneho vývoja (a tie do značnej miery nadväzujú na Piagetove stupne): *predkonvenčná úroveň*, kedy sa dieťa správa bez ohľadu na druhých, morálnu normu

dodržuje len pod tlakom odmien a trestov; *konvenčná úroveň*, kedy sa dieťa prispôsobilo tlaku výchovy a spoločnosti, riadi sa konvenciami, tým, čo sa od neho očakáva; *postkonvenčná úroveň* (autonómna morálka) kedy sa mladistvý riadi svojimi vnútornými princípmi, ktoré pochopil a prevzal za svoje.

Uvedené tri hlavné stupne Kohlberg ešte ďalej rozčlenil na šesť čiastkových štádií, ktoré je možné stručne vyjadriť zásadami: a) vyhýbať sa trestu a dosahovať odmeny, za tým účelom sa nekriticky podriaďovať moci a autorite; účelovo uspokojovať vlastné potreby a niekedy i potreby druhých, podľa princípu «niečo za niečo»; b) plniť očakávania druhých; niekedy je to «dobrý chlapec» alebo «dobré dievča», inokedy mladistvý s tvrdohlavým správaním, provokujúcim oblečením a účesom; c) plniť svoju povinnosť a dodržiavať zákony doslovne, i keď to je v niektorých prípadoch nehumánne; d) chápať život a slobodu ako vyšší princíp nad literou zákona; e) riadiť sa univerzálnymi, všeludskými princípmi morálky (to je skôr ideál ako reálna forma konania, niektorí zlučujú tento stupeň s predchádzajúcim piatym stupňom).

Každé výchovné obdobie si vyžaduje osobitný výchovný prístup, čo je do značnej miery podmienené odlišnosťami jednotlivých vývinových období človeka. Najľahšie a najefektívnejšie sa učíme mravným hodnotám v detstve. Je to preto, že úplne prirodzenou formou získavame informácie z nášho rodinného prostredia o tom, čo je správne a žiaduce.

V období dospievania sa objavuje sebaopozorovanie s prvými pokusmi o sebahodnotenie. Zvýraznená snaha o nezávislosť, narastajúca kritickosť spôsobujú často odmietavý postoj voči plneniu povinností a bezvýhradnému rešpektovaniu príkazov dospelých. V duševnom živote je charakteristická citová nevyrovnanosť a podráždenosť. Aj v oblasti vôľového konania a rozhodovania pozorujeme prechodné zmeny. V istej miere sa naruší proces rozhodovania v puberte (často sa nevie rozhodnúť, čo by chcel). Pubescenti sa veľa ráz nevedia ovládať, sú podráždení, konajú impulzívne, nepremyslene.

V puberte narastá sebavedomie, ktoré je výsledkom sebapoznávania a sebahodnotenia. Prejavuje sa túžbou po sebauplatnení a úsilím o nezávislosť. Na

základe poznania seba utvára sa u neho úsilie stať sa nezávislejším, samostatnejším. Na jednej strane pubescent sa usiluje dosiahnuť maximálnu samostatnosť, na druhej strane však nemá ešte veľkú skúsenosť v samostatnej činnosti. Tak vzniká protiklad medzi zvýrazneným úsilím o samostatnosť a medzi jeho reálnymi možnosťami. Typickým prejavom prežívania týchto protichodných tendencií v správaní je vzdor. Puberta sa niekedy nazýva aj druhým obdobím vzdoru. Prejavuje sa to napr. v tom, že dospievajúci nie sú už takí ochotní plniť príkazy dospelých, často mávajú pripomienky k disciplinárnemu poriadku či už doma, v škole, alebo inde. Odvrávajú dospelým, ba aj odmietajú plniť ich príkazy. Neskôr sa stávajú kritickými jednak k ľuďom, ale aj k ich názorom.

Sebapoznávanie, sebahodnotenie a úsilie po samostatnom uplatnení v živote, to sú prejavy zamerania sa na seba samého a predpokladom vzniku nového úsilia a potreby; je to úsilie po sebautváraní v podobe sebvýchovy. V dospievaní je to, pravda, len prvá etapa sebvýchovy, keď dospievajúcim ide o tzv. sebapotvrdzovanie, čo je vlastne prejavom želania jednotlivca mať isté vlastnosti. Sami si ešte plne neuvedomujú svoju sebvýchovu. Tú je potrebné cieľavedome rozvíjať a riadiť. V tomto sebvýchovnom úsilí vychádzajú z predstavy o tom, akými by chceli byť. Na ceste k dosahovaniu tejto predstavy prechádza človek v detstve viacerými vývinovými úrovňami, na ktorých sa stotožňuje s rozličnými modelmi, resp. napodobňuje rozličné vzory. Vzory v dospievaní sú zväčša konkrétni ľudia. Výskumy zistili, že to môžu byť ľudia z najbližšieho prostredia, ktorých poznajú z osobného kontaktu, napr. rodičia, príbuzní, spolužiaci, priatelia, učitelia, vychovávatelia.

V oblasti sociálnych vzťahov sa úsilie o nezávislosť prejavuje odpútavaním sa od najbližších. Vzťahy medzi rodičmi a deťmi sa neprerušujú, ustupujú len vzťahy podriadenosti rodičom. Negatívne črty nadobúdajú význam len vtedy, keď dospelí vystupujú voči pubescentom autoritatívne, mentorsky, nerešpektujú ich osobnosť, keď ich stále pokladajú len za deti a pod. (Porubčanová, 2015). Spoločenská determinovanosť hodnotových subjektov (človeka) nie je jediným ani podstatným momentom, ktorý ovplyvňuje tvorbu hodnôt, hodnotových postojov

a hodnotových orientácií. Relatívna samostatnosť hodnotového subjektu znamená, že človeka spoločenské i materiálne prostredie významnou mierou ovplyvňuje, najmä v procese tvorby hodnôt a cieľov. Ale čoraz častejšie sa stáva, že v ľudských dejinách nadobúda význam a čoraz väčšiu samostatnosť práve aktívny slobodný subjekt v boji proti tomu, čo je, proti tomu, čo musí byť, v boji proti vlastnej determinovanosti, teda za to, čo podľa predstáv človeka má byť.

Literatúra

1. ČÁP, J. - MAREŠ, J. 2001. Psychologie pro učitele. Praha: Portál, 2001, 650 s. ISBN 80-7178-463-X.
2. EYROVI, L. a R. 2000. Jak naučit děti hodnotám. Praha: Portál, 2000, 160 s. ISBN 80-7178-360-9.
3. HARTMAN, R. 2002. Štruktúra etického fenoménu. Praha: Academia, 2002, 274 s. ISBN 80-200-0970-1.
4. HRAZDILOVÁ BOČKOVÁ, K. – SLÁVIKOVÁ, G. – PORUBČÁNOVÁ, D. 2015. Use of game theory in economy and management with the focus on Czech environment. In Advance in Business and Economic Development. Proceeding of the 9th International Conference on Business Administration (ICBA '15). Dubai, United Arab Emirates, February 22 – 23, 2015. ISBN 978-1-61804-273-6. S. 106 – 114.
5. KUČEROVÁ, S. 1996. Človek, Hodnoty, Výchova. Prešov: ManaCon, 1996, 229 s. ISBN 80-85668-34-3.
6. LAJČIN, D. 2014. História odborného školstva na Slovensku. Dubnica nad Váhom, 2014. S. 87. ISBN 978-801-89400-70-6.
7. PORUBČÁNOVÁ, D. 2015. Emócie «uvarené» v škole. In kuchárska kniha pre život alebo Cesty k edukácii pre život. II. ročník festivalu vzdelávania. Dubnica nad Váhom: Dubnica nad Váhom, 2015. s. 302 – 315. ISBN 978-80-98732-64-7.
8. POTOČÁROVA, M. 1994. Hodnotová výchova v rodine. In: Pedagogická revue. roč.46, 1994, č.5-6, s.221-226. ISSN 1211-4669.
9. ZELINA, M. 1988. Výchova k hodnotám. In: Rodina a škola. 1988, č.3. ISSN 1335-2245.
10. ŽILÍNEK, M. 1997. Étos a utváranie mravnej identity osobnosti. Bratislava: Iris, 1997, 232s. ISBN 80-88778-60-3.

Тетяна Андрусишин, аспірант кафедри
методики музичного виховання і диригування Дрогобицького
державного педагогічного університету імені Івана Франка

«ЖІНКА-ДИРИГЕНТ»: КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

У статті виокремлено аспекти реалізації творчо-виконавського потенціалу в жінок-диригентів. Проаналізовано тенденцію, яка сприяє високому рівню професіоналізму жінок: амбітність, творчий підхід до вирішення важливих завдань, м'якість, воля, цілеспрямованість, вміння адаптуватися до обставин дійсності. Осмислено постать жінки-диригента в культурному просторі, що утверджує її як успішного менеджера-професіонала, здатного вести за собою виконавський колектив і створювати інтерпретаційні моделі різних за жанрами та стильовими особливостями музичних творів.

Ключові слова: *хорове мистецтво, гендерність, жінка-диригент.*

Татьяна Андрусышин, аспирант кафедры методики
воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного
педагогического университета
имени Ивана Франко

«ЖЕНЩИНА-ДИРИЖЕР»: КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕНДЕРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

В статье выделены аспекты реализации творчески-исполнительского потенциала у женщин-дирижеров. Проанализирована тенденция, которая способствует высокому уровню профессионализма женщин: амбициозность, творческий подход к решению важных заданий, мягкость, воля, целенаправленность, умение адаптироваться к обстоятельствам действительности. Осмыслена фигура женщины-дирижера в культурном пространстве, которое утверждает ее как успешного менеджера-профессионала, способного вести за собой исполнительский коллектив и создавать интерпретационные модели разных за жанрами и стилевыми особенностями музыкальных произведений.

Ключевые слова: *хоровое искусство, гендерность, женщина-дирижер.*

«WOMAN-CONDUCTOR»: A BRIEF CHARACTERISTIC OF GENDER FEATURES

In the article aspects of realization of creatively-carryingout potential are distinguished for women-conductors. Atendency that assists the high level of professionalism of women is analysed: ambitiousness, creative going near thedecision of important tasks, mildness, will, purpose fulness, ambility to adapt oneself to the circumstances of reality. The figure of woman-conductor is intelligent in cultural space, thatasserts her as a successful manager-professional able to lead the way a carrying out collective and to create the interpretati on models of different after genres and stylish features of musical.

Key words: choral art, gender, female conductor.

Постановка проблеми. У сучасному світі ми все ще спостерігаємо традиційну ситуацію, коли жінці відводять не роль творця, а музи, хоча жінки не менш освічені, розумні та цілеспрямовані, ніж представники протилежної статі. На перший погляд, таке твердження звучить красиво, оскільки жінку в мистецтві ніби звеличують до ролі ідеалу, божества, але насправді – це кайдани, яких важко позбутися. Загалом жінок сприймають не суб'єктами мистецтва, а об'єктами, красивими витворами, нездатними до створення нового.

Аналіз останніх досліджень. Сучасний етап дослідження гендерних особливостей жінки-диригента та специфічність її діяльності є актуальним у наукових дослідженнях та займає пріоритетне місце в освітніх та громадських проектах в усьому світі. Відтак різні науковці приділяли вивченню цього питання значну увагу, зокрема – І. Бермес характеризує концепт успішності жінки-диригента [1], Л. Булатова осмислює гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва [2], В. Кравець досліджує гендерні особливості в контексті глобальних викликів сучасності [9]. В умовах сьогодення провідні мистецтвознавці щораз частіше акцентують свою увагу на постаті жінки-диригента та роблять спроби виокремлення її успішності як важливої складової мистецько-виконавської діяльності. Так, гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі досліджено науковцем В. Полюгою [10].

Мета статті. Охарактеризувати та подати теоретичний аналіз гендерних особливостей жінки-диригента.

Виклад основного матеріалу. Гендерність – це визначення жінок і чоловіків на основі їхньої соціальної ролі. Вона встановлюється концепцією завдань, функцій та ролей, призначених суспільством жінкам і чоловікам в їх суспільному та особистому житті. Жінок часто охарактеризовують таким чином, що вони, нібито, є предметом естетичного задоволення або тими, хто виконує домашні обов'язки. Принципи, яких потрібно дотримуватись сучасному суспільству – це рівна економічна незалежність жінок і чоловіків, баланс між роботою та приватним життям, рівна участь жінок і чоловіків у процесі виконавського мистецтва, ліквідація гендерних стереотипів та заохочення гендерної рівності.

У самій природі мистецтва закладений його виховний потенціал – музичні твори відображають життя людини й суспільства в їхній цілісності, формуючи ціннісне ставлення до довкілля, удосконалюючи духовну сферу особистості. Можна стверджувати, що завдяки емоційній складовій музичне мистецтво різнобічно впливає на людину: розширює її світосприйняття, формує інтелект, виховує загальну культуру, ініціативу, волю, естетичний смак, спрямовує до пізнання й самопізнання, до творчості й самовдосконалення. Через осягнення духовних і моральних цінностей, втілених у художньому образі мистецького твору, у слухача формується інтерес до набуття духовно-ціннісної спрямованості емоційних, інтелектуальних і вольових процесів, що уможливорює гуманістичні прояви в поведінці [4, 141]. У процесі музично-педагогічної підготовки через музичні твори відбувається спілкування майбутнього фахівця з їхніми авторами – видатними представниками людського роду, особливо душевно багатими й духовно сильними, особливо розумними й чутливими, благородними й людяними. Завдяки інтерпретації музичних творів педагог-музикант виступає як співавтор художнього образу. Співтворчість у цьому контексті означає розуміння іншого як себе, співстраждання, прилучення до духовно-моральних цінностей [5, 66].

Тому важливим аспектом професійного становлення жінки-митця є виявлення особистісних смислів, що відкриваються під час опанування музичних творів у процесі вивчення хорових дисциплін – пріоритетів особистості, її почуттів, ставлення до довкілля, індивідуальних потреб, життєвого досвіду тощо, які обумовлені, зокрема, гендерними особливостями.

У музикознавчій, зокрема хорознавчій, літературі не акцентовано уваги на творчій постаті жінки-диригента, її успішності як еталона професійної діяльності, сфери самореалізації, рівня творчого потенціалу диригентської практики, зокрема мотивації досягнення успіху, ціннісної орієнтації, художньо-естетичної потреби, комунікабельності, стійкості психіки, самоконтролю тощо. На сучасному етапі спостерігається поживлення інтересу представниць «слабкої» статі до диригентської професії. Жінки не тільки очолюють хорові й оркестрові колективи, а й вельми часто успішно керують ними, створюючи оригінальні та переконливі інтерпретаційні версії музичних творів. Перспектива співпраці з професійними виконавськими колективами, наявність системи музичних здібностей, знань, умінь і навичок, особистісних рис, необхідних для успішної творчої діяльності, активна життєва позиція, прагнення до самореалізації, самоактуалізації підносять значущість жінок-диригентів в українському культурному просторі [1, 63].

Не є таємницею, що керувати хором чи оркестром – справа вельми непроста, оскільки сучасні колективи добре укомплектовані професійними виконавськими кадрами, амбіційними, креативними, здатними до прочитання й інтерпретації найскладніших партитур. Як правило, за диригентським «пультом» сьогодні переважають чоловіки, хоча маємо чимало прикладів, коли успішними керівниками були та залишаються жінки – П. Щуровська-Россіневич, Е. Скрипчинська, Е. Виноградова, С. Фоміних, Л. Бухонська, Л. Байда, Ю. Ткач, Н. Селезньова, О. Мадараш, І. Стасишин, Н. Пономарчук, О. Линів та ін.

Побутує думка, що керувати колективом жінці-диригенту – завдання не з легких із кількох причин. По-перше, їй треба об'єднати музикантів у

злагоджений колектив, координувати їхні дії; по-друге, здійснювати контроль не тільки над виконанням поставлених перед хором чи оркестром завдань, а що більш важливо – над своїми емоціями; по-третє, знайти оптимальний варіант інтерпретації музичного твору з урахуванням жанрово-стильових особливостей, історичного контексту, композиторської концепції опусу тощо. Для цього недостатньо бути тільки професіоналом своєї справи, тут треба володіти ще й рисами лідера. Якщо «професіоналізм», за О. Леонтьєвим, – це «сукупність психофізіологічних, психічних та особистісних змін, які проходять в людському організмі у процесі здійснення діяльності, що забезпечують якісно новий, більш ефективний рівень розв’язання складних професійних задач», то «лідерство» як поняття багатопланове включає як професійний, так інтелектуальний розвиток і прикмети емоційної сфери [1, 64]. Щодо професійного та інтелектуального рівнів, то жінки-диригенти абсолютно не поступаються чоловікам, а от щодо емоцій, то вони значно випереджають їх, бо ж емоційна сфера – домінуюча для жінок, саме через неї представниці «слабкої» статі спілкуються зі світом, пізнають його.

І чоловікам, і жінкам притаманна емоційність (за Є. Онацьким, «емоційність – великий дар Божий, бо вона лежить в основі кожного мистецтва, кожної творчості»), втім спосіб її вияву в кожній статі має різну природу та інтенсивність. Ймовірно, відмінності в емоційній сфері чоловіків і жінок можуть бути зумовлені певними гендерними стереотипами – «штучно створеним конструктом», здатним до видозмін, які б відповідали суспільним запитам; уявленнями «про риси і норми поведінки чоловіків і жінок», що спростовують чи стимулюють певну модель їхньої поведінки [1, 64].

Диригенту необхідно створити умови для плідного творчого спілкування та порозуміння зі співаками чи оркестрантами (у стосунках із ними жінки вирізняються гнучкістю, ситуативністю, вмінням адаптуватися до обставин, що склалися), підпорядкувати колектив своїй волі під час виконання музичного твору. Спілкування (обмін творчою інформацією між диригентом і колективом) – необхідна умова диригентської діяльності, головна роль в якому

належить особистості диригента, зокрема ціннісним орієнтаціям, які характеризують його професійну зрілість, рівень духовного розвитку. Вміння проявляти гнучкість, динамічність, такт у міжособистісних стосунках – важливі складові успішності жінки-диригента. Фахівці зазначають, що жінки швидше знаходять порозуміння з колективом завдяки вмінню уникати конфліктних ситуацій, обирати правильну лінію поведінки, виявляти повагу та шанобливе ставлення до виконавців, підтримувати з ними гармонійно-доброзичливі стосунки, проникатися їхніми запитами, вчасно відгукуватися на потреби, прагненню працювати в комфортній атмосфері тощо.

Успішність жінки-диригента можна розглядати як реалізацію нею своїх потенційних можливостей і як показник результативності її творчо-виконавської діяльності. Тобто, саме жінка може сповна реалізувати себе, передусім завдяки високій працездатності (як удома, так і на роботі), вмінню сконцентрувати увагу на конкретному музичному матеріалі, використати весь арсенал спеціальних музичних і загальних здібностей, зокрема творчу уяву, стимульовану фантазією, волю, котрі допомагають повести за собою колектив виконавців.

Успішність чи неуспішність диригента (чи представника будь-якої іншої професії) визначається значущістю мети, результатом й етапністю її досягнення з урахуванням системи суспільних цінностей. «Прагнення до успіху «як фундаментальної соціокультурної установки» простежується в будь-якій культурі, і воно залежить від цінностей та орієнтацій конкретної культури» – вказують В. Баутін і Е. Аронов. «Спрямованість на успіх – це цілеспрямована поведінка, зорієнтована на реалізацію суспільних вимог (норм, цінностей, стандартів)...» [1, 65].

Для жінок-диригентів притаманна більша відповідальність – критерій соціально зрілої індивідуальності, яку можна позиціонувати як особистісну детермінанту успішності. Представницям прекрасної статі у диригентській діяльності характерна гнучка жіноча психіка та чоловіча вимогливість (на «бойовий дух і мужерський тон» жінок, оспівані у письменстві, указував

Б. Цимбалістий) [1, 66] – риси, які по-справжньому націлюють їх на успішну виконавську практику. Проте висока фемінність у жінок інколи корелює з підвищеною тривожністю, котра негативно впливає на їхню успішність у диригуванні. Водночас успішність жінки-диригента значною мірою пов'язується з її суто «жіночими» рисами – чарівністю, комунікативністю, працьовитістю, оптимізмом, лагідністю, сердечністю, так само бажанням і вмінням досягти мети, демократичністю тощо.

У репетиційному моменті жінки-диригенти вміло послуговуються своїми раціональними та емоціональними рисами, в концертному виконанні – однаково поєднують дві важливі складові виконавського процесу, котрі допомагають досягнути успіху: творчість та контроль [1, 66].

Жінки вельми успішні у диригуванні ще й тому, що запорукою цього є такі особистісні риси, як їхня висока активність, відповідальність та амбітність, поміркована розсудливість (водночас цілеспрямованість жінок є нижчою, ніж у чоловіків).

Виразними характеристиками успішності сучасної жінки-диригента є любов до професії, наполегливість, впевненість у собі, сила характеру, воля, водночас товариськість, ерудованість, рішучість тощо. Серед ефективних показників успішності жінки-диригента можемо виокремити досягнення задекларованих цілей, результативність діяльності, статус у суспільстві. Водночас жінкам притаманна суб'єктивна оцінка вагомості таких досягнень, тобто безпосереднє особисте переживання своєї успішності.

Практична діяльність жінки-диригента – це завжди конкретний результат, який розкривається у переконливій інтерпретації музичних творів, їхньому концертному озвученні (при цьому важливе значення мають музично-естетичний смак, музично-образне мислення, музичне сприйняття). Успішність її професійної практики співвідноситься з потенційними можливостями, налаштованістю на досягнення успіху, рівнем самореалізації, неупередженою оцінкою своєї діяльності, задоволенням від отриманих результатів.

Проблема досягнення гендерної рівності у сфері музичного мистецтва є закономірним, об'єктивним процесом, що відбувається разом з утвердженням демократичних цінностей, формуванням у молодого покоління громадянського світогляду загалом та гендерної культури зокрема. Особливої актуальності набуває виявлення чинників й умов паритетної демократії, що передбачає реформування освітньо-професійної підготовки молоді, зокрема набуття майбутніми фахівцями гендерних знань, умінь та навичок, розширення їхнього егалітарного світогляду [9, 13].

Формування гендерної культури молоді відбувається через гендерний підхід, який допомагає усунути виниклу за історичними причинами соціальну несправедливість та системну дискримінацію для чоловіків і жінок у суспільстві. Гендерний підхід спрямований на подолання гендерних стереотипів у соціумі, рівноправність, партнерство та взаємодію обох статей.

Впровадження гендерного підходу ґрунтується на принципі егалітаризму та взаємодії на партнерських засадах у різних сферах життєдіяльності.

Упровадження гендерного підходу в музичному мистецтві зокрема, науковці визначають як розширення життєвого простору для розвитку індивідуальних здібностей і задатків молоді людини, вивільнення мислення від гендерних стереотипів шляхом урахування у творчо-виконавському процесі специфіки життєвих інтересів і психологічних особливостей статей. Чинник гендерності в хоровому мистецтві полягає у спрямуванні особистісного становлення жінок і чоловіків шляхом збереження рівності в їхніх правах і можливостях, а також у розробленні такої стратегії освіти, яка орієнтувала б на розвиток самобутності суб'єкта освітнього процесу як надпредметного результату, на забезпечення атмосфери позитивної взаємодії всіх учасників освітнього та виконавського процесу, на впровадження творчого підходу до змісту навчально-професійної діяльності, на створення умов для самореалізації молоді людини [3, 32].

Ці завдання зумовлюють актуальність застосування в підготовці майбутніх педагогів-музикантів гендерного підходу, який слугує для

розкриття особистісного, творчо-діяльнісного, аксіологічного, компетентнісного й інших векторів оновлення музичної освіти. У процесі музичного сприйняття як однієї з форм музично-педагогічної діяльності особистість майбутнього диригента розвивається цілісно, в єдності розуму й почуттів, духу й тіла [7, 11].

Висновки. Отже, в наш час сталий стереотип, що жінка не може бути успішним диригентом, подолано. Хоча шанси реалізації творчо-виконавського потенціалу в жінок-диригентів істотно нижчі, ніж у чоловіків. Сьогодні представниці «слабкої» статі у цій професії – керівники провідних хорових й оркестрових колективів, диригенти оперних театрів – не тільки наздогнали чоловіків, а й виробили власні, відмінні від чоловічих, диригентські «методики» (підтвердженням цього є призначення О. Линів – випускниці Львівської музичної академії ім. М. Лисенка – на посаду головного диригента опери та філармонійного оркестру в австрійському Граці). Цьому сприяють високий рівень професіоналізму, амбітність жінок, їхнє вміння створити здоровий морально-психологічний клімат у колективі задля повного розкриття його можливостей, творчий підхід до розв’язання завдань у прийнятті рішень, гнучкість розуму, м’якість, воля, цілеспрямованість, вміння адаптуватися до обставин. Ці риси підсилюють значущість жінки-диригента в культурному просторі, утверджують її як успішного менеджера-професіонала, здатного вести за собою виконавський колектив і створювати інтерпретаційні моделі різних за жанрами та стильовими особливостями музичних творів [1, 67].

Список використаної літератури

1. Бермес І.Л. Жінка-диригент: спроба характеристики успішності / Ірина Бермес // Вісник Національної академії кадрів культури і мистецтв. – К. – 2017. – С. 63–68.
2. Булатова Л.О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва // Теоретичні питання культури, освіти, виховання. Зб. наук. праць. – Вип. 35 / за заг. ред. М.Б. Євтуха, укл. В. Михайличенко. – К., 2008. – С. 51–60.
3. Беленька Г.В. Формування фахової компетентності студентів під час навчання у вищому навчальному закладі // Вісн. Київ. міжнар. ун-ту. Серія «Педагогічні науки, психологічні науки». – К., 2002. – Вип. 1. – С. 29–35.
4. Потапчук Т. Виховний потенціал музичного мистецтва // Нова педагогічна думка: Науково-методичний журнал. – 2008. – № 2. – С. 141–152.

5. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. / О.М. Олексюк, М.М. Трач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с. – С. 63–66.

6. Рудницька О.П. Вплив музичного сприйняття на розвиток професійно значущих якостей майбутнього вчителя // Педагогіка і психологія. – 1994. – № 4. – С. 98–106.

7. Неменский Б.М. Эмоционально-образное познание в развитии человека // Вопросы психологии. – 1991. – № 3. – С. 9–16.

8. Таланчук Н.М. Системно-синергетическая философия как методология современной педагогики // Магистр. – 1997. – С. 32–41.

9. Кравець В. Гендерні дослідження в контексті глобальних викликів сучасності / В. Кравець // Гендерні дослідження: прикладні аспекти: монографія / [В.П. Кравець, Т.В. Говорун, О.М. Кікінежді та ін.]; за наук. ред. В.П. Кравця. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 448 с.

Електронний ресурс

10. Полюга В. Гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі [Електронний ресурс] / Вікторія Полюга // Антропологічні виміри філософських досліджень. – К., 2017. – № 11. – С. 102–110. – Режим доступу : ampr.diit.edu.ua/issue/download/6282/2324

Назарій Британ, магістрант кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті виокремлено аспекти й критерії соціокультурної ідентичності в осмисленні музичних традицій слов'ян. Визначено, що соціокультурне середовище із збереженням та взаємопроникненням музичних традицій у формації ідентичності виступає як соціальний світ, що їх оточує, з відображенням у традиціях, життєвих цінностях, діяльності та освоєності навколишньої дійсності.

Ключові слова: музична культура, традиції, соціокультурна ідентичність, соціокультурна адаптація, слов'янські народності.

Назарій Британ, магістрант кафедри методики музикального виховання і дирижування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье выделены аспекты и критерии социокультурной идентичности в осмыслении музыкальных традиций славян. Установлено, что социокультурная среда с сохранением и взаимопроникновением музыкальных традиций в формации идентичности выступает как окружающий их социальный мир, с отражением в традициях, жизненных ценностях, деятельности и освоённости окружающей действительности.

Ключевые слова: музыкальная культура, традиции, социокультурная идентичность, социокультурная адаптация, славянские народности.

Nazarij Britan, Master Student (Art) methods of music education and conducting Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University.

MUSIC TRADITIONS IN SOCIO-CULTURAL IDENTITY FORMATION

The article outlines aspects and criteria of socio-cultural identity in understanding the musical traditions of the Slavs. It has been established that the socio-cultural environment with the preservation and interpenetration of musical traditions in the formation of identity acts as an environment surrounding their

social world, reflecting traditions, living values, activities and mastering of the surrounding reality.

Key words: *musical culture, traditions, socio-cultural identity, socio-cultural adaptation, Slavic origins.*

Постановка проблеми та актуальність вивчення проблеми соціокультурної ідентичності зумовлена такими факторами: по-перше, об'єктивними обставинами, які визначають стан сучасного суспільства, по-друге, становищем різних груп та особистостей в цьому суспільстві, по-третє, значенням ідентифікації етносу, що проявляється в музичній культурі як найбільш інформаційно-об'ємному виді духовної культури. Як і будь-який інший вид мистецтва, музика є одним із універсальних способів духовно-практичного освоєння світу, що відіграє важливу роль у міжнаціональному спілкуванні людей. Це надає їй особливого значення в традиційній структурі духовного буття. Народна пісня – носій культурного коду народу, втілює важливі риси національної культури, ретранслятор системи цінностей (суспільні традиції, норми, зразки, ідеали тощо).

Сучасний світ може бути охарактеризований як світ найрізноманітніших міжетнічних контактів, що розширюються та поглиблюються. Геополітична трансформація суспільних утворень, розмивання меж культурної замкненості й відособленості етносів разом з позитивними наслідками спричиняють величезну кількість проблем. Наукові дослідження соціальних процесів призводять до ситуацій, коли перед окремим індивідом, групою й цілими народами постає необхідність адаптуватися до нового середовища чи адаптувати до нього свої цінності. Люди опиняються в умовах співіснування різних общин, культур та світоглядів і постають перед вибором стратегій соціокультурної адаптації.

Мета статті – виокремлення соціокультурної ідентичності слов'ян у контексті осмислення їхніх музичних традицій.

Виклад основного матеріалу. Процес вивчення соціокультурної адаптації проходить в умовах виділення окремішності самостійних держав, спрямовує до необхідності визнати і врахувати той факт, що в країнах існує

російське мовне й культурне середовище, а українська та білоруська культури перебувають на стадії стрімкого зростання в цьому середовищі. Тому основна увага зосереджується на соціокультурній адаптації (слов'ян) саме в музичних традиціях до реальних умов. Серед основних напрямів дослідження виділяємо: психологічний, соціальний, етнічний. Розглянемо спочатку психологічний аспект цього феномену. Багатогранність соціокультурної адаптації зумовлюється наявністю відмінностей у соціокультурному та соціально-психологічному вимірах між сторонами, яка приймає і яка адаптується. Соціальна адаптація в іноетнічному середовищі має зовнішній і внутрішній вияви. Якщо зовнішній характер адаптації відображає рівень залучення у соціальну й культурну життєдіяльність приймаючої спільноти та особливості взаємодії з її членами, то внутрішній характер неминуче виявляється в психологічному й духовно-культурному ставленні адаптантів до нового середовища. У такому контексті важливого значення набуває комунікативна функція музики, що проявляється в трансляції від відправника до адресата закодованими засобами музичного мистецтва життєвих уявлень людини. «Саме музика виражає соціально значущий досвід інтелектуально-емоційного відношення до подій і явищ, досвід переживання своїх взаємовідносин зі світом» [1, 64].

Так, осмислюючи культурно-історичні витoki співочого мистецтва, науковець Н. Успенський зазначає, що релігійна традиція «несе з собою культуру, освідченість й забезпечує державну єдність» [5, 619]. Отже, відбувається переймання соціокультурних норм, вимог і соціальних порядків іншої спільноти, а до цієї спільноти вносяться елементи культури свого етносу. Нова релігія несе нові ідеї, новий спосіб світовідчуття, нову картину світу, нову сутність, що закодована і в музичній мові. Якщо розглядати ще греко-візантійський варіант християнства то його споглядальний характер є безумовно близький слов'янській пісенній культурі, зокрема невеликий діапазон мелодій, вільний ритм розспіву, діатоніка. Становлення церковного хорового мистецтва в Київській Русі відображалось у наукових працях та у

дослідженнях науковців, котрі висунули низку гіпотез щодо музичних інтенцій Візантії та Русі. Їх систематизувала І. Бермес : 1) вплив візантійської культури на музичне мистецтво був наслідком прийняття християнства (В. Металлов, Д. Розумовський); 2) запозичення професійного хорового співу з Болгарії у слов'янізованому вигляді (О. Карташов, І. Гарднер); 3) утворення стилістики хорового церковноо співу шляхом синтезу інтонаційних засобів різних етнічних традицій християнського богослужіння (візантійського, римського, вірменського) та джерел власної народної творчості, музики слов'янських язичницьких культів (М. Грушевський, С. Килимник); 4) вплив музично-виконавських культур країн Закавказзя (П. Маценко); 5) вплив західного вокального мистецтва (М. Фіндейзен, І. Гарднер)» [1, 98].

Цей процес не є простим прийняттям соціокультурних норм, а пошуком гнучких і найбільш прийнятних форм пристосування до нових умов життя, що й сприяє наданню адаптації бажаного спрямування. Саме це розкриває сутність ефективної адаптації, адже міститься ідея цілеспрямованої і перетворюючої особистісної активності.

Отже, можемо стверджувати, що в процесі становлення ідентичності слов'яни не ухиляються від соціокультурних контактів, а пристосовують форми своєї поведінки до адекватної орієнтації в новій системі культурно-суспільних цінностей. Доцільно також додати, що серед психологічних елементів соціокультурної адаптації особливо вирізняються: життєві орієнтації, ціннісні прагнення, динаміка поведінки, соціокультурні вподобання та засоби культурного обміну, що спрямовують на певну модель соціальної поведінки. У культурі соціальне наслідування виявляється через пам'ять» людства, опредмечуючись у тих чи тих знакових системах, а саме у музичному мистецтві. Тут соціальний досвід минулих поколінь розпредмечується («декодується») і сприймається новими поколіннями. Одним із механізмів цього процесу є музична традиція із збереженням коду нації у народних піснях.

Формування власної ідентифікації залежить від того, як репатріанти оцінюють своє культурне становище, а також якими засобами забезпечують соціокультурне виживання себе і свого ближнього оточення в іншій соціальній системі цінностей. У межах цього твердження прийнятним буде підхід Л.Л. Шпак, яка подає соціокультурну адаптацію як «форму взаємоприспосовування суб'єктів і соціокультурного середовища на основі обміну духовно-практичними можливостями й результатами діяльності в конкретних адаптивних ситуаціях» [8, с. 106].

У соціокультурній адаптації також переважають духовно-практичні зусилля, які реалізують адаптивний потенціал і мають ціннісноорієнтаційне значення. Отже, можна стверджувати, що психологічний зміст соціокультурної адаптації слов'ян полягає в потенціалі й прагненні до засвоєння звичок, музичних традицій та культурної життєдіяльності приймаючого населення. А особливості музичних традиції є базисом для перенесення релігії у сферу індивідуальності.

Важлива складова соціокультурної ідентичності те, що цей процес адаптації є соціальним процесом. Будь-який соціальний процес – явище, що характеризується тривалістю в часі, неперервністю, послідовністю, за якої попередні етапи і стани обумовлюють наступні. Так, в певному часовому процесі групи слов'ян зазнали певних змін світогляду, менталітету, форми соціальних та міжпоколінних взаємин, ставлення до традиційних культурних цінностей. Це відображено у музичній культурі слов'янських народів, де формувалися музичні традиції, котрі якнайбільше відповідали національній ментальності. Зокрема слов'янам притаманні вокально-хорові жанри – народнопісенне мистецтво та духовна музика християнських традицій. Усе це походить ще за часів розвитку церковної монодії (IX ст.), котра стрімко еволюціонувала на східнослов'янських землях. На період XV–XVI ст. уже виокремилися дві етнорегіональні гілки – українсько-білоруська та російська, які мали спадкоємні ознаки, але витворювалися й етнічні варіанти. Про це свідчить порівняння піснеспівів з рукописів російського, українського та

білоруського походження. Монодія українсько-білоруської гілки фіксувалася вже з кінця XVI ст.

Інша характеристика процесу соціокультурної ідентичності полягає в її етнічному характері й співвідноситься зі специфікою функціонування етнічної самосвідомості, в поняття і структуру якої входить не лише етнічна ідентичність, а й уявлення про характерні риси свого народу («етнічні автостереотипи»), про його походження, історичне минуле, зокрема про традиції, норми поведінки, звичаї, а також – уявлення про територію проживання і культуру етносу. Сюди ж належить і мова, яка, будучи сама однією з ознак етнічності, розглядається як загальна ознака етносу. Водночас саме етнічне сприйняття особливо чутливо реагує на соціокультурні зміни. На відродження такої ідентифікації впливають фундаментальні аспекти етнічності, такі як мова, історія, культура, самоназва народу, етнеоетикет, релігія, музична культура тощо. При цьому на різних рівнях етнічного відродження, включаючи рівень підсвідомості, істотний вплив здійснює система цінностей, де враховані досвід й інформація попередніх поколінь. Так, найяскравіше це представлено у музичному фольклорі слов'ян, що, на думку А. Іваницького, «... увібрав естетичний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь» [2, 5]. Музичний фольклор розвивається концентрично, він – «мудрість і звичаєва законність народу» [7, 616].

Одним із критеріїв соціокультурної ідентичності слов'ян є усвідомлення приналежності до своєї батьківщини, а не до іншої території. Етнічна самосвідомість проявляється в тому, що ці люди усвідомлюють себе «слов'янами». Формування етнічної ідентичності пов'язане із самоутвердженням, гордістю, позитивною оцінкою, а також передбачає певний характер поведінки, притаманний їхній культурі, та певну систему цінностей. Тим самим вони усвідомлюють цю територію як «свою», а інших – «чужих», розглядають свою культуру і традиції як сформовані саме на цій землі. Це стало показником процесу вироблення механізмів соціального прилучення, закономірностей взаємодії культур.

Висновки. Аналізуючи розглянуті аспекти й критерії соціокультурної ідентичності в контексті музичних традицій, ми вважаємо, що цей процес – це пристосування народу до нових умов, що виникли, і відповідно до цього послідовність незавершених, нашарованих один на одного адаптивних станів, з чого випливає, що такий процес не можна розглядати як результат, вважати завершеним. Це незавершений у часі процес включення етнічної групи в нові форми, умови, відносини життєдіяльності, неодмінний компонент життя народу, оскільки його життєве середовище (фізична, психічна, соціальна, інформаційна, культурна) не буває цілковито стабільним, воно постійно змінюється й комбінується. Так, музична культура слов'ян, розвиваючись протягом тривалого часу, постійно збагачувалася досягненнями та традиціями окремих народностей, але при цьому виявляла й самотність, яка в різні історичні періоди мала неоднаковий прояв, де кожен етнос і кожна нація мають свою неповторність, що проявляється в музиці. Завдяки цьому існує багатонаціональний світ музики, що є спільною духовною скарбницею.

Отже, соціокультурна ідентичність здійснюється через духовно-практичну діяльність, основний зміст якої становить пристосування й звикання до матеріальної культури, норм, цінностей, зразків поведінки нового середовища, а також трансформування себе і цього середовища відповідно до потреб обох сторін. Соціокультурне середовище із збереженням та взаємопроникненням музичних традицій в процесах ідентифікації виступає як оточуючий їх соціальний світ, що включає сукупність особистісних елементів, котрі здійснюють вплив на їхню діяльність щодо відродження своїх та освоєння інших цінностей.

Список використаної літератури

1. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 432 с.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 5
3. Лебедева Н.М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию : учеб. пособие / Н.М. Лебедева. – М. : Ключ, 1999.

4. Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество / П.А. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992.
5. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – М. : Советский композитор, 1971. – С. 619.
6. Хабибуллин К.Н. Национальное самосознание и интернационалистское поведение / К.Н. Хабибуллин. – Л., 1989.
7. Шаян В. Віра наших предків / В.Шаян. – Гамільтон, 1987. – С. 616
8. Шпак Л.Л. Социокультурная адаптация: сущность, направление, механизмы реализации : дис. д-ра социол. наук / Л.Л. Шпак. – Кемерово, 1992.
9. Berry, J.W. Immigration, acculturation and adaptation / J.W. Berry // Applied Psychology. – 1997. – № 1, January. – V. 46.
10. Stonequist E.V. The Marginal Man. A Study in personality and culture conflict / E.V. Stonequist. – N.Y., 1961.
11. Philips L. Human adaptation and his failures / L. Philips. – N-Y&London : Academic Press, 1968.

Меланія Демчук, магістрантка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

ЗАПОЧАТКУВАННЯ ВИЩОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ БАЯНІСТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті проаналізовано процеси зародження та розвитку вищої професійної освіти баяністів в українській музичній культурі. Визначено основні етапи становлення і розвитку народного інструментального виконавства в Україні. Охарактеризовано діяльність та досягнення перших музичних технікумів, інститутів та консерваторій на шляху до академічного професійного навчання на народних інструментах (академічного баянного мистецтва).

Ключові слова: баянне мистецтво, народні інструменти, педагогічна майстерність, виконавська майстерність, баяністи, музична освіта, консерваторії.

Мелания Демчук, магистрантка кафедры музыковедения,
инструментальной подготовки и хореографии
Винницкого государственного педагогического университета
имени Михаила Коцюбинского

ЗАРОЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ БАЯНИСТОВ В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье проанализированы процессы зарождения и развития высшего профессионального образования баянистов в украинской музыкальной культуре. Определены основные этапы становления и развития народного инструментального исполнительства в Украине. Охарактеризованы деятельность и достижения первых музыкальных техникумов, институтов и консерватории на пути к академическому профессиональному обучению на народных инструментах (академического баянного искусства).

Ключевые слова: баянное искусство, народные инструменты, педагогическое мастерство, исполнительское мастерство, баянисты, музыкальное образование, консерватории.

Melania Demchuk, Master Student (Art)
Vinnitsa State Pedagogical University
named after Mykhailo Kotsiubynsky,

LAUNCHING OF HIGHER PROFESSIONAL EDUCATION OF BAYANISTS IN UKRAINIAN CULTURE

The article analyzes the processes of the origin and development of higher professional education of bayanists in Ukrainian culture. The basic stages of formation and development of folk instrumental performing in Ukraine are determined. The activities and achievements of the first musical colleges, institutes and conservatory on the way to academic professional training on folk instruments (academic artistic arts) are described.

Key words: bayanne art, folk instruments, pedagogical skill, performing skill, bayanists, musical education, conservatory.

Постановка проблеми. Баянне мистецтво України посідає гідне місце у світовій музичній культурі. Останніми роками зростає рівень виконавської майстерності баяністів і значно розширилися можливості його використання. Мистецтво гри на баяні – це мистецький феномен.

Багато вчених приділяють особливу увагу баянному мистецтву, але у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених започаткуванню вищої професійної освіти баяністів України.

Аналіз останніх досліджень. Історія функціонування і розвитку баянного мистецтва була і залишається об'єктом спеціальних досліджень. Вагомим внеском в українське музикознавство стали праці М. Давидова, А. Семешко, Є. Іванова. У другій половині ХХ ст. значно активізувався інтерес до наукового осмислення баянного мистецтва в педагогічному (І. Алексеєв, Ю. Бай, В. Беляков, М. Давидов, Ю. Єгоров, Л. Колесов, М. Різоль, В. Самітов, В. Семенов, Г. Шахов, Ю. Ястребов та ін.), історичному (А. Басурманов, Є. Іванов, Л. Стасенко, Ю. Максимов та ін.) та мистецтвознавчому (М. Булда, М. Давидов, В. Зав'ялов, В. Князєв, Д. Кужелєв, А. Мірек, А. Черноіваненко та ін.) аспектах.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та узагальненні процесів зародження і розвитку вищої професійної освіти баянного мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Баян – це удосконалення гармоніки. Так, як Україна в ХІХ ст. перебувала в єдиному геополітичному просторі з Росією, процес появи гармоніки не міг оминати її. На початку ХХ ст. гармонь і баян використовувалися переважно у побутовому музикуванні, супроводжували свята, весільні обряди, допомагали проводити дозвілля людей. У 1920–1930-х рр. склалися сприятливі умови для розвитку баянного мистецтва на професійній основі. Цими роками держава в умовах жорстокої централізації змінила курс на українізацію. Цей період у розвитку вітчизняної національної культури М. Семчишин визначає як «найважливіший і найплідніший» [4, 425]. Розвиваються освіта, наука, мистецтво. У цей час громадськість проявляє зацікавлення народними музичними інструментами. Духовно-культурне піднесення позитивно вплинуло і на розвиток музичної культури України.

Після звільнення нашої території від німецько-фашиських загарбників баянна промисловість переходить на сучасний щабель, розпочато відбудову та розширення підприємств.

Науковці виділяють чотири основних етапи становлення і розвитку народного інструментального виконавства в Україні:

- напівпрофесійний (перша половина ХІХ ст. – злам 1920–1930-х рр.);
- зародження професіоналізму (1940–1950 рр.);
- завершення професіоналізації (1950–1960 роки);
- академізація баянного мистецтва (1970–1990 рр. ХХ ст.), новітнього рівня музичного мислення (відповідно, і мови).

Напівпрофесійна стадія пов'язана з розвитком баянного мистецтва в умовах сільського і міського типу культури з першої половини ХІХ ст. до 20–30-х років ХХ ст. Значного поширення отримала гармонь завдяки своїй простій конструкції, тоді як баян – більш складний інструмент – увійшов у музичний побут пізніше.

Професійна освіта баяністів-акордеоністів зароджується в середині 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. Як зазначає М. Давидов, в 1924 р. в

Київському музичному технікумі, що працював на засадах ВНЗ, а пізніше влився до складу музично-драматичного інституту ім. М.В. Лисенка, навчали гри на народних музичних інструментах. Тож наявність класів народних інструментів у Київському музичному ВНЗ бере свій початок з 1924 р. [1, 12].

У 20-х рр. XX ст. підготовка гри виконавців на народних інструментах велася на всіх музично-освітніх рівнях й охоплювала ЗВО (інститут), середню ланку (технікум) і початковий щабель (школу). Цими роками були закладені надійні підвалини розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах. У становленні професійних засад баянного виконавства надзвичайно важлива роль належала таким визнаним засновникам баянної педагогіки, як І. Алексєєв, М. Геліс, П. Говорушко, С. Колобков, М. Оберюхтін, М. Різоль, І. Яшкевич та ін. Вони вирізнялися яскравістю творчого обдарування і прагнули до активного оволодіння методикою класичних інструментальних шкіл як необхідної умови подолання дилетантизму баяністів.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії був видатний педагог і музикант Марк Мусієвич Геліс – випускник фортепіанного відділу Київської консерваторії. Митець володів фаховими знаннями про народні інструменти, вивчаючи різні методики того часу та відбираючи все корисне, він, на основі власного педагогічного досвіду, розробив методику навчання гри на народних інструментах. Завдяки його діяльності у 1934 р. в Київській консерваторії почали готувати виконавців на народних інструментах.

Професор М. Давидов зазначав: «Серед багатьох видатних діячів музичної педагогіки минулого і сьогодення важко знайти такого, який би своєю активною і високорезультативною діяльністю так всебічно й змістовно охопив усі аспекти своєї педагогічної професії, і водночас проблематику жанру в цілому, як це зробив заслужений діяч мистецтв України професор М. Геліс» [2, 9].

У становленні професійної освіти баяністів Марк Геліс відіграв ключову роль. Тоді, коли зароджувалося професійне навчання гри на народних інструментах для підготовки фахівців методичної основи не існувало. Розробка М. Геліса «Київська школа гри на народних інструментах» стала провідною та підтвердила свою ефективність вже за кілька років на конкурсі виконавців на народних інструментах, який відбувся у Москві, 1939 року. Учні М. Геліса продемонстрували прекрасне володіння інструментами, високий професіоналізм та виконавську майстерність, а також складний репертуар.

Маючи значну підготовку, володіючи великою ерудицією, М. Геліс став першим завідувачем кафедри народних інструментів, керівником якої пробув понад 40 років та став першим в Україні педагогом-народником, що отримав звання професора.

Уже в 50-х рр. XX ст. відбувається становлення державної системи музичної освіти. Учні професора започатковують класи баяна в інших музичних ВНЗ України. Відкриваються кафедри народних інструментів у консерваторіях Одеси, Харкова, Львова, Донецька.

Кафедра народних інструментів Одеської державної консерваторії утворилася в 1961 р., яку очолювала талановитий музикант, диригент і теоретик В. Базилевич, що вела класи баяна, ансамблю, диригування. Програми кафедри були спрямовані на підготовку фахівців широкого профілю: виконавців, диригентів, педагогів, інструментознавців, методистів.

Першими випускниками кафедри Одеської консерваторії стали баяністи Григорій Духанов, Андрій Зелінський, Микола та Дмитро Островерхови.

У Львівській консерваторії відкриття кафедри народних інструментів в 1946 р., яку очолив Г. Казаков – відомий музикант та випускник Київської консерваторії. Кафедра народних інструментів Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка має тісні творчі контакти із зарубіжними музично-освітніми та творчими осередками, що сприяє пропаганді української музичної культури та обміну досвідом.

У 1960-х рр. було засновано кафедру народних інструментів Донецької консерваторії, очолювали яку В. Воєводін, В. Дікусаров. Важливим напрямом організаційної роботи кафедри є широка і багаторівнева популяризація академічного народно-інструментального виконавства.

У Харкові на кафедрі народних інструментів клас баяна було відкрито в 1951 р., його очолив Л. Горенко – випускник Київської консерваторії, теж учень професора М. Геліса.

В 1951 р. у Київській консерваторії відкривається перша в СРСР виконавська аспірантура з народних інструментів, що готувала викладачів до кафедр ЗВО.

Великі труднощі виникли через відсутність спеціальної методичної літератури для мистецьких ЗВО. Тому при створенні методики гри на народних інструментах викладачі використовували зразки методик гри на оркестрових інструментах, на фортепіано, а також вокально-хорові розробки. У розвитку баянного виконавства 50–60-х рр. науковці відзначають тенденцію до зростання впливу класичної інструментальної музики на формування академічних ознак баянного мистецтва. Важлива роль у цьому процесі належить інструментальним перекладенням. З огляду на невелику кількість оригінальних творів для баяна саме перекладення класичної музики стали репертуарною основою у процесі становлення академічних засад баянного виконавства.

У 1960-х рр. відбувається удосконалення методики викладання гри на народних інструментах, педагогічної майстерності викладачів, що сприяло підвищенню виконавського рівня студентів. З'явилися перші виконавці на готово-виборному багатотембровому баяні, що дало змогу виконувати різноманітні щодо стилю, жанру, змісту, характеру, форми музичні твори. Водночас до репертуару студентів увійшли оригінальні твори А. Репнікова, В. Подгорного, В. Золотарьова, П. Лондонова. Слід виділити й одеських композиторів, які зробили вагомий внесок до скарбниці оригінального баянного репертуару.

У 1970–1980-х рр. відбувається вдосконалення та реконструкція інструментарію, що істотно впливає на подальший розвиток баянного мистецтва України. Тоді розповсюджується та закріплюється на концертній естраді вдосконалений варіант інструмента – багатотемброва готово-виборна конструкція, а також активізується концертна діяльність уже відомих виконавців та з’являються баяністи нового покоління, підвищується рівень методичного забезпечення у закладах вищої освіти і музичних училищах, активізується науково-дослідницька робота, спостерігається динаміка конкурсного руху. Усі ці чинники вплинули як на подальший розвиток оригінального репертуару баяністів, так і на формування баянного мистецтва в Україні.

Висновки. Отже, започаткування вищої професійної освіти баяністів в Україні сягає середини 30-х рр. ХХ ст. і стає невід’ємною складовою загальної системи музичної освіти. Діяльність професора М. Геліса, а згодом і його учнів, відіграла провідну роль у становленні методичних засад та започаткуванні професійної освіти баяністів. Основні методичні й виконавські принципи української баянної школи виокремлюються у 50–60-х рр. ХХ ст. завдяки, передусім, освітній діяльності кафедри народних інструментів Київської державної консерваторії.

Список використаної літератури

1. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2005. – 420 с.
2. Давидов М.А. Професор М. Геліс – засновник першої кафедри народних інструментів // Музичне виконавство. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : 2003. – Вип. 26. – С. 7–29.
3. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ ст. : довідн. / А. Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.
4. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – 2-е вид., фототипне. – К. : АТ «Друга рука»: МП «Фенікс», 1993. – 550 с.

Юрій Добуш, доцент кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

РОЗВИТОК ІДЕЙ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Одним із ефективних засобів різнобічного виховання особистості є музичне мистецтво. Музично-естетичне виховання – важливий засіб формування духовності. Демократизація усіх сфер життя, перебудова змісту, організації форм і методів виховної роботи неминуче торкається проблем художнього виховання взагалі і музично-естетичного зокрема.

Ключові слова: музично-естетичне виховання, музичний катарсис, мусячна і гімнастична освіта, активна практика, гедоністичний ефект, музична педагогіка.

Юрий Добуш, доцент кафедры методики
музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

РАЗВИТИЕ ИДЕЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЕ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

Одним из эффективных средств всестороннего воспитания личности является музыкальное искусство. Музыкально-эстетическое воспитание - важное средство формирования духовности. Демократизация всех сфер жизни, перестройка содержания, организации форм и методов воспитательной работы неизбежно затрагивает проблемы художественного воспитания вообще и музыкально-эстетического частности.

Ключевые слова: музыкально-эстетическое воспитание, музыкальный катарсис, мусячна и гимнастическая образование, активная практика, гедонистический эффект, музыкальная педагогика.

Yuriy Dobush, Associate Professor of the Department of Methodology
musical education and conducting
Drogobych State Pedagogical Ivan Franko University

DEVELOPMENT OF IDEAS OF MUSIC-AESTHETIC EDUCATION IN THE HISTORY OF EUROPEAN PEDAGOGY

One of the effective means of comprehensive education of the individual is musical art. Musical-aesthetic education is an important tool for the formation of spirituality. Democratization of all spheres of life, the restructuring of content, the organization of forms and methods of educational work inevitably touches on the

problems of artistic education in general and the musical and aesthetic in particular.

Key words: *musical aesthetic education, musical catharsis, musical and gymnastic education, active practice, hedonistic effect, musical pedagogy.*

Постановка проблеми. До ідеї музично-естетичного виховання зверталися представники найрізноманітніших сфер науки і соціальної думки – філософи, психологи, митці, педагоги. Кожна епоха по-своєму розглядала і розв’язувала цю проблему. Це й пояснює існування різних підходів до масового музичного виховання, які відповідали духу епохи, соціальним умовам і виховним потребам кожної європейської країни, народним традиціям і практиці музично-естетичної діяльності.

Теоретичну основу сучасного бачення проблеми музично-естетичного виховання ми знаходимо ще у працях філософів Античності (Платон, Аристотель, Демокріт, Піфагор, Евклід, Птоломей, Плутарх, Квінтіліан та ін.), якими відстоюється думка про триєдність мистецтв, пізнавального і морально-виховного значення музики тощо.

Вчені Середньовіччя та епохи Відродження розробляли ідеї індивідуального підходу, необхідності теорії й практики у музично-естетичному розвитку, впливу музики на формування моралі (М. Аврелій, Л. Баттіст, Л. Бруні, Леонардо да Вінчі та ін.).

Аналіз основних досліджень та публікацій. У дослідженні цієї проблематики основна увага сконцентрована на доробку науковця О. Ростовського [3]. Проте, зазначимо, що зародженню елементів музично-естетичної концепції нового типу сприяв науковий пошук вчених-педагогів ХІХ – початку ХХ століть. Їхні теоретичні напрацювання і практичне втілення в масове музичне виховання ефективних методик, створили міцну базу для подальших розробок і появи цілісних методичних систем музично-естетичного виховання.

Мета статті. Висвітлення і узагальнення ідей музично-естетичного виховання в історії європейської музичної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Певний час у сприйнятті людством дійсності панував космологізм – сприймання космосу як втілення гармонії та

краси. З V ст. до н. е. суспільна думка стверджувала, що джерелом прекрасного крім космосу та природи є творчість людини. Одним із перших таке бачення запропонував Сократ, який, намагаючись розкрити співвідношення між етичним і естетичним, послуговувався поняттям “калокагатія» на позначення єдності прекрасного і доброго, гармонії внутрішнього і зовнішнього. Саме з того часу фігурує вічна тема мистецтва і виховання, яка полягає в з’ясуванні співвідношення красивого і корисного.

Система шкільної освіти в Афінах в епоху античності (III тис. до н.е. - середина Уст.) зводилась до мусичної і гімнастичної освіти. В основі шкільного навчання в мусичній школі лежало навчання грамоті. Потім йшло знайомство з класиками грецької літератури - Гомером і Гесіодом. З кінця V століття до нашої ери в коло шкільної освіти ввійшли три великі трагіки: Есхіл, Софокл і Еврипід. Знання напам’ять поетичних творів було у великій пошані. Після читання поетів слідувало навчання гри на музичних інструментах і хоровому співу.

Мусичній освіті греки надавали першочергове значення, бо вважали, що музичний ритм і гармонія привчали до впорядкованості у рухах, у думках, в емоціях і у діяльності. Крім того, в мусичній школі вивчались початки математики, а у часи Аристотеля і малювання.

Отже, ми бачимо, що афінська система освіти, заснована на поєднанні мусичної і гімнастичної освіти, мала за ціль гармонічний розвиток тілесних і духовних сил людини.

Щодо спартанської освіти, то однобічність її виховання була обумовлена створеною там з давніх часів політичною системою.

Музичні теоретики Ренесансу, починаючи з XVст., розробляють нові підходи до музики, виходячи з інтересів музичної практики. Вони вважають, що головне в музиці - її здатність дарувати радість людині, збуджувати її почуття. В епоху Відродження гармонія розуміється як проблема особистої культури.

Пізнаючи мистецтво одним із засобів виховання цілісної і гармонійної людини, мислителі Відродження виступали проти перетворення його в просту

дидактику, в урок моралі і добродетності. Справжня мета виховання і навчання музики є в ній самій: вона має заповнити вільний час людини, бути предметом вільного від усіх проблем заняттям. Тільки в цьому випадку музика зможе виконати виховні функції: формування характерів, виховання розуму, підготовка до вивчення інших дисциплін [3, 79].

Естетика Відродження повністю звільняє мистецтво від морально-дидактичних цілей, які ставила середньовічна естетика. Мистецтво розглядалося як вільна форма розвитку особистості, засіб розвитку самодіяльної творчості людей. У цьому полягає найвище досягнення педагогіки мистецтва доби Відродження [4, 106].

Період із кінця XVII ст. до кінця XVIII увійшов до європейської культури як епоха, що передувала Просвітництву. Філософською основою музичної естетики XVII ст. було вчення про афекти. Теоретичне обґрунтування цьому вченню дав французький філософ-раціоналіст Рене Декарт. Подальше це вчення розвинув німецький вчений Аназіус Кірхер, що зробив значний внесок у розвиток музичної теорії і естетики. Вчений написав два трактати присвячених питанням музики, де вперше вводяться поняття музичного стилю. Музика того чи того народу, згідно з його теорією, має свій національний стиль, який зумовлений особливостями темпераменту, національного характеру, клімату. В своїй монументальній праці вчений приділяє багато уваги питанням фізичної і музичної акустики.

XVII ст. та доба Просвітництва відкрили нову сторінку в історії музичної педагогіки. Свою назву ця доба отримала від нового ідейного руху, визначальними ознаками якого є співацькі школи. Монастирі довго утримували своє значення єдиних вогнищ освіти, зокрема музичної.

Підсумовуючи згадане можна зробити висновок, що Середньовічна європейська музична педагогіка – це продовження античної музичної педагогіки. Спільною ланкою між цими двома епохами виступає вчення про етнос. Це вчення, яке виникло в руслі античної естетики, зберігається в середньовічній теорії музики, хоча і трансформовано.

Культура періоду формування капіталізму в Європі отримала назву культури Відродження. Термін «ренесанс» (відродження) вперше був використаний у книзі Д. Вазарі «Життєпис найбільш відомих митців, діячів і зодчих». Потім ним користувався французький історик Мішле і німецький дослідник культури Відродження Я. Буркгардт, що написав у 1860 році працю «Культура Італії в епоху Відродження». Доба Відродження увійшла до історії як одна з вершин світової культури. З цим періодом пов'язане уявлення про високий і різнобічний розквіт науки і мистецтва, ціле сузір'я яскравих талантів, про твори неминучої художньої цінності, що формували світогляд і виховували естетичні почуття цілих поколінь [4, 90].

Доба Відродження тривала два з половиною століття. Із всіх елементів ренесансної ідеології найбільшого успіху досягли література і мистецтво. Якщо в світогляді Середньовіччя релігійність була найвищою цінністю особистості, то в епоху Відродження, якій властивий антропоцентризм, на перший план висуваються проблеми, пов'язані із становленням гармонії особистості і навколишньої природи. Створюється нова, пантеїстична картина світу, в якій Заперечується божественне начало. В цю епоху утверджується думка, що музичне мистецтво здатне до вираження всезагальної гармонічності, як світової, так і людської [3, 13].

Як свідчать численні джерела, діяльну участь у музичному житті при дворі брали жінки. В історії музичної культури Європи це було новим явищем. Фактично тільки в епоху Відродження жінкам відкривається новий шлях до музики.

У музичній естетиці Древньої Греції знаходимо ідеї й концепції, які мали безпосередній вплив на становлення і розвиток музичної педагогіки протягом наступних поколінь. Це, зокрема, вчення про суть творчого процесу, природу музичного мистецтва, музичного наслідування; зв'язок музики з поезією, танцем, гімнастикою; розробка практичних аспектів музикування тощо. Естетико-педагогічні погляди древніх греків, тісно пов'язані з художньою практикою, пройняті ідеями гуманізму, гармонічного розвитку людини,

єдності фізичної й духовної краси, складають класичну спадщину музичної педагогіки і зберігають своє значення до тепер [4; 52].

Для історії європейської культури перехід від Античності до Середньовіччя був особливо переломним. У зв'язку з розвитком християнського мистецтва гостро постала проблема нової естетики: як поставитися до музичної практики античного світу і яке призначення музичного мистецтва взагалі?

Розвиток світської лірики (мистецтво трубадурів і труверів), нові течії у церковному мистецтві пробуджують до руху і теоретичну думку. Перед нею постають проблеми нотації, точно фіксуючої мелодії.

Для всієї середньовічної естетики характерне переконання в моральному вихованні музики. Роздуми про моральний вплив музики – традиційний елемент більшості тогочасних музичних трактатів. У них ми знаходимо твердження про те, що музика здатна виховувати, пом'якшувати характер, зцілювати хвороби.

Інтенсивний розвиток музичної естетики відбувається на початку XIV ст., коли в боротьбі зі старою Середньовічною ідеологією зароджуються перші елементи свідомості Відродження.

Розвиток музичної педагогіки в епоху раннього Середньовіччя визначався суворим підпорядкуванням музики церкві. Саме через це музичне виховання Середньовіччя відбувалося в монастирях.

Відтоді музика давнього світу зробила великий крок вперед. На нову сходинку піднялося мистецтво, художня творчість. Музика відобразила прогрес, досягнутий людством. Вона стала виражати більш тонкі почуття, думки, ідеї. Мелодії стали більш виразними за інтонацією, широким за діапазоном. Закріпилися пентотонні, тетратонні, діатонічні лади. Вдосконалилися музичні інструменти і виконання. Винайдено запис музики – нотація.

Естетичним ідеалом Древньої Греції виступала мудрість, рівновага, помірність у всьому. Політична рівність вільних громадян і демократизація

державного устрою сприяла духовному піднесенню, високим досягненням науки і мистецтва. Цей шлях історичного розвитку сприяв утвердженню у греків особливого світогляду. Він навчив цінувати реальні здібності й можливості людини. Пошук в усьому краси й гармонії – найважливіший момент в естетичній свідомості древніх греків. Традиції виховання Древньої Греції змушували ставитися до будь-якої художньої творчості, у тому числі й до музики, як до одного з найважливіших способів самовираження [4, 17-20].

Серед найважливіших досягнень у музично-естетичному вихованні доби Античності доцільно назвати копітку індивідуальну роботу з учнем, на основі детально продуманої методики навчання; використання колективних форм роботи. Древнім грекам належить створення теорії виховання, побудованої на принципах гармонії і різно бічності. Їм належить формулювання двох важливих естетико-педагогічних принципів, що зберегли свою актуальність й сьогодні:

а) активної практики як способу засвоєння художніх цінностей у процесі виховання засобами мистецтва;

б) обов'язковості гедоністичного ефекту: успішність художньої діяльності залежить від того, наскільки вона дає насолоду людині. «Вчилися лише в тій мірі, в якій без неї не можна було обійтись» [3, 22]. Проте і тут велику увагу приділялось хоровому співу.

Перші наукові принципи музичної естетики були закладені Піфагором і його послідовниками. До Піфагора естетика базувалася на основі міфології, тобто на фантастичному уявленні про природу і суспільство. З Піфагора починається історія наукової естетики. Йому приписують відкриття математичних відношень, що стали основою музичних інтервалів.

У трактаті «О пифагорейской жизни» Ямвлих висуває на перший план вчення Піфагора про музичний катарсис, моральне і практично-методичне значення музики. За його словами, Піфагор «встановив в якості першого виховання за допомогою музики, певні мелодії і ритми, звідки проходить лікування людських норовів і страстей, встановлюється гармонія душевних

здібностей... вважав, що музика сприяє здоров'ю, якщо хтось користується нею належним чином» [1, 18].

Мистецтво зародилося на зорі цивілізації як відображення почуттів і думок людини. Ще на початку людської історії люди кам'яного віку виготовили перші примітивні інструменти, що збереглися у вигляді викопних решток до наших днів: колотушки, торохтушки, кам'яні плити – літофоми, труби раковини, флейти із кісток і рогів тварин, музичний лук. Деякі з них знайдені на території нашої країни. Тоді ж, за довгі тисячоліття до початку нової ери, склали люди і свої перші пісні – пісні праці і повсякденного побуту, ліричні, закликання сил природи й інші. Можна передбачити, що їхні виразні засоби початково були недосконалі і бідні, відносно більшого розвитку досяг ритмічний аспект музики (особливо у зв'язку з танцями). І все ж створення цих перших наспівів було великим здобутком людства, його культури, розуму, художньої фантазії. Виникнення і повільне та поступове вдосконалення інтонаційного строю, первинних пісенних та інструментальних жанрів, утворення найпростіших ладів і початків багатоголосся – такими є перші кроки музичної культури, створені на шляху художнього засвоєння світу в докласовому суспільстві.

Доба Просвітництва стала революційною у сфері духовної культури. Творчість вчених, митців, педагогів дала людству принципово нові підходи до розуміння філософських, етичних, естетичних, художніх і педагогічних проблем, які не втратили своєї актуальності й сьогодні [4, 135].

XIX століття – період бурхливого розвитку національних культур. Сягнула світових вершин симфонічна, оперна, фортепіанна і романсова класика, стрімко розвивалася теорія та історія музики, музична естетика, на вищий щабель піднялася музична педагогіка [4, 138].

У середині століття зароджуються елементи музично-естетичної концепції нового типу, яка намагається розширити роль історичної та соціальної практики людства для становлення музично-естетичного почуття.

Висновки. Отже, слід зазначити, що європейська педагогіка як наука пройшла складний шлях свого розвитку. Від часів античності і до початку

XX ст. вона жила ідеями філософів, істориків, музикантів. Основна проблематика, яка була сформульована ще в Древній Греції – в чому полягає перетворююча сила музики і як з її допомогою можна впливати на людей – залишилася майже незмінною. Водночас саме цей період став найважливішим для створення міцного теоретичного підґрунтя для сучасного бачення і розуміння проблем музично-естетичного виховання.

Список використаної літератури

1. Гармонический человек. Из истории идей гармонически развитой личности : Сборник статей. – М. : Искусство, 1965. – 322 с.
2. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. – М. : Музыка, – 1963. – 436 с.
3. Ростовський О.Я. Лекції з історії західно-європейської музичної педагогіки : навчальний посібник. – Ніжин : НДПУ, 2003. – 193 с.
4. Шестаков В.П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М. : Музыка, – 1975. – 352 с.

Марія Козицька, викладач кафедри
народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ СКРИПАЛІВ «ЧАРІВНІ МЕЛОДІЇ»

У статті проаналізовано концертно-творчу діяльність народного ансамблю скрипалів «Чарівні мелодії» м. Дрогобич. Проведено аналіз наявних рецензій на їхні виступи, що дає змогу виокремити низку чинників, які визначають рівень розвитку сучасного народно-інструментального ансамблевого виконавства у регіональному аспекті.

Ключові слова: ансамбль скрипалів, ансамблеве музичне виконавство, українська музична культура, концертна діяльність.

Мария Козицкая, преподаватель
кафедры народных музыкальных инструментов и вокала
Дрогобычского государственного педагогического университета
имени Ивана Франко

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНОГО АНСАМБЛЯ СКРИПАЧЕЙ «ВОЛШЕБНЫЕ МЕЛОДИИ»

В статье проанализировано концертно-творческую деятельность народного ансамбля скрипачей «Волшебные мелодии» г. Дрогобыча. Проведен анализ существующих рецензий на их выступления, что позволяет выделить ряд факторов, которые определяют степень развития современного народноинструментального ансамблевого исполнительства в региональном аспекте.

Ключевые слова: ансамбль скрипачей, ансамблевое музыкальное исполнительство, украинская музыкальная культура, концертная деятельность.

Maria Kozitska, teacher of the department of folk
musical instruments and vocals of Drohobych Ivan Franko State Pedagogic
University

CREATIVE ACTIVITY OF ANSAMBL Y SCRAPALS «CHARIUM MELODIES»

The article analyzes the concert and creative activity of the folk ensemble of violinists «Charming melodies» in Drohobych city. The analysis of existing reviews on their performances is conducted, which allows to distinguish a number of factors that determine the degree of development of modern folk instrumental ensemble performance in the regional aspect.

***Key words:** ensemble of violinists, ensemble musical performance, Ukrainian musical culture, concert activity.*

Постановка проблеми. Ансамбль скрипалів посідає важливе місце в жанровій ієрархії ансамблевого, насамперед камерно-ансамблевого, виконавства. Творчий потенціал, притаманний цьому різновиду інструментального музичного мистецтва, сприяє його постійному розвитку в багатьох художніх аспектах. Різноманітність й обсяг репертуару свідчать про постійну увагу до цього жанру багатьох поколінь митців – виконавців, композиторів і педагогів. Проте, незважаючи на значну поширеність, художню значущість і суттєву роль ансамблю скрипалів у концертно-виконавській практиці, його регіональні вияви залишаються сьогодні найменш дослідженими.

Аналіз останніх досліджень. Про діяльність ансамблю скрипалів «Чарівні мелодії», який упродовж півстоліття успішно діє в м. Дрогобич, на жаль, написано не так багато. У місцевій періодиці вміщено кілька статей про діяльність колективу, зокрема А. Онищак, В. Кирилич, Л. Грицик.

Метою статті є визначити специфіку сучасного мистецького буття ансамблю скрипалів на прикладі виконавської діяльності народного ансамблю скрипалів «Чарівні мелодії».

Виклад основного матеріалу. Один із найдавніших мистецьких колективів м. Дрогобича є Народний ансамбль скрипалів «Чарівні мелодії». Колектив уперше виступив півстоліття тому і захопив дрогобичан одкровенням небесної краси творів В. Моцарта. Класичні взірці представника віденського класицизму є репертуарними в колективі неспроста. В. Моцарт – улюблений композитор, керівника цього колективу Ольги Терлецької.

Багато років тому молода й енергійна, вродлива й талановита Ольга Терлецька, вчителька дитячої музичної школи № 1, зібрала своїх талановитих старшокласників на першу репетицію. «Мелодія спочатку не корилася їм, не слухала їх, десь губилася в стінах школи, струни то плакали, то сміялися. Допоки тоненькі пальці підлітків не отримали над ними владу... У 1962 р.

ансамбль заявив про себе першим концертом» [1, 4]. Озвучена музика прийшла у світ разом із нею ще на нинішній території Польщі, де народилася О. Терлецька, помандрувала з нею дорогами світу під час трагічної операції «Вісла» і поселилася, після того, як майбутня скрипалька завершила навчання у Львівському музичному училищі, у Дрогобичі. Потім ще три роки навчання в консерваторії, відтак – на музично-педагогічному факультеті Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І. Франка.

Тоді Ольгу Терлецьку не зупинили ані відсутність досвіду юних скрипалів, ні скептицизм колег. Вона полюбила дітей, не злякалася труднощів, не побоялася праці. Забувши про все, вивчала разом із учнями нові й нові твори. Довгі дні репетицій принесли перші плоди – разом із працею прийшов успіх.

Від 1979 р. музиканти вже працюють при міському Народному домі ім. І. Франка на добровільних засадах. Підтримувала учасників атмосфера взаємодовіри, теплоти, прагнення підвищити свій професійний рівень. Основний наголос тоді Ольга Йосипівна зробила на виконанні класичних творів, добиваючись стилістично-вивіреного звучання.

Хто ж вони – ці талановиті скрипалі? Це солісти ансамблю – Оксана Максимова, Ореста Околович, Зоряна Махневич, Наталія Крученкова, викладачі Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського – Галина Сидір, Марта Берегуляк, Сергій Фендак, Уляна Заращак, Зеновій Пагута, Наталія Древняк, Іванна Рижан, Юрій Печунка. Учасники ансамблю – викладачі, студенти музичних навчальних закладів Дрогобича. Багаторічний концертмейстер ансамблю – лауреат міжнародних конкурсів Анжела Мішаніна. Солістка ансамблю скрипалів, одночасно його «душа» – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка Ірина Кліш. І, звісно, натхненницею, організатором, педагогом і вихователем є його керівник – заслужений працівник культури України Ольга Терлецька.

Із перших днів існування колектив поставив перед собою чіткі завдання: бездоганно виконувати класичний репертуар, твори українських, зарубіжних,

композиторів, різних епох і стилів, оригінальні обробки українських народних пісень, сучасні твори і твори в опрацюванні для ансамблю скрипалів Володимира Баб'яка, який тривалий час працював незмінним концертмейстером колективу.

Ансамбль скрипалів «Чарівні мелодії» веде активну концертну діяльність, виступає на сценах Дрогобича, концертних площадках Львова, міст-сателітів Самбора, Стрия, Трускавця. За період свого творчого життя колектив набув популярності в місті та завоював симпатії слухачів. Першу велику перемогу ансамбль отримав у 1981 р. – йому було присвоєно звання «народний». І через кожні два – три роки колектив впевнено це звання підтверджує. Минули роки напруженої праці. Було визначено і виконавську манеру, і репертуарну палітру, подальші напрями розвитку колективу. Ансамбль ріс, досягав нових висот.

Своє виконавське мистецтво ансамбль скрипалів неодноразово презентував на різних оглядах та конкурсах.

Скрипалі брали участь в авторських концертах, присвячених ювілеям композиторів – С. Людкевича, А. Кос-Анатольського. Зокрема, А. Кос-Анатольський відзначив високий професійний рівень ансамблю і зробив дарчий надпис на партитурі твору «Від Москви до Карпат», який дедикував ансамблю.

У 1970, 1977 рр. музиканти ансамблю були відзначені дипломами Міністерства культури УРСР за високий виконавський рівень та перемогу у республіканському конкурсі.

Творчою подією в історії колективу, ознакою підвищення його виконавсько-професійної майстерності можна вважати участь ансамблю у 2013 р. на обласному фестивалі-конкурсі камерних оркестрів «Осіння рапсодія» та у 2016 р. – на фестивалі-конкурсі камерних оркестрів «Весняна рапсодія». На цьому відповідальному творчому змаганні колектив двічі став дипломантом і засвідчив про свій достатній потенціал.

Тих дипломів, грамот, нагород, подяк у колективу – не перелічити. Двічі «Чарівні мелодії» визнано переможцем Всеукраїнського телетурніру «Сонячні кларнети». Немало їх і в самої Ольги Терлецької. У 2001 р. про неї написано в книзі «Жінки України», а 2004 р. про керівника ансамблю Ольгу Терлецьку та концертмейстера Анжелу Мішаніну з'явилися гасла на сторінках енциклопедичного довідника «Львівщина та львів'яни».

«І доріг талановиті скрипалі подолали чимало. Їм аплодували в обласних містах, у Києві, у Словаччині і Польщі. Це – творчий стимул. За ці півстоліття в біографії колективу понад тисяча концертів. Вдумайтеся: тисячі разів треба було пальцями торкатися тих чотирьох тугонатягнутих струн. Ними захоплювалися і відпочивальники Трускавця з різних країн. На газетних шпальтах так часто публікувалися статті про їхню концертну діяльність» [1, 4].

Минуло півстоліття. Для людини це вже багато. А для колективу? Це довгих п'ятдесят літ. Скрипалі ж донині демонструють високий професіоналізм, прекрасну ансамблеву техніку, довершену інтерпретацію творів, які виносять на «суд» слухачів.

Репертуарна палітра колективу надзвичайно багата. Тут завше шукають нові твори, цікавляться сучасними віяннями. У репертуарі ансамблю «Чарівні мелодії» представлені класичні твори А. Вівальді, Й. Штрауса, В.А. Моцарта, Й.С. Баха, Й. Брамса, Р. Шумана, Ф. Ліста, Г. Генделя, Дж. Пучіні, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, Г. Свиридова і багатьох-багатьох інших. Значне місце займають у репертуарі обробки українських народних пісень. Ірина Кліш сотні разів сходила зі сцени під вигуки «браво» після проспіваних арій, народних пісень. Її довго не відпускають після виконання «Аве Марія» Ш. Гуно на основі прелюдії Й.С. Баха. «А як заспіває оту «Запливай же, роженько, весела» Г. Майбороди на слова А. Малишка, зал вибухає оваціями. А зі сцени вже пливе «Ой не світи, місяченьку», «Не співайте мені тої пісні» Д. Січинського... І знову «браво», овації... Та й кожен не раз отримував на свою долю оту величезну любов, захоплення публіки. Таки насправді у звуках скрипки звучить любові найвища нота» [2, 2].

«Учасники ансамблю «Чарівні мелодії» переконані, що скрипка – найпопулярніший струнний інструмент у світі, який народився у XIV ст. і донині не втратив своєї значущості. І хоча кожен музичний інструмент унікальний, скрипалі мають рацію – процес народження звуків у корпусі скрипки складний і таємничий. Скрипка – жива істота, котра висловлює свої почуття, настрої. Вона подібна на людину, на жінку не лише голосом, а й формою і характером» [1, 4]. Скрипка – надзвичайно тонкий, чутливий інструмент, який оживає під пальцями скрипалів, їхнього тепла, енергетики й емоційності. Саме цей інструмент може передавати найтонші вирази людської душі. Це завдання успішно реалізує ансамбль «Чарівні мелодії» під орудою Ольги Терлецької.

Висновки. Отже, народний ансамбль скрипалів «Чарівні мелодії» не тільки вписався в музичну інфраструктуру м. Дрогобич, пожвавив життя міста та регіону, а й ознайомив широкий загальний із шедеврами скрипкової музики різних епох на доброму виконавському рівні. В цьому велика заслуга засновниці та незмінного керівника колективу – заслуженого працівника культури України Ольги Йосипівни Терлецької.

Список використаної літератури

1. А. Онищак. А ми тую червону калину підіймем. Ансамблю «Чарівні мелодії» – 50 // Дрогобицька інтернет-газета «Галицька зоря». Електронний ресурс. – Режим доступу : [http://hzorja.ucoz.ru](http://hзорja.ucoz.ru).
2. В. Кирилич. Ансамбль скрипалів відзначив 50-річчя / Матеріали з газети «Франкова криниця Підгір'я». – № 44 (193).
3. Ансамбль скрипалів «АКАДЕМ» [Електронний ресурс] / Полтавський міський будинок культури. – Полтава., 2012. – Режим доступу : <http://mbk-poltava.org.ua/kolektiv/musvoice/10-qq>

Юлія Олач, концертмейстер, аспірант кафедри
методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ М. САМБОРА НА ТЕРЕНАХ ЗАРУБІЖЖЯ

У статті досліджено виконавську діяльність інструментальних колективів м. Самбір. Висвітлено історію створення, здобутки. Проаналізовано їхній творчий розвиток та охарактеризовано біографії керівників. Розглянуто творчий внесок колективів у контексті інтеграції українського мистецтва в культурний простір зарубіжжя.

Ключові слова: виконавська діяльність, інструментальні колективи, м. Самбір, зарубіжжя.

Юлия Олач, концертмейстер, аспирант кафедры
методики музыкального воспитания и
дирижирования Дрогобычского
государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ г. САМБОРА НА ТЕРРИТОРИИ ЗАРУБЕЖЬЯ

В статье исследовано исполнительскую деятельность инструментальных коллективов г. Самбора. Освещено историю создания, достижения. Проанализировано их творческое развитие и охарактеризованы биографии руководителей. Рассмотрено творческий вклад коллективов в контексте интеграции украинского искусства в культурное пространство зарубежья.

Ключевые слова: исполнительская деятельность, инструментальные коллективы, г. Самбор, зарубежье.

Yulia Olach, accompanist, Postgraduate
Student of the department
of Methods of Musical Education and Conducting of
Drohobych State Pedagogical
University by Ivan Franko

EXECUTIVE ACTIVITY OF INSTRUMENTAL GROUPS OF SAMBIR IN THE TERRITORY OF THE FOREIGN COUNTRY

The article deals with the artistic and performing activities of instrumental groups in the city of Sambir. The author analyzes their creative development, history of creation, achievements and describes the biographies of conductor. The creative

contribution of the groups in the context of integration of Ukrainian art into the cultural space of foreign countries is considered.

Key words: *performing activity, instrumental collectives, Sambir, foreign countries.*

Постановка проблеми. У сучасному соціальному середовищі культура становить ключовий елемент суспільного, гуманітарного розвитку. Завдяки їй члени суспільства мають змогу реалізувати свій творчий потенціал, долучитись до всього духовного й художнього багатства світової цивілізації, зберігати і збагачувати власну історико-культурну спадщину у всьому її різноманітті.

Культура (від лат. «cultura» – догляд, освіта, розвиток) – сукупність матеріальних та духовних цінностей, створених людством за час його існування. Народні звичаї, обряди, традиції, вірування, культура поведінки, фольклор, мистецтво – це духовна культура суспільства [4, 83].

Українці як нація мають свою неповторну та багату культурну спадщину. Щодо музичних надбань, то слід зазначити, що українська музика має свій колорит, свою багату мелодику.

З часів здобуття незалежності, а, особливо, в умовах сьогодення, українці мають змогу відвідувати близьке й далеке зарубіжжя. І роблять це у пізнавальних цілях задля обміну своїми культурними традиціями, зокрема музичним мистецтвом. Не залишились осторонь й такі інструментальні колективи міста Самбір, як: ансамбль народної музики «Жорна», Народний естрадно-духовий оркестр «Ретро» та ансамбль народної музики «Джерело».

Аналіз останніх досліджень. Окремі матеріали, зосереджені на дослідженні інструментальних колективів м. Самбір, були відзначені у праці Д. Каднічанського [4]. Проте у сьогоденні творчі здобутки ансамблів у контексті сучасних реалій України та зарубіжжя не достатньо висвітлені в науковій літературі. Саме тому науковою новизною дослідження є систематичний аналіз історичного становлення та творчого внеску мистецько-

виконавської діяльності інструментальних колективів м. Самбір у простір зарубіжних, а саме європейських культурних осередків.

Мета статті – висвітлити виконавську діяльність інструментальних колективів м. Самбір на теренах зарубіжжя.

У м. Самбір Львівської області діє декілька інструментальних колективів, які є активними учасниками не лише тих заходів, які проходять в Україні, але і за її межами. Одним з таких є *ансамбль народної музики «Жорна»*, створений 1994 р. До колективу, який нараховує 6–7 осіб, у різний час входили викладачі Самбірського училища культури, музичної школи, вчителі середніх шкіл, любителі музики. Організатором і незмінним його керівником є Ігор Захарченко.

Захарченко Ігор Миколайович – народився 1961 р. в Полтаві. З 1965 р. проживає у Самборі. Закінчив Дрогобицьке державне музичне училище ім. В. Барвінського (1976–1980) та Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (1981–1986) по класу скрипки. З 1980 до 1981 р. працював викладачем по класу скрипки у Самбірській дитячій музичній школі. З 1985 до 1988 рр. працював артистом симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії. Ігор Миколайович викладав у Рудківській музичній школі (1988–1994), а також у Самбірському училищі культури (1994–1998). У 1998 р. перейшов на посаду директора Самбірського міського Будинку дитячої творчості, яку покинув у 2006 р. З 1994 р. є солістом Самбірського залу органної та камерної музики. З 2006 р. і до теперішнього часу працює викладачем Самбірської дитячої музичної школи. Ігор Миколайович – талановитий скрипаль, керівник та педагог. Підтвердженням цьому є численні перемоги його учнів і колективів під його керівництвом на різноманітних фестивалях та конкурсах.

Ансамбль «Жорна» на високому професійному рівні виконує українську музику та окремі зразки польської народної музики. У його репертуарі близько 100 творів, серед яких: народні пісні, інструментальні п'єси, тощо. З 1998 р. колективу присвоєно звання «народний». Ансамбль народної музики веде

активну концертну діяльність не тільки в Самборі та Самбірському районі, а й за межами України. Таланту артистів аплодували слухачі Ополе, Перемишля, Гожува-Велькопольського, Познаня, Зельоної-Ґури, Глогува (Республіка Польща). Колектив неодноразово брав участь у міжнародному фестивалі народної музики в м. Мронгово (Польща), де в 1998 р. Виборов «Приз глядацьких симпатій». Ансамбль народної музики «Жорна» був єдиним колективом Самбора, який в 1999 р. виступив у Національному палаці «Україна» в рамках творчого звіту майстрів мистецтв та художніх колективів Львівщини – «Духовний скарб Галичини – тобі, столице України».

Станом на 2018 р. до ансамблю народної музики «Жорна» входять такі учасники: Ігор Захарченко (скрипка), Генріх Мельнарович (вокал, сопілка, флейта, гітара, ребро, окарина), Мар'ян Ольховський (акордеон), Любов Кисиличак (вокал, тамбурин), Ольга Мельнарович (скрипка), Ігор Плекан (контрабас). У травні 2017 р. колектив вкотре підтвердив звання «народного» Самбірського районного Дому. Ансамбль проводить кропітку діяльність щодо пропаганди українського народного мистецтва на теренах Самбірщини та користується незмінним успіхом у глядачів [1].

У 80-х рр. минулого століття Самбір збагатився духовим оркестром під керівництвом викладача Самбірського училища культури – Андрія Литвина. Але, з його переходом на посаду директора Рудківської музичної школи, оркестром почали керувати викладачі місцевої музичної школи: Ігор Олач – з 1991 до 1999 рр., та Мирослав Гавран – з 1991 р. і до сьогодні. При ньому, вже на початку ХХІ ст., колектив зазнав якісно нових змін. Його реорганізовано в естрадно-духовий, що отримав назву Ретро».

Гавран Мирослав Михайлович – народився 1954 р. в с. Оболоня Долинського району Івано-Франківської області. Закінчив Дрогобицьке державне музичне училище ім. В. Барвінського по класу труби (1974–1977). З 1987 до 1991 р. працював викладачем Самбірського училища культури. З вересня 1991 р. починає працювати у Старосамбірській музичній школі. А

1993 р. переходить на роботу у Самбірську дитячу музичну школу, де працює дотепер.

Народний естрадно-духовий оркестр «Ретро» є дипломантом багатьох міжрегіональних фестивалів, конкурсів. У березні 1998 р. отримав почесне звання народний». До складу колективу, який налічує 28 осіб, входять професійні музиканти та аматори-любители духової музики.

У багатьох містах області звучали твори у виконанні оркестру; патріотизм та лірика, жартівливість та висока духовність – все це є в його репертуарі. Колектив має щирх поціновувачів не тільки в межах міста та області, а й в близькому зарубіжжі.

Оркестр «Ретро» неодноразово представляв м. Самбір та район на обласних конкурсах та фестивалях. Був учасником Всесвітньої лемківської ватри в Республіці Польща в 2000-01-02 рр.

Оркестр значно більше концертує, він здійснює музичне оформлення різноманітних державних, професійних і календарно-побутових свят, як наприклад, День Незалежності України, День міста, культурно-спортивні заходи тощо. У його репертуарі обробки українських пісень, романси, твори сучасних композиторів, колядки, щедрівки, твори зарубіжної класики [2].

Ще одним колективом, який пропагував українську народну культуру на європейських теренах, був *ансамбль народної музики «Джерело»*, створений 2000 р. Ініціаторами створення колективу були викладачі Самбірської дитячої музичної школи М.С. Кавчак та В.С. Серединський, який був керівником з 2000 до 2005 рр.

Серединський Володимир Степанович – народився 1949 р. в с. Сади Теремовлянського району Тернопільської області. Закінчив Дрогобицький державний педагогічний інститут ім. І. Франка, музично-педагогічний факультет (1967–1971). З 1971 р. і до сьогодні працює викладачем по класу скрипки у Самбірській дитячій музичній школі.

Ансамбль поповнюється новими учасниками, і з 2005 до 2013 рр. керівником стає І.П. Кінаш (кларнет). Колектив активно концертує, стає

незмінним учасником міських заходів, які проводяться відділом культури виконавчого комітету Самбірської міської ради.

З кожним роком до ансамблю народної музики долучаються нові, більш досвідчені виконавці – любителі народної пісні. Серед них: М.І. Ксенич (контрабас) – випускник Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка та І.О. Федоренко (флейта, сопілка) – соліст ансамблю, який був керівником з 2013 до 2016 рр.

Федоренко Ігор Орестович – народився 1967 р. в с. Задністрія Самбірського району Львівської області. Закінчив Дрогобицьке державне музичне училище ім. В. Барвінського (1983–1987) та Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (1987–1993) по класу флейти. З 1993 до 1999 р. працював у Луцькій дитячій музичній школі. З 1999 р. і до сьогодні – викладач по класу флейти у Самбірській дитячій музичній школі.

Ансамбль народної музики «Джерело» неодноразово представляв м. Самбір та Самбірський район на обласних фестивалях. У репертуарі колективу народна інструментальна музика, обробки українських народних пісень, серед яких багато лемківських. «Джерело» – багаторазовий учасник фестивалю лемківської культури в Республіці Польща (с. Ждиня). Ансамбль дарував своїм виконанням багато хвилюючих та позитивних емоцій, але, на жаль, у 2016 р. припинив свою творчу діяльність [3].

У статті нами досліджено мистецько-виконавську діяльність таких інструментальних колективів м. Самбір, як: ансамбль народної музики «Жорна», народний естрадно-духовий оркестр «Ретро» та ансамбль народної музики «Джерело». Проаналізовано кількість учасників, біографії керівників колективів, різносторонній репертуар. Нами встановлено, що, зберігаючи культурні традиції краю, мистецькі діячі продовжують нести українське музичне мистецтво у європейський культурний простір. Результати їхньої натхненної праці знаходять відгук у душах багатьох слухачів, адже українська нація завжди славилася своєю внутрішньою культурою. На жаль, ми повинні констатувати, що творчу діяльність деяких колективів уже можна віднести до

минулого. Та, завдяки своєму творчому потенціалу, інші інструментальні ансамблі є чинними в умовах сьогодення. З огляду на вищездійснене дослідження варто зазначити, що завдяки ініціативності та любові до рідної культури ще існують такі колективи, які надалі поширюють українське музичне мистецтво не лише на Батьківщині, але й далеко за її межами.

Список використаної літератури

1. Інтерв'ю Юлії Олач з керівником ансамблю народної музики «Жорна» – Захарченком Ігорем Миколайовичем – Самбір, 05.03.2018.
2. Інтерв'ю Юлії Олач з керівником Народного естрадно-духового оркестру «Ретро» – Гавраном Мирославом Михайловичем – Самбір, 13.03.2018.
3. Інтерв'ю Юлії Олач з керівником ансамблю народної музики «Джерело» – Федоренком Ігорем Орестовичем – Самбір, 16.03.2018.
4. Машура Г., Каднічанський Д., Каднічанський А., Козар О. Самбір і Самбірщина. / Г. Машура, Д. Каднічанський, А. Каднічанський, О. Козар. – Дрогобич : Коло», 2005. – 288 с.

Стефанія Пінчак, старший викладач кафедри
народних музичних інструментів
та вокалу Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

ГНАТ ХОТКЕВИЧ ЯК ФЕНОМЕН БАГАТОГРАННОЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті висвітлюються багатогранні напрямки творчої діяльності Гната Хоткевича як теоретика-дослідника, практика-виконавця, педагога, композитора.

Ключові слова: кобзарське мистецтво, виконавець, бандура, віртуоз, репертуар, педагогічна спадщина.

Стефания Пинчак, старший преподаватель кафедры
народных музыкальных инструментов
и вокала Дрогобычского государственного
педагогического университета имени Ивана Франко

ИГНАТ ХОТКЕВИЧ КАК ФЕНОМЕН МНОГОГРАННОЙ ЛИЧНОСТИ

В статье освещаются многогранные направления творческой деятельности Хоткевича как теоретика-исследователя, практика-исполнителя, педагога, композитора.

Ключевые слова: кобзарское искусство, исполнитель, бандура, виртуоз, репертуар, педагогическое наследие.

Stephanie Pinchak, Senior Lecturer of the Department
folk musical instruments
and vocals of Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

GNAT HOTKEVICH AS A PHENOMENON MULTIPLAYER PERSONALITY

The article covers the multifaceted directions of creative activity of Hnat Khotkevich as a researcher-theoretician, artist-practitioner, teacher, and composer.

Key words: kobzar art, performer, bandura, virtuoso, repertoire, pedagogical heritage.

Постановка проблеми. На зламі XIX – XX ст. розгорнулась творчість і діяльність таких корифеїв українського мистецтва, як Борис Грінченко, Агатангел Кримський, Гнат Хоткевич. Саме вони стали продовжувачами великих діянь своїх попередників – універсальних митців Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка, а водночас – сприяли становленню сучасної

української культури. Таким універсальним митцем, діячем надзвичайної освіченості та обдарування був Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – одна з найдинамічніших мистецьких постатей кінця XIX – першої половини XX ст.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Основні положення публікацій із зазначеної проблеми припадають на другу половину XX – початок XXI століть. Питання багатогранної творчої особистості Гната Хоткевича обґрунтовувались у наукових та методичних працях Ф. Колесси, С. Людкевича, М. Семенюк, Н. Супрун, Н. Турко та ін.

Мета статті. Розкрити феноменальний талант Гната Хоткевича, його багатогранну особистість та неоціненний внесок у розвиток бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Важко сказати, у якій галузі гуманітарних знань не працював Г. Хоткевич. У ньому міцно перепліталися теоретик і практик, гуманіст і просвітитель, учений з проникливим і творчим інтелектом, письменник та артист з романтичною душею, людина мислі і людина дії. Заглиблюючись у конструктивні, виконавські, історико-етнографічні та соціологічні аспекти у пізнанні кобзарства, саме Г. Хоткевич здійснює ідею, якою були захоплені інші дослідники – «перенесення» традиційного кобзарського виконавства зі сфери усної традиції в галузь концертного відтворення зі збереженням особливостей усної передачі на рівні концептуальної інтерпретації.

«Я дав цілу нову галузь мистецтва – кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент...», – цими словами Хоткевич узагальнив результати своєї праці, яка почалася ще у роки, коли учнем реального училища, а потім студентом інституту, він систематично збирав, записував та вивчав музичний фольклор Харківщини, Полтавщини і Чернігівщини. Біографічні дані Хоткевича дають можливість уявити ті перші імпульси, які стимулювали раннє й інтенсивне формування майбутнього практика, а потім – і теоретика кобзарського мистецтва. Зі споминів музиканта дізнаємося, що вперше бандуру він почув у ранньому дитинстві від незрячого кобзаря Павла

з села Дергачі. «...звуки бандури, – зазначає Г. Хоткевич, – дали певний напрям деяким періодам мого життя». І далі: «... під впливом музики Павла (і його колег, звичайно, яких мені приходилося чути у Харкові) я сам роблюся бандуристом» [7, 13–22]. Сталося це, як зазначає Хоткевич, в період 1894 – 1895 рр., справило величезний вплив на все життя і зблизило його з незрячими кобзарями.

Не знаючи як налаштувати бандуру, юний Хоткевич «доходив до всього власним розумом», а студентськими роками опанував настільки інструмент, що це дало йому змогу стати концертуючим бандуристом.

У 1895 р. талановитий народний скрипаль і бандурний майстер Арсентій Остапенко зробив для Г. Хоткевича концертну бандуру, і цього року в Полтаві відбувся перший публічний виступ молодого виконавця, який незабаром стає відомим під сценічним псевдонімом Гната Галайди.

Найбільш плідним став 1899-й р., коли Г. Хоткевич за активну участь у студентських заворушеннях був виключений з ЗВО. Протягом цього року, аж до поновлення у числі студентів, він гастролює Україною з хоровою капелою Миколи Лисенка як соліст-бандурист, живе повним життям концертуючого музиканта, має можливість знайомитись з основами композиторської техніки у творчому спілкуванні з видатним митцем. Тоді починають з'являтися перші відгуки на його концертні виступи.

На початку ХХ століття Г. Хоткевич сформувався як виконавець нового типу, який об'єднував риси народного й академічного музикування. Народного – оскільки, запозичуючи у кобзаря традиційний музичний інструмент, репертуар, спосіб, манеру та прийоми виконання, він виступає як представник без письмової музичної традиції. Однак творчий характер такого запозичення дає можливість вивести кобзарське народне виконання на рівень публічного концертування. Звідси орієнтація на академічну професіоналізацію і популяризацію локального мистецтва, що дає право назвати новий тип виконавця професіоналом у загальноприйнятому значенні того слова [3].

Крім того, різнобічне вивчення бандури і народної виконавської практики формує музиканта, який є не тільки дослідником, а й віртуозом, інтерпретатором та імпровізатором, що дає друге життя стародавньому інструменту.

Саме до такого типу виконавців належить і Хоткевич-бандурист. Органологічні нововведення, які він впроваджував, давали йому можливість значно посилювати інструментальне начало при виконанні думно-пісенного репертуару, що підносило роль як самого супроводу, так і самостійних інструментальних інтермедій. А це останнє сприяло розширенню кола традиційних жанрів кобзарського репертуару за рахунок модернізації виконання, наприклад, думи або історичні пісні, які перетворювалися у фантазії-імпровізації на тему відомої мелодії чи сюжету, а також через збільшення кількості авторських пісенно-інструментальних текстів.

Як загальновизнаний віртуоз Хоткевич виявляє і використовує багато виконавських штрихів і технічних прийомів, які потенційно існують на бандурі, але не застосовуються народними музикантами у зв'язку зі специфікою їхньої виконавської майстерності. Величезний діапазон виконавських засобів – і традиційних, і вироблених ним самим – разом формували практичний комплекс технічних і кантиленно-виразових заходів як акомпануючого, так і власне сольного-інструментального характеру.

Поряд з ускладненням технічних і виражальних засобів Хоткевич активізує й індивідуалізує сам процес виконання творів кобзарського репертуару, що сприяє становленню його інтерпретаторської концепції [3].

Спираючись на вироблені народною художньою практикою форми й прийоми, на свій виконавський і композиторський досвід, Г. Хоткевич застосовує різні методи імпровізації. При цьому використання того чи того методу імпровізації залежало від динаміки розгортання текстового сюжету на певній ділянці музичної форми [3].

Відомо, що Г. Хоткевич любив при виконанні історичного репертуару присвячувати зображенню конкретних явищ цілі інструментальні фрагменти

або об'єднувати спів з інструментально-зображальним фоном, експресія якого обумовлена поетичним текстом. Так. В думі «Про бурю на Чорному морі» він віртуозно виконував музично-зображальну картину морської стихії, що розбушувалася, використовуючи комплекс складних технічних прийомів, і це завжди здійснювало на слухачів величезне враження. А в думі «Плач невільників» поєднував фон із орієнтальних мотивів, що малювали картину невіличого ринку в турецькому місті Кафі, зі скорботною мелодією української народної пісні, яка уособлювала голоси виставлених на продаж українських невільників.

У 1906 р. С. Людкевич у статті «Відродження бандури» так характеризує те нове, що приніс в бандурне виконавство Г. Хоткевич, і дає цьому художню оцінку: «Знайшовся між українцями один високомузикальний чоловік, хоч і дилетант, що, навчившись самоучкою гри на бандурі, взявся з запалом до поліпшення її конструкції та до зреформування і розширення її техніки. Цим чоловіком є Гнат Хоткевич. Він, спираючись на засаді гри обома руками, збільшивши число приструнків до 19, підніс гру на бандурі до своєї художності, зробив здатною до більшого числа модуляцій та добув з неї чимало зовсім нових невідомих ефектів і нюансів, про які ніхто би й не думав. Вже тепер бандура в руках Г. Хоткевича є незрівнянна до акомпанементу народних пісень; коли б ще трохи розширити її обмежений діатонічний звукоряд і зробити придатною до кількох модуляцій без перестроювання, вона була б зовсім і наскрізь оригінальним інструментом. А все ж таки ми повинні над цією справою серйозно подумати, хоч би тому, що бандура, які б не були її первопочини і походження, все-таки від XVI ст. становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характерними прикметами є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо» [3].

Цю рецензію С. Людкевич написав під безпосереднім враженням від концертів Г. Хоткевича, які влаштовувалися з 1906 року по всій Галичині.

Вони переконливо свідчать про високу оцінку реформаторських досягнень бандуриста – вихідця з середовища української інтелігенції.

Г. Хоткевич тісно співпрацює з іншими кобзарями. Це сприяло, по-перше, формуванню концертуючого професійного типу кобзаря-виконавця, який підняв традиційне мистецтво на новий рівень художнього функціонування, вивівши старовинний інструмент на концертну естраду, по-друге, появі колективної кобзарської практики – ансамблевої і капельної.

Створення капели бандуристів було чи не єдиною мрією життя і діяльності композитора, для реалізації якої Хоткевич виступав з оркестром бандуристів на Археологічному з'їзді, сконструювавши інструмент оркестрового типу.

Всюди, де доводилося працювати, Хоткевич організовував капели бандуристів, театральні колективи, камерні ансамблі. На Галичині і Буковині слухачі були зачаровані співом і грою «бандуриста з України».

З успіхом відбулися гастролі Г. Хоткевича у Відні, Кракові, Санкт-Петербурзі. В особистому архіві збереглися фрагменти аранжування для капели бандуристів Квартету старців, а також «Балляди», написаної у формі варіації.

Активна музична діяльність також сприяла виникненню у майстра думки щодо удосконалення бандури та створення її оркестрових різновидів [3].

Тип виконавця Г. Хоткевича бандуриста і система його науково-дослідницьких поглядів на кобзарство конкретно виражаються через репертуар, пронизаний історизмом, художницькою індивідуальністю освіченого інтелігента-просвітителя. До джерел накопичення його репертуару належать народна кобзарська виконавська практика, український пісенно-інструментальний фольклор, професійна українська музика та власна композиторська творчість. Репертуар музиканта увібрав величезну кількість інструментального і пісенного національного матеріалу, що включає думи, історичні пісні (козацькі, гайдамацькі), побутові (чумацькі, любовно-ліричні,

гумористичні та сатиричні), танцювальні інструментальні мелодії, власні бандурні композиції.

Репертуар харківсько-чернігівсько-полтавського кобзаря початку ХХ ст. Г. Хоткевич вивчає у контексті загальної системи «народна виконавська практика» і диференціює його на: історичний (думи, історичні пісні), релігійно-моралістичний (псалми), побутовий (колядки, весільні, чумацькі, бурлацькі пісні, танцювальні мелодії), гумористично-сатиричні (жартівливі й сатиричні пісні). У розробках, присвячених характеристиці українських кобзарів і лірників, Г. Хоткевич дає відомості про «музичні залишки старовини» і здійснює порівняльний аналіз репертуару кобзарів кожної із трьох губерній паралельно з художньою характеристикою кожного типу кобзарів.

Під час II археологічного з'їзду, робота якого тривала 2 з половиною роки і підготовчий комітет якого під головуванням Д.І. Багалія розробив програму збирання відомостей про кобзарів і лірників Лівобережної України, історичний репертуар був значним у чернігівця Т. Пархоменка. Він знав 9 дум і 2 історичні пісні, зокрема невідомий варіант козацької пісні «Про Морозенка». Полтавець М. Кравченко виконував 6 дум, з них – рідкісну, в невідомому варіанті думу «Про трьох братів самарських» і три невольницькі плачі. За ствердженням Г. Хоткевича, саме Полтавська губернія зберігає в устах своїх кобзарів найбільшу кількість історичного пісенного репертуару. Харківські кобзарі співали три загальних для всіх думи. Крім того, один з них знав думу «Про брата та сестру», яку вивчив на слух, другий – думу «Про Хмельницького та Барабаша», котру запозичив «з книжки» [1].

Незважаючи на такі невеликі історичні «залишки старовини», що збереглися в пам'яті талановитих кобзарів, саме через них переконливо і більш, ніж через будь-який інший музичний матеріал, здійснюється спадкоємний зв'язок між кобзарями минулого і теперішнього часу, зв'язок, у якому народні музиканти початку століття виступають гідними продовжувачами своїх попередників.

За припущенням Г. Хоткевича, «в кобзарській пам'яті зберігається, очевидно, велика кількість дум, але вони поступово забуваються внаслідок заборони співати. Так, наприклад, М. Кравченко говорить: «Я дечого й більше знав, да ось як почали нас переслідувати, так я і повикидав усе з голови, думка така: для чого це тепер і потрібно?» [5].

З трибуни археологічного з'їзду Г. Хоткевич вимагав негайного припинення переслідування кобзарів і поліпшення їхнього матеріального становища, що буде сприяти збереженню кобзарського репертуару.

На зміну думному репертуару, який пережив свій розквіт у козацький період історії, прийшов пісенний репертуар релігійно-моралістичного змісту, запозичений кобзарями від лірників. Так, відомо, що на час роботи з'їзду, за виявленими Г. Хоткевичем даними, бандуристи Харківської губернії мали у своєму репертуарі до 60 псалмів. Побутовував також і гумористично-побутовий жанр, який, за Г. Хоткевичем, «розвивався... завдяки вдачі українця до гумористичного відтворення речей» [5]. Серед таких пісень відомі: «Чечітка», «Попадя», «Мещанка», «Хома та Ярема», «Киселик», «Горлиця», «Дудочка», «Гречаники» та інші.

Закликаючи вчених-етнографів поспішати із записуванням текстів – і нотних, і поетичних – кобзарського та лірницького матеріалу, Г. Хоткевич з надією засвідчує, що при ретельних пошуках можна знайти чимало музичних пам'яток старовини, які збереглися в пам'яті народу. Для підтвердження цих слів він констатує, що у передз'їздівській роботі йому вдалося записати тільки в Харківському, Богодухівському, частково Охтирському та інших повітах Харківської губернії 28 бандуристів і 37 лірників.

З досвідом теоретика-дослідника і практика-виконавця та організатора музичної справи набувалися знання, шліфувалась майстерність, утверджувалась система композиторського професіоналізму Г. Хоткевича. Взаємозв'язок такого досвіду з композиторською практикою очевидний. Так, оригінальні обробки та твори на народні теми для бандури соло з'являлися у зв'язку з розширенням концертного власного виконавства, теоретичних

досліджень у галузі кобзарства та реконструктивних пошуків на шляху удосконалення бандури. Збільшення сольного бандурного репертуару виводило бандуру на концертну естраду, що давало можливість об'єднувати бандури в оркестрові капели, а це висувало нову проблему створення для них оригінального репертуару.

Організуючи навчальні та професійні художні колективи і керуючи ними, Г. Хоткевич сам створював для них репертуар, головню із власних хорових та ансамблевих композицій.

Педагогічна спадщина Г. Хоткевича також була дуже плідною. А саме вона пов'язана із 12-річним періодом роботи в Харківському музично-драматичному інституті (з 1925 р.), де він створив перший у вузівській музичній практиці України клас бандури і став засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції.

Г. Хоткевич розробив комплексну систему викладання гри на бандурі, яка охоплювала детальне пізнання історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та артистично-психологічних аспектів.

На жаль, після смерті Г. Хоткевича розвиток його педагогічних традицій був зупинений, бандурний клас у Харківському музично-драматичному інституті перестав існувати (аж до середини 80-х рр.).

І все ж таки наслідком закладеної саме Г. Хоткевичем спадкоємності (хоча й іншого напрямку) можна вважати класи бандури, які існують нині в усіх ланках музичної освіти України, капели бандуристів, студії також.

Гнат Хоткевич є засновником професійних засад академічного бандурного виконавства й автором першого підручника з народного інструментарію. На основі «Підручника гри на бандурі» (1909, 1930–31рр.) та керівництва до диригування народним оркестром, написаним митцем у результаті копітких багаторічних досліджень, видрукувані майже всі наявні нині аналогічні посібники. А монографія Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу», видана в Харкові у 1930, на сьогоднішній день визнана класичною працею європейського інструментознавства.

Тривалий час ім'я Гната Хоткевича та його творча діяльність були заборонені, проте і нині спадщина його залишається невивченою і це негативно впливає на сучасне українське музикознавство та музичну педагогіку, а також значно збіднює сучасне бандурне виконавство. Різнобічно освічений інтелігент протягом усієї 40-річної діяльності керувався такими основними принципами: творити, досліджувати, втілювати, передавати. Його бажання безкорисливо служити людям привело до духовного збагачення життя народу, до гідної репрезентації художньої культури України в контексті розвитку усієї світової культури.

Висновки. Підсумовуючи викладений у статті матеріал, слід зазначити, що постать Гната Хоткевича займає гідне місце у когорті корифеїв нашого мистецтва. Водночас в його особі віддзеркалилися труднощі розвитку й становлення української культури на зламі XIX–XX ст., а його творчість є оригінальним і специфічним відображенням культурно-мистецьких тенденцій цього періоду.

Список використаної літератури

1. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – К. : Наукова думка, 1969. – 591 с.
2. Семенюк М. Гнат Хоткевич. Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали з особистого архіву: Джерелознавчий покажчик. – Львів : Фенікс, 2004. – 182 с.
3. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997. – 297 с.
4. Супрун Н. Гнат Хоткевич // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 103–110.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930. – 255 с.
6. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Х., 2004. – 239 с.
7. Хоткевич Г. Бандура і її можливості // Бандура. – 1985 – 1989. – № 13–22 .

Вікторія Полюга, кандидат філософських наук,
доцент кафедри методики музичного виховання і
диригування Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

ПРОБЛЕМА ОБДАРОВАНОСТІ» ЯК ДЕТЕРМІНАНТА САМООРГАНІЗАЦІЇ

У статті аналізується проблема обдарованості» як основоположна детермінанта самоорганізації. Дослідження проблеми обдарованості» провадило до виокремлення синергетичних моделей, пов'язаних з осмисленням творчого начала особистості як вияву особливого світосприйняття, способу взаємодії з реальністю, вмінням розкрити, виразити і донести себе до світу. Концептуальна спрямованість до розв'язання заданої проблеми зводиться до припущення, що психічна нестандартність, порушення рівноваги на будь-якому особистісному рівні виявляються в творчому акті, де обдарованість є вмінням самоорганізуватися та діяльнісно виразити вихід за межі стандарту чи усталеності.

Ключові слова: самоорганізація, творчість, обдарованість.

Виктория Полюга, кандидат философских наук,
доцент кафедры методики музыкального воспитания и
дирижирования, Дрогобычского государственного педагогического
университета имени Ивана Франко

ПРОБЛЕМА ОДАРЁННОСТИ» КАК ДЕТЕРМИНАНТА САМООРГАНИЗАЦИИ

В статье анализируется проблема "одарённости" как основополагающая детерминанта самоорганизации. Исследование проблемы "одарённости" сподвигло к анализу синергетических моделей связанных с осмыслением творческого начала личности как проявления особого мировосприятия, способа взаимодействия с реальностью, умением раскрыть, выразить и донести себя миру. Концептуальная направленность к решению заданной проблемы, сводится к предположению, что психическая нестандартность, нарушение равновесия на любом личностном уровне проявляется в творческом акте, где одаренность является умением самоорганизоваться и деятельностью выразить выход за пределы стандарта или бытовой действительности.

Ключевые слова: самоорганизация, творчество, одарённость.

THE PROBLEM OF "GIFTEDNESS" AS DETERMINATION OF SELF-GOVERNANCE

The article analyzes the problem of "giftedness" as the fundamental determinant of self-organization. The study of the problem of "giftedness" led to the separation of synergetic models related to the understanding of the creative personality as a manifestation of a special worldview, a way of interaction with reality, the ability to reveal, express and convey to the world. The conceptual orientation to solving a given problem is reduced to the assumption that mental non-standard, disturbance of equilibrium at any personal level is manifested in an artistic act, where giftedness is the ability to self-organize and express activity out of the standard or endurance.

Key words: *self-organization, creativity, giftedness.*

Постановка проблеми та її значення. При розв'язанні основних проблем сучасного мистецтва недостатньо мистецтвознавчого підходу як знання про історію музики, естетику, гармонію – це, насамперед, специфічний, епістемологічний проект, в якому часто зустрічаються описовість, нечітке розв'язання глибоких і важливих питань, поверхове використання категорійного апарату, недостатність суджень, випадкові підходи. Передусім мистецтвознавчий підхід повинен бути заснований на філософському досвіді з вивчення дотичних тем заданої проблематики, що дасть змогу сформулювати гіпотезу дослідження, оскільки життєдіяльність людської індивідуальності, талановитості в біосоціальній цілісності розгортається в антропологічному вимірі мистецтва. «Обдарованість» як динамічна даність індивіда зумовлена комплексним взаємозв'язком чи суперечностями впливу низки освітніх та мистецьких чинників, при яких творчий потенціал особистості може бути реалізованим. Звертаючись до мистецтва, ми безпосередньо створюємо відповідні умови для розвитку творчої особистості, оскільки, мистецтво – поліфункціональне, воно як образно-знакова частина середовища, впливає на ставлення особистості до навколишнього середовища.

Задана проблематика формулює **мету дослідження**, котра полягає в комплексному аналізі проблеми обдарованості як основоположної детермінанти самоорганізації.

Методологія дослідження обумовлена міждисциплінарним підходом, який передбачає використання загальнонаукових методів аналізу, синтезу та узагальнення феномену обдарованості» в контексті осмислення синергетичних моделей в психоаналізі, валеології, педагогіці, філософії з мистецтвом.

Аналіз останніх досліджень. Звертаючись до наукового осмислення синергії творчого акту і психічного здоров'я людини, значний вклад здійснено дослідниками – Е. Аверкіною [1] та І. Гаріним [4]. Частково проблема обдарованості як психологічного процесу досліджувалася науковцем Е. Ільїним [7]. Аналіз основних напрямів душевного здоров'я людини в контексті культури та мистецтва загалом належить О. Даниленко [6]. Загалом проблема «обдарованості» становить поле наукового дослідження, до якого зверталися у всі часи та епохи. Проте сучасні методи в теорії самоорганізації дають змогу не лише по-іншому поглянути та пояснити відомі факти і закономірності, а й сформулювати принципово нові напрями у вивченні мистецтва, пов'язані з його сприйняттям.

Виклад основного матеріалу. Проблема обдарованості була предметом багатьох досліджень в різні часи та епохи. Зазначимо, що в історії наукової думки постає багато проблем естетичного спрямування, котрі заслуговують на належну увагу, проте серед них є така, що в умовах сьогодення заслуговує первинного дослідження – це проблема осмислення обдарованості в контексті дослідження синергетичних моделей (синергетика – міждисциплінарна наука, що вивчає процеси самоорганізації), які обумовлює **наукову новизну** дослідження. Особливо гостро це питання підіймається у сучасних освітніх концепціях, де можна виявити таку загальну тенденцію, як прагнення до розкриття творчого потенціалу.

Основні принципи синергетики в мистецтві загалом збігаються з

принципом самоактуалізації гуманістичної педагогіки, коли синергетичний підхід до освіти і самої людини розуміється як цілісне явище, «як повернення до себе». Основна увага акцентується на узгодженості, взаємодії частин системи у процесі утворення її структури як єдиного цілого. Слід виокремити, що концепти синергетики базуються на таких її ключових поняттях та положеннях, як цілісність, відкритість дисипативних систем; нелінійний характер розвитку, що виявляє етапи інтеграції та дезінтеграції, тобто порядок та хаос; атрактори як стани, які визначають мету розвитку систем. Тож, при наявності яких якостей та створенні яких умов може існувати творча особистість нині?

Підхід до аналізу зв'язку внутрішнього творчого начала з фактором культури було розроблено в таких сучасних течіях, як психоаналіз, аналітична психологія, гуманістична психологія. Однак вклад учених-психологів в постановку проблеми є все ще недостатнім з огляду на осмислення культури мистецтва. Зазначимо, що опосередкований науковий інтерес представлено в розробках валеології – нової наукової дисципліни, що сформована на основі міждисциплінарного зв'язку медицини, психології та педагогіки.

Так, зв'язок мистецтва, творчості та медицини був предметом окремих досліджень З. Фрейда, К. Юнга і їхніх послідовників. Основоположний акцент в осмисленні природи художньої творчості З. Фрейд ставить на джерело творчості як підсвідоме чи несвідомі психічні процеси. Несвідоме, за З. Фрейдом – «творча» частина психіки [12, 215]. Проте особливу увагу вчений приділяв особистості, порівнюючи митців з невротиками чи дітьми. Митець, також як і невротик, намагається відійти від реальності в свій світ мрій і бажань. Там він – маестро. Він майстер, який створює свої шедеври. Саме в творах криються його приховані нереалізовані мрії. На відміну від багатьох людей митець не соромиться їх виставляти напоказ.

Науковець, філософ та один з визначних дослідників сфер підсвідомого – Карл Юнг стверджував, що несвідоме повне «зародків» майбутніх психічних ситуацій, нових думок, творчих відкриттів. Воно є

джерелом творчого дару, творчого натхнення. К. Юнг виділяв у людині два начала – особистісне і творче, які можуть перебувати в антагоністичних відносинах. Кожна творча людина – це деяка подвійність або синтез парадоксальних властивостей» [7, 277].

Праці цих учених наповнені ідеями гармонійності впливу внутрішніх, душевних процесів із творенням твору мистецтва.

У дослідженнях ідей обдарованості як вираження геніальності, а також психічного і соматичного здоров'я значний внесок зробив італійський учений-психіатр Чізаро Ламброзо. Його концепція зв'язку геніальності і безумства дала поштовх багатьом дослідженням феномену «геніальності» видатних постатей. В 20-х рр. XX ст. Г. Сегалін здійснив спробу виокремлення нового напрямку в науці, предметом якого було осмислення зв'язку обдарованості та патології – європатології. Останніми роками задана тематика широко представлена в низці праць багатьох учених, котрі досліджують та описують душевне життя геніальних особистостей (художників та музикантів).

У 20 рр. XX ст. аксіоми дослідження проблеми обдарованості привели до певного результату. До прикладу, у Радянській Москві було створено Інститут мозку, де досліджували черепну коробку та її вміст, видатних особистостей. А саме : В.І. Леніна, поета А. Білого, лікаря В. Бехтерева та інших радянських (на той час визнаних) геніальних особистостей. Загалом вираз «пантеон мозку» належить ученому психіатру Г.В. Сегаліну, котрий також був редактором та видавцем наукового журналу під назвою «Клінічний архів: геніальність та обдарованість» [11]. Посуті, саме вчений і запропонував створення науково-дослідного інституту з проблем геніальності. За результатами досліджень цього інституту було здійснено низку дослідів щодо обчислення відповідності ваги, об'єму мозку до творчих здібностей людини. Проте досліді виявились хибними. Подальші розробки в цій галузі тільки підтвердили абсурдність і недосконалість досліджень взаємозв'язку об'єму, ваги мозку та геніальність, оскільки найважчий мозок (понад 3 кг.) належав розумово-неповноцінній людині. Наступним етапом дослідження була

анатомічна будова мозку. Цю версію досліджували вчені різних країн. Проте науковці залишили відкритим питання – що саме в мозку визначає обдарованість?». Оскільки всі здійснені дослідження привели до висновку, що загадка цього феномену лежить не в площині анатомічного дослідження мозку людини.

Як вже зазначалося, в науковій думці значний вклад в осмисленні виникнення феномену геніальності» зробив Чізаро Ламброзо. Ще наприкінці XIX ст. саме цей науковець запропонував твердження, що обдарованим особистостям частково притаманні різновиди психічного захворювання, а саме невроз. Звідси генії – це психічно нездорові особистості. Серед визначних особистостей, котрі досліджувалися Ч. Ламброзо, були: Мольєр, Наполеон, Байрон, Гете, Бетховен, Петро I та інші визначні особистості, котрих учений зараховував до кагорти невротиків. Також Ч. Ламброзо цікавився і своїми сучасниками. Під час відвідин Росії науковець вивчав постать Л. Толстого як талановитого письменника, якого також уважали безумцем. Вивчаючи біографії геніїв, науковець виділяє кілька характерних рис, що відрізняють обдарованих людей від звичайних, пересічних. А саме: пристрась до зміни обстановки та підвищена чуттєвість. Дослідник констатував, що Андре-Марі Ампер настільки відчував красу природи, що ледь не помер від щастя, побувавши на березі Женевського озера. Архімед, який відкрив закон гідравліки, оголеним вибіг на вулицю з вигуками «Еврика (осяяння)». Окрім підвищеної чутливості, за Ч. Ламброзо, обдаровані особистості також парадоксально вирізняються і емоційною холодністю». Вони, як правило, думають лише про себе з маніакальною самозакоханістю. Так, визначний філософ А. Шопенгауер був дуже задоволеним з того, як його учні моляться на його портрет. У книзі «Геніальність та деградація» науковець зазначав: «Про геніальних людей можна говорити так, як і про деградованих. Їм притаманна природа самотності, відсутність співчутливості та байдужість до всіх членів родини та суспільства, яке їх оточує» [8, 228]. Всі генії злегка

безумці» – така теорія Чізаро Ламброзо вкорінилась і знайшла своє право на існування в масовій свідомості.

Проте основою дослідження є не психічні відхилення певних особистостей, а їхній вплив на творчі здібності, на здатність до самоорганізації, до творення. З огляду на сказане допустимим є припущення, що саме душевне захворювання допомагає «вирватись» назовні тому потенціалу, який і визначає обдарованість. Невротичні захворювання слугують елементом відкриття своєї екзистенції та вираження її в мистецтві. Але чи можна вважати, що всі обдаровані люди безумці? Тут знову звернемося до твердження Ч. Ламброзо з «Геніальності та деградації», котрий стверджував про помилковість суджень геніальності як такої, що завжди супроводжується послабленням розумової діяльності.

Зазначимо, що висновки вчених зводяться до сталого твердження про те, що між творчим, геніальним натхненням і легкою розумовою нестандартністю є схожість. І в цьому, і в цьому випадку людина не володіє собою, її захоплює незрозуміла сила, котра веде за собою. Не підлягає жодному сумніву факт про те, що між невротиком в випадку і геніальною людиною, що перебуває в роздумах про своє творіння, є тотожність» [8, 435].

Прийнявши за основу низку антропологічних досліджень вираження творчості в мистецтві, відстежується схематичність в питаннях, як людина, з огляду на власні індивідуально-психічні особливості та сформовані особистісні властивості, здатна до психічної саморегуляції та творчого вираження в умовах певного культурного середовища. Адже здатність до творчості, обдарованість як творчі начала притаманні кожній людині, проте не у всіх є здатність та вміння це виражати. Зазначимо, що творче осяяння абсолютно не пов'язане з досвідом, не «витікає» з логічних побудов, воно посиляється людині незрозумілим чином, чимось «згори». Платон це визначав як «ентузіазм» (священний вогонь, який Боги посиляють вибраним людям) [10, 388].

Спостереження над феноменом обдарованості як таким, що обмежений соціальними стандартами, правилами, нормами вказують на те, що у визначних митців навпаки не сформований сталий погляд на певні речі, присутнє вміння нестандартно мислити, бачити те, що пересічній особистості не збагнути. Приймаючи усталені стереотипи, вихід за межі усталеності стає все більш складним і неможливим. Стандарт перетворює обдарованість на шаблон. Обдарованість визначає вміння робити і творити те, що робити не можна. Звідси невроз не сумісний з творчим даром, оскільки душевно хворих багато, а визначних особистостей одиниці. Уся справа в рамках, якими обмежене звичайне життя людини. Обдарована особистість не є безумцем, вона контролює своє безумство, тим самим нівелюючи загальноприйнятий шаблон. Вона відрізняється від звичайних людей фактом того, що їм притаманна здатність «виходу за межі», і повернення в дійсність пересічної особистості. Відбувається свого роду синергія здатності до творчого акту і звичності буттєвого існування.

У такому контексті цікавим є дослідження Абрахама Маслоу. Аналізуючи психологічне здоров'я людини дослідник намагався розкрити певні моделі ціннісних, етичних та наукових проблем в евристичному контексті, а саме в осмисленні концепту «самоактуалізації людини» [14, 279]. Ціннісні виміри самоактуалізованої людини, за Маслоу, містять «містичні переживання та вищі переживання» як експресивні акти (відчуття дихотомії всемогутності і безпомічності, екстазу, втрати часового виміру, духовного переродження, особистісно внутрішніх трансформацій). Проте дослідник не пов'язує ці переживання із феноменальним чи ірраціональним, а лише констатує, що «не варто шукати в цих переживаннях дотичність божественного промислу чи впливу надзвичайних сил, попри те, що тисячі років людина поєднувала в собі містичне і божественне» [14, 280]. Як бачимо, вищі переживання звичайної, але самоактуалізованої людини, за А. Маслоу, взаємопов'язані і досить тісно переплетені із поясненнями феномену «обдарованості» теологічного змісту та трактуваннях дихотомії безумності і

геніальності. Такі вищі переживання перебувають в синергії з геніальним. Вони тотожні у форматі трансцендентності власного «Я» чи виходу «за межі» в творчому акті. Творчість постає як універсальна функція людини, котра є здатністю до всіх форм самовираження. Ця здатність, за А. Маслоу, є вродженою і закладеною в кожній без винятку людині, та не потребує спеціальних талантів. Проте більшість особистостей втрачають здатність до творення крізь призму «окультурення» в стандартизованих процесах і соціально усталеній дійсності.

Висновки. Як бачимо, природа обдарованості не підлягає епістемологічному науковому поясненню, вона лише є виявом особливого світосприйняття та способу взаємодії з реальністю. Обдарована особистість наділена особливим, індивідуально-структурованим комплексом властивостей і здібностей, що спонукають її до творчого акту та дають змогу робити вибір на користь обраного виду творчої діяльності. Різні властивості потягу, здатності, мотивованості перебувають в цій особистості в особливому психічному стані, в якому явна їхня дисгармонія перетворюється у врівноважені, абстрактні, імпресійні чи інші стани. Нестандартність, порушення стабільності на будь-якому особистісному рівні виявляється компенсовано в творчому акті, де обдарованість є контрольованим безумством та вмінням діяльнісно виразити вихід за межі усталеності.

Список використаної літератури

1. Аверкина Е.И. Фридрих Ницше о здоровье человека [Текст] / Елена Ивановна Аверкина // Аспирантский вестник Поволжья. – Самара, 2009. – С. 11–15
2. Булатов М.О. Філософський словник [Текст] / М.О. Булатов. – К. : Стило, 2009. – 575 с.
3. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики [Текст] / Виктор Васильевич Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 408 с.
4. Гарин И. Непризнанные гении. Гениальность как болезнь. Ф. Ницше [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://proza.ru/2013/02/01/1113>
5. Гегель. Энциклопедия философских наук. Философия духа [Текст] / отв. ред. Е.П. Ситковский. Ред. коллегия: Б.М. Кедров и др. – М. : Мысль, 1977. – Т. 3. – 471 с.

6. Даниленко О.И. Душевное здоровье в контексте культуры : автореф. дис. на соискание научной степени докт. культурологических наук: спец. 24.00.01 Культурология» / Ольга Ивановна Даниленко. – СПб., 2000. – 58 с.
7. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности [Текст] / Е. Ильин. – СПб. : Питер, 2009. – 448 с.
8. Ламброзо Ч. Гениальность и помешательство [Текст] / Чезаре Ламброзо. – Мн., 2000, ООО «Попурри». – 576 с.
9. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики / Маслоу Абрахам Гарольд // перев. с англ. А.М. Татлыбаевой. Научи, ред., вступ. статья и коммент. Н.Н. Акулиной. – СПб. : Евразия, 1999. – 432 с.
10. Платон. Сочинения в 3-х томах [Текст] / Платон [под ред. В.Ф. Асмуса и А.Ф.Лосева]. – М. : Мысль, 1968. – Т. 1. – 468 с.
11. Сегалин Г.В. Патогенез и биогенез великих людей / Г.В. Сегалин // Клинич. архив гениальности и одаренности. – М, 1925. – № 1. – С. 24–90
12. Фрейд З. Мотив выбора ларца / Зигмунд Фрейд // Художник и фантазирование. – М, 1995. – С. 212–217
13. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко // СПб. : Университетская книга. – 1997. – 576 с.
14. Maslow A.H. Self-Actualization and Beyond / A.H. Maslow // Challenges of Humanistic Psychology. Mc Grow Hill, Inc., 1967. – P.279–286.

Богдана Савуляк, *магістр кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

Ірина Матійчин, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

ВИДАННЯ ФАХОВОЇ ПЕРІОДИКИ ДЛЯ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Стаття присвячена розгляду сучасних періодичних видань для вчителів музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти. У ній визначається стан видання спеціалізованої педагогічної періодики для вчителів-музикантів, а також називаються причини незначної кількості фахових друкованих видань для вчителів музичного мистецтва на сучасному етапі.

Ключові слова: *вчитель музичного мистецтва, педагогічна періодика, фахові музичні видання, «Мистецтво в школі», «Мистецтво та освіта».*

Богдана Савуляк, *магістр кафедри методики музикального виховання і дирижування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

Ірина Матійчин, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музикального виховання і дирижування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ

Статья посвящена рассмотрению современных периодических изданий для учителей музыкального искусства в заведениях общего среднего образования. В ней определяется состояние издания специализированной педагогической периодики для учителей-музыкантов, а также называются причины незначительного количества печатных изданий для учителей музыкального искусства на современном этапе.

Ключевые слова: *учитель музыкального искусства, педагогическая периодика, профессиональные музыкальные издания, «Искусство в школе», «Искусство и образование».*

Bogdana Savulyak, the master of the department
methods of musical education and conducting of the Ivan Franko Drohobych State
Pedagogical University

Iryna Matiichin, Ph.D.(Art), Associate Professor
methods of music education and conducting Drohobych State Pedagogical Ivan
Franko University

EDITION OF PROFESSIONAL PERIODICALS FOR TEACHERS OF MUSICAL ART IN MODERN UKRAINE

The article is devoted to the consideration of modern periodicals for teachers of musical art in institutions of general secondary education. The state of the publication of specialized pedagogical periodicals is determined for teachers-musicians, as well as the reasons for a small number of professional publications are named for teachers of musical art at the present stage.

Key words: teacher of musical art, pedagogical periodicals, professional music editions, «Art in school», «Art and education».

Постановка проблеми. Сучасна шкільна музична освіта перебуває на стадії кардинального реформування, пов'язаного зі зміною підходів до організації та функціонування шкільних інституцій, із переходом закладів загальної середньої освіти на нові стандарти навчання. Змінюється і зміст діяльності вчителя музичного мистецтва, який в нових умовах змушений перебудовувати свою роботу таким чином, щоб відповідати вимогам Нової української школи (НУШ), суттєво розширюючи свої кваліфікаційні межі (від вчителя музичного мистецтва до вчителя мистецтва¹). Саме в цей час на допомогу вчителю музичного мистецтва мали б прийти спеціалізовані педагогічні видання, які б не тільки посприяли згаданій реорганізації, а й надали фахову підтримку у збереженні вже набутого досвіду загальної музичної освіти.

Мета статті – проаналізувати стан видання фахової друкованої періодики для вчителів музичного мистецтва та привернути увагу до цієї проблеми на сучасному етапі реформування шкільної освіти.

Виклад основного матеріалу. У сучасній Україні випускається доволі багато періодичних видань для педагогів закладів середньої освіти, а саме:

¹ Учителів такої кваліфікації педагогічні ВНЗ ще не готують.

² Попри назву, в анонсі до газети зазначається, що вона створена для творчих педагогів не тільки позашкільних, а й закладів загальної середньої освіти (<http://www.osvita.com/shop/red-pp/np-pp/pag/>).

газети «Освіта», «Педагогічна газета», «Директор школи», «Завуч», «Позакласний час», «Позашкілля», «Початкова освіта», «Сучасна школа України», «Шкільний світ» та ін.; журнали «Виховна робота в школі», «Директор школи. Шкільний світ», «Завучу. Усе для роботи», «Заступник директора школи», «Початкова школа», «Початкова школа і сучасність», «Сучасна освіта», «Управління школою», «Учитель початкової школи», «Класному керівнику. Усе для роботи», «Педагогічна майстерня», «Школа» [8] та ін. Усі вони можуть бути корисними для вчителя музичного мистецтва, адже надають важливу для всіх педагогічних працівників інформацію: укази і рекомендації Міністерства освіти і науки України, інших освітніх інституцій; програмні документи; різного роду методичні матеріали; психологічні настанови; технологічні інновації тощо. Деякі з названих видань мають вужче спрямування, адже призначені для директорів шкіл чи їхніх заступників, для класних керівників чи педагогів початкової школи. І якщо вчителі музичного мистецтва директорами та завучами стають зрідка, то класними керівниками – доволі часто. Не менш задіяними вони є і в роботі початкової школи. А позакласна робота – це взагалі перманентна сфера діяльності вчителя музичного мистецтва, адже рідко який вид позакласної роботи обходиться без його участі. Тому такий широкий спектр педагогічної періодики знаходить своїх поціновувачів і серед учителів-музикантів.

Деякі з перелічених видань («Шкільний світ», «Початкова школа», «Позакласний час» та ін.) на своїх сторінках час від часу чи фрагментарно подають інформацію, розраховану саме на вчителів музичного мистецтва. Проте базовими для них мали б стати спеціалізовані періодичні видання, що висвітлюють широке коло питань повсякденної діяльності музикантів-педагогів.

Говорячи про спеціалізовані періодичні видання для вчителів музичного мистецтва, маємо на увазі передовсім педагогічну періодику вузького спрямування, а також науково-популярні часописи для музикантів-фахівців. Таких друкованих видань у сучасній Україні випускається обмаль. Фактично

до недавнього часу окремого спеціалізованого часопису для вчителів-музикантів не існувало взагалі, тільки у 2013 р. вийшов у світ презентаційний випуск журналу «Учитель музичного мистецтва» як відокремлене видання від журналу «Музичний керівник» [6]. Якщо «Музичний керівник» до зазначеного часу цільовою аудиторією визначав музичних керівників ЗДО та вчителів музичного мистецтва у початковій школі, то з виходом нового журналу «Учитель музичного мистецтва» зосередився на проблемах музичного виховання закладів дошкільної освіти. Натомість нове видання отримало змогу охопити інтереси усіх шкільних вчителів музичного мистецтва. Журнал видавався за інформаційної підтримки Міністерства освіти і науки, а його засновником і видавцем зазначається ТОВ «Міжнародний центр фінансово-економічного розвитку України».

Презентаційний випуск часопису «Учитель музичного мистецтва» вийшов у світ восени 2013 р. і був доступний для безоплатного замовлення у мережі Інтернет. Він був яскравим, якісно виготовленим, містив кольорові зображення та нотні зразки нових пісень українських авторів (зокрема, таких відомих композиторів, як І. Кириліна, А. Мігай, В. Лис). З 2014 р. видавався як щомісячник, проте вже у 2015 р. вийшло кілька об'єднаних номерів (№ 3–4, № 5–6), і згодом вихід журналу припинився. У передплатних каталогах на наступні роки його назва не згадується. Причинами припинення виходу журналу могли бути і брак фінансування, і анонсований (та на сьогодні актуальний) факт об'єднання навчальних предметів у школах, внаслідок якого навчальний предмет «Музичне мистецтво» поглинається інтегрованим курсом «Мистецтво», й інші перешкоди. Таким чином єдиний спеціалізований журнал для вчителів музичного мистецтва, на жаль, перестав випускатися.

Журнал «Учитель музичного мистецтва» презентував різноманітні навчально-методичні матеріали, згруповані за рубриками «Методичний кабінет», «Слово експерта», «Технічні засоби», «Путівник в історію музики», «Театральна рампа», «Музичний фейлетон», «Музика в датах», «Нототека», «Майданчик ерудита» та ін. У часописі публікувалися розробки уроків

музичного мистецтва з методичними рекомендаціями щодо їхньої підготовки та проведення, інструкції щодо використання технічних та електронних засобів на уроках та у позакласних заходах, сценарії свят та розваг, ноти і тексти пісень у зручному форматі, розвивальні ігри-завдання у вигляді кросвордів, головоломок тощо. Серед цікавих і корисних для вчителя музичного мистецтва матеріалів, надрукованих у журналі, привертають увагу статті «Застосування методів ТРВЗ на уроках музичного мистецтва» Є. Шелькоріної [22], «Створення презентаційних мініфільмів у програмі Windows Movie Maker» Н. Вишинської [2], «Працюємо з фонограмою «мінус-голос» у програмі Sony Sound Forge» З. Еманової [4], «Працюємо у програмі Finale: набір та професійне оформлення нотного тексту» В. Вишинського [3] та ін.

У квітні 2008 р. був заснований щомісячник «Мистецтво в школі». Видання належить до серії науково-методичних журналів Видавничої групи «Основа» (Харків) і виходить за сприяння Міністерства освіти і науки України. Як зазначено у підзаголовку, цей «практичний журнал для вчителя музичного мистецтва, образотворчого мистецтва, художньої культури» містить рекомендації науковців, поради психологів, розробки уроків, статті з досвіду роботи, сценарії творчих заходів, оглядові статті про всі види й жанри мистецтва, рубрику «Картинна галерея» з кольоровими ілюстраціями та розповідями про історію створення шедеврів образотворчого мистецтва, нотний матеріал для виконання тощо. Журнал видається дотепер, адже має галузеве спрямування, актуальне для НУШ. Попри різностороннє змістове наповнення, більшість матеріалів друкується на неякісному папері газетного типу, що робить журнал непридатним для тривалого використання і зберігання. Бракує виданню і повноцінної обкладинки.

Серед матеріалів журналу привертають увагу публікації «Використання музично-ритмічних рухів і пластики для засвоєння музичної мови молодшими школярами» В. Толстік [18], «Чи потрібні дитині музичні заняття?» М. Федорця [21], розробка уроку-концерту для учнів 4-го класу «У світі духових інструментів» О. Ритаровської [15] та ін. На жаль, матеріали суто

музичного профілю складають тільки незначну частину загального наповнення журналу.

Подібну редакційну політику впроваджує в життя і науково-методичний журнал «Мистецтво та освіта» (Київ, видавництво «Педагогічна думка»). Власне, саме це видання свого часу стало головним пропагандистом інтеграції навчальних предметів у мистецькій освітній галузі, обґрунтовуючи на шпальтах журналу свою позицію. Щобільше, багатолітній (1996–2015) редактор часопису «Мистецтво та освіта» Людмила Масол є керівником авторського колективу, який розробив програму інтегрованого курсу «Мистецтво» для 1–9 класів, що активно впроваджується у школах України, а також автором низки шкільних підручників з мистецтва.

Журнал «Мистецтво та освіта» створено у лютому 1996 р. Першими засновниками видання стали Міністерство освіти і науки України, Академія педагогічних наук України, Київська дитяча Академія мистецтв. Зараз як засновники журналу називають Інститут проблем виховання Національної академії педагогічних наук України та Інститут обдарованої дитини Національної академії педагогічних наук України [7]. На відміну від практичного спрямування часопису «Мистецтво в школі», «Мистецтво та освіта» презентує себе як фахове наукове видання в галузі педагогічних наук, спрямоване на висвітлення проблем теорії, історії мистецької освіти, теорії та методики виховання, методики викладання музики та образотворчого мистецтва. Окрім праць науковців, у журналі висвітлюється досвід кращих учителів мистецьких дисциплін. Виходить «Мистецтво та освіта» щоквартально.

Матеріали видання групуються за такими розділами: «Теорія та історія мистецької освіти», «Методика викладання мистецтв», «Інформація, рецензії», «До нотного зошита», «Художня галерея». У зовнішньому оформленні журнал виглядає краще від щомісячника «Мистецтво в школі»: кольорова глянцева обкладинка, непоганий папір внутрішніх сторінок, читабельна графіка текстів роблять його привабливим для читача, хоча

чіткості чорно-білим малюнкам, розміщеним на сторінках часопису, дещо бракує.

Із надрукованих у журналі матеріалів особливо корисними для вчителів-практиків стануть рекомендації розробників щодо впровадження нових мистецьких програм у навчальний процес, а також орієнтовні календарні плани уроків з мистецтва, особливо для 1 класу, адже навчального предмету «Музичне мистецтво» там вже немає. Також пізнавальними можуть стати статті «Як передати словами зміст музики?» С. Шипа [23], «Мистецтво і педагогічні технології» В. Орлова [12], «Пізнання класичної музики через анімаційне кіно» Т. Абрамян [1] та ін.

Більше фахової інформації вчителі зможуть отримати з періодичних видань, присвячених саме музиці. До таких видань передусім «Музику» – єдиний в Україні науково-популярний журнал, який виходить 6 разів на рік і представляє музичну культуру України у всьому її розмаїтті. Журнал містить розвідки з історії мистецтва, розповіді про творчість українських композиторів і виконавців різних жанрів, анонси різноманітних фестивалів, конкурсів, концертів, публікації про проблеми молодіжного мистецтва, освіти і науки, музичне життя української діаспори тощо.

Часопис «Музика» заснований 1923 р. як друкований орган Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. Він виходив з 1923 до 1925 р. і, після дворічної перерви, поновив свою діяльність у 1927 р. Головним редактором журналу був український композитор, музикознавець, педагог і громадський діяч Пилип Козицький. У 1928–1930 рр. журнал виходив під назвою «Музика – масам», у 1931-му – «Музика мас», у 1933–1941 рр. – «Радянська музика» (вже як орган оргбюро Спілки композиторів України). У післявоєнні роки повернув початкову назву. З 1970 р. виходить як орган Міністерства культури України, Спілки композиторів України (тепер Національна спілка композиторів України) і Музичного товариства УРСР (тепер Всеукраїнська національна музична спілка) [23]. Сьогодні засновниками видання зазначаються Міністерство культури і

мистецтв України, Національна спілка композиторів України, Національна всеукраїнська музична спілка [10].

Матеріали журналу «Музика» дають можливість учителю музичного мистецтва не тільки бути в курсі подій сучасного культурного життя країни, а й поглиблювати свої знання у безмежному світі класичної музики. Серед публікацій видання цікавими для вчителя-практика будуть такі: «Освіта і Болонський процес» В. Рожка [16], «Сучасна українська музика: європейський контекст» О. Таранченко [17], «Музика для вузького кола обмежених людей» О. Кізлової [9] та ін.

Гарною рекламою для часопису можуть стати слова редактора журналу «Музеї України» Віктора Тригуба, який сучасне оформлення музичного видання охарактеризував так: «Розкішна поліграфія, гарний дизайн, продумана підбірка матеріалів, яскраві фото, майстерно написані статті. І головне – вишукана українська мова, європейський стиль» [19]. Автор допису слушно відзначає, що, незважаючи на хронічну кризу, політичну нестабільність, війну, можна проявляти творчу ініціативу і реалізовувати сміливі експерименти. Головним досягненням журналу «Музика» вважаємо вже сам факт його багатолітнього існування, попри всі труднощі і пертурбації суспільно-культурного життя країни¹.

«Українська музична газета» також має свою історію, тісно пов'язану із журналом «Музика». Витоки її знаходимо у 1926 р., коли Музичне товариство ім. М. Леонтовича переживало складні часи: його звинуватили у проведенні української націоналістичної лінії і відхиленні від завдань революційного пролетарського мистецтва, президію товариства перевели до Харкова [14], а журнал «Музика» перестав виходити. Фактично «Українська музична газета» підтримала неперервність української фахової музичної періодики 20-х рр. XX ст. до часу відновлення журналу (вже після ліквідації Музичного

¹ У деяких джерелах найдавнішим професійним мистецьким виданням зазначається журнал «Образотворче мистецтво», заснований 1935 року (<http://artukraine.com.ua/n/zhurnal-obrazotvorche-mistectvo-vidznachit-80-richchya/#.W7odePkzblU>). Це не так, адже журнал «Музика» появився швидше на 12 років.

товариства ім. М. Леонтовича). Відомо про 6 її тогочасних випусків під редагуванням М. Грінченка [20].

Після незалежності України газету було відроджено (1993), її продовжила видавати Національна всеукраїнська музична спілка. «Українська музична газета» виходить щоквартально, висвітлює найважливіші події музичного життя України та інформує про діяльність закладів музичної освіти. Але і шкільним музичним педагогам вона буде цікава, зокрема публікаціями «В країні здійснених дитячих мрій і музичних фантазій» О. Штукар [24], «Володимир Івасюк: Легенда української пісні» М. Пак [13], «Свято шанувальників Миколи Лисенка» Т. Задорожної [5].

Є й інші періодичні видання (наукові, культурологічні, історичні), які тією чи тією мірою висвітлюють питання музичної освіти та мистецтва. До того ж значний обсяг необхідної інформації вчителі музичного мистецтва можуть почерпнути через інтернет-видання. І все ж спеціалізовані паперові часописи залишаються важливим джерелом пізнання і саморозвитку для музикантів-педагогів, тому важливо не втратити їх у цей складний період, який переживає наша країна.

Висновки. Підсумовуючи, маємо визнати, що сьогодні не видається жодного самостійного періодичного видання для вчителів музичного мистецтва. Є два часописи – практичний журнал «Мистецтво в школі» та науково-методичний журнал «Мистецтво та освіта», які призначені для шкільних учителів мистецької галузі (образотворчого мистецтва, музичного мистецтва та художньої культури¹), але вони тільки частково можуть задовольнити потреби музикантів-педагогів, адже проблеми музичної освіти є лише складовою їхнього змістового наповнення. Не розв'язують цієї проблеми і загальнопедагогічні та суто музичні видання.

Причин такого стану речей є кілька:

¹ Ця навчальна дисципліна існує в закладах середньої освіти останній рік, з наступного року вона поглинається інтегрованим курсом «Мистецтво».

- стрімкий розвиток електронних засобів масової інформації, які у доступності й оперативності виграють конкуренцію з передплатними виданнями;
- низька купівельна спроможність працівників бюджетної сфери, що не стимулює розвиток друкованої преси;
- перебудова шкільних навчальних програм, що призводить до поступового витіснення навчального предмету «Музичне мистецтво» інтегрованим курсом «Мистецтво».

Залишається сподіватися, що теперішні нововведення не призведуть до занепаду загальної музичної освіти, а періодичні видання з мистецької педагогіки за загальним не втратять конкретного, надаючи питанням музичної освіти школярів достатньої уваги.

Список використаної літератури

1. Абрамян Т. Пізнання класичної музики через анімаційне кіно // *Мистецтво та освіта*. – 2017. – № 3. – С. 15–20.
2. Вишинська Н. Створення презентаційних міні-фільмів у програмі Windows Movie Maker // *Учитель музичного мистецтва*. – 2014. – №5. – С. 12–17.
3. Вишинський В. Працюємо у програмі Finale: набір та професійне оформлення нотного тексту // *Учитель музичного мистецтва*. – 2015. – №1. – С. 26–30.
4. Еманова З. Працюємо з фонограмою «мінус-голос» у програмі Sony Sound Forge // *Учитель музичного мистецтва*. – 2015. – №1. – С. 26–30.
5. Задорожна Т. Свято шанувальників Миколи Лисенка // *Українська музична газета*. – 2012. – № 4. – С. 7.
6. Зустрічайте – новий журнал «Учитель музичного мистецтва» // Портал освітян України «Педрада». PRL : <https://www.pedrada.com.ua/news/2209-zhurnal-uchitel-muzichnogo-mistetstva>
7. Історія журналу «Мистецтво та освіта» // Мистецтво та освіта : електронна версія : PRL: <http://artedu.com.ua/index.php/uk/journal/journal-history>
8. Каталог видань України «Преса поштою» на 2018 рік. PRL: <http://presa.ua/dlja-podpyschyka/katalogi-dlja-skachuvannja/>
9. Кізлова О. Музика для вузького кола обмежених людей // *Музика*. – 2011. – № 3. – С. 60–64.
10. Музика // Електронна бібліотека «Культура України». PRL : <http://elib.nplu.org/object.html?id=984>

11. Музика (журнал) // Вікіпедія. PRL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Музика_\(журнал\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Музика_(журнал))
12. Орлов В. Мистецтво і педагогічні технології // *Мистецтво та освіта*. – 2001. – № 1. – С. 8–12.
13. Пак М. Володимир Івасюк: Легенда української пісні // *Українська музична газета*. – 2012. – № 2. – С. 1.
14. Періодичні видання // Електронна бібліотека «Інститут Історії України». PRL : <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?>
15. Ритаровська О. У світі духових інструментів (урок-концерт для учнів 4-го класу // *Мистецтво в школі*. – 2012. – № 3 (39). – С. 13–16.
16. Рожок В. Освіта і Болонський процес // *Музика*. – 2006. – № 1. – С. 18–20.
17. Таранченко О. Сучасна українська музика: європейський контекст // *Музика*. – 2012. – № 6. – С. 52–57.
18. Толстік В. Використання музично-ритмічних рухів і пластики для засвоєння музичної мови молодшими школярами // *Мистецтво в школі*. – 2010. – № 9 (21). – С. 18–20.
19. Тригуб В. Журнал «Музика». Звучить! / Універсальна газета. PRL : <https://unqaz.wordpress.com/2016/03/22/журнал-музика-звучить/>
20. «Українська музична газета» // Українська конфедерація журналістів. PRL: <http://who-is-who.ua/main/page/kyiv/201/116>
21. Федорець М. Чи потрібні дитині музичні заняття? *Мистецтво в школі*. – 2017. – № 2 (98). – С. 29–31.
22. Шелькоріна Є. Застосування методів ТРВЗ на уроках музичного мистецтва // *Учитель музичного мистецтва*. – 2015. – №5–6. – С. 4–8.
23. Шип С. Як передати словами зміст музики? // *Мистецтво та освіта*. – 2001. – № 2. – С. 8–12.
24. Штукар О. В країні здійснених дитячих мрій і музичних фантазій // *Українська музична газета*. – 2012. – № 2. – С. 3.

Надія Стефіна, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання
Навчально-наукового інституту культури
і мистецтв Сумського державного
педагогічного університету імені
А.С.Макаренка

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЧИСТОТИ ІНТОНУВАННЯ
В УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ**

У статті розглядаються теоретичні аспекти формування чистоти інтонуювання учнів початкових класів засобами вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: музичне виховання, спів, інтонація, чистота інтонуювання, вокально-хорова діяльність, учні початкових класів, уроки музичного мистецтва.

Надежда Стефина, кандидат
педагогических наук, доцент кафедры хорового
дирижирования, вокала и методики музыкального
обучения, учебно-научного института культуры
и искусств Сумского государственного
педагогического университета имени
А.С.Макаренко

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА УРОКАХ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ
ЧИСТОТЫ ИНТОНИРОВАНИЯ У УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНЫХ
КЛАССОВ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

В статье рассматриваются теоретические аспекты формирования чистоты интонирования учащихся начальных классов средствами вокально-хоровой деятельности на уроках музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, пение, интонация, чистота интонирования, вокально-хоровая деятельность, учащиеся начальных классов, уроки музыкального искусства.

Nadezhda Stefina, Ph.D (Pedagogical),
*Associate Professor of the Chair of Choral
Conducting, vocal and musical training
techniques Educational - scientific institute of
culture and art of Sumy A.S. Makarenko State
Pedagogical University*

VOCAL AND CHOIR ACTIVITY IN THE MUSIC ART STUDIES AS A FORMATION OF INTELLIGENCE IN THE PRIMARY CLASSES: THEORETICAL ASPECTS.

The article deals with the theoretical aspects of forming the purity of intonation of primary school pupils by means of vocal and choral activity at musical art lessons.

Key words: *musical education, singing, intonation, purity of intonation, vocal - choral activity, elementary school students, lessons of musical art.*

Постановка проблеми. Відповідно до сучасних уявлень головною метою музичного навчання та виховання є формування музичної культури особистості як невід'ємної частини духовної культури, а також здатності сприймати і виконувати музику як живе й образне мистецтво, нерозривно пов'язане з життям [2]. Мета і завдання музичної освіти в сьогоденні не зумовлюють суперечок, проте шляхи їхнього досягнення, зміст, методи, форми, засоби музично-виховної діяльності, вокально-хорової зокрема, ще й досі залишаються важливими темами педагогічних дискусій [3, 4–9]. У зв'язку з цим комплекс проблем вокально-інтонаційної підготовки не втрачає актуальності в сучасній психолого-педагогічній, музикознавчій літературі.

Аналіз актуальних досліджень. Проблемі розвитку чистоти інтонування в процесі музичного виховання присвятили свої фундаментальні праці такі видатні педагоги, музиканти, хормейстери, як: О. Апраксина, Б. Асаф'єв, Н. Ветлугіна, О. Гумінська, Д. Кабалевський, М. Леонтович, Г. Падалка, К. Пігров, Е. Печерська, О. Ростовський, П. Чесноков, В. Шацька, Б. Яворський та інші. Ґрунтовні дослідження проблеми розвитку музикального слуху, чистоти інтонування містять праці психологів: С. Науменко, С. Рубінштейна, Б. Теплова, також музикознавців –

Ю. Кремльова, І. Ляшенко, С. Мірошніченка та вокалістів – С. Бутовського, О. Мишти, О. Муравйової та інших.

Мета статті – розглянути теоретичні аспекти формування чистоти інтонування в учнів початкових класів засобами вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Проблема чистоти інтонування співу учнів початкових класів досліджувалася в працях таких провідних музичних психологів, педагогів-музикантів, як: Ю. Алієв, С. Гладка, С. Наumenко, В. Соколов, Н. Стефіна, Г. Струве, Г. Стулова, Б. Теплов та інші. Проте, незважаючи на наявність низки публікацій, присвячених вивченню процесу чистоти інтонування, залишається відчутною потреба в працях, присвячених питанням формування навички чистоти інтонування та впровадження різноманітних методів вокально-хорової підготовки в практику музичної освіти початкової школи.

Загальновідомо, що музика впливає на емоційний і духовний стан людини, викликає думки й асоціації, пробуджує образи, які є особливим видом відображення навколишнього світу. Музика є своєрідною формою пізнання. Щодо цього Б. Теплов зазначав: «З почуття повинно починатися сприйняття мистецтва, через нього воно повинно йти, без нього воно неможливе. Але почуттям художнє сприйняття не обмежується. Це сприйняття спочатку «відчуваюче», а вже потім, як наслідок, «думаюче» і причому дуже глибоко і проникливо думаюче» [7, 99]. Саме Б. Теплову належить заслуга в обґрунтуванні нерозривного зв'язку між емоційним і слуховим аспектами в усіх видах музичної діяльності, вокально-хорової зокрема. Б. Асаф'єв додав до цього ще й інтонаційну складову [1]. Особливо важливою ця складова є у хоровому співі («клас – хор») на уроках музичного мистецтва, де існує необхідність точності співацького інтонування.

Так, на думку А. Менабені, «інтонація» – це синтетична єдність усіх виражальних елементів музики [4, 30].

Ми вважаємо, що «інтонація» – це мелодичний зворот, найменша частина мелодії.

У словнику-довіднику термін «чистота інтонування» характеризує висоту звучання співацького голосу [8, 110].

На наш погляд, «чистота інтонування» – це чистий спів, без фальші [6, 450–451].

Згідно з Ю. Юцевичем, чистота інтонування залежить від «вокального слуху» – особливого виду внутрішнього музикального слуху, що включає звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний слух, а також бароцепцію і вокально-тілесну схему: здатність співака до оцінювання якості власної фонації та вміння її змінювати [8, 247]. У процесі вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва учні початкових класів здійснюють трансформацію суб'єктивного в об'єктивне і навпаки, співацького еталону у власний регулюючий образ.

Відомий скрипаль, педагог і методист І.О. Лесман наголошував: «Чистота інтонування в музично-виконавському процесі вивчається мірою виявлення ладово-смыслових зв'язків між звуками. При такому розумінні інтонування піднімається на якісно більш високий щабель – воно стає одним із засобів інтерпретації музичних творів» [5, 37].

Б. Теплов, спираючись на значний експериментальний матеріал, переконливо доводить, що тонкість слуху у розрізненні висоти ще не гарантує творчості інтонування. Він зазначав: «Чутливість до точної інтонації – це чутливість до ладових забарвлень звуків. Інтервали в музичному творі сприймаються і відтворюються нами в тому чи тому ладі. Слухаючи або виконуючи інтервал, ми його розміщуємо в ладовій системі» [7, 112].

Виникає питання, навіщо приділяти стільки уваги розвитку музикального слуху, чистоті інтонування зокрема, в учнів початкових класів, адже вони, прийшовши до школи, вже мають певний слухацький досвід? Як засвідчує практика, значна частина мають відверті недоліки в чистоті інтонування під час вокально-хорової діяльності як на уроках музичного мистецтва («клас –

хор), так і у позакласній роботі (хор, ансамбль). Основою хорового виконавства здавна вважалось «ідеальне інтонування».

Дослідниками завжди вишукувались засоби, які б забезпечували вироблення чистоти інтонування у кожного учня, хориста. Найкращим засобом розвитку чистоти інтонування, на їхню думку, є вокально-хорова діяльність.

Якщо говорити про структуру процесу розвитку чистоти інтонування учнів початкових класів у процесі вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва, то її можна уявити наступним чином: слухова увага; чуттєве сприйняття; внутрішній спів з опорою на зовнішнє звучання еталона, заданого вчителем музичного мистецтва; відтворення; осмислення (узагальнення слухових вражень); досягнення певної якості в особистому виконанні; повторення дії; виконання на основі постійного самоконтролю.

Ми вважаємо, що успішний розвиток чистоти інтонування учнів початкових класів засобами вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва буде відбуватись за таких умов:

- узагальненого уявлення про еталонне звучання та виконання за рахунок збереження доступу до аудіо- та відеоматеріалів із взірцевими варіантами виконань;
- активного залучення всіх без винятку учнів початкового класу («клас – хор») до вокально-хорової діяльності;
- залучення до навчання основних структурних компонентів вокально-хорової діяльності: мотиваційного, інформаційного, операційного, регуляційного;
- чіткої організації слухового контролю в процесі співу;
- врахування при доборі вправ навчального пісенного репертуару, ясність його ладової основи;
- забезпечення неодноразового повторення музичних творів;

- здійснення тісного взаємозв'язку сприймання і відтворення мелодії в процесі розучування і виконання вправ, пісень;
- розвиток чуття ладу, музично-слухових уявлень, уваги у певній послідовності – від мимовільних до довільних, усвідомлених.

Висновки. Слід зазначити, що в методиці навчання співу у процесі вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва є ціла низка прийомів, методів, систематичне застосування яких сприяє розвитку навички чистоти інтонування в учнів початкових класів, а послідовність їхнього використання варіюється залежно від: а) завдань і змісту окремих уроків музичного мистецтва; б) вправ, пісенного репертуару; в) вікових особливостей і можливостей учнів (загальних, індивідуальних); г) рівнів музичного та співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку.

Список використаної літератури

1. Асафьев Б.Л. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. / Б.Л. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Закон України від 7 грудня 2017 року № 2233 – VII про освіту. Режим доступу : http://search.ligazakon.ua/1_doc2.nsf/link1/T172145.html].
3. Масол Л.М. Концепція художньо – естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах / Л.М. Масол // Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України. – 2004. – № 10. – С. 4–9.
4. Менабени А. Вокальные упражнения в работе с детьми / А. Менабени // Музыкальное воспитание в школе / сост. О. Апраксина. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 13. – С. 28–37.
5. Проблеми педагогіки музичного мистецтва : Збірник науково – методичних статей / упор. О.Я. Ростовський. – Ніжин : НДПУ, 2004. – С. 37.
6. Стефіна Н.В. Наукові основи формування співацьких навичок учнів початкових класів : Збірник наукових праць / Н.В. Стефіна // педагогічні науки. – Суми : Сум ДПУ імені А.С. Макаренка, 2002. – Частина I. – С. 450–451.
7. Теплов Б.М. Психология индивидуальных различий / Б.М. Теплов // Избранные научные труды. В 2-х тт. – М. : Основа, 1985. – Т.1.
8. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 536 с.

Костянтин Черницький, магістр
кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

МУЗИЧНЕ КРАЄЗНАВСТВО ЯК НАУКОВА ДИСЦИПЛІНА

У статті розкрито сутність поняття «музичне краєзнавство» як одного з напрямів українського музикознавства. Виокремлено значущість вивчення регіонального музичного життя – вагомій складовій національної культурно-мистецької спадщини.

Ключові слова: музичне краєзнавство, регіон, музична культура, традиції.

Константин Черницкий, магистр
кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического университета
имени Ивана Франко

МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

В статье раскрыта сущность понятия «музыкальное краеведение» как одного из направлений украинского музыковедения. Выделено значимость изучения региональной музыкальной жизни – весомой составляющей национального культурно-художественного наследия.

Ключевые слова: музыкальное краеведение, регион, музыкальная культура, традиции.

Konstantin Chernitsky, master's degree
head of Musical Education and Conducting Methods Chair
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

MUSIC LOCAL LORE AS A SCIENTIFIC DISCIPLINE

The article reveals the essence of the notion «music of local lore» as one of the directions of Ukrainian musicology. The importance of studying the regional musical life – is a significant component of the national cultural and artistic heritage.

Key words: music local lore, region, musical culture, traditions.

Постановка проблеми. Соціокультурна ситуація, що склалася в Україні в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., спрямовує наукову думку до вивчення музичної культури регіонів. Усвідомлення своєрідності локального музичного

життя в різні історичні періоди дає змогу виокремити яскраві артефакти у царині музичного виконавства, музичної освіти, що заклали фундамент формування національної самосвідомості в період бездержавності. Розв'язання проблем, пов'язаних із напрацюванням стратегії культурного поступу суспільства, важко уявити без комплексних досліджень музичних традицій минулого. У цьому контексті важливого значення набуває вивчення регіональної музичної культури, виокремлення різних ланок її функціонування. Вагома роль в цьому процесі належить музичному краєзнавству.

Інтерес до краєзнавства, проблем історії окремих регіонів України – характерна ознака культурного життя в період незалежності. Завдяки доступу до архівів, підвищеному інтересу до минулого не тільки України та її територіальних одиниць, а й великих культурних центрів і менших локусів, ця сфера історичного знання стає все більше привабливою для дослідників. Д. Лихачов писав: «Краєзнавство вчить людей не тільки любити свої рідні місця, а й знати про них, привчає їх цікавитися історією, мистецтвом, літературою, підвищувати свій культурний рівень. Це – найбільш доступний вид науки» [3, 5].

Актуалізація проблем музичного краєзнавства пояснюється необхідністю проведення конкретних, локальних досліджень музичної культури різних регіонів України задля виокремлення їхньої ролі в загальноісторичному культуротвірному процесі. Врешті, кожен регіон України вирізняється самобутніми шарами музичної культури, що включають оригінальну творчість місцевих композиторів, фольклор, архівні матеріали, пов'язані з життям і діяльністю видатних уродженців краю тощо. Введення цієї унікальної спадщини до наукового обігу видається необхідною справою. Загальнонаціональна значущість нагромадженого в регіонах України музично-краєзнавчого досвіду (виконавського, педагогічного) потребує наукового осмислення.

Відтворення цілісної панорами музичного життя держави немислиме без проведення музично-краєзнавчих досліджень, вивчення локальних музично-історичних матеріалів. Історико-теоретичне дослідження різних аспектів музичного краєзнавства в сучасних умовах набуває важливого значення, адже від того, наскільки глибоко ми вивчимо, усвідомимо, збережемо і примножимо регіональну музичну культуру залежить самозбереження українців як нації.

Аналіз останніх публікацій. Українська музична регіоніка в розмаїтті її творчих проявів в різні історичні періоди була в полі зору українських учених: О. Бадалова (Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI ст.), І. Бермес (Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини), В. Бондарчука (Музичне життя Черкащини XIX – початку XX ст. в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України), Т. Бурдейної-Публіки (Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю), О. Васюти (Музичне життя Чернігівщини XVIII – XIX ст. (Загальні закономірності та регіональні особливості), П. Даценка (Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX ст.), Р. Дудик (Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX ст.), Л. Ігнатової (Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – початку XXI ст.), О. Кавунник (Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – початку XXI ст.), Л. Кияновської (Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.), Н. Костюк (Музична культура Західної України 20–30-х рр. XX ст.: ідеї поступу і розвиток національних традицій), А. Литвиненко (Музична культура Полтавщини XIX – початку XX ст. в аспектах регіонального джерелознавства), Т. Ляшенко (Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини XX ст.), Т. Мартинюк (Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної

культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX – XX ст.), О. Миронової (Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрий та регіону Стрийщини (друга половина XIX ст. – 1939 р.)), Л. Микуланинець (Становлення та розвиток професійної музичної культури Закарпаття другої половини XX ст.: етнокультурні аспекти), В. Мітлицької (Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX ст.), Л. Мороз (Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.), О. Попович (Українське музичне життя Перемишля (1919 – 1999)), М. Ржевської (Музика Наддніпрянської України першої третини XX ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів), Р. Римар (Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.)), Л. Романюк (Музичне життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX ст.), Т. Росул (Музичне життя Закарпаття 20 – 30-х рр. XX ст.), І. Рябцевої (Музичний простір Катеринославщини-Дніпропетровщини першої третини XX ст. в контексті становлення національного музичного професіоналізму), М. Слабченко (Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець XIX – початок XX ст.)), О. Стебельської (Музичне життя Тернопільщини другої половини XX – початку XXI ст.: регіональні мистецько-освітні аспекти), О. Ущапівської (Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI ст.)), П. Шиманського (Музичне життя Волині 20–30-х рр. XX ст.), С. Щитової (Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини) та ін.

Виклад основного матеріалу. Одним із напрямів українського музикознавства, що інтенсивно розвивається з другої половини XX ст. є музичне краєзнавство, в межах якого активно досліджується музична культура різних регіонів. Термін «музичне краєзнавство» вперше було введено до наукового обігу ще в кінці 20-х рр. минулого століття Б. Асаф'євим у праці «Російська культура», згодом сутність цієї дефініції розкривається в музичних словниках, енциклопедіях. Про важливість цієї наукової дисципліни

Б. Асаф'єв акцентував: музичне краєзнавство не розвивається тільки тому, що вся історія музики написана на прикладі великих культурних центрів. У 70-х рр. А. Сохор наголошував на необхідності написання наукових праць, які б розкривали «зріз музичної культури певної місцевості в даний історичний момент, тобто картину сучасного музичного життя. Особливий інтерес для науки представляють опис й аналіз музичного побуту різних верств і груп населення, висвітлення того, якими видами діяльності, пов'язаної з музикою, вони займаються і наскільки активно, що вони слухають, співають та грають» [6, 288]. 1983 р. М. Етінгер у статті «Увага до музичного краєзнавства» писав: «Настав час для того, щоби від загальної історії музичної культури відокремилась порівняно самостійна галузь музичного краєзнавства» [8, 99]. Розмірковуючи про значення краєзнавства, Д. Лихачов підкреслював: «Є... одна вельми важлива і... раритетна особливість краєзнавства як науки. В ній немає двох рівнів». Одного рівня – для вчених-спеціалістів і другого – для широкої публіки». Краєзнавство само по собі популярне. Воно існує до тих пір, доки в його створенні та сприйнятті (використанні) беруть участь широкі маси. В цьому сенсі краєзнавство в системі наук займає виняткове місце» [2, 160].

Музичне краєзнавство – частина музикознавства, розділ краєзнавства. Його пов'язують з вивченням «музичної культури регіону, місцевості, області, міста тощо з метою виявлення її специфіки та закономірностей утворення, функціонування та розвитку» [5]. Кожен регіон вирізняється своєю неповторною культурою, бо, за В. Личковахом, «Україна як букет», чи віночок» квітів рясніє багатими, різнобарвними субетнічними культурами. Полісся і Поділля, Слобожанщина і Галичина, Покуття і Центр, Крим і Закарпаття, Донеччина і Придністров'я з давніх-давен мали самобутні риси культурної історії, які сьогодні складають неповторне слов'янське обличчя соборної» України. Тільки у взаємодії й взаємовпливах регіональних культур вимальовується духовний портрет українського народу...» [4, 3–4].

Регіональна музична культура – своєрідна об'єднувальна ланка між досягненнями світової культури та їхнім буттям у просторі регіону. Це відбувається через прилучення до культурних традицій різних країн і народів, включаючи й регіональні, музичне виконавство, звернення митців до світового художнього досвіду й актуалізацію національних і регіональних музичних артефактів. Як особлива форма існування соціуму та людини в певних координатах обширу, регіональна культура визначає специфіку терену. Вона є інтегруючим началом життя конкретної території, базується на вже усталену історичну традицію, формуючи та транслуючи систему цінностей, у якій переплітаються загальнонаціональні та регіональні прикмети.

Як наукова дисципліна, що включає сукупність всіх явищ, фактів, музичних творів певного регіону країни, музичне краєзнавство вивчає його музичну культуру (професійну, народну) від зародження до сучасності. Регіональний компонент стимулює інтерес до культури рідного краю, передбачає ознайомлення з важливими подіями, самотніми явищами музичного та художнього життя, котрі залишили помітний слід не тільки на регіональному, а й всеукраїнському рівні. Музичне мистецтво – це світ духовних цінностей, інтеріоризація яких дає змогу людині на емоційному й інтелектуальному рівні доторкнутися до унікального пласта культури, в якому відображається краса рідного краю, його людей, творів художньої творчості.

Українська культура – явище складне, багаторівневе, водночас – самотнє, яскраве, неповторне. Регіональна музична культура – одне з джерел цієї системи, в основі якої культурні традиції – усталені звичаї, обряди, цінності, котрі наповнюють життя людини. Музична спадщина того чи того територіального утворення України – джерело багатовікової мудрості народу. Її вивчення, збереження та популяризація – ознака престижу держави.

Музичне краєзнавство формує особистість як достойного представника рідного краю, хранителя, користувача, творця його соціокультурних цінностей і традицій. Системним компонентом музичного краєзнавства є музично-

естетичне та соціальне середовище – той життєвий простір, у межах якого розвивається особистість. Оптимально організований процес передбачає засвоєння духовного світу, який є персональним «полем» прилучення до національних і загальнолюдських цінностей.

Музичне краєзнавство встановлює та підтримує зв'язок епох, поколінь, спадкоємність у розвитку музичної культури певної територіальної одиниці. Воно сприяє збереженню музичної історії регіону, вихованню «духовної осілості» (за Д. Лихачовим). Праці, що ґрунтуються на фактології, реконструюють атмосферу певного хронологічного періоду, відтворюють хід музичної історії. Хронологічні параметри дають можливість уточнити час дії тих чи тих явищ, вибудувати подієвий ланцюг культурологічних процесів у часовій послідовності, його векторні складові.

Музично-краєзнавчі дослідження розвінчують узвичаєні з минулого століття оцінки й уявлення, що вкладаються в поняття «провінція», «провінційна культура» як щось архаїчне, застійне. Дослідження регіональної музичної культури відкривають світові нові аспекти музичного життя українських історико-культурних осередків, культурних центрів, їхні неповторні ознаки, визначають місце в культуротворчому процесі національної музичної історії. Власне, вивчення локальної музичної культури як історичної реальності, доповнення та поглиблення музикознавства фактологічним матеріалом про музичне життя певних регіонів дають змогу вписати їхні досягнення в загальноукраїнський музично-історичний процес.

На слушну думку В. Шульгіної, А. Кравченко, «осмислення регіональних культурно-мистецьких здобутків веде до усвідомлення власної культурної належності та відтворення широкої панорами національної культури як частки світової духовної спадщини» [7, 5].

Актуальність музичних краєзнавчих досліджень визначається низкою причин: в період незалежності України утверджуються форми функціонування музичного життя європейського типу: 1) засновується чимало творчих виконавських колективів (хорів, оркестрів, ансамблів), творчих

спілок, які об'єднують професійних композиторів і музикознавців; 2) концертне життя значно поживалося, збагатилося виступами як провідних українських колективів й окремих виконавців, так і місцевих; 3) до концертних програм вносяться щоразу складніші за музичною мовою твори, причому як композиторів західноєвропейських, так й українських, зокрема й представників того чи того регіону; 4) українське музичне життя стимулюється потужним фестивальним рухом, до участі в якому залучаються композитори та виконавці.

Висновки. На сучасному етапі музичне краєзнавство є дієвим засобом збереження та відродження як культури регіонів, так і національної української культури загалом. Воно дає змогу заповнювати «білі плями» історії музики, реконструювати шляхи становлення та розвитку музичної культури регіонів і її локальних осередків, окреслити жанрово-стильові виміри композиторської творчості в певному регіоні, специфіку функціонування різних видів виконавства, проаналізувати еволюційні процеси в царині музичної освіти, виявити вплив музично-освітніх закладів на піднесення культури краю, інколи – навіть розкрити вибухові моменти музичного життя на певному часовому відтинку.

Список використаної літератури

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – Изд. 2-е. – 144 с.
2. Лихачев Д. Краеведение как наука и как деятельность / Д. Лихачев // Русская культура / сост. Л. Мариупольская. – М. : Искусство, 2000. – С. 159–173.
3. Лихачев Д. Письма о добром и прекрасном / Д. Лихачев. – М. : Детская литература, 1985. – 205 с.
4. Личковах В. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / В. Личковах. – Чернігів : Видавець Лозовий В.М., 2011. – 168 с.
5. Словопедія. Електронний ресурс. Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua/58/53404/387230.html>
6. Сохор А. Статьи о советской музыке / А. Сохор. – Л. : Музыка, 1974. – 213 с.

7. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки / В. Шульгіна, А. Кравченко // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2015. – Вип. 16. – Ч. 1. – С. 3–10.
8. Этингер М. Внимание у музыкальном краеведении / М. Этингер // Советская музыка. – 1983. – № 1. – С. 99–102.

*Лідія Федоронько, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

ГАЇВКОВА ТРАДИЦІЯ НА БОЙКІВЩИНІ : ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ

У статті порушена проблема побутування обрядового пісенного фольклору, зокрема гаївкового обряду, в сучасних умовах. На прикладі кількох сіл бойківського ареалу простежено трансформацію обряду у зв'язку із суспільним життям середовища, неоднаковий стан збереженості репертуару та передавання традиції.

***Ключові слова:** традиція, Бойківщина, бойківське Підгір'я, гаївки, сучасний стан.*

*Лидия Федоронько, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения и фортепиано,
Дрогобычского государственного
педагогического университета имени Ивана Франко*

ГАИВКОВАЯ ТРАДИЦИЯ НА БОЙКОВЩИНЕ: ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ

В статье затронута проблема бытования обрядового песенного фольклора, а именно гаивкового обряда, в современных условиях. На примере нескольких сел бойковского ареала прослежена трансформация обряда в связи с общественной жизнью среды, неодинаковое состояние сохранности репертуара и передачи традиции.

***Ключевые слова:** традиция, Бойкивщина, бойковское Передгорье, гаивки, современное состояние.*

***Lydia Fedoroniko, Ph.D (Art), Associate professor of musicology
and piano, of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University***

HAIVKA'S TRADITION IN BOIKIVSHCHYNA REGION: SPECIFICS OF EXISTANCE

In the article is analyzed problem of ritual song folklore in modern circumstances, in particular haivka's ritual. On an example of few villages of Boiko's areal is traced transformation of ritual in connection with social life, unequal preservation state of the repertoire and transmission of tradition.

***Key words:** tradition, Boikivshchyna, Pidhirya, haivkas, contemporary state.*

Постановка проблеми. Гаївки належать до того обрядового жанру в системі українського фольклору, який до сьогодні зберіг своє активне

значення. Звичайно, не повсюди він існує однаково інтенсивно, швидше навпаки, однак спостереження над гаївковою традицією в тих локусах, де він ще звучить у природному середовищі, дають змогу побачити траєкторію його руху та зміни в картині побутування.

Синкретична природа обрядового фольклору зумовлює необхідність розглядати його як комплекс, набір елементів обряду, пов'язаних в одне ціле, де музична компонента, в цьому випадку пісенна, займає своє певне місце і час. Відповідно, сприймання гаївок у справжньому їхньому розумінні невіддільне від обряду, що дає можливість їхнього аналізу в ширшому контексті суспільного життя.

Відомо, що гаївковий жанр поширений в Західній Україні, і з найбільшою інтенсивністю він акумульований на Поділлі, а поширення в західному напрямі сягає Карпат, причому тільки передгірських районів [5]. На Бойківщині, в одному з етнографічних районів Карпатського регіону, лінія зберігається, за винятком Старосамбірщини, де поширення досліджуваного жанру захоплює частину гірського анклаву, зокрема села Стрільбичі, Біличі і деякі прилеглі села. Загалом можна говорити про традицію гаївкового жанру на так званому бойківському Підгір'ї. Ми мали можливість записати гаївкові зразки в різних локусах центральної Бойківщини вздовж лінії, що відмежовує її від підгірських районів і пролягає в Старосамбірському, Самбірському та Дрогобицькому районах, спілкуватися з місцевими автентичними носіями даного жанру¹, що дає змогу оцінити стан його побутування на цій території сьогодні.

Аналіз останніх досліджень. У вітчизняній фольклористиці гаївковий жанр досліджувався давно, серед перших публікацій можна виокремити працю В. Гнатюка «Гаївки» [1]. За століття, яке пройшло від часу виходу цієї праці, особливо у другій половині XX ст., в кожному територіальному збірнику поміщені зразки гаївок, що засвідчує присутність жанру в локальних

¹ Деякі результати опубліковані [2, 11 – 12, 79 – 94] ; [4, 536 – 545] ; [6, 43 – 44, 134 – 156].

традиціях регіону. Своєрідною антологією жанру стала монографія О. Смоляка «Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури» [2], де ґрунтовно описано обряд, його композиційні та структурні особливості, проаналізовано соціологічний аспект існування жанру в сучасному контексті і поміщено 479 пісенних зразків. Наявність хоча б названих джерел (а їх є більше) дає змогу порівняти гаївкові парадигми не тільки у просторовому зіставленні, але й оцінити спільні ознаки та відмінності побутування у природному контексті.

Метою статті є аналіз гаївкової традиції Бойківського регіону з виокремленням її особливостей побутування.

Для спостереження нами було вибрано кілька сіл Старосамбірського району, які розташовані в передгірській зоні – Лютовиська, Биличі та Княжпіль, і в гірській – Стрільбичі і сусіднє село Білич. Також є відомості про гаївку в гірському селі Мігово біля Княжполя. Принагідно використовувалась інформація про побутування гаївкового обряду на Дрогобиччині.

Зазначимо, що в багатьох середовищах існує своя назва гаївкового обряду. Так, на Дрогобиччині переважно застосовується назва *гаївки*. На Старосамбірщині вживаються такі означення, як *кликати лагівку* (Лютовиська), *кликати галагівку* (Биличі), *кликати «вордай»* (Княжпіль, Мігово), *кликати галю* (Стрільбичі).

Період активного побутування гаївкового обряду, який можна було простежити через опитування мешканців, окреслений ХХ ст., зокрема, його другою половиною. Хоча інформанти могли згадувати розповіді своїх батьків і дідів, що ретроспективно продовжують час до початку століття. Відмінності побутування в локусах спричинені об'єктивними та суб'єктивними чинниками, й один з важливіших об'єктивних факторів носить суспільний характер. Відомо, що гаївки належать до весняної обрядовості, тому період їхнього звучання, колись обмежений відповідно порою року, потім поступово редукувався до проміжку між Великодніми святами і Вознесінням. Місце проведення закономірно розташовувалося біля чинної церкви. Хоча в деяких

випадках воно могло проводитися і десь на вигоні чи відкритому просторі, яке, однак, ніколи не вибиралося випадково. Так, у Стрільбичах дійство відбувалося на території, яка називалася Лан, а там, як з'ясувалося, колись давно стояла церква, яка з часом була замінена на нову, вже в іншій частині села. Богослужіння відбувалися в новій церкві, проте, за традицією, гаївки донедавна водили на попередньому місці, хоча самої церкви навіть натяку немає¹. Відповідно, масове закриття церков всередині ХХ ст. з ідеологічних причин вплинуло на активність проведення гаївок [3, ч. 1, 107–108]. Там, де припинилося їхнє виконання у визначеному місці, втратився зв'язок з обрядом, і вони виконувалися як звичайні пісні (наприклад, в Биличах). Інша ситуація – коли місцеві мешканці все-таки проводили обряд на тому самому місці, біля закритої церкви, однак не в перший день Великодніх свят, а на наступний. Це дало змогу максимально зберегти його в звичному вигляді, і після відкриття церкви в 90-х рр. ХХ ст. одразу відновити його проведення. У тих селах, де припинилося проведення обряду, найчастіше він не відновлювався, існуючи надалі лише у пасивному стані². Так сталося в Биличах, де гаївковий обряд не відновився, хоча жінки старшого віку пам'ятають цей репертуар. Натомість в Лютовиськах він розвинувся у цілу виставу під назвою «Жельман» зі своїми дійовими особами та композиційною послідовністю частин³.

Однією з активних на початок ХХІ ст. залишається традиція *кликати во'р'дай* в селі Княжпіль, яка відбувається в перший день Великодніх свят і на Провідну неділю, після Вечірні біля церкви. При цьому за пам'яті інформанток існував чіткий розподіл функцій: співали жінки, дівчата і більші діти, хлопці натомість ставили оборіг. Спеціальним був процес підготовки

¹ Подібну ситуацію нам вдалося зафіксувати в с. Вороблевичі Дрогобицького району. Однак там водіння гаївок на місці старої церкви залишилося лише в спогадах старожилів.

² Проте, не виключаємо, що де-не-де відновлення вдавалося завдяки вольовим діям активніших мешканців, головню жінок.

³ Обряд описаний [6, 42 – 43].

пісень, який полягав у тому, що дітей (дівчаток) вчила одна або дві жінки «на обрінку»¹, якщо було більше молоді. А якщо менше, то збиралися в хаті.

У гаївковому обряді цього локусу збереглася традиційна драматургія, де початкову функцію виконувала гаївка «А вже весна скресла», завершальну – «Кривий танець». Всередині звучали «Молода ворітнице», «Ой заквили фіялоньки в неділю», «Сиділа квочка коло пеньочка». В другій половині композиції віддавалася перевага жартівливим пісням – «Чому, Галю, не танцюєш», «Ой ти, старий діду, чому ся не жениш»², і ближче до кінця – «Ой нумо, нумо заплетімо шума». Існувало повір'я, що пісні треба виконувати одну за одною без зупинки, не можна було відпочивати³. Описаний характер обряду та репертуар відповідає часові дитинства інформанток, що припадало на третю чверть ХХ ст. Зазначимо, що переймання традиції вже втрачає природний спосіб навчання в натуральному контексті, натомість відбувається дидактичним методом, у підготовчий до Великодніх свят період.

Слід зазначити, що збереження традиції в цьому локусі підтримується місцевим священиком. Для порівняння, в сусідньому Мігові обряд вже не проводиться, і також певну роль в цьому відіграє місцевий священик, але він, навпаки, не бачить сенсу поєднувати величне християнське свято зі «світським» дійством.

Відмінний від інших сучасних локальних варіантів є обряд з сіл Стрільбичі і Біличі, позначений великою мірою збереженості. Цікаво, що основним видом руху тут була⁴ хода в рядах (шеренгах) з кількістю 10 – 20 жінок в кожному. Ряди рухались один за одним, при виконанні гаївок жінки чергували строфи за типом питання – відповідь (антифон), або співали разом. Хода була неспішною, поважною, тому гаївкові наспіви цього локального середовища протяжні. При цьому шеренги йшли від краю до краю відведеної

¹ Обрінок – галявина біля річки (місц.).

² Як зазначали інформантки, виконання відбувалося з елементами театральності – всередині кола вибрана особа – дід – ілюструвала текст пісні.

³ Так вчив батько однієї з інформанток.

⁴ Йдеться про минулий час, тому що сьогодні він переходить стадію змін, однак зовсім донедавна все відбувалося описаним тут способом.

території. Ввечері зазвичай шеренги не рухались, а стояли одна навпроти іншої. До пісень, які виконувались в такому виді руху, належать «Ой на тамтій сторононьці пси брехали», «Ой волала Воленойка», «Пан Маковський по городі ходить», «Ой чия то крута рута в городойку», «Ой ніхто ж там не бував, як ся явір розвивав».

Інша група пісень виконувалася в рухомому або статичному колі. До цієї групи належали такі пісні ігрового типу, з елементами ілюстративного характеру, як «Зайчик», «Ой вийду я за воротонька» (сюжет «Грушка»), «Перепелоньчин чоловік», «Ой чому ти не танцюєш, Галю, Галю», «Ой ти, старий діду, чому ся не жениш» тощо. Всередину кола ставав один учасник, який показував рухи, зазначені в тексті.

Присутність жінки з організаторськими здібностями і знанням локального традиційного обряду полегшувала його проведення – вона активізувала дійство, показуючи, що і як робити, бо завжди серед учасників були присутні люди, які або призабули за рік необхідні тексти і дії, або зовсім нові, наприклад, гості.

Окремо слід згадати про роль в обряді чоловіків. Традиційно перевагу у виконанні пісень, іноді абсолютну, завжди мали дівчата і жінки активного віку. Чоловіки могли складати оборіг, чи виконувати іншу функцію. Однак виявляються середовища, де чоловіки і парубки під час обряду виконують пісні, іноді спеціально свої, парубочі, іноді в мішаному складі, з дівчатами і жінками. Заслуговує на увагу елемент обряду в селі Білич, де поєднані складання оборогу і виконання пісень чоловічим складом під час цієї гри. Основну роль «емблеми» відіграє перша строфа «Жельмана», її продовжує будь-яка пісня маршового характеру. Найчастіше звучать пісні «Терлом, терлом там доріжка іде», «Там на ставі, на ставочку», «Дощик іде і вода плеще / А кум до куми щупачка несе».

Загалом обряд має вигляд масового дійства, дуже світлого, радісного, яке відповідає настрою Великодня. Все відбувається одночасно – церковний дзвін, спів пісень, призначених для цього свята, виконуваних жіночим

складом, формування оборога і спів чоловічої групи. Діти бавляться в дитячі ігри і спостерігають за всім, будучи пасивно залученими до дії, старші люди стежать за дотриманням традиції.

Описані варіанти гаївкового обряду в різних локусах передгірської частини центральної Бойківщини і частково її гірської зони свідчать, що на цих теренах обряд затримав свій традиційний вигляд й активність до останніх років. На жаль, сьогодні зміни, деякі з них закономірні та об'єктивні, відбуваються і тут. Передусім, змінюється склад активних учасників обряду. Майже повсюди, вже значний час, а подекуди останніми роками (як в Стрільбичах та Біличу), участь у святкуванні переходить винятково в дитяче середовище. Змінюється місце проведення обряду – все частіше він переноситься з навіколоцерковної території до пришкільної ділянки, або на сцену – шкільну чи будинку культури. Відсутність натурального контексту спричиняє зникнення основної композиційної конструкції обряду, а звідси і сам обряд перестає бути обрядом. Виконання гаївок перетворюється на звичайний концерт, про що свідчить використання вчителями у програмі концерту тематичних віршів та інших форм виступу. Негативним фактором вважаємо відсутність уваги до місцевого гаївкового репертуару, бо вчителі чи інші організатори віддають перевагу зразкам зі збірників, ігноруючи місцеві варіанти, внаслідок чого відбувається уніфікація жанру, втрачаються його локальні ознаки.

Підсумовуючи викладений матеріал, слід зазначити, що ми отримали у спадок багату культурну традицію, зокрема і весняно-гаївкову. Це спостерігається на прикладі стану обрядовості, зокрема Бойківщини. Але насправді обрядова традиція повинна трактуватись набагато ширше, однак сьогодні, внаслідок суспільних та демографічних змін, ми можемо її втратити. Вже тривалий час відбувається редукція методів і прийомів натурального переймання традиції, яка є вагомую частиною нашої культури. Відповідальність за збереження її повністю стає справою системи освіти і виховання. Проте через відсутність правильного розуміння суті фольклору як

одного з основних архетипів культури, його іменентних ознак, що так необхідно для формування сучасного національного світогляду, цей процес не знаходить правильного русла. Натомість, щоб поставити за мету формування вчителя музичного мистецтва, який би розумів фольклор і володів всіма навчальними методами і засобами у цій сфері, сьогодні відбувається скорочення вивчення або й вилучення з програм навчальних закладів середньої та вищої ланки дисципліни «фольклор». Залишається сподіватися, що серйозне ставлення до нашої народної культури і мистецтва все-таки буде збережене.

Список використаної літератури

1. Народні пісні сіл Гаї Верхні та Гаї Нижні на Дрогобиччині / Записи, нотні транскр., упорядкув., вступна стаття Л. Федоронько. – Дрогобич : ВО «Котермак–УЕЛФ», 2008. – 504 с.
2. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : монографія. Частина перша / Олег Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2004. – 296 с.; Частина друга. – Тернопіль : Астон, 2001. – 391 с.
3. Федоронько Лідія. Гаївкові наспіви в музичній традиції східної Дрогобиччини (на пісенному матеріалі сіл Гаї Верхні та Гаї Нижні Дрогобицького району / Лідія Федоронько // Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (до 140-річчя з дня народження Філарета колесси) : Збірник наукових праць та матеріалів : Львів : Львівських національний університет імені Івана Франка, 2013. – 728 с. + 1,5 вкл. – (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». – Вип. 13). – С. 536–545.
4. Фружинська О. Ареал побутування гаївок / О.Фружинська // Народознавчі зошити, 1'98. – С. 72–76.
5. Хай М.Й., Федоронько Л.Р. Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині» – Львів : Видавництво «Астролябія», 2016. – 260 с.

Фен Їжань, аспірантка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

ПРИКЛАДИ МІЖНАРОДНОЇ СПІВПРАЦІ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ПІВНІЧНОГО КИТАЮ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ ст.

У статті на підставі матеріалів наукових праць та періодичних джерел здійснено аналіз форм міжнародної співпраці у фортепіанному мистецтві Північного Китаю в період його становлення у першій третині ХХ ст. Визначено персоналії найбільш значних педагогів та концертуючих піаністів. Систематизовано факти утворення перших професійних музичних навчальних закладів з викладанням фортепіанної гри, реконструйовано форми музичного життя. Підсумовано значення діяльності російських емігрантів у становленні фортепіанного мистецтва Китаю.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, концертна діяльність, навчальні заклади, періодичні видання.

Фен Йижань, аспирантка кафедры истории музыки
Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко

ПРИМЕРЫ МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ СЕВЕРНОГО КИТАЯ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА

В статье на основе материалов научных статей и периодических источников проанализированы формы международного сотрудничества в фортепианном искусстве северного Китая в период его становления в первой трети ХХ века. Определены персоналии наиболее значительных педагогов и концертирующих пианистов. Систематизированы факты образования первых профессиональных музыкальных учебных заведений с преподаванием фортепианной игры, реконструированы формы музыкальной жизни. Подведено значение деятельности русских эмигрантов в становлении фортепианного искусства Китая.

Ключевые слова: фортепианное искусство, концертная деятельность, учебные заведения, периодические издания.

Feng Yiran, postgraduate of the music history cathedra
of the Lviv National musical academy
named by M.V. Lysenko

EXAMPLES OF INTERNATIONAL COOPERATION IN THE PIANO ART OF NORTHERN CHINA IN THE FIRST TRINITY OF THE XXth CENTURY

In the article, based on the materials of scientific works and periodical sources, the analysis of forms of international cooperation in the piano art of northern China during the period of its formation in the first twentieth century of the 20 th century. The persons of the most significant teachers and concert pianists are determined. The facts of the formation of the first professional musical educational institutions with the teaching of the piano game are systematized, the forms of musical life are reconstructed. Summed up the importance of the activities of n emigrants in the formation of piano art in China.

Key words: piano art, concert activity, educational institutions, periodicals.

Постановка проблеми. На шляху становлення китайської фортепіанної школи у 1910–1940-х рр. важливу роль відіграли професійні музиканти Заходу. В умовах припинення багатовікової закритості Китаю до європейських надбань і плекання розвитку винятково національних музичних традицій, після завершення Сінхайської революції та утворення Китайської Республіки (1912), у Китаї розпочалось систематичне осягнення здобутків Заходу. В галузі музичного мистецтва це, насамперед, позначилось у поступовому цілеспрямованому вивченні європейських форм професійної освіти та прагненні запровадити їхній досвід у себе. У Китаї розпочався процес поступового, щоразу активнішого пізнання здобутків Заходу. Зокрема, у піаністичному мистецтві це слугувало початкові становлення професійної фортепіанної освіти. В умовах новоствореної держави постала необхідність відкриття власних професійних музичних навчальних закладів. Першими з них були приватні музичні школи та студії. Оскільки власних кадрів ще не було, їхньою організацією зайнялись приїжджі емігранти. Згодом розпочалось відкриття коледжів та музичних училищ, музичних факультетів при університетах, а у 1927 р. розпочалося відкриття першої на території Китаю консерваторії у Шанхаї.

Визначальна роль у започаткуванні процесу становлення фортепіанної школи належить першим гастрольним виступам європейських піаністів і музикантів, що у великій кількості від перших років XX ст. мігрували з

різноманітних куточків Заходу до Китаю, залишаючись тут на тривалий час. Багато з них розвивали у різних містах (на початках основними центрами музичного життя були Харбін та Шанхай) власну блискучу виконавську кар'єру. Важливе значення у першому близькому знайомстві китайського населення з високопрофесійним піаністичним мистецтвом Заходу, а також у сприянні європеїзації китайського музичного мистецтва відіграла й величезна самовіддана підготовча праця гастролуючих приїжджих виконавців. Загалом, завдяки діяльності багатьох з них інтенсифікувалось привернення уваги китайського населення до європейського інструмента, що сприяло поступовому його вкоріненню у китайську культуру. Засвоюючи все ширшу територію Китаю, разом приїжджі педагоги та виконавці сприяли започаткуванню становлення піаністичного мистецтва на теренах Піднебесної і поступовому оволодінню вершинами виконавської майстерності.

Метою статті є здійснення аналізу наукових статей та китайських періодичних джерел для виявлення форм міжнародної співпраці у фортепіанному мистецтві Північного Китаю в період його становлення та визначення персоналій найбільш значних педагогів та концертуючих піаністів.

Концертна і педагогічна праця іноземних піаністів стала поштовхом для здійснення початкових кроків у професіоналізації фортепіанної гри, впровадженню в систему навчання європейських норм та їхнього поступового укорінення в системі китайської піаністичної освіти.

Ранні форми становлення фортепіанного мистецтва на території Китаю пов'язуються з північним містом Харбін. Зважаючи на те, що від 1898 р. Харбін був найважливішим стратегічним центром, де здійснювалось керівництво будівництвом Східної китайської залізниці, сюди скеровані як кваліфіковані фахівці, або у пошуках роботи поступово прибували десятки, а незабаром і сотні тисяч емігрантів з різних куточків Заходу, більшість з яких були вихідці з Росії. Харбінська газета «Концерти. Музична освіта» у 1923 р. опублікувала цікаві статистичні дані: «Кількість росіян, що приїхали до

Харбіна, поступово збільшується. У 1922 р. їхня загальна кількість вже становить 380 206 осіб. Загальна ж кількість іноземних громадян – 51, 69 %. Росіян зібралось тут так багато, що вони називають Харбін не лише столицею емігрантів, але й своєю столицею на Далекому Сході» [1, 3]. Серед приїжджих тут зібралось безліч фахівців різних спеціальностей – інженерів, військових, медиків, банкірів, вчителів, літераторів тощо та, що важливо у контексті досліджуваної проблематики, – достатньо багато виконавців-піаністів і педагогів. На початку століття у Харбіні зовсім не було власних професійних музичних кадрів, тому для здійснення педагогічної і виконавської діяльності їх охоче приймали на роботу. Разом російські піаністи зробили великий внесок у розповсюдження на півночі Китаю західної і, зокрема, фортепіанної музики.

Щоденна російськомовна газета «Харбінський вісник» писала про організацію гастрольних турів та участь у платних концертах-балах, збори з яких йшли на допомогу російським мистецьким емігрантам. Серед інших артистів гастрольні тури здійснювали у Харбіні російські піаністки Л. Аптекарева та В. Гершгоріна. З різних випусків газети можемо довідатись про репертуар їх концертних програм: твори В.А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, М. Іпполітова-Іванова та П. Чайковського [6, 187–189].

У першій третині ХХ ст. музична освіта Харбіна ще не була єдиним освітнім проектом, окремі ланки якого були б взаємопов'язаними між собою загальними програмами і передбачали б єдину систему від музичної школи до ЗВО. У 1920 р. за участі Китайської східної залізниці у Харбіні було засновано Музичний технікум. Його випускник, російський саксофоніст і джазмен Володимир Серебряков,¹ зазначав, що «ретроспективно зіставляючи досвід

¹ Володимир Серебряков (1914–1998) – співорганізатор у Харбіні джаз-оркестру Олега Лундстрема. У 1921 р. разом з родиною приїхав до Харбіна, де закінчив музичну школу по класу скрипки та альту (у В. Трахтенберга). У 1929 р. грав в оркестрі Російської опери, коли головним її диригентом був А. Пазовський. За час «китайських років», крім оркестру, Лундстрема працював солістом оркестрів Пекіну та Шанхайського Муніципального симфонічного оркестру. До Росії (м. Казань) повернувся у 1947 р., де проживав і працював до кінця життя.

технікуму з теперішнім, у ньому поєднувались дитяча музична школа і училище» [5, 9].

Упродовж перших двох десятиліть завдяки великій кількості концертів, які проводили в Харбіні російські піаністи та інші приїжджі гастролери з Заходу, основною формою засвоєння музичної культури залишалось практичне музикування.

Утворення і подальший розвиток мережі музичних навчальних закладів розпочало відкриття у 1921 р. Першої харбінської музичної школи. Як повідомлялось у журналі «Рубіж», музична школа, як й інші освітні заклади Харбіна, взяла за основу зразок російських навчальних закладів і діяла за програмою Російського музичного товариства [4, 4]. Відкриття музичної школи і фортепіанного відділу у ній було ініційоване російськими музикантами, що й стали першими її педагогами: В. Гершгоріна, Е. Дружиніна, У. Гольдштейн, В. Діллон, С. Шпільман, В. Лазарев та інші [1, 2–4]. В класі спеціального фортепіано викладали Л. Раменська, Л. Тутова, Л. Чеснокова. Обов'язкове фортепіано викладала О. Качіна [3]. Школа проіснувала до 1945 р. Першим її директором стала випускниця Петербурзької консерваторії піаністка Р. Карпова (1888–1948). Потім різними роками її очолювали знаменитий скрипаль з України, випускник тієї самої консерваторії, В. Трахтенберг (1924 – 1938)¹, від 1938 р. – піаністка, випускниця Паризької консерваторії В. Гершгоріна² [3, 28].

¹ Володимир Трахтенберг (1884–1963) – видатний скрипаль, педагог, концертмейстер оркестру Китайської Східної залізниці, диригент і суспільно-музичний діяч. Народився у Києві, навчався в Київській та Петербурзькій консерваторії в класі Л. Ауера. Був організатором та директором Першої музичної школи (1921). У Харбіні одружився з китаянкою, скрипалькою Тую Ную Фу. У 1920–1930-х роках був організатором і учасником струнного квартету Китайської східної залізниці. Від 1947 р. – ректор Вищої музичної школи імені Глазунова. Учні: Г. Ястремський, Хельмут Штерн, А. Каменський, П. Раменський, Лю Тяньхуа, Лю Хуей, Сіань Сінхай, Тую Ную Фу.

² Гершгоріна Валентина (1899, Іркутськ – ?). У 1925 р. закінчила Паризьку консерваторію. До Харбіна приїхала у 1926 р., де працювала викладачем фортепіано в Першій музичній школі. Одночасно багато виступала з сольними концертами як солістка Харбінського симфонічного оркестру. У 1931 р. виїхала для продовження удосконалення виконавської майстерності на два роки до Японії (Нагоя), звідти – до Італії (Мілан, де закінчила консерваторію). В Італії взяла участь у конкурсі Королівської філармонійної академії, де отримала звання «Маестро». Різними роками її педагогами були Зауер, Замбоні,

Педагогічну роботу Гершгоріна активно поєднувала з концертною діяльністю – давала сольні концерти, багато виступала як солістка у концертах камерної та симфонічної музики. Кілька разів виїжджала удосконалювати свою майстерність до Японії (м. Нагоя), де працювала асистенткою професора Хилсберга, та до Італії (Мілан), де навчалася у найвидатніших європейських піаністів і професорів – австрійця Еміля Зауера та французької піаністки Маргеріт Лонг. Разом з Гершгоріною у професора Зауера в той період навчалася видатна львівська піаністка Любка Колесса. В Італії піаністичний талант Гершгоріної був оцінений дуже високо, про що свідчить присвоєння їй звання «маестро» на конкурсі піаністів Королівської філармонійної академії.

За 24 роки діяльності школи в ній здобули музичну освіту понад дві тисячі учнів, окремі з яких продовжили своє навчання в кращих європейських консерваторіях. Про це знову можемо дізнатися з окремих публікацій журналу «Рубіж»: піаніст В. Костевич закінчив Болонську консерваторію, піаністка Тихомирова – Ляйпцізьку консерваторію, О. Абаза та А. Каменський навчалися у США [3]. Пишаючись своїми випускниками, в журналі зазначалось, що ... у всіх відомих консерваторіях, у всіх кращих професорів світу є учні Першої музичної школи з далекого Харбіна» [4]. В. Серебряков згадує у монографії, що своє навчання продовжили в Токійській Королівській Академії Уено скрипаль Ю. Ястремський (в О. Могилевського), піаністи В. Білоусова (у Лео Сироти), О. Абаза (у Л. Крейцера), здійснювали свою професійну кар'єру за кордоном: піаністи Ася Шифрін – концертувала в Ізраїлі, Інна Хамабе – у Сан-Франциско [5].

Блискучі успіхи Першої музичної школи дали поштовх для відкриття в Харбіні інших навчальних музичних закладів. У 1923 р. Розпочала діяльність фортепіанна музична студія Фокіної-Сидорової. Її значення, де поряд з росіянами навчалися й діти китайських громадян, полягало передусім в

Маргарита Лонг. Після кінцевого переїзду до Харбіна багато концертувала, у 1934 р. заснувала Третю музичну школу (фортепіанну), куди запросила на роботу Лео Сироту і М. Шиферблатта. У 1938 р. стала директором Першої харбінської музичної школи.

потужному впровадженні музичної освіти у місті та в підготовці кадрів для місцевого оперного театру і симфонічного оркестру.

На початку 1930-х рр. у школі клас фортепіанної гри викладали випускниця Київської консерваторії Елеонора Дружиніна і випускники Петербурзької консерваторії Любов Аптекарева, Олексій Абаза, Валентина Гершгоріна, Давид Гейгнер, Елеонора Коркіна та Федір Осаковський.

У 1934 р. після навчання у Мілані повернулася піаністка В. Гершгоріна, яка одразу заснувала Третю музичну школу, яка була вузької спеціалізації і включала тільки фортепіанний клас. До викладацького складу Гершгоріна запросила кращих піаністів – Лео Сироту, який гастролював у цей час в Харбіні, а для викладання камерного ансамблю – скрипаля Миколу Шиферблатта [3].

Отже, серед найважливіших російських представників у Харбіні викладали фортепіано: Д. Карпова, випускниця Петербурзької консерваторії, що стала першою директоркою першої харбінської музичної школи; Б. Лазарев (1888– ?); випускниця Паризької консерваторії Валентина Гершгоріна; випускниця Лейпцігської консерваторії В. Діллон (1889–1948), разом з іншими російськими музикантами вона стала однією із засновників у Харбіні Вищого музичного інституту імені О. Глазунова. Важливим за її діяльності виявилось заснування першого в історії фортепіанної педагогіки Китаю класу фортепіанного ансамблю та акомпанементу. Одразу зазначимо, що ця традиція дуже тривалий час (аж до початку XXI ст.) була призабutoю по усій території Піднебесної і почала своє відродження лише у 2017 р. в Пекіні.

Усі разом вони поклали початок формування піаністичної школи Китаю, заклали тут основи європейської педагогіки та виховали багато професійних музикантів, окремі з яких зробили свій значний внесок у підготовку національних піаністичних кадрів.

Список використаної літератури

1. Жу Чен Мін. Ху Шюе Лі. Педагогіка в першій харбінській музичній школі. – Харбін : Народна друкарня, 2005. – 8 с.
2. Концерты. Музыкальное образование // Печатный орган российских эмигрантов. – Харбин, 1923. – №1. – 16 с.
3. Перша музична школа Харбіна. 20 років розвитку // *Збірка документів*. – Харбін : Видавництво російських емігрантів, 1942. – 32 с.
4. Рубеж. Еженедельный литературно-художественный журнал // Орган российской эмиграции на Дальнем Востоке. – Харбин, 1921. – № 4.
5. Серебряков В. Своя песня «Казань» : Казань, 1997. – № 1–4.
6. Харбинский Вестник // Орган Китайской Восточной Железной дороги. Харбин, 14 июля 1914. №78; 14 февраля 1923. №29; 18 марта 1927. №39; 4 декабря 1930. №211; 15 декабря 1930. №223.

Розділ IV. Практичні та теоретичні засади хорового диригування в сучасних освітніх процесах: історія та сучасність

УДК 78.071.1(477) : 782 : 784 + 82 - 2

Олександра Бабенко, *пошукувач кафедри теорії музики
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРІ «БІГ» ВАЛЕНТИНА БІБІКА

Досліджено роль хору в драматургії опери «Біг» видатного представника харківської композиторської школи другої половини ХХ ст. Валентина Бібіка. Специфіка самого твору, що вивчається вперше, переважання в структурі опери хорових номерів обумовили важливу драматургічну роль хору. У процесі розвитку сюжетної лінії він виконує фонову-ілюстративну, дієву та внутрішньоемоційну функції. Особлива психологічно-узагальнювальна функція хору визначається введенням хорових молитов, що замикають кожен з картин, й останньої хорової колискової. Вони утворюють окрему циклічну побудову й окреслюють головну драматургічну лінію. Це дає змогу віднести оперу, що має спільні риси з жанром ораторії, до жанру психологічної драми.

Ключові слова: *Валентин Бібік, оперний жанр, драматургія, функція хору в опері, психологічна драма.*

Александра Бабенко, *соискатель кафедры теории музыки
Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХОРА В ОПЕРЕ «БЕГ» ВАЛЕНТИНА БИБИКА

Исследовано роль хора в драматургии оперы «Бег» выдающегося представителя харьковской композиторской школы второй половины ХХ века Валентина Библика. Специфика самого произведения, которое изучается впервые, преобладание в структуре оперы хоровых номеров обусловили важную драматургическую роль хора. В процессе развития сюжетной линии он выполняет фоновую-иллюстративную, действенную и внутренне-эмоциональную функции. Особенная психологически-обобщающая функция хора определяется введением хоровых молитв, которые замыкают каждую картину, и последней хоровой колыбельной. Они образуют отдельное циклическое построение и очерчивают главную драматургическую линию. Это позволяет в целом отнести оперу, которая имеет общие черты с жанром оратории, к жанру психологической драмы.

***Ключевые слова:** Валентин Бибик, оперный жанр, драматургия, функция хора в опере, психологическая драма.*

Oleksandra Babenko, search engineer at the Department of Music Theory National Music Academy P. I. Tchaikovsky of Ukraine

DRAMATIC FUNCTIONS OF THE CHOIR IN THE OPERA "RUN" BY VALENTINE BIBIK

The role of the choir in the dramatic composition of the opera "Run" by the outstanding representative of Kharkiv composer school of the second half of the twentieth century Valentine Bibik has been explored. Specificity of the work itself, which was studied for the first time, the predominance of choral numbers in the structure of the opera led to an important dramatic role of the choir. In the process of development of the storyline, it performs background-illustrative, effective and intra-emotional functions. A special, psychologically-generalizing function of the choir is determined by the introduction of choral prayers, closing each of the scenes, and the last choral lullaby, which together form a separate cyclic construction and outline the main dramatic line. This allows in general to include the opera, which has common features with the genre of the oratorio, to the genre of psychological drama.

Key words: *Valentin Bibik, opera genre, dramatic composition, the function of the choir in the opera, psychological drama.*

Проблема недостатньої вивченості хорового доробку Валентина Бібіка є важливим питанням щодо дослідження як індивідуального методу роботи композитора у хоровому жанрі, так й української хорової музики другої половини ХХ ст. загалом. Необхідність дослідження цієї теми обумовлена самобутністю творчої манери композитора, творчість якого здійснила вплив на подальший розвиток хорового мистецтва. **Її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями** полягає у розкритті яскравої сторінки української хорової музики і можливості осмислити глибину бачення композитором хорової звучності.

У дослідженнях і публікаціях, присвячених творчості Валентина Бібіка, аналізуються симфонічні, камерні вокальні та фортепіанні твори композитора. Хоровий доробок Валентина Бібіка розглядається епізодично лише у контексті їхнього звучання на пленумах-оглядах.

Головною метою дослідження є презентація і висвітлення оперно-хорової творчості композитора, методу його роботи в оперному жанрі через визначення драматургічних функцій хору в його єдиній опері «Біг».

Валентин Бібік – один із відомих митців вітчизняної музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Сфера творчих інтересів композитора багата і різноманітна. Симфоніст за покликом, за своєю суттю, він плідно працює у різних музичних жанрах і є автором численних симфонічних, фортепіанних, камерних, вокальних творів. Вагоме місце у його творчому доробку посідає хорова музика, яку композитор створює упродовж усього життя. Хорові твори Бібіка демонструють глибину сприйняття композитором тембру людського голосу і насиченість смислу, яким він наділяє голосові тембри.

Особливого значення набуває хорова звучність і в єдиній опері композитора «Біг», яку з усією впевненістю можна назвати хоровою оперою, зважаючи на значимість відведеного хору місця.

Опера «Біг» була створена В.С. Бібіком у 1972 р. – на початку творчого шляху композитора – і, пройшовши своєрідну перевірку часом, майже через десять років – у 1981 році – отримала другу редакцію, здійснену уже зрілим оком композитора у розквіті його творчої діяльності.

На жаль, сценічного втілення опера не отримала. Лише у 2010 р. вона була вперше представлена у концертному виконанні Романом Кофманом на сцені Національної філармонії України. Ця подія зумовлена гучний резонанс у культурному житті Києва і була висвітлена у низці публікацій, присвячених в основному проблемам виконання твору.

Зупинімося на деяких особливостях опери, які зумовлюють її драматургічні та музичні властивості. Слідуючи за однойменною п'єсою М. Булгакова, композитор в опері звертається до вельми суперечливої і навіть небезпечної теми подій Громадянської війни, репрезентуючи їх з позицій білогвардійців, які протистоять Червоній армії. Такий аспект сприяв забороні виконання твору (тому опера й не була поставлена). Проте у цій складній темі

композитора насамперед приваблювала не стільки зовнішня, подієва сторона, скільки глибинна проблематика, що була співзвучною лірико-філософському характеру його власного світовідчуття, надавала можливість творчого переосмислення драматичних колізій і людських характерів. У цьому сенсі велика роль хорової складової в опері пояснюється саме заглибленням у психологічний світ окремої людини. Значимість хорового чинника стає проявом глибоко психологічної проблематики наведеного історичного періоду, коли окрема людина губилася у пошуках власного місця поміж зграєю таких самих загублених людей, які оформлюються на загальну неспокійну людську масу.

Самостійно створюючи лібрето опери, композитор значною мірою зберігає прозовий текст літературного першоджерела, а, отже, поява частини хорів передусім передбачена текстом п'єси.

Таким чином, хор з'являється вже у першій картині, відтворюючи запропонований драматургом візуально-звуковий образ. Композитор вводить хор монахів, яким М. Булгаков починає свій твір: *«Слышно, как хор монахов в подземелье поет глухо «...Святителю отче Николае...»»* [3, 85]. Виконується хор за кулісами у чоловічому складі, дослівно відтворюючи християнську молитву до Миколая Чудотворця *«О всеблагий отче Николае, пастырю и учителю всех...»*. Ілюструючи церковне богослужіння, хорове виконання відтворює скупі октавні ходи стародавніх церковних наспівів, чергуючись з речитативними басовими репліками священика.

Виконання хору в оркестровому супроводі необхідно трактувати як накладення двох окремих музичних елементів. До музичної атмосфери гнітючих революційних інтонацій вводиться окремий традиційно акапельний чоловічий хор. Його незалежність організовано відмінністю метричних сіток: тоді, коли вся оркестрова фактура, а згодом і солісти, існують в рамках одного метричного малюнку, хорова партитура вільно накладається у власному русі.

Композитор, добре знаючи особливості голосу, поміщає хорові тембри у зручні теситурні умови, що дає можливість хору молитовно звучати в умовах

piano і набути функції фонового звучання, відтворюючи перебування героїв у стінах монастиря.

Продовжує зображальну лінію В. Бібік і в третій картині. Вводячи глядача у світ екзотики Константинополя, композитор відкриває дію великою хоровою сценою, запропонованою Булгаковим: *«Странная симфония. В музыке ноют турецкие напевы, <...> потом стоны уличных торговцев, гудение трамваёв, гудки автомобилей...»* [3, 131].

Східні інтонації композитор відтворює, використовуючи двічі гармонічний мажор з його пониженими другим і шостим ступенями, які проймають усю вертикаль. Східного колориту додає також звучання нових тембрів в оркестрі.

Ця хорова картина звучить у виконанні чоловічого складу і виконує роль *«уличных торговцев»*, «замовлену» драматургом: *«Басы поют в симфонии: «Каймаки! Каймаки!», тенора-продавцы лимонов сладко: «Амбуляси! Амбуляси!»»* [3, 132]. В. Бібік поступово додає до них «люля-кебаб», «нергес», «люмайн» та в останньому проведенні деякі додаткові «покупайте». Хорові проведення повторюються варіантно чотири рази. Майже не змінюючи партій, композитор з кожним разом ущільнює фактуру за допомогою додаткового тексту та стиснення тривалостей. Так, до появи Чарноти композитор поступово втілює авторське *«Константинополь стонет над Чарнотой»* [3, 132]. Ущільнюється й оркестрова фактура. На момент появи Чарноти до озвучення міста задіяно майже весь оркестр.

Окрему увагу необхідно приділити наступній великій хоровій сцені, яка займає як в картині, так і в опері важливе місце. Саме тут подається образ міста, який постає у вигляді могутньої машини, жертвою якої є Григорій. Образ чужини у музиканта слідом, за Булгаковим, набуває важливого значення у розкритті конфлікту окремої особистості з суспільством. Місто уособлює збірний образ чужини і накладає відбиток на кожному з емігрантів. Хорова тканина тут набуває глибокого філософського тлумачення.

Змальовуючи місто як один з центральних образів твору, В. Бібік подає його через тему *«тарганячих бігів»*. Композитор знаходить у тексті п'єси сатиричне ототожнення емігрантів з тарганами, які змушені вигризати своє місце під сонцем на чужині у таких самих емігрантів. Після проведення теми у солістів вона експонується в хорі, ніби зрівнюючи ролі солістів з учасниками хору, демонструючи тотожність їхніх положень. Композитор візуалізує проблему бігу, подаючи її у вигляді хорового фугато *«Дайте нам скорей билетик»*.

Зображуючи Константинополь як багатонаціональний осередок, тема звучить у кожному голосі з різною мовою. Так, басы, граючи англійців, співають англійською, баритонам доручена роль італійців, другі тенори – російські емігранти, перші – турки. Виклад хорових партій здійснюється класично по чергово басы – баритони – другі, тенори – перші.

Чітко організований у фугованому викладі хоровий натовп поступово розосереджується, демонструючи хаотичність того дня. Хорове звучання переривається репліками Артура, які будуються на тому самому тематичному матеріалі. Тепер хоровий натовп звучить вільними вигуківими епізодами, де вболівальницькі репліки хористів виконують функцію персоніфікованого натовпу. Композитор доручає їм репліки гравців-вболівальників, які не визначає на нотному письмі. Потім картина переростає у суцільне гудіння й у швидкому темпі хорові вигуки сприймаються як суцільний безлад.

Композитор створює величезну масову сцену, відтворюючи хаотичну ситуацію, в якій губиться постать головного героя. Валентин Бібік доводить масовість цієї сцени до краю, вводячи поряд з туттійно звучащим оркестром, чоловічим хором гравців, Чарнотою й Артуром та іншими на сцені ще й хор хлопчиків-турків. Зауважимо, що у Булгакова це тільки один хлопчик-грек. Введення дитячого хору додає атмосфері сцени ще більшої задухи і масовості.

Гравці обмануті Артуром так само, як Чарнота та інші герої виявляються ошуканими самою ідеєю знайти спокійне життя на чужині. У суцільному звучанні голосів пропадає значимість сказаного. Головним для композитора

стає ефект суцільного подиву, обурення і розпачу. Кожен з персонажів, включаючи і хор, ніби відокремлено переживає одну і ту саму подію.

Врешті, ця подія об'єднує всіх окремих учасників в єдину акордову звучність. Тема тарганячих бігів тут звучить в повну міць, накриваючи весь Константинополь, екзотичні ознаки якого продовжують пробиватися у хроматичних поземках низьких струнних.

Таким чином, окрім зображальної функції, яку виконує в опері хор, він також стає однією з головних дійових осіб опери, уособлюючи в собі образ Чужини з її тарганячими бігами.

Проте і ця функція хору не стає головною. Створюючи оперу, В. Бібік вводить деякі авторські новоутворення, які дають йому змогу поглибити психологічний план опери. Йдучи за драматургом у розкритті головного конфлікту («Революція – Людина»), В. Бібік розширює змістовні рамки, демонструючи тяжіння до відображення глибоких психологічних переживань персонажів. Неабияку роль у цьому процесі відіграють хорові епізоди, введені композитором.

У фіналі кожної з картин композитор вводить акапельну хорову молитву, втілюючи у звертаннях до Бога душевні терзання окремого персонажу.

У фіналі першої картини молитва *«Припади, душе моя, к Божией Матери...»* набуває значення всенародної молитви про допомогу тим, хто був змушений покинути дім. Звучання тексту від першої особи дає побачити на сцені образ героїв, яким довелося поїхати.

Друга картина першої дії, присвячена розкриттю образу Романа Хлудова, закінчується молитвою *«Увы мне великогрешному...»*, яка вривається в музичний простір як крик душі Хлудова, що вже не може витримувати душевних мук. Її слова ніби вимовляються мучеником Хлудовим і здіймаються високо в небо. Як і роздвоєний образ героя, молитва ділиться на дві частини. Після сповненого страждань зізнання, настає друга частина

хорового монологу: *«Душе моя, и покайся от злых дел твоих»*. Вона звучить скорено на *p*, ніби заповнюючи душу каяттям.

Молитва третьої картини – *«От скверных устен, от мерзкого сердца,...»* – розширює образ генерала Чарноти, продовжуючи лінію його душевних терзань. Четверта – *«О пресладкий и прещедрый Иисусе!...»* – втілює в собі збірний образ усіх емігрантів, на зразок того, як в першій картині уособлював усіх тих, хто тікає. Завершальна молитва п'ятої картини *«Господи Иисусе Христе мой,...»* уособлює в собі душевні муки Люськи. Молитва звучить у виконанні мішаного хору і побудована на інтонаціях плачу, характерних для сольного епізоду героїні.

Фінальна картина *«Возвращение»* отримує у композитора жанрове ім'я *«Колискова»*. Уже зіставивши ці назви, можна бачити смислове значення такої фінальної трактовки, де після рішення повернутися додому настає довгоочікуваний спокій, якого герої шукали упродовж усієї опери. Згідно з жанровим ім'ям вся картина звучить в помірному темпі при основному нюансі *p*, пронизана світлими тембрами та інтонаційними *«погойдкуваннями»*.

Колискова проникає і в хорову партитуру. Цей фінальний хоровий епізод несе в собі важливу драматургічну функцію. В фіналі попередніх картин кожного разу звучала акапельна хорова молитва, втілюючи у звертаннях до Бога душевні терзання персонажів. Цього разу молитви немає. Немає прохань, неспокою і тривоги. Хоровий епізод звучить без тексту на фоні широкого сталого простору струнних, спокійно похитуючись на тоніко-субдомінантових гармоніях. З поверненням додому нарешті закінчилися повневіряння героїв, як і знайшли спокій їхні душевні муки.

Через введені молитви В. Бібік вибудовує новий рівень драматургічної концепції, за якою душевні терзання і муки героїв з поверненням додому припиняються, а їхні душі знаходять спокій.

Підсумовуючи сказане, можна зробити **висновки**, що хор відіграє в опері важливу драматургічну роль. Спираючись на класифікацію, подану Оленою Батовською у дисертаційному дослідженні [1], можемо розділити

хори опери на кілька груп. Хор церковнослужителів з першої картини та хор торговців з третьої належать до групи фоново-ілюстративних хорів; велику хорову сцену третьої картини можна сміливо зарахувати до групи хорів дійового типу, як такого, який бере участь у розгортанні подій і виступає як дійова особа; а хорові молитви й останню хорову колискову – до групи внутрішньо-емоційних хорів, де хор наділяється функцією психологічного змалювання і подається як монолог.

Валентин Бібік за допомогою хорових молитов не тільки глибоко оспівує чуттєвий світ людського «я», відчуваючи найтонші нюанси духовної сутності кожного з героїв, демонструючи розуміння людини як основи всіх перетворень у суспільстві, а й, зосереджуючись на психології героїв, вибудовує власну драматургічну концепцію, за якою зводить жанрове визначення опери до жанру психологічної драми. Останні, замикаючи кожну з шести картин, утворюють собою певну циклічну побудову, яка викликає щільні асоціації оперного жанру з жанром ораторії.

Обсяг цієї публікації не дає змогу сповна висвітлити більш детально кожний із хорових сцен опери, тож перспективи подальших розвідок у цьому напрямі відкриваються з боку більш детального аналізу музичної мови композитора та засобів вокально-хорової виразності, за допомогою яких Валентин Бібік досягає поставлених завдань.

Список використаної літератури

1. Батовська О.М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренко (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олена Миколаївна Батовська. – Одеса. – 2005. – 211 с.
2. Бібік В. Довга розмова. – (Метри) // Музика. – 2012. – №5 (338). – С. 32–37.
3. Булгаков М. Избр. призв. / сост., предисл., коммент. В.И. Лосева. – К. : Дніпро. – 1990. – 703 с.
4. Луніна А. «Біг» Валентина Бібіка : повернення на Батьківщину. // Культура і життя. – 2010. – № 48–50. – С. 4–5.
5. Пирогов С. Опера за Булгаковим / Україна молода. – 2010. – №205 (3970) 3 листопада. – С. 12.

6. Поліщук Т «Біг» довжиною в життя // День. – 2010. – № 27 жовтня. – С. 2.
7. Чепалов А. Блажен, кто свой окончил «Бег» (Театральные страницы) // Музыкальная жизнь. – 2010. – № 12. – С. 43.

Ірина Бермес, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри методики музичного виховання
і диригування Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИКОНАВСЬКУ КУЛЬТУРУ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

У статті зроблено спробу розкрити сутність дефініції «виконавська культура дитячого хорового колективу», ґрунтуючись на праці українських і зарубіжних учених, сформулювати її авторське визначення. Виокремлено складові виконавської культури дитячого хору, що суттєво впливають на якість звучання, інтерпретації твору тощо.

Ключові слова: виконавська культура, дитячий хор, виконавство, хоровий спів.

Ірина Бермес, доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедры методики музыкального воспитания
и дирижирования Дрогобычского государственного
педагогического университета имени Ивана Франко

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

В статье сделана попытка раскрыть сущность дефиниции «исполнительская культура детского хорового коллектива», основываясь на труды украинских и зарубежных ученых, сформулировать ее авторское определение. Выделены составляющие исполнительской культуры детского хора, которые существенно влияют на качество звучания, интерпретации произведения и т. п.

Ключевые слова: исполнительская культура, детский хор, исполнение, хоровое пение.

Iryna Bermes, Doctor of Arts Studies,
professor, head of Musical Education and Conducting Methods Chair
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

TO THE QUESTION OF THE PERFORMING CULTURE OF CHILDREN'S CHORAL COLLECTIVE

In the article an attempt to reveal the essence of the definition «performing culture of children's choral collective», based on the work of Ukrainian and foreign scientists, formulated its author's definition. The components of performing culture of children's choir are singled out, which substantially influence on sound quality, interpretation of musical composition etc.

Key words: performing culture, children's choir, performing, choral singing.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку дитяче хорове виконавство переживає серйозну кризу. На фоні перенасиченого музично-інформаційного ринку, дитячі хорові колективи, насамперед шкільні, нечасте явище. Йдеться не тільки про економічну складову, коли на позакласну роботу відводиться мало годин, а й про відсутність зацікавлення чиновників, інколи й директорів шкіл хоровою справою, ширше – піднесенням загального музичного та культурного рівня українських школярів. Однією з основних причин самоліквідації шкільних хорових колективів є низька якість музично-педагогічної та психолого-педагогічної роботи, тобто факторів, які мають не тільки навчальне, а й виховне значення. У такій ситуації роль керівника дитячого хору та відродження традицій дитячого хорового виконавства є вельми актуальною. Повернути школярів у світ музично-естетичних цінностей – першочергове завдання сучасної шкільної культурно-освітньої політики.

Саме в умовах школи перевіряються професійні ознаки вчителя музичного мистецтва – диригента й організатора дитячого колективу, а саме: вміння вивести його на певний рівень виконавської культури та успішного функціонування. Керівник хору повинен бути талановитим музикантом-педагогом і вихователем, без цього природного поєднання він не зможе досягти помітних художніх результатів, сформувати дружний колектив одностудців, для яких хоровий спів повинен стати важливою духовною потребою.

Формування виконавської культури дитячого хору тісно пов'язане з осягненням музики різних жанрів і стилів. Однак у повсякденному житті учні отримують чимало різної музичної інформації, в якій їм важко розібратися. Здебільшого в ефірі звучить легка» поп- і рок-музика в усіх її модифікаціях. Вельми часто вона не витримує критики як з позиції професійності виконавців, так і музичного чи поетичного змісту. Тому звернення передусім до потужного шару національної музичної культури – хорової музики – може стати одним із основоположних факторів становлення художнього світу та виконавської

культури співаків, особливо шкільних хорових колективів. Це й визначило вибір теми статті та її актуальність.

Аналіз останніх досліджень. У музикознавчій, педагогічній літературі чимало уваги присвячується проблемі виконавської майстерності хорового колективу, що перегукується з виконавською культурою, втім поняття «виконавська культура дитячого хорового колективу» залишилося на маргінесі уваги українських учених. Натомість це питання почасти заторкується в працях хорознавців Г. Дмитревського, В. Живо́ва, О. Єгорова, К. Ольхова, К. Пігрова, К. Птиці, В. Соколова. Втім у них не акцентується на специфіці дитячого хору. Чимало аспектів вокального, зокрема й дитячого, хорового виконавства були предметом уваги Л. Дмитрієва, С. Горбенка, Л. Остапенко, Л. Сверлюк, Г. Струве, Б. Тевліна й ін. Методичні принципи роботи з дитячим хором розкрито в працях В. Григорєвої, В. Самарина, С. Світайло, Г. Стулової, Л. Уколової, Л. Ятло. Становленню музичної, в її контексті й виконавської, культури особистості присвячені роботи Е. Абдулліна, Л. Виготського, О. Рудницької, Л. Тельчарової, Л. Школяр і ін. Технологія формування виконавської культури шкільного хору розкрита в праці С. Бутяєвої. Проте складові виконавської культури дитячого хорового колективу не були розкриті.

Виклад основного матеріалу. О. Апраксіна слушно резюмує, що «цікава розповідь про музику не замінить її живого звучання» [2, 138], котре здійснює вплив на учасників (розумову діяльність, логічне мислення, механізми пам'яті, психологічний стан тощо). Це вельми важливо, коли йдеться про школярів, їхню безпосередню участь у хорових колективах, виконавська культура яких позначається на інтерпретації хорових творів, їхньому озвученні. Дитяче хорове виконавство вирізняється глибокою естетичною дією на слухачів, передусім завдяки дзвінкості звучання голосів, щирості й емоційності маленьких співаків. Виконавська культура є важливим і неодмінним елементом дитячого хорового колективу, вона сприяє переконливому «прочитанню» твору,

відтворенню його емоційного змісту, музичного образу, «збагачуючи їх звуковими барвами, відтінками тощо» [13, 27].

«Життя музичного твору – в його виконанні, тобто в розкритті його змісту через інтонування...», – зазначав Б. Асаф'єв [3, 264]. В. Живов, акцентуючи на специфіці музичного виконавства, сутністю якої є творча художня інтерпретація, виокремлює два взаємопов'язаних компоненти, два послідовні етапи: осягнення змісту твору (сприйняття) та його передача (відтворення). «Осягнення має на меті вивчення твору в усіх деталях і створення на цій основі виконавського задуму, виконавської концепції; під передачею мається на увазі реалізація цього задуму під час репетиційної роботи і ... публічного концертного виступу» [7, 24–25]. Йдеться про інтонування музичного тексту за допомогою характерних виконавських музично-виразових засобів: інтонаційних, агогічних, динамічних, тембрових, темпових, різноманітних способів звуковидобування й артикуляції [там само, 25].

Є. Гуренко позиціонує виконавське мистецтво як «вторинну, відносно самостійну художню діяльність, творча сторона якої проявляється у формі художньої інтерпретації» [6, 109], а В. Живов як «творчість на основі вже готового текстового матеріалу, початково створених художніх образів» [7, 112].

Крім того, виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві сприяє як омузикальненню учасників творчого процесу, так і моральному піднесенню. На думку С. Ліпської, виконавство «...розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість у ході реалізації авторського задуму» [8, 193].

Виконавська ж культура особистості формується тільки в процесі виконання музичних творів, вона виявляє передусім рівень набутих умінь та навичок. Виконавська культура учасника дитячого хору включає такі компоненти: чіткі інтереси, уподобання, конкретні вимоги до хорової діяльності: володіння необхідними вокально-хоровими знаннями, вміннями та навичками для досягнення інтонаційно-образного сприйняття, відтворення

твору відповідно до його характеру, стилю та жанру; ставлення до виконання як творчого процесу; вміння оцінити його якість на основі власних уявлень про красу хорового звучання.

Дитячий хоровий колектив, на думку Д. Локшина, повинен володіти всіма елементами вокально-хорової техніки (дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція й артикуляція), хорової звучності (як ансамбль, стрій), що продукують злагоджене хорове звучання і сприяють розкриттю змісту хорового твору. Відповідно, висока вокально-хорова техніка дитячого колективу дає змогу переконливо відтворити художній задум твору. Як результат – «розширюється коло... художніх, емоційних уявлень учнів і відповідно арсенал їхніх технічних умінь та навичок» [9, 8].

Певна річ, учасники дитячого хору можуть виконувати твори, які доступні їм відповідно до вікових особливостей (ідеться як про технічні можливості дитячого голосу, передусім обмежений діапазон, індивідуальні особливості розвитку, так і про коло художньо-образного світу хорових артефактів, доступну музичну мову). Утім певне звуження кола інтонацій, які засвоюють учні в процесі співу, компенсується глибоким емоційно-духовним проникненням дитини в інтонаційну сферу. Крім того, хоровий спів як один із видів дитячого музичного виконавства і його колективна форма сприяє формуванню гармонійної особистості, вихованню співаків (за О. Леонтьєвим, «мистецтво співу в хорі є за своєю функцією процесом виховання»), розвитку таких рис, як упевненість у собі, розкутість, комунікабельність, відповідальність, дружелюбність та ін.

Головне завдання хорового колективу, зокрема дитячого, зводиться до пізнання та виконання музичних взірців. Щодо цього Б. Асаф'єв зазначав, що «виконавство є провідником композитора у світ слухача» [3, 113]. Виконуючи твори композиторів, – акцентував Г. Нейгауз, – музикант повинен добре уявляти собі творчий портрет самого композитора, його ідейні й естетичні позиції, те суспільне середовище, яке відбилося на його мистецтві» [12, 57].

Цю інформацію повинен у доступній формі донести диригент до учасників хору.

Кожен виконавець чи виконавський колектив, зокрема й дитячий хор, повинні володіти виконавською культурою – цілісною комунікативною системою, що включає такі складові: інтерпретацію та рецепцію, «порозуміння» між автором музики та виконавцями, диригентом і співаками, виконавцями та слухачами у процесі озвучення музичного твору.

Учені розмірковують над цією дефініцією. Так, за О. Андрейко, «виконавська культура на своєму вищому щаблі виступає як здатність особистості музиканта свідомо засвоювати, формувати, зберігати, примножувати, актуалізувати, передавати професійну цінність для підвищення ефективності музично-виконавської діяльності» [1, 66].

За твердженням Л. Файзрахманової, виконавська культура є вираженням професійної культури виконавця чи виконавського колективу. В ній «синтезуються історико-теоретичні знання, виконавські вміння та навички, виявляються художній смак, інтелектуальна й емоціональна вихованість учня, реалізується його креативний потенціал» [17, 58].

На думку І. Рахімбаєвої, виконавська культура музиканта включає ще й знання «інструментального, хорового і вокального репертуару, інтонаційного строю, стилю, форми, мелодичної та гармонічної мови, метро-ритмічної структури, емоційно-художнього образу музичних творів, технічну майстерність, досвід публічних виступів» [16, 49].

Покликаючись на С. Фейнберга, «замало зрозуміти і коректно озвучити текст, треба його ще зробити своїм, особистісно значущим» [18, 12]. Навіть дуже точне, але позбавлене внутрішнього «одухотворення» відтворення авторського тексту не здатне передати слухачеві задум композитора.

Музичний образ розкривається не в площині матеріальної предметності (напр., у структурі нотного тексту), а в особистісній сфері виконавця, оскільки він є «носієм» музичного твору. «Якщо під музичним мисленням виконавця ми розуміємо його діяльність, пов'язану з відтворенням музичного тексту (в

його предметності – мелодії, фактури, гармонії та ін.), то тут (у художньому образі – І. Б.) мислення виступає головню як прикладний інтелект. За наявності художньо-образного мислення музичний зміст твору постає як почуття та настрої, що виникають у виконавця», – наголошує Л. Бочкарьов [4, 72].

Музичний образ виконавця-співака, учасника хорового колективу – узагальнена «картина», панорама ділянки його уяви, котра «керує» безпосереднім виконанням через свої універсальні складові – емоції. В. Ражников виокремлює «суб'єктивну емоційну програму музиканта-виконавця» [14, 71] – емоційну культуру. «...Більшість учнів-музикантів не володіє ... емоційною культурою. Вони мовби не розуміють, в чому полягає художнє завдання. В їх практиці вельми часто відсутня власне творча частина художньої фантазії й уяви. Творча свідомість учня полягає не в його вмінні швидко схоплювати зауваження педагога, а в тому, що він, перебуваючи в діалогічних взаєминах із педагогом, із музичним твором, набуває особистісного способу відношення до музичного твору. Учень виявляється здатним створювати суб'єктивну емоційно-образну програму як породжену ним форму існування музики» [там само, 84–85]. Наведена цитата підтверджує важливу роль емоційно-чуттєвої сфери в діяльності учня-хориста і в формуванні його виконавської культури. Емоційний розвиток учасників дитячого хорового колективу відбувається шляхом стимулювання інтуїтивної реакції на музику, розширення можливостей емоційно-асоціативної діяльності.

Виконавська культура дитячого хору тісно пов'язана з виконавською культурою особистості. Покликаючись на визначення Р. Тельчарової про сутність музичної культури особистості, що «...може бути визначена як сукупність рис музичної діяльності та свідомості особистості, які розкривають рівень засвоєння нею музичної культури суспільства» [15, 38], С. Бутяєва схарактеризувала дефініцію «виконавська культура учасника шкільного хору». Учена визначає її «як сукупність особистісно-значущих рис, які виявляються в процесі творчої хорової виконавської діяльності і розкривають

рівень засвоєння індивідом образного змісту музичного твору як об'єкта суспільної музичної свідомості» [5].

Виконавська культура дитячого хору так само взаємодіє з музичною культурою особистості. Л. Школяр виокремлює три компоненти музичної культури школярів: «музичний досвід, музичну грамотність, музично-творчий розвиток школярів» [11, 62]. На цій основі С. Бутяєва змодельовала структурні компоненти виконавської культури учасника шкільного хорового колективу, а саме: «досвід виконавської діяльності, виконавську компетентність, комплекс музично-творчих здібностей учня-хориста» [5]. Кожна з цих складових має свої особливості. Так, досвід виконавської діяльності включає наявність чітких інтересів, уподобань і потреб, мотивів участі у хоровій діяльності; вміння оцінити якість виконання на основі власних музично-слухових уявлень; наявність сформованого інтонаційно-слухового досвіду, музичних вражень; здатність до музичного переживання, емоційності виконання.

Виконавська компетентність передбачає володіння необхідними виконавськими знаннями, вміннями та навичками, різними прийомами звуковедення, звукоутворення, дикції, артикуляції; здатність до аналізу та самоаналізу виконання, слухового контролю та самоконтролю за якістю звучання; знання хорового репертуару; наявність артистичності.

Комплекс музично-творчих здібностей учня-хориста вирізняється такими прикметами: музичною обдарованістю; художньо-образним мисленням, музичною уявою; здатністю до індивідуальної творчої інтерпретації музичного твору.

Усі компоненти виконавської культури екстраполюються на інтерпретацію хорового твору, котра передбачає усвідомлений або інтуїтивний вибір тих чи тих виконавських засобів, які є необхідними для втілення художнього образу. Тож, ґрунтуючись на визначення С. Бутяєвої, можемо так схарактеризувати авторське поняття «виконавська культура дитячого хору»: це складний феномен, який охоплює особистісні музичні та

загальні риси співаків (добре розвинені вокальні дані, музичний слух, метро-ритмічне, ансамблеве чуття, відчуття строю, музикальність, емоційність, кордоцентричність, зосередженість тощо), необхідні для переконливого «прочитання» хорового твору.

Учні, які співають у хорових колективах, добре розвинені музично та фізично, чому сприяє різноманітність й узгодженість їхніх дій: спів, ритмічні, танцювальні рухи, що розвивають творчу, музично-слухову уяву маленьких співаків, їхнє образне мислення, щоби хорове виконання стало «осмисленим, яскравим, художньо виразним, істинно музичним» [10, 72].

Висновки. Хоровому співу як колективній музичній діяльності, що активно впливає на розвиток виконавської та загальної культури учнів, властиві такі особливості: участь у хоровому колективі формує в школярів уміння комунікувати, об'єктивно оцінювати свої дії, допомагає усвідомлювати недоліки як музичні (якість слуху та голосу, співочі вміння та навички), так і поведінкові; співаючи в хорі, учень формує позитивні індивідуальні риси, необхідні для роботи в колективі, вчиться використовувати свої сили, музичні здібності та вміння з користю для себе і хористів; хорова діяльність є суттєвим фактором, який забезпечує розуміння тісної взаємодії музичного та поетичного текстів, гармонії, метро-ритму; в процесі хорової творчості розвиваються самостійність, ініціатива, інші вольові якості; хорова практика переключає увагу співака на значущу справу для нього та інших учасників колективу.

Виконавська культура дитячого хорового колективу закріплює такі важливі компоненти успішної творчої практики: системність музичних знань; розвиток музичних здібностей; музичну активність; піднесення емоційно-оцінного ставлення до виконання, що дає змогу орієнтуватися в калейдоскопі музичних цінностей.

Список використаної літератури

1. Андрейко О. Методологічні основи формування виконавської культури скрипаля / О. Андрейко // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2014. – Вип. 8. – С. 62–68.
2. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе : учебное пособие [для студентов пединститутов по специальности «Музыка и пение»] / О. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Бочкарев. – М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.
5. Бутяева С.О проблеме исполнительской культуры школьного хорового коллектива / С. Бутяева. – Режим доступа : www.rae.ru/форум 2012.
6. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации / Е. Гуренко. – Новосибирск, 1982. – 198 с.
7. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория, методика, практика / В. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
8. Ліпська С. Особливості музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти / С. Ліпська // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2013. – Вип. 4. – С. 192–195.
9. Локшин Д. Хоровое пение / Д. Локшин // Методика преподавания пения в школе. – М., 1952. – С. 5–29.
10. Морозов В. Вокальная одаренность : научные основы ее распознавания и развития / В. Морозов. – М. : Ин-т психологии РАН, 2002. – 86 с.
11. Музыкальное образование в школе : учебное пособие [для студ. муз. фак-тов и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений] / Л. Школяр, В. Школяр, Е. Критская и др. ; под. ред. Л. Школяр. – М. : Академия, 2001. – 232 с.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. – М. : Классика-XXI, 1999. – 298 с.
13. Панкевич Г. Звучащие образы (о музыкальной выразительности) / Г. Панкевич. – М. : Знания, 1977. – 112 с.
14. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
15. Тельчарова Р. Уроки музыкальной культуры : книга [для учителя] : из опыта работы / Р. Тельчарова. – М. : Просвещение, 1991. – 158 с.
16. Рахимбаева И. Профессионально-педагогическая культура педагога-музыканта : проблема изучения / И. Рахимбаева // Методологические проблемы подготовки учителя музыки. – Саранск, 1998. – Вып. 2. – С. 48–52.
17. Файзрахманова Л. Исполнительская культура учителя музыки : к постановке проблемы / Л. Файзрахманова // Методологические проблемы подготовки учителя музыки. – Саранск, 1998. – Вып. 2. – С. 53–58.
18. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 515 с.

Ольга Бенч,
*кандидат мистецтвознавства, народна артистка
України, професор Католицького університету у
Ружомберку (Словаччина)*

**ДИДАКТИЧНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ МЕТОДИКИ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ
ПАВЛА МУРАВСЬКОГО, СТЕПАНА ТУРЧАКА, НАТАНА РАХЛІНА**

У статті осмислено дидактичні принципи музичного виконавства в контексті здійснення порівняльного аналізу методики репетиційної роботи хорового диригента Павла Муравського та Степана Турчака, Натана Рахліна.

Ключові слова: *Павло Муравський, Степан Турчак, Натан Рахлін, методи диригентської практики, хорове виконавство, дидактика.*

Ольга Бенч,
*кандидат искусствоведения, народная артистка Украины,
профессор Католического университета г. Ружомберг
(Словацкая республика)*

**ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕТОДИК
РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ ПАВЛА МУРАВСКОГО, СТЕПАНА
ТУРЧАКА, НАТАНА РАХЛИНА**

В статье осмысленно дидактические принципы музыкального исполнительства в контексте осуществления сравнительного анализа методик репетиционной работы хорового дирижера Павла Муравского и Степана Турчака, Натана Рахлина.

Ключевые слова: *Павел Муравский, Степан Турчак, Натан Рахлин, методы дирижерской практики, хоровое исполнительство, дидактика.*

Olga Bench,
*Ph. D. (Art), People's Artist of Ukraine, professor of the Catholic
University v Ruzhomberku (Slovak Republic)*

**DIDACTIC PRINCIPLES OF MUSIC PERFORMANCE:
COMPARATIVE ANALYSIS OF METHODS OF REPETITIONAL WORK
OF PAVEL MURAVSKI, STEPAN TURCHAK AND NATAN RAHLIN**

The thesis describes the didactic principles of musical performance in the context of the implementation of a comparative analysis of the method of repetitional work of the choir conductor Pavel Muravski and Stepan Turchak, Nathan Rakhlin.

Key words: *Pavel Muravski, Stepan Turchak, Nathan Rakhlin, methods of conductor practice, choral performance, didactics.*

Постановка проблеми. Один з найоригінальніших і найталановитіших українських хорових диригентів Павло Муравський увійшов до історії хорового мистецтва ХХ–ХХІ ст. передусім завдяки тому, що створив власну концепцію інтерпретації як класичних, так і фольклорних зразків національної музики в академічному хорі. Його плідна праця була відзначена численними державними нагородами: він – Народний артист України, професор, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, лауреат премії ім. В. Вернадського, Кавалер відзнаки Президента ордену «За заслуги» II ступеня, ордену Святого Володимира.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження, котрі стосуються дидактичних принципів репетиційної роботи диригента Павла Муравського, сьогодні практично відсутні. Осмислення методичних засад і практик диригента проводиться вперше і ґрунтується в основному на спогадах автора статті та дотичному аспекті досліджуваної постаті в епістолярії українських митців А. Кос-Анатольського до Ю. Кліша [4], С. Турчака і М. Колесси [5], Н. Рахліна [7].

Мета статті полягає в осмисленні дидактичних принципів музичного виконавства в контексті порівняльного аналізу методик репетиційної роботи Павла Муравського та хорових диригентів Степана Турчака, Натана Рахліна.

Упродовж життя Павло Муравський явив усім нам органічну цілісність своєї особистості як митець, педагог і громадянин. За 75 років творчої діяльності на ниві української хорової культури цей митець витворив свій виконавський стиль. Як педагог сформував цілу хорову школу. Як громадянин завжди залишався відданий ідеї високого мистецтва, своїй національній культурі. І жодні проминуші ідеологічні чинники не змогли вплинути на сутність митця. Він жив і творив у будь-яких умовах, утверджуючи істинне в мистецтві, тим самим засвідчуючи його позачасовість. Своєю натхненною працею і творчим життям Павло Муравський створив глибоконаціональний

культурний феномен – хор Муравського, який за своїм мистецько-педагогічним значенням у хоровій культурі набув масштабів хорової школи. Творчим осереддям хору Муравського був індивідуальний художній стиль, що яскраво вирізняло постать митця в хоровій культурі ХХ–ХХІ ст., і завдяки якому слухач упізнавав його з перших звуків. Методика репетиційної роботи Павла Івановича мала цілу систему правил, якими він керувався сам і на яких виховував майбутніх диригентів. Усі ці правила він зводив до терміна *вузлики*. Отже, подаємо *вузлики на пам'ять* диригентам від Павла Муравського:

1. Найважливіша і найважча робота при підготовці хорового твору – це вміння провести *хорову технологію*. Вона потребує від диригента знань про найважливіші компоненти хорової звучності. Ця робота вимагає від диригента і співаків більшого часу й терпіння. Але вона закладає міцну співочу основу і виконавську культуру. Мистецька практика підтверджує, що ті твори, які вивчені за цією методикою, довго зберігають свій високий рівень. І навіть після тривалої перерви, коли твір було вилучено з репертуару, при поновленні в програмі він зберігає якості останніх репетицій. Після того, як відпрацьовано хорову технологію, для диригента залишається легша робота – інтерпретація хорового твору.

2. Усі складні інтонаційні, ритмічні, динамічні й інші виконавські елементи диригент має перевіряти на собі. Він мусить не раз і не двічі проспівати всі хорові партії, бо там, де складно для диригента, там важко і співакам. Наприклад, композитор у своєму творі позначив: *крещендо* і *димінуйендо*, а це не означає, що їх треба виконувати саме із зазначеного місця. Диригент, проспівуючи хорові партії, знаходить найвигідніші для мистецького виконання місця. І тому початок *крещендо* або *димінуйендо* може мати свій початок раніше або пізніше, ніж визначив композитор.

3. Вивчення твору, кожної хорової партії слід проводити акапельно, без музичного супроводу. Це дає можливість навчити хор вокально точно інтонувати, а також розвиває відчуття єдиного академічного тембру та інших елементів хорової звучності.

4. При вивченні хорових партій не потрібно співати інтервали як мелодію, а треба співати, враховуючи вокальну інтонацію кожної ноти. Частину нот необхідно інтонувати гостро, а частину глухо. Коли мелодія рухається вниз, то обов'язково за інерцією понижуватимуться діатонічні півтони й малі терції. Якщо диригент знає про це, то він відповідно реагуватиме в ті моменти.

5. Якщо у співі ви відчуваєте постійну звукову протяжність, звукову «нитку», це означає, що ви співаєте вокально. Диригент повинен навчити хор співати *вокальним звуком* (термін Муравського), який залежить від стану й положення діафрагми. Голос і культура співу розвиваються тільки при середній динаміці, на основі кантиленного звучання, без акцентів, протягуванням кожної довшої ноти після коротшої. П. Муравський часто каже: аби досягти плавності звукової лінії, необхідно уявляти, ніби ти «намотуєш звукову нитку на клубок». Він дуже часто й диригує за таким принципом. А коли хор співає скороченими нотами та ще й з акцентами, то він співає *розмовним звуком* (термін Муравського). *Розмовний звук* при кресцендо стає крикливим, грубим, неприємним, а при димінуендо – обривається. Аби запобігти крикливому, різкому звуку при великій динаміці, треба пильнувати, щоб діафрагма завжди була міцніша за силу звуку.

6. Кожен співак, який не володіє кантиленним співом, не може вважатися професіоналом, і диригент-хормейстер, який не в змозі навчити кантиленного співу співака або групу співаків, теж не може вважатися професіоналом. Навчити здатен тільки той диригент, який сам володіє високою співочою культурою.

7. Для кантиленного співу необхідна ритмічна повноцінна витримка кожної ноти. Якщо нота недоспівана, то наступна за нею нота прозвучить з акцентом. А якщо нота повністю витримана, але перехід на наступну ноту буде повільний, то відбудеться стихійна затримка темпу. Щоб не допустити цього, треба повністю витримувати довжину нот і швидко (удвічі швидше темпу) переходити на наступну ноту. Багато шкодять повноцінності мелодії

приголосні звуки, які замикаються швидше ніж потрібно і скорочують її звучання. П. Муравський каже, що приголосні звуки (*б, в, г, д, н, м, л*) завдають великої шкоди, якщо за ними не пильнувати, вони ведуть до *замикання звуку*. *Замикання звуку* виникає тоді, коли співак при співі вимовляє приголосні звуки швидше, ніж це потрібно. У цих випадках звук обривається, з'являються шпарини, і звук уже не може тягнутися. Муравський каже, що *замикання звуку* породжує «куций, різаний спів». Приголосний звук завжди має «сісти» на голосний, який повинен повністю визвучати.

8. Для кантиленного співу й наповненого, насиченого звучання дуже важливо навчитися володіти *діафрагмою* і *диханням*. При співі діафрагма завжди мусить бути у підтягнутому положенні, наче натягнута гума. Під час виконання нюансів діафрагма весь час у русі, на димінуюендо вона трохи піднімається й пом'якшується, а на кресендо зміцнюється. Діафрагма змінює своє положення при зміні динаміки від *фортє* до *піано*, а також при плавному переході на далекий інтервал, тому нею треба вміти користуватися. Цією навичкою зобов'язаний володіти диригент і в процесі практичних занять передавати її співакам. Дихання завжди треба брати удвічі швидше того темпу, в якому звучить музика. Коли дихання припадає перед тактовою рисою, то його треба брати майже на тактовій рисці, швидко, щоб не спізнитися з першою долею і не затримати темповий рух твору.

9. Коли рахунок у хоровому творі йде на $3/4$, то третя доля завжди скорочується, треба пильнувати і протягувати її майже на тактову риску, після чого дихання брати спокійно, але коротко. А коли рахунок йде на $4/4$, то необхідно протягувати третю й четверту долі. Таким чином, диригент досягає повноцінного кантиленного звучання. У хоровому творі М. Леонтовича «Щедрик», де рахунок йде на $3/4$, Муравський пояснює: «Щедрик» – не танець, «Щедрик» – пісня. Ви не повинні на словах «ще-дрик-ще-дрик» укорочувати останню чверть, її треба виспівати до кінця, аж на тактову риску. А коли ви співаєте останнє «ластівочка», і так ліниво розтягуєте останні склади, то виходить, наче ластівочка летіла, летіла і вже не мала сили далі летіти та й

сіла... А вона ж прилетіла з доброю звісткою – радість принесла! Тому тут треба до кінця зберігати звукову пружину й енергію співу».

10. Для розвитку дихання й кантиленного співу дуже корисно під час співу кожен коротку ноту після довшої ще скорочувати, а довгу після коротких співати ще довше. А для зберігання рівного темпу необхідно після закінчення фрази чи окремої ноти переходити на наступну дуже швидко, без акцентів. Рационально використовувати взятє дихання, щоб мати можливість на одне дихання проспівати якомога більше нот у кантиленному характері.

11. Рівень професіоналізму співака визначається рівнем хору, в якому він співає. Співак у хорі високого класу постійно творчо зростатиме. Співак з гарними вокальними даними в хорі з низькими творчими можливостями залишається на рівні того колективу, в якому співає. Співак, який часто переходить з одного хору до іншого, завжди залишається на рівні гіршого хорового колективу.

12. Професіоналом-хормейстером може бути тільки той, хто вміє при розучуванні хорового твору провести інтонаційну хорову технологію всіх хорових партій і досягти академічного звуку. В іншому випадку він залишиться диригентом, який уміє красиво диригувати за схемами під рояль, але такий рівень не сприятиме піднесенню хорового мистецтва. А в концертних виступах його хор матиме успіх тільки серед непідготовлених слухачів.

Спосіб мислення Муравського виявлявся через вербальне тлумачення результатів його духовної практики і ніс в собі глибинні архетипи української мовної культури, тим самим підсилюючи виразові засоби характеру виконання. Спостерігаючи практичні заняття хорового класу Павла Муравського завжди виявляєш низку нових понять, якими він позначав конкретні виконавські реалії чи засоби виразності. У процесі репетиційної роботи П. Муравський дуже рідко користується поширеною термінологією, яка вживається у хорознавстві. Деякі поняття він зовсім не застосовував до хорового співу, натомість запроваджував свої: *вокально-мистецька інтонація*,

ритмічна та інтонаційна інерція, лад у співі, співочі конуси, замикання звуку, розмовний звук та ін. Наприклад, поняттям *стрій* Павло Іванович ніколи не користувався, натомість підтверджував своє розуміння результату живого звучання різними висловами. Ось один із них: «Співати треба так, щоб був Лад у всьому, і жити треба так само». Показовий той факт, що П. Муравський поза живим звучанням, тобто поза репетиційною роботою, ніколи не пояснював сутності своїх висловлювань. Вони виникають у нього лише на практичних заняттях, як реакція на результат живого хорового співу, або як прагнення зреалізувати з хором те надзавдання, яке він з першої хвилини репетиції ставить перед хором.

Павло Іванович чітко розмежовує поняття *хоровий клас* і *диригентська техніка*. Він розглядав хоровий клас як лабораторію для плекання високих взірців співу. Цей взірець студенти мають перейняти, аби потім у своїй практиці продовжувати традицію свого наставника. Павло Іванович уважав, що всі хорознавчі предмети, які засвоює студент у процесі навчання, повинні впливати із специфіки практичної роботи в хоркласі. На практичних заняттях у хоровому класі студент отримує безпосереднє знання про найважливіші компоненти хорової звучності – інтонацію, тембр, динаміку, агогіку, темпоритм, образну драматургію твору.

Муравський був переконаний, що диригентська техніка, яку студенти опановують у консерваторії, необхідна для концертного виконання твору, для розкриття художнього образу. Але цьому передує складна робота з хорової технології, аби твір відповідав високим мистецьким вимогам. Тому на репетиціях техніка диригування може не тільки допомагати хоровому співу, але й перешкоджати. Це буває під час репетицій, коли співак пильнує за рукою диригента. Тоді завжди, в ауфтактах, у кінці окремих нот звук «стягується» й створюються *звукові конуси*, від яких музична фраза скорочується, і втрачається кантилена. І тому закінчення фраз й окремих нот має бути не за рукою, а за звучанням музики, тому на репетиціях треба менше тактувати

руками, а більше тягнути звук, і цю звукову нитку диригент повинен відчувати в руках.

Як правило, технологія диригування в класі зводиться до систематизації технічних прийомів. Робота з техніки диригування – це різноманітні графічні зображення рук диригентів, положення ніг і тулуба. Вони детально описують, як дати ауфтакт, як показати форте, піано, крещендо, димінуйендо, як тримати паличку і як диригувати без неї тощо.

Чи можливо в диригуванні розробити методику, аналогічну до методики навчання гри на фортепіано, скрипці або співу? Багато диригентів вважають, що це не лише неможливо, але й шкідливо. Наше мистецтво більшою мірою обумовлене специфічними ознаками, ніж будь-яке інше виконавство. Можна бути чудовим піаністом, композитором чи будь-яким іншим виконавцем, але не мати тих невлених якостей таланту, завдяки яким тільки одиниці стають диригентами-хормейстерами.

Павло Муравський був переконаний, що динаміку руху музики неможливо передати за допомогою статичних схем, які фіксують якийсь один момент із цілісного процесу руху музики. Поза результатом звучання, тобто живим процесом, технологія перетворюється в суму статичних моментів. Мануальна техніка і її правильний розвиток повністю залежать від практичної основи живого спілкування з хором. Техніка має розвиватися на живому звучанні творів різного характеру й стилю, коли учень відчуває нерозривну єдність між своїм виконавським наміром, технічними прийомами й результатом, тобто вловлює застосування того чи того прийому.

Немає необхідності витрачати час на вивчення тих речей, які є природними для людини. Природними є рухи рук для здібної людини. Для обдарованих учнів мануальна техніка не є важкою, її легко засвоюють за короткий період. Вправи, відірвані від звучання, тобто «чіткі схеми», «удар рукою», «відбиття» стають наслідком механістичного мислення. Відчуттям ауфтакту володіють лише деякі особливо обдаровані люди. Якщо цієї властивості немає, навчити її неможливо. Можна виправити недоліки слуху,

ритму, але не відсутність відчуття ауфтакту. Для педагога праця з такими учнями стає марною втратою дорогоцінного часу. Цим, властиво, і пояснюється відмова Павла Івановича вести техніку диригування, яку останніми роками запровадили як спеціальність, занедбуючи тим самим основу виховання диригента – хоровий клас. Краще навчати майбутнього диригента у хоровому класі майстерності співу, ніж витратити час на техніку диригування для випадкового студента. Показник, за яким судять про талант, – це репетиційна робота, манера вивчення твору. Павло Іванович завжди переконував :

– «Студент за чотири роки навчання в музичному училищі і п'ять років у консерваторії достатньо опановує техніку диригування, вивчає чимало творів великих форм і значно менше малих, суто хорових. За цей період студент звикає до праці в класі під рояль настільки, що коли надходить пора готувати свою випускну програму, то все те, що студент набув за роки навчання в класі, він застосовує на репетиціях із хоровим колективом. А це не забезпечує йому творчого успіху, бо робота з хором має свої особливості. Техніка диригування під фортепіано (коли грають два концертмейстери) і техніка за пультом з хором мають свої відмінності. Наприклад, за фортепіано, на динаміці форте студент диригує сильним і великим жестом, а з хором розучувати твір потрібно тільки на малій динаміці й м'яким лаконічним жестом. Під фортепіано студент чітко диригує написаний розмір, а з хором успішно диригуватиме тоді, коли рука протягує вокальний звук. Диригент, тактуючи схеми перед хором, не тільки не допомагає в звучанні хору, а навіть шкодить. Під фортепіано сильні й слабкі долі тактів звучать, не змінюючи загального характеру, а в звучанні хору слабкі долі послаблюють рівність звуку. А це негативно впливає на мистецьке виконання. Диригент, який про це знає, може запобігти такому «лиху». Він повинен не просто тактувати слабкі долі, а протягувати їх дуже «скупим» жестом, тоді всі ноти звучатимуть повноцінно і професійно. Диригувати на репетиціях найкраще лаконічним жестом, менше тактувати, а більше протягувати звук. Техніка диригування

потрібна вже для концерту. Але щоб хор мав усі необхідні мистецькі переваги на сцені, мусить бути дуже детально проведена «чорнова робота». При такій роботі потрібно менше працювати руками, а більше слухати звучання хору».

– «Перевага хорових диригентів над оркестровими полягає в тому, що диригенти хорів повинні володіти вокальною інтонацією і вміти створювати в хоровому звучанні єдиний хоровий академічний тембр. Між диригентами хору й оркестру спільною є лише техніка диригування. Усіх хорових диригентів можна поділити на три групи: *диригенти, які розмовляють, диригенти, які махають, і диригенти, які диригують*. Диригенти-розмовники дуже гарно і довго пояснюють, як потрібно співати, але хор від цього не зазвучить. Диригенти-махальники дуже темпераментно, енергійно розмахують руками, але хор теж не звучить. І лише справжні диригенти, які працюють над хоровою технологією сповна тобто можуть природно поєднати звуковий і художній компоненти, мислять його в єдності, досягають професійного результату. Ці диригенти вміють поєднувати працю над технологією з працею над художніми образами. Обидві ці сфери пов'язані так, що мистецький рівень твору визначається технологічною сферою, яка в хоровому співі є найскладнішою й найвідповідальнішою».

– «Велике значення для роботи з хором має темп, у якому диригент проводить репетицію. Про це студенти теж не задумуються на уроках з диригування. Протягом багатьох років мого спостереження я звернув увагу на те, що студенти-випускники працюють із хором на репетиції по-різному, одні дуже швидко розмовляють, намагаються вплинути на співаків, але не досягають потрібної мети. А інші, навпаки, свої зауваження роблять дуже повільно, що теж не на користь репетиції. Можна зробити висновок: занадто швидка робота не дає можливості співакам усе зрозуміти, вони втрачають увагу й стихійно порушують творчу дисципліну (розмовляють, крутяться тощо), а дуже повільна робота, навпаки, втомлює співаків, вони розслаблюються, зникає зацікавленість. Думаю, що найкращий спосіб проведення хорової репетиції – це середній темп, в окремих моментах – з

пришвидшенням або сповільненням. У музичних закладах України існує незрозуміла практика – оцінювати успіхи студентів диригентсько-хорового факультету лише за технікою диригування. Аби бути справедливим, слід сказати, що для студента хорова робота важливіша, ніж техніка диригування. Якщо цього становища не виправити, то студенти надалі ставитимуться до хору як до чогось другорядного, додаткового. Хочу зазначити, що чудовими диригентами ставали насамперед музиканти, які вийшли з прекрасного хору чи симфонічного оркестру і які спеціально не займалися технікою диригування» [3].

Диригентське мистецтво Павла Муравського споріднює його з мистецтвом Дмитра Котка. Для обох цих диригентів характерна ґрунтовна праця над чистотою інтонації, тембрами голосів, дотриманням динаміки й агогіки твору, а відтак – намагання викликати у співаків певний настрій, а не тлумачити образ музичного твору засобами слова. Дмитро Котко теж детально відпрацьовував на репетиціях звучання хорової партитури. На концертах його художня інтерпретація не відхилялася від попередньо створеного ним звукового ідеалу; він творчо надихав виконавців задля повного виявлення і втілення цього ідеалу. При співі його хорів «на перший план вибивається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту і запалу у виконанні і віра в красу свого ідеалу» [6]. Чистота дикції та надзвичайна організація звукоутворення і звуковиявлення забезпечували могутню динаміку хору від піаніссімо до фортіссімо у швидких темпах, викликали подив у слухачів і, як згадує Мирослав Антонович, «наганяли дрож по тілу». Для виконавського стилю Д. Котка характерною була манера виконувати унісонні тонічні фермати, які при закінченні хорового твору могли звучати довго і тим викликати у слухачів високе естетичне враження: «... Ця сконцентрована й опанована енергія, що вирувала в могутніх, але приборканих звукових масивах, робила особливе враження. З усього того проривалася українська душа, відчувалася вибухова, але опанована міць української стихії» [1, 66].

У диригентських манерах Дмитра Котка і Павла Муравського виявляється подібність, вона впливає зі специфіки хорового звучання. Дмитро Котко диригував непомітно, жести були скупі й зібрані. Більшість диригентів згодом перейняли диригентську манеру Дмитро Котка, відмовившись від широких і великих жестів, які не поліпшували хорового звучання, а, навпаки, заважали плинності звуку, «розриваючи» хорову фактуру.

У методиці ведення репетиції Павла Муравського виявляється подібність із методикою видатного симфонічного диригента, його вчителя – Натана Рахліна. Для обох диригентів репетиційний процес – це основа для втілення творчої мети. Тут і диригент, і учасники колективу працюють напружено й безупинно. Н. Рахлін уважав, що на репетиціях диригент повинен працювати, не впадаючи в емоції; «Я ніколи на репетиціях не відпрацьовую емоційності... Я не відчуваю ніякого натхнення, коли працюю на репетиції. І я вважаю: якщо диригент на репетиціях робить вигляд, що диригує невикінченим твором, – він обдурює. Не може бути диригування, якщо не готовий твір. На репетиціях потрібно працювати і лише працювати. Диригування приходить в останній момент – на естраді, в силу тих можливостей, якими ти володієш» [7, 81–82].

Ці думки Рахліна відповідають тим самим критеріям, про які говорить Муравський. Однак таку методику Павла Івановича поділяють не всі диригенти. Про Муравського, наприклад, можуть сказати, що він не робить музики на репетиціях, а лише працює над окремими нотами й тактами за старою методикою. Колись Анатолій Кос-Анатольський висловив мудру й слушну думку: «Метод добрий той, який дає хороші результати. А такий «метод», який довів до розвалу «Трембіти» і «Думки», є, може, і «новий», але поганий» [4, 269]

Спорідненість між Натаном Григоровичем і Павлом Івановичем виявляється і в ставленні до вивчення партитури: обидва митці ніколи не вивчали твору за допомогою рояля. Натан Рахлін пояснював це так: «Коли я починаю багато грати на роялі, втрачаю чомусь оркестровий слух і з оркестром відчуваю

себе не зовсім упевнено. Мені здається, те, що дає нам звучання рояля, значно відрізняється від того, що називається оркестровим слухом» [7, 81].

Згідно з Рахліним і Муравським, інструмент заважає сприйняттю живого звучання. Муравський усю хорову технологію відшліфовував акапельно, навіть тоді, коли вивчав великі хорові партитури. У Рахліна оркестр, а в Муравського хор наповнювалися однорідним органним тембром, коли кожен учасник колективу дбав про кожен окремий звук. Цьому, звісно, передувала дуже виснажлива й кропітка робота над інтонацією. Рахлін міг годинами працювати над інтонацією й балансом звучання. Так само працював й Муравський, основа такої методики – в слуховому досвіді диригентів.

Пильна увага Натана Рахліна й Павла Муравського до живої звукової реалізації визначила їхню позицію щодо техніки диригування. Рахлін уважав, що мануальна техніка не є визначальною для оцінки діяльності диригента. Він стверджував, що виразність диригента залежить не від техніки рук, а від мислення, а тому диригент повинен основну увагу звертати на філософську, психологічну, образну характеристику, а не на техніку рук [7, 81].

Співзвучні цим переконанням Натана Рахліна принципи Павла Муравського: «Техніка диригування під рояль і техніка диригування з хором – це різні речі. Диригент, який, працюючи з хором, думає про техніку диригування, не тільки не допомагає хорові, а навіть шкодить... Сильні й слабкі долі при техніці диригування ослаблюють рівність звучання хору» [8].

Натан Рахлін володів грою на багатьох інструментах і міг показати артистові оркестру, як необхідно зіграти ту чи ту фразу. Павло Муравський дотримувався такої самої думки: він часто повторював, що диригент хору повинен уміти своїм голосом показувати хористам інтонацію співу й тембр. Натан Рахлін працював над кожною нотою, тактом, фразою, і для нього не існувало відчуття часу. Репетиції затягувалися. Не все задумане міг він висловити на репетиціях. Іноді цілісна музична концепція вибудовувалася вже на самому концерті. Це був особливий дар імпровізації, на яку здатен лише великий диригент. Павло Муравський працював так само, він вважав, що

краще зробити невелику частину твору досконало, аби мати взірець, аніж проганяти весь твір від початку до кінця з огріхами. Натан Рахлін завжди диригував партитуру напам'ять, і це також споріднює його з П. Муравським. Павло Іванович був переконаний, що диригент не може досягти високого мистецького рівня, якщо він постійно дивиться у нотний текст: «Я не звик диригувати з партитури. У моєму житті ще такого не було, аби я диригував з нот.... Я впевнений, на концерті диригент не може мати мистецької довершеності, коди його голова занурена в нотний текст. Це потрібно лише на репетиції» [2].

Мистецтво Натана Рахліна і Павла Муравського відзначається вражаючою силою впливу на творчий колектив і слухачів. Обох диригентів – вчителя й учня споріднює те, що особистості здобули однакові якісні характеристики: «самородок», «диригент від Бога», «стихійний диригент», «диригент-романтик», «романтичний імпровізатор». Обидва митці наділені винятковою природною здібністю – передавати свої музичні відчуття виразними й водночас стриманими диригентськими прийомами та викликати захоплення магією впливу на виконавців і слухачів.

Методика Павла Муравського, в основі якої лежить дуже детальна робота над хоровою технологією, перегукується також з методикою роботи іншого геніального диригента – Стефана Турчака над інтонацією із симфонічним оркестром. Стефан Васильович Турчак (1938–1988) – видатний симфонічний та оперний диригент, головний диригент Державного симфонічного оркестру України (1963–1967, 1973–1977) і Державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (1967–1973, 1977–1988). Народний артист СРСР, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка та Державної премії Грузії. Його ім'я носить міжнародний конкурс диригентів і школа мистецтв у Києві).

Павло Муравський завжди практикував у «Трембіті» й «Думці», а згодом у студентському хорі музичної академії індивідуальний спів хорових партій. Цей метод завжди викликав великий спротив у співаків хору. Такий

метод був притаманний і С. Турчаку, та його теж не сприймали артисти симфонічного оркестру. Стефан Васильович про специфіку своєї репетиційної роботи зазначав: ... Я репетиції проводжу не методом програвання, а детальною роботою над кожною нотою, над кожною фразою. Це дало свої результати. Оркестр почав набагато стройніше грати, з'явилися нюанси, почуття ансамблю... Це вимагає дуже великої, наполегливої праці кожного із нас, це явно деяким не подобається, і виникають маленькі інциденти... Нещодавно був такий випадок на репетиції. Грали Гражину» Лятошинського. Напередодні запропонував віолончелям вивчити назавтра цю цифру. Це явно їм не сподобалося. Я сказав усім, що буду перевіряти всі складні пасажі щодня у кожного музиканта і щоб тоді на мене не гнівались. Продовжую репетицію, доходжу до перших скрипок, і вони не можуть чисто заграти... Тов. Басов, що грає на перших скрипках, говорить, що я з ними працюю, як із самодіяльністю, а я їм відповідаю, що буду працювати з ними таким методом до тих пір, поки не буде викорінена фальшива інтонація, нестійкий ритм, з'явиться почуття ансамблю... На такій позиції буду стояти Ціле своє життя, *тому що ми служимо музиці, а не музика нам*. Скільки треба, то прикладу своїх зусиль, аби ми всі служили *святій музиці*»[5, 23].

Павло Муравський, ставши перед хором, завжди налаштовував себе на абсолют: Коли я працюю, для мене не існує нічого й нікого..., існує тільки сама музика», – зізнавався завжди Муравський. Він творив за принципом: велике живе у малому, фокусуючи всі хорові голоси в одну *чисту звукову точку*, від чого посилювалася чистота і краса співу. Тут жила не абстрактна любов до співу, а конкретна любов до одного звуку: «Якщо ти хочеш стати хормейстером, ти повинен полюбити один чистий звук, одну чисту ноту. Тоді ти полюбиш усе», – навчав Муравський. Але цей звук, ця одна нотка має бути чиста як сльоза. Людські голоси, вібруючи у цій *чистій звуковій точці*, налаштовують слухача на Всеєдину гармонію, від цього в людську душу прибуває радість і лад.

Висновки. Організованість у співі є виявом не зовнішньої згуртованості людей, а їхньої внутрішньої налаштованості на гармонію, їхньої світоглядної зорієнтованості на ідеальне. Тому хор у нашій культурі є суспільним модулем, де діють ладотворчі, культуротворчі принципи. А налаштувати цей людський музичний «організм» на цілісне звучання може тільки видатна особистість. Саме такою видатною особистістю в українській музичній культурі залишається Павло Муравський.

Список використаної літератури

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій семінарії у Львові, «Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи». – Дрогобич, 2000. – С. 66
2. Бенч О. Роздуми Павла Муравського // Фоноархів автора.
3. Бенч О. Роздуми Павла Муравського // Домашній архів автора.
4. Лист А. Кос-Анатольського до Ю. Кліша. 13 листопада 1978. «Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи». – Дрогобич, 2000. – С. 269
5. Лист С.В. Турчака до М.Ф. Колесси. – Київ. 10 березня. 1965 р., «Музика». – 1993. – № 3. – С. 23
6. Людкевич С. З музичного життя у Львові. Виступ хору Котка, Дослідження, статті, рецензії». – К., 1973. – С. 454.
7. Рахлин Натан. «Статті. Інтерв'ю. Воспоминания». – М. – 1990. – С. 81–82

Любомира Ластовецька,
*доцент кафедри методики музичного виховання і
диригування Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка*

ДИРИГЕНТСЬКО-ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ

У статті розглянуто деякі аспекти фахової підготовки диригентів, окреслено ймовірні способи їх професійної реалізації за умов сучасних історичних та соціокультурних реалій. Акцентовано на характерних ознаках вишколу хормейстерів та оперно-симфонічних диригентів. Наголошено на високій мистецькій планці національного хорового руху та його суголосності світовим тенденціям розвитку музично-виконавського мистецтва.

Ключові слова: хормейстер, оперно-симфонічний диригент, музичне мистецтво, сучасність, навчання, діяльність диригента-практика.

Любомира Ластовецкая,
*доцент кафедры методики музыкального воспитания
и дирижирования Дрогобычского государственного
педагогического университета имени Ивана Франко*

ДИРИЖЕРСКО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ

В статье рассмотрены некоторые аспекты профессиональной подготовки дирижеров, определены возможные способы их профессиональной реализации в условиях современных исторических и социокультурных реалий. Акцентируется на характерных признаках подготовки хормейстеров и оперно-симфонических дирижеров. Отмечены высокая художественная планка национального хорового движения и его созвучность мировым тенденциям развития музыкально-исполнительского искусства.

Ключевые слова: хормейстер, оперно-симфонический дирижер, музыкальное искусство, современность, обучение, деятельность дирижера-практика.

Lyubomyra Lastovetska,
*Associate Professor at the Department of the
methodology of musical education and conducting of
the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical
University*

CONDUCTOR'S PROFESSIONAL ACTIVITY IN THE MUSIC SPACE OF MODERNITY

In the article some aspects of professional training of conductors, ways of their professional realization in the conditions of modern historical and socio-cultural realities are considered. Characteristic features of studies of choirmasters

and opera-symphonic conductors are analyzed. The high artistic value of the national choral movement and its consonance with the world trends in the development of musical performing art are emphasized.

Key words: *choirmaster, opera and symphony conductor, musical art, contemporary, studies, practical activities of conductors.*

Постановка проблеми. Діяльність диригента в культурно-мистецькому просторі початку ХХІ ст. характеризується, з одного боку, широким накопиченням теоретичного, практичного, дидактичного та наукового досвіду, а, з іншого, – новими можливостями професійної реалізації, пов'язаними з модерними інформаційними та глобалізаційними викликами сьогодення в єдиному смисловому полі культури.

Аналіз останніх досліджень. Наукові студії демонструють значний корпус джерелознавчої бази, присвячений різноманітним теоретичним та практичним питанням у царині диригування. З нещодавно опублікованих праць українських учених, дотичних до наукового вектора пропонованої розвідки, варто виділити роботи І. Бермес, О. Бенч-Шокало, Н. Матійчин, Л. Ярошевської, К. Кабриль, І. Цюряк, О. Переверзева, І. Куфлюк та ін.

Мета статті – дослідити деякі аспекти питання диригентсько-професійної реалізації в сучасних соціокультурних умовах.

Виклад основного матеріалу. Рівень готовності до диригентсько-професійної діяльності залежить як від суб'єктивних, так й об'єктивних факторів, де ключову роль відіграє ефективність процесу фахової підготовки. Щоб зараз в Україні отримати спеціальність диригента, усім покликаним до цього виду виконавського мистецтва доведеться завершити студії на диригентських відділах музичних коледжів (раніше – училищ) та на диригентсько-хорових чи оперно-симфонічних кафедрах закладів вищої освіти, до яких належать як музичні академії (раніше – консерваторії), так й інститути музичної освіти (раніше – музично-педагогічні факультети) при університетах.

Відомо, що диригування як мультискладова професія передбачає фахову наявність низки компонентів, до яких належать: інтерпретаційна (аналітична),

виконавська (евристична), керуюча (реалізуюча), репетиційна (педагогічна) та організаційна діяльності [2, 8]. Показово, що сама етимологія слова «диригувати» у більшості європейських мов підкреслює процес керування (лат. *dirigere* – скеровувати, нім. *dirigieren* – керувати, ісп. *dirigir* – управляти, керувати, іт. *dirigere* – керувати, вести, фр. *diriger* – спрямовувати, англ. *dirigent* – той, хто керує, спрямовує і так далі).

Диригентсько-професійна діяльність потребує від студента в процесі його фахової підготовки наявності деяких властивостей, які, загалом, можна окреслити як мистецькі (чи художні) й технічні. Їхнє співвідношення в кожного диригента на тому чи тому етапі є індивідуальним, домінування тих чи тих граней відбувається в процесі «опанування ремесла». Технічний розвиток диригента істотно залежить від його природних здібностей, а художній – від ефективності студій і накопиченого музичного досвіду. До технічних властивостей можна віднести точність жестів, мануальну свободу, відсутність м'язового затиску тощо.

Чим багатший внутрішній світ диригента, його життєвий та слуховий тезаурус, тим більшим матеріалом володіє його творча уява. Очевидно, диригент повинен володіти широким колом знань, вдумливо підходити до науково-теоретичного та практичного опрацювання того чи того твору, виробляти індивідуальний мистецький почерк.

Для диригентсько-професійної діяльності необхідні й вроджені здібності, – добрий музичний слух, музикальність, артистизм, задатки до керування, харизма та амбітність. Дослідник Григорій Голик у праці «Психологія диригентсько-хорової діяльності» слушно стверджує, що для професії диригента потрібні не лише широкий спектр творчих здібностей – музично-виконавські, психологічні, педагогічні та ін., а й вміння доводити, обґрунтовувати власне бачення та аргументувати докази [1, 5]. Диригент повинен вільно оперувати теоретичними і практичними знаннями. Студентам-диригентам слід бути максимально спостережливими та виробляти вміння

порівняльного аналізу, щоб зрозуміти, якими засобами диригент-професіонал досягає того чи того художнього результату.

Патріарх українського диригентського мистецтва Микола Колесс зазначав: «Уміло і віртуозно володіючи такими жестами, в поєднанні з усіма іншими засобами і прийомами, диригент з хором чи оркестром працює вільно і легко... Такий диригент зуміє правильно передати хористам чи оркестрантам внутрішній зміст музичного твору, з усіма його настроями, барвами й відтінками, і з їхньою допомогою донести цей зміст і настрої до слухача, і тим самим досягти тієї високої мети, якій повинен служити диригент своїм мистецтвом. Цього він не зміг би досягнути без правильно засвоєних основ і без розвиненої техніки диригування» [3, 192].

Дослідниця І. Куфлюк у розвідці «Сучасні проблеми професійно-педагогічного становлення майбутніх диригентів» слушно підкреслює, що «динаміка процесів, що відбуваються сьогодні в соціальному і культурному житті всіх країн, вимагає від сучасного музиканта усвідомлення сутності, аналізу діяльності диригентів світового значення минулого і сьогодення, виявлення нових тенденцій, які підпорядковуються вимогам часу... Актуальність проблеми, корінні зміни всіх сторін нашого суспільства, які торкнулись розвитку професійно-педагогічного становлення майбутніх диригентів, вказують на високі вимоги до особистості керівника хорового колективу, його психологічної готовності до музично-педагогічної діяльності колективу в процесі роботи. Музично-педагогічні ВНЗ покликані готувати різнобічноерудованих диригентів, що за рівнем своєї підготовки відповідають всім вимогам суспільства на сучасному етапі його розвитку» [4; 52, 53].

Диригентсько-професійна реалізація в сучасних соціокультурних умовах нашої країни має низку особливостей, до яких можна віднести:

– розвинена інфраструктура диригентсько-виконавського мистецтва, яка дає змогу не лише отримати диригентський вишкіл, а й створює усі умови для розвитку повноцінної особистої та творчої реалізації;

– сприятливі умови для фахового диригентського вишколу, починаючи з дитячого шкільного віку (хорові школи, численні дитячі хорові колективи), аж до студій у ЗВО.

Своєрідною «кузнею» кадрів майбутніх диригентів є дитячі хорові школи, серед найвідоміших – Львівська державна хорова школа «Дударик» імені М. Кацала, Кам'янець-Подільська міська дитяча хорова школа, Дитяча хорова школа «Зоринка» імені Ізидора Доскоча (м. Тернопіль), Стрийська хорова школа «Щедрик», дитяча хорова школа «Тоніка» (м. Хмельницький), Музична вокально-хорова школа «Аеда» (м. Умань), Мукачівська хорова школа хлопчиків та юнаків, Харківська дитяча хорова школа, Дитяча школа хорового мистецтва імені С.К. Крижановського (м. Одеса) та ін.

Останніми роками було створено значну кількість дитячих хорових колективів при храмах (приміром, при Києво-Печерській лаврі навіть функціонує дитяча хорова школа). Декотрі їхні учасники згодом обирають спеціалізацію регента церковного хору. Показово, що при Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка є можливість отримати вищу регентську освіту на кафедрі музичної медієвістики та україністики;

– відкритий інформаційний простір, який за умов сучасних глобалізаційних процесів сприяє тісній особистій та творчій комунікації між диригентами, взаємодії «художньо-інтерпретаційного, репетиційно-практичного та дидактично-методологічного модусів» (за І. Тилик) диригентської діяльності, поширенню нотного репертуару, спеціальної видавничої продукції, створенню спеціальних порталів в мережі Інтернет між учасниками українського та світового диригентського руху. Адже як стверджує польська дослідниця Іоланта Урбанек, поняття «участь у культурі» охоплює не лише кількість, вид та інтенсивність здійснених культурних контактів, сприйняття її цінностей, але й творчість, зокрема мистецьку, а в цьому випадку – диригентсько-професійну [5, 19].

На відміну від радянських часів, завдяки відкритим кордонам нинішня генерація диригентів має можливість не лише продовжувати студії в різних

країнах світу, а й провадити там успішну диригентську діяльність. Це підтверджує блискуча кар'єра на Заході Оксани Линів, випускниці Львівської музичної академії ім. М.В. Лисенка (клас Б.З. Дашака), нині – головний диригент опери та філармонійного оркестру в австрійському місті Грац та Кирила Карабиця, випускника Національної музичної академії (м. Київ), нині – музичний директор і головний диригент Німецького національного театру і Державної капели німецького міста Ваймар;

– можливість для закордонних турне українських хорових та оперно-симфонічних колективів, їхня участь в різного ґатунку фестивалях, конкурсах, днях музики, мистецьких проектах тощо;

– створення колективів із українських музикантів, зорієнтованих передусім на гастрольну діяльність на Заході. В цьому переліку – симфонічний оркестр «*INSO-Львів*» (*International Symphony Orchestra*), заснований 1998 р., австрійсько-український симфонічний оркестр *K&K Philharmoniker* (музична агенція «Да Капо Україна»), українсько-польський естрадний оркестр, Молодіжний симфонічний оркестр України (*Ysou – Youth symphony Orchestra of Ukraine*), заснований у 2016 р. з ініціативи О. Линів та ін.

Висновки. Таким чином, щоб якнайглибше проникнути в таємниці фаху, диригентові для професійного зростання необхідні постійне самовдосконалення, «творчий вогонь в душі», невинне шліфування вже набутого музично-виконавського досвіду.

За умов сучасних глобалізаційних процесів та соціокультурних реалій диригенти мають широкі можливості для реалізації власного творчого потенціалу, обміну професійного досвіду, продовження студій в різних країнах світу.

Фахова підготовка майбутніх диригентів відбувається в тісній взаємодії навчального процесу та засвоєння прикладних навичок: вишкіл хормейстерів та оперно-симфонічних диригентів на всіх етапах навчання передбачає безпосередню практику роботи з хоровим колективом чи оркестром.

Професійна реалізація сучасних диригентів демонструє тенденцію до збільшення можливих форм та способів їхньої самоактуалізації й зростання їхньої затребуваності в сучасному мистецько-культурному та духовному житті країни. Цьому сприяє інтенсифікація національного диригентського руху та його суголосність світовим тенденціям розвитку музично-виконавського мистецтва.

У наступних розвідках варто з'ясувати, яким чином на сучасне диригентсько-професійне мистецтво можна аплікувати методики *event* менеджменту та менеджерську діяльність загалом в контексті проблеми продюсування сучасних хорових та оперно-симфонічних колективів.

Список використаної літератури

1. Голик Г. Психологія диригентсько-хорової діяльності / Григорій Голик. – Дрогобич : Вимір, 2000. – 108 с.
2. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Георгий Львович Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
3. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування / Микола Філаретович Колесса. – К. : Муз. Україна, 1973. – 208 с.
4. Куфлюк І.Б. Сучасні проблеми професійно-педагогічного становлення майбутніх диригентів / Ірина Богданівна Куфлюк // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки : Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 25 – 26 жовтня 2013 р.). – Івано-Франківськ, 2013. – С. 52–55.
5. Urbanek J. Uczestnictwo młodzieży akademickiej w kulturze / Jolanta Urbanek. – Krakow : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2002. – 139 s.

Уляна Молчко, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА СЛОВА МИХАЙЛА ШАЛАТИ

У дослідженні висвітлюється творчий доробок композиторів України на вірші Михайла Шалати. Здійснюючи музикознавчий аналіз хорових творів, автор аналізує їхні жанрово-стильові риси.

Ключові слова: *М. Шалата, хоровий твір, С. Стельмащук, Р. Сов'як, Є. Козак.*

Ульяна Молчко, доцент кафедры музыковедения и фортепиано Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА СЛОВА МИХАИЛА ШАЛАТЫ

В исследовании освещается творчество композиторов Украины на стихи Михаила Шалаты. Осуществляя музыковедческий анализ хоровых произведений, автор анализирует их жанрово-стилевые черты.

Ключевые слова: *М. Шалата, хоровое произведение, С. Стельмащук, Р. Совьяк, Е. Козак.*

Ulyana Molchko, Associate professor of musicology and piano of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

THE KNOWLEDGE-STYLE FEATURES OF CHOIR CREATIVES OF UKRAINIAN WORKSHOP ON THE MICHAEL SHALATA WORDS

The research highlights the creative work of composers of Ukraine on poems by Mikhail Shalati. Performing a musical analysis of choral works, the author analyzes their genre-style features.

Key words: *M. Shalata, choral composition, S. Stelmashk, R. Sovjayk, E. Kozak.*

Постановка проблеми. У сучасному хоровому мистецтві завжди актуальним є питання оновлення концертного репертуару співочих колективів. До яскравих прикладів розширення їхніх виконавських програм належать твори українських композиторів на вірші Михайла Шалати.

Аналіз останніх досліджень. Музично-поетичний ужинок Михайла Шалати не був об'єктом наукових досліджень. Відомий культурно-освітній діяч

краю С. Стельмахук у листі від 12 червня 2008 р. до М. Шалати, де він ділиться враженнями про ювілейний збірник «Непідвладний часові», пише: «Єдине, що мене трохи здивувало, так се те, що чудово описавши Вашу одну з великих двох сил – працю, – не добачили у Вас другої, також важливої сили – пісні, у її прямому значенні. [...] «Розходиться і про Ваші вірші, покладені на музику, і про писані вірші на музику», переклади пісенних текстів і т.д. « [4, 1–2].

Мета статті – висвітлити жанрово-стилістичні особливості хороших творів українських композиторів на слова М. Шалати.

Виклад основного матеріалу. Серед славетних імен сучасних літературних митців значне місце займає ім'я одного із найавторитетніших сучасних українських літературознавців, поета, члена Національної спілки письменників України, Почесного громадянина міста Дрогобич, професора Михайла Шалати, на тексти якого писали музику багато українських композиторів, а саме: В. Якуб'як, Я. Шатинський, Р. Сов'як А. Рябчун, Ю. Корчинський, В. їжак, С. Стельмахук, М. Ластовецький. У різний час музику до слів М. Шалати писали також В. Базилько, В. Шевченко, С. Капко, Ю. Сирватко, М. Сердюк, Б. Пилат, Л. Кобільник, М. Бурбан, Л. Цісінська, В. Сторонський, кобзар М. Мошик та інші автори.

Зацікавленість музикою в М. Шалати йшла завжди поряд з літературою ще зі студентських років. Михайло Шалата співав у студентському хорі, грав на різних музичних інструментах, здобуваючи не тільки професію філолога, а й музиканта.

У столиці Франкового підгір'я поет-пісняр розпочав тісно співпрацювати з митцями: В. Якуб'яком, Я. Шатинським, А. Рябчуном, Ю. Корчинським. Власне вони і стали першими авторами музики на його тексти, які ввійшли до репертуару керованого Ю. Корчинським Прикарпатського Заслуженого ансамблю пісні і танцю «Верховина». Це, зокрема, «Пісня про Дрогобич» Є. Козака, естонська полька «Весілля» Г. Ернесакса і Ю. Корчинського (український текст М. Шалати) та інші твори в переспівах, перекладах поета-пісняра. Подібною стала співпраця поета зі

студентським вокально-хореографічним ансамблем «Пролісок» Дрогобицького педінституту. Для їхнього репертуару музичний керівник ансамблю В. Їжак написав на його слова вокально-хореографічну композицію «Ми – з Прикарпаття», пісні «Заспіваймо студентської, друзі!», «Фестивальна», а також хоровий твір «Сонце сховалось за косогором» (для мішаного акапельного хору).

Багато вокальних творів створено у тісній співпраці з композитором, хоровим диригентом, педагогом, професором ДДПУ ім. І. Франка, членом НСКУ Р. Сов'яком (1939–2007).

Р. Сов'як – автор вокально-інструментальних, інструментальних творів, обробок творів для хорів різних типів, довголітній керівник чоловічого хору «Бескид». До їхнього спільного творчого ужинку належать: солоспів «Весна», «Гимн Просвіти», «Величальна «Львівській Політехніці», «Над Україною день зазорів», «Весна», «Славень Шашкевичу».

Пряму причетність до музичного мистецтва, палке уболівання за розвиток української пісні М. Шалата засвідчив також серією передач, які вів із Львівської телестудії у 1969–1970 рр. Це телепередачі «Іван Котляревський і народна пісня», «Поезія Т. Шевченка у творах композиторів Наддністрянщини», «Максим Рильський і музика» та інші.

Співпрацює М. Шалата також з сучасним українським композитором, заслуженим діячем мистецтв України – Миколою Ластовецьким (1947). Митець на слова поета написав кантату «Пісня про Чорновола», яка була виконана 21 вересня 2000 р., коли Дрогобицькій центральній міській бібліотеці присвоїли ім'я Вячеслава Чорновола.

Поет, відчувши непоправну втрату з приводу трагічної смерті політика, написав вірш «Пісня про Чорновола», чим зачепив струни душі Миколи Ластовецького. До його композиторського доробку належить широкий спектр мистецьких жанрів. Це: вокально-симфонічні кантати: «Повернення Дрогобича», «Псалми Давида», «Пісня про Чорновола»; сюїта «Верховинці»; симфонієта «Пам'яті героїв Крут», симфонічні поеми «Галичина», «Львів»,

«Лірична поема», увертюра «Бойківська»; симфонічний прелюд «Пісня про Кармалюка»; п'єси, сонати, варіації, духовні твори, обробка народних пісень, музика до театральних вистав.

Центральною постаттю кантати є сам Чорновіл, патріотизм і суспільна роль якого назавжди залишаться взірцем для кожного громадянина України.

Музикознавець Наталія Семків зазначає: «Всенародну любов, визнання, шану та пам'ять автори – М. Шалата та М. Ластовецький – через призму сучасного бачення висловили в кантаті, що має символічну назву «Пісня про Чорновола». Саме тому основний музичний матеріал звернений до народної пісенності, а її виконавцями, крім хору та солістів, є капела бандуристів» [3, 5].

Кантата «Пісня про Чорновола» складається з трьох частин, репризи та коди. Власне цей жанр був обраний композитором, оскільки він дає змогу доносити до широких кіл слухачів важливі суспільно значущі теми.

У першому розділі кантати, (цифри 1–3 та 4–6) капела бандуристів виконує досить сумну мелодію у поєднанні з величними закличками солістів. Далі в мелодиці простежуються ознаки українських народних дум, котрі надають музиці твору схвильованої експресивності.

У середньому розділі кантати М. Шалата відтворює якнайточніше трагічну сторінку біографії Чорновола. Композитор подає цю емоційно-піднесену частину з відповідними змінами темпів (*Maestrale*, *Adagio*, *Appassionato*), доводячи музичну тканину кантати до кульмінації (ц. 10, *ff*), після якої йде стрімкий динамічний спад. Витримана пауза завершує цей розділ.

У третьому розділі М. Ластовецький передає скорботний зміст поетичного тексту, знову вводить сумну мелодію, підсилюючи її тональністю *d-moll* і темповою репризою (ц.ц. 11–13).

З 14-ої цифри мажорний оптимістичний настрій (*F-dur*) змінює мінорний початок твору (ц. 1 *d-moll*, ц. 4 *a-moll*). Це контрастне поєднання яскраво підкреслює закличний зміст тексту: Буяйте, жовто-сині прапори!» (ц.ц. 14–15) [3, 17].

Друга і третя частини репризи (ц.ц. 16–20) звучать у світлому переможному F-dur. До такого написання композитора спонукає знову ж таки поетичний текст: «До злуки, земляки, до лав!»[3, 18-22], що виконує хор та соліст-тенор. Тут переплітається тематизм початку середнього розділу (ц.ц. 7–8 Marciale), виражений пунктирними ритмами, але також у зовсім іншому переможному мажорному звучанні.

У невеликій за розміром коді (ц. 21) використовується хоровий прийом *parlando*.

Варто зазначити, що фактура кантати насичена багатоголоссям. Окремі її елементи фактури, притаманні індивідуально для виконавців (солістів, хору, інструментального супроводу) і, розвиваючись переважно поліфонічними засобами, приходять в репризі до синтетичної єдності. Розвинута гомофонно-гармонічна фактура у динамічній репризі додає їй драматичних рис, особливо у діалозі: соло тенора з хором.

У творі застосовуються різноманітні засоби музичної виразовості, розвинені партії солістів і капели бандуристів, яскраво прослідковується органічний зв'язок музики та поетичного тексту.

Давні, ще зі студентських років, мистецькі відносини поєднували М. Шалату і Є. Козака (1907–1988) – композитора, хорового диригента, педагога, доцента Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

У творчому доробку композитора понад 150 оригіналів «Буковинський край», «Ой дзвенить, пісні» (всі на сл. І. Кутеня), «Згадай, мамо», (сл. А. Пашка), «Вітер з полонини» (сл. Ю. Гойди), «Вівчарик», «Невдале залицяння», (на сл. Т. Шевченка), «На роковини Шевченка» (сл. Лесі Українки), театралізований концерт «Буковинське весілля», вокальні квартети, романси, обробки народних пісень.

Будучи викладачем Львівського педагогічного інституту, а згодом завідувачем кафедри музично-педагогічного факультету (1957–1950), Є. Козак знайомиться з тоді ще студентом М. Шалатою. Це творче спілкування

проявилось в музичних композиціях, а саме в хоровому творі «Пісня про Дрогобич».

Це величальна композиція створена в куплетній формі. Твір написаний для мішаного хору. Розпочинається лаконічним вступом (3 такти), тональність F-dur підкреслює урочистий характер, на який вказує авторська темпова ремарка *Maestoso*. Унісонний виклад фортепіанного вступу, який рухається звуками F-dur-ного тризвуку, набуває епічних рис.

Оповідний характер початку твору спочатку передають сопрано й альти, партії яких плавно переходять у повнозвучний хоровий склад, що витримується до кінця композиції. Є. Козак використовує терцове ведення голосів, що наближує звучання хору до фольклорних зразків. Композитор тонко відчуває ритміку вірша М. Шалати. Словесні наголоси збігаються тут зі сильними та відносно сильними музичними долями в такті. Фортепіанний супровід (партія правої руки) дублює партії хорових голосів. У заспіві митець використовує дрібне ритмічне групування, яке надає музичному твору декламаційного начала, що споріднює його з думним епосом, а панівні восьмі вартості надають музичній п'єсі схвильованого відтінку. У приспіві поет порівнює Дрогобич з усміхом, ранком, піснею, юністю. Фортепіанна партія підсилює величний характер приспіву акордовими структурами в токатному русі.

Є. Козак передає цей урочистий характер панівними четвертними тривалостями та пунктирним ритмом. У хоровій партії використовуються стрибки на ч. 4 та ведення голосів широкими інтервалами (сексти, септими, октави), що підкреслює почуття гордості за свій рідний край. Кульмінація припадає на слова: «Місто ранкове, пісня чудова, юність розквітла моя!» [4, 46–47]. У хоровій фактурі композитор використовує довгі вартості. Власне вони надають творові рис гимну. Фортепіанна фактура підсилюється четвертними вартостями, котрі викладені октавами та передають маршові риси.

У другому і третьому куплетах Михайло Шалата пише про унікальні природні багатства Дрогобицької землі. В останньому куплеті автор наголошує наступним поколінням, щоб у своєму житті керувалися високими

заповітами Юрія Дрогобича та Івана Франка. Адже автор не забуває про славних синів, життя яких тісно пов'язане з Дрогобичем. У згаданих куплетах Євген Козак не змінює музичний текст. Лише в останньому третьому проведенні приспіву він вводить коду, в якій двічі повторює текст автора «Юність розквітла моя», тим самим наголошуючи, що місто Дрогобич для поета стало не лише періодом юнацького злету, але й творчого розквіту. Хорова та фортепіанна фактури мають акордовий виклад, чим додають кінцівці хору твердої віри в примноження слави міста здобутками нових поколінь.

Ще одним хоровим твором на вірші М. Шалати є «Співанка з Бескиду» С. Стельмашука (1925–2011).

Степан Стельмашук – хоровий диригент, педагог, довгий час викладав у Дрогобицькому державному педагогічному інституті ім. І. Франка. Автор хорових творів, обробок народних пісень. Упорядник збірників: «100 українських народних пісень с. Скородинці на Тернопільщині» (1967), «Пісні Тернопільщини» (1989, 1993), збірник спогадів про С. Людкевича «Під знаком його доброти» (1991), «Д. Котко та його хори» (2000).

«Співанка з Бескиду» – це хорова картинка про красу рідного краю. С. Стельмашук тонко відчув народно-пісенні особливості вірша М. Шалати і втілив у хоровому творі для чоловічого складу та соло тенора.

Хоровий твір складається із заспіву (Moderato) та танцювального приспіву. Кінець твору завершує кода. Композитор здійснив трикуплетну музичну інтерпретацію поетичного тексту, застосовуючи контрастну побудову музичної тканини. Твір розпочинається вступом чоловічого хору, який викладений витриманими, довготривалими акордами на морморандо, що супроводжується соло тенора. Для партії вокаліста властивий інтонаційний зв'язок з фольклорними зразками. У заспіві віршового тексту поет оспівує величну красу Бескидського краю, його співочої культури. Звеличуючи рідний край, М. Шалата пише: «Не змовкай, трембіто, – довіку співай, бо найкращий в світі наш Карпатський край!» [4, 43]. Характерні заклики «Гей!», які властиві

українському епосу, композитор підсилює квартовими ходами, пунктирним ритмом, а також низхідними поспівками до домінанти і тоніки. У хоровій фактурі композитор використовує елементи народного багатоголосся, а саме: імітаційну поліфонію в канонічному проведенні. Репризне виконання третього і четвертого рядків поезії композитор надає виконувати чоловічому хорові, чим і підсилює бадьорий, жвавий характер вірша. Назва твору «Співанка з Бескиду» споріднена із жанром в'язанок народних пісень, де поєднуються контрастні за характером музичні розділи. Тому на зміну повільному заспіву приходить жанр танцювальної пісенної коломийки, для якої властивий задержуватий характер.

У приспіві поет застосовує силабічне віршування, використовуючи ритміку коломийкового вірша (8+6), який написаний ямбом, хореєм, пірихтеєм та анапестом.

Для мелодії коломийки характерна чітка карбована ритміка, яка дає можливість у швидкому темпі виразно наголошувати текст. Композитор використовує басові голоси як простий акомпанемент інструментального типу, що асоціюється зі звучанням контрабаса. Власне, вони підкреслюють танцювальний ритм коломийки. У процесі розвитку басова партія набуває пульсуючого вісімкового ритму, що надає творові віртуозності. Вир танцю досягає своєї кульмінації на другій половині восьмого, що підкреслений агогічним відхиленням темпу та динамікою.

Завершується твір хоровою кодою, яка інтонаційно наближена до заспіву. Заключне соло тенора на тлі довготривалих урочистих співзвуч утверджує красу рідного краю. Квартова інтонація на вигуках «Гей-гей!» яскраво доводить панівний життєрадісний характер твору.

На початку 90-х рр. в Україні проходить відродження Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, яке виникло 8 грудня 1868 р. у Львові. Провідні митці краю М. Шалата і Р. Сов'як відгукнулися створенням літературно-музичної композиції «Гимн Просвіти». У віршовому тексті поет віддає шану народним пророкам Т. Шевченку і М. Шашкевичу, які були на

сторожі українського слова. Власне, створення «Просвіти» у Львові стало тією зброєю супроти неправди і недолі, яка б захистила нашу віру й мову. Поет порівнює її з цвітом у лузі і пшеницею в полі. У третьому куплеті М. Шалата закликає до єдності навколо «Просвіти», бо вона приведе «до світла, до науки, до культури» [4, 23]. У приспіві поет висловлює вдячність Всевишньому за те, що вберіг український народ від духовної руїни і під Просвітянським прапором нація розквітне.

У поезії звучать слова гордості за культурні надбання нації, які зберегло товариство «Просвіти». Патріотичний текст М. Шалати надихнув Р. Сов'яка на створення урочистої хорової композиції «Гимн Просвіти». Твір написаний у куплетній формі. Заспів складається з тритактового вступу, де переважає пружний крокуючий ритм четвертними вартостями та октавно-акордовий виклад мелодійної лінії. Ознаки маршу прослідковуються і в пунктирному ритмі. Заспів композитор (а це: «Від слова Маркіяна і Тараса, / Коли обох вже не було на світі, / У княжім Львові за велінням часу / На світ благословилося «Просвіти») [4, 18–19] надає виконувати солісту-баритону, і в дитячій уяві це асоціюється зі співом кобзарів, будителів нації. Для соліста властиві часті одновисотні інтонування, низхідний рух, що вказує на фольклорну опору музичної мови композитора. У приспіві автор застосовує розширені музичні форми шляхом повторення поетичного тексту, але надаючи його виконання різному складу чоловічого хору. Перше проведення виконує тенор і бас, проводячи голосоведення інтонаціями терції та сексти, що було властивим народному багатоголосю. У повторенні поетичного тексту він збільшує емоційну напругу, підсилює патріотичний зміст вірша, вводячи поділ партій тенора і баса на чотириголосся. Така насичена акордова фактура наближує звучання твору до хоралу, на що вказує ремарка композитора *Poco religioso*. Це кульмінація всього твору. Фортепіанний супровід є октавно-акордовий і цим надає творові оркестрового звучання.

Ще одним твором, якому властиві ознаки гимну, є твір на вірші М. Шалати, музика Р. Сов'яка «Славень Шашкевичу».

М. Шалата є одним із провідних дослідників постаті та творчості зачинателя українського літературного відродження в Галичині, представника «Руської Трійці» М. Шашкевича. 1969 р. з'являється монографія М. Шалати «Маркіян Шашкевич: Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність», яка стала визначною у тогочасному українському літературознавстві. М. Шалата продовжує активну діяльність, що пов'язана з іменем цього будителя української національної свідомості. Організовує наукові конференції, присвячені М. Шашкевичу, ювілейні вечори. У доробку професора є й багато інших праць, пов'язаних з ім'ям Шашкевича. Це, насамперед, твори М. Шашкевича та його друзів – І. Вагилевича, Я. Головацького («Руська Трійця») та М. Устияновича, упорядкованого разом з М. Лубківським збірника «Вінок Маркіянові Шашкевичу», власної збірки поезій Ім'я Шашкевича», перевидання «Русалки Дністрової» – першої книги, яка була створена «Руською Трійцею» на західноукраїнських землях та видана українською народною мовою.

Хорова композиція «Славень Шашкевичу» вражає патетичною манерою висловлювання. У творчій співпраці композитор виявився чутливим партнером поета. Адже у музичному трактуванні Р. Сов'яка – згідно з поетичним жанром – «Славень...» набув величального характеру. Розпочинає твір святково-піднесений вступ. Насичена октавно-акордова фактура, яка підкреслює розмір 2/4, надає звучанню інструмента оркестрових барв. Твір написаний у куплетній формі, що робить його легким для прослуховування та виконання. Композитор використовує п'ять куплетів М. Шалати. Упродовж твору митець подає поетичну біографію представника «Руської Трійці», його дороговкази наступним поколінням. Він пише: «Крізь темряву учив нас Маркіян / Іти до світла, взявшись за руки...» [4, 17]. Передати величавий зміст поетичної першооснови доручено солістові (баритон). Властивий пунктирний ритм підкреслює урочистий настрій хору. Чоловічий хор як самостійний компонент музично озвучує третю і четверту лінійки п'яťох куплетів (друге музичне речення) і веде до кульмінації, яка відзначається розмаїттям

фортепіанного супроводу на *f* та *ff*, що нагадує оркестровий. Завершує Р. Сов'як хоровий твір прославленням рідної України.

Хорова творчість М. Шалати на музику українських композиторів, що ґрунтується на жанрових ознаках кантати, гимну, народної пісні та стилістичних особливостях українського фольклору є гідним національно-спрямованим репертуаром, у якому оспівуються любов до рідного краю, його визначних історичних постатей, української культури.

Список використаної літератури

1. Бермес І. Музичне шкільництво Дрогобиччини 20–30-х рр. ХХ ст. / Ірина Бермес. – Дрогобич : Коло, 2007. – 154 с.
2. Бурбан М. Українські хори та диригенти / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 662 с.
3. Ластовецький М. Шалата М. Пісня про Чорновола. Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів / Микола Ластовецький, Михайло Шалата. – Дрогобич : Вимір, 2006. – 24 с.
4. Лист С. Стельмашука до М. Шалати від 12.06.08 р. Оригінал листа зберігається в особистому архіві С. Стельмашука; копія листа зберігається в особистому архіві М. Шалати.
5. Наша доля. Пісні на слова Михайла Шалати. – Дрогобич : Сурма, 2007. – 152 с.
6. Семків Н. Присвятні кантати М. Ластовецького / Н. Семків // Галицька зоря. – 2001. – № 3. – 2 лютого. – С. 5.

Світлана Стеблій, *магістр
кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

РЕФЛЕКСІЇ ПРО ДИРИГЕНТСЬКЕ МИСТЕЦТВО

У статті зроблено спробу розкрити загальні засади диригентського мистецтва, його специфіку на основі творчої взаємодії диригента та музичного колективу.

Ключові слова: *диригування, мануальна техніка, диригент, художній образ, жест.*

Светлана Стеблій, *магистр
кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
Дрогобычского государственного педагогического университета
имени Ивана Франко*

РЕФЛЕКСИИ О ДИРИЖЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

В статье сделана попытка раскрыть общие принципы дирижерского искусства, его специфику на основе творческого взаимодействия дирижера и музыкального коллектива.

Ключевые слова: *дирижирование, мануальная техника, дирижер, художественный образ, жест.*

Svetlana Stetblii, *master's degree
head of Musical Education and Conducting Methods Chair
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

REFLECTIONS ABOUT THE CONDUCTOR'S ART

The article attempts to disclose the general principles of the conductor's art, its specificity on the basis of creative interaction of the conductor and the musical group.

Key words: *conducting, manual technics, conductor, artistic image, gesture.*

Постановка проблеми. Диригентське мистецтво – різновид музичного мистецтва, складна царина музичного виконавства, котре вже кілька століть приносить плідні результати в різних музичних жанрах (камерному, симфонічному, хоровому, театральному). Проте теоретична площина ще й сьогодні виявляє «білі плями», незважаючи на те, що створено чимало праць, які розкривають питання техніки диригування, його психологічні особливості

тощо. Натомість такі питання, як сутність, специфічні закономірності диригування, взаємодія диригента з творчим колективом й ін. ще потребують більш ґрунтовного вивчення. Ймовірно, що й естетична складова мануальної техніки, її художня дієвість, механізм психологічного впливу диригента на музикантів потребують окремого дослідження. Роздуми про диригентське мистецтво певною мірою є спробою заповнити цю прогалину.

Аналіз останніх досліджень. Питання теорії й історії диригентського мистецтва були в полі зору зарубіжних й українських учених: Л. Гінзбурга, В. Фуртвенглера, Б. Хайкіна, А. Тосканіні, М. Колесси, М. Глинського та ін.

Феномену диригування присвячені ґрунтовні праці композиторів-диригентів, зокрема Г. Берліоза («Диригент оркестру»), Р. Вагнера («Про диригування»), Ф. Ліста («Лист про диригування»); диригентів А. Боулта («Думки про диригування»), Ф. Вейнгартнера («Про диригування»), Г. Вуда («Про диригування»), Т. Грум-Гржимайло («Про мистецтво диригента»), Г. Деханта («Диригування»), А. Пазовського («Записки диригента») та ін.

Окремі аспекти диригування як виду виконавського мистецтва отримали висвітлення у дисертаційних дослідженнях і статтях українських науковців: Ю. Лошкова, Ю. Луціва, Г. Макаренка, В. Плужнікова, Н. Селезневої, І. Бермес, Ю. Пучко-Колесник й ін.

Виклад основного матеріалу. Диригування – один із найскладніших видів музичного виконавства. Німецький диригент Г. Шерхен акцентував, що «проблему музичного виконавства може розкрити тільки наука, котра включає в себе вчення про техніку виконання» [2, 610]. Суголосну думку висловив і М. Малько, наголошуючи, що диригентові як носію художньої інформації треба знати сутність диригентської техніки, «філософію та методологію» [5, 21], оскільки його жест володіє «величезною владою» та «безмежними можливостями» [4, 177].

Диригування – мистецтво керування музичним колективом (оркестром, хором, ансамблем), що включає як вивчення твору в репетиційному процесі, так і його концертне виконання.

Диригування – особливий вид виконавства, складність якого полягає в тому, що будь-який колектив музикантів (симфонічний оркестр, хор, ансамбль, оперна труппа) складається з творчих індивідуальностей, які диригент повинен об'єднати, захопити своїм творчим «вогником», донести до виконавців власну концепцію авторського задуму і знайти переконливі засоби для її втілення.

Диригування – пластичне невербальне мистецтво, пов'язане з виразними жестами диригента, за допомогою яких він передає колективу музикантів свої творчі наміри. Жест – мануальний технічний засіб, в основі якого, за М. Бахтіним, «лежить здібність естетично сприймати «експресивні» та «імпресивні» функції тіла» [1, 55], і який доповнюється виразною мімікою. У мануальних засобах відображається склад розуму, характеру, темпераменту диригента (Б. Теплов акцентував, що «хороший музикант... повинен бути людиною великого розуму та колосальних емоцій» [8, 34]). Диригентське мистецтво є «посередником» між художнім задумом композитора, втіленим у жесті диригента, та виконавським колективом, який його сприймає.

Розмірковуючи про природу виразних жестів, варто звернути увагу на їхню емоційність. Це вельми важлива якість мануальних рухів безпосередньо пов'язаних із внутрішніми переживаннями диригента в момент озвучення музичного твору та втілення його художнього образу. Власне, тут ідеться про мистецтво перевтілення творчого стану диригента, що споріднює його професію з акторською, бо, за К. Станіславським, «творчість є повна зосередженість всієї духовної та фізичної природи» [7, 378], тобто абсолютну гармонію духовного і тілесного начал. Серед основних творчих елементів режисер виокремлював свободу м'язів, чуття ритму, пам'ять, логічність дій, здатність до взаємодії.

У процесі диригування виявляється природний зв'язок музики і руху. Джерелом художньо-образних мануальних рухів диригента є музика, що уявно звучить в його свідомості. Справді, у виразних рухах – витoki диригування. Покликаючись на теорію Б. Асаф'єва, за якою критерієм змісту в музиці є інтонація, можна виокремити його і в мистецтві диригування, це – виразний жест. Отже, диригування як мануальне мистецтво ґрунтується на струнких жестах, які об'єднують у нерозривну єдність простір і час, оскільки музика – часове мистецтво, а диригування – рухове.

Найважливішим у диригентському мистецтві є переконливе «прочитання» художнього образу музичного твору, втіленого в живому звучанні. Адже музична мова – асоціативна, глибоко емоційна за своєю природою. Вона близька до «мови» диригентської, передусім за структурними закономірностями. Жести диригента повинні точно «передати» музичний текст відповідно до його важливих формотворчих елементів, як мелодія, метр, ритм, темп й ін. Диригування – мистецтво коректного відтворення художнього образу, зашифрованого в партитурі, що потребує розшифрування задуму композитора. Це свого роду художня образно-змістова та структурно-композиційна «модель», що розкривається за допомогою мануальної техніки. Варто підкреслити, що техніка диригування дає змогу відтворити тільки окремі деталі змісту, музичного образу, звукову форму композиції. У цілому ж повноцінне диригентське «прочитання» музичного твору передбачає гармонійне поєднання технічної та художньої структури, що тісно співдіють.

Диригентське мистецтво – це мистецтво керування виконанням (оркестровим, хоровим). Воно передбачає використання техніки диригування («мови жесту»), котра б відповідала художньому образу твору. Адже, на думку В. Живо́ва, «образи, створені композитором, у виконавському втіленні (диригента – С. С.) набувають рис, що визначаються світоглядом виконавця, його творчою манерою, темпераментом, фантазією, смаком, рівнем майстерності» [3, 16].

Диригентське мистецтво – це не тільки практичні навички (мануальна техніка), об'єднані з глибокими спеціальними теоретичними знаннями, воно включає й артистичні риси керівника виконавського колективу. Засоби диригентської техніки певною мірою можуть характеризуватися як вияв артистизму майстра, в якому органічно поєднуються стриманість і шляхетність манери, відточеність і вивіреність жесту, сила темпераменту і романтична проникливість. Музикальність й артистизм диригента – єдине, нерозривне ціле.

Відомо, що диригент на концертній площадці перевтілюється відповідно до музичного образу, «живе в світі пропонованих обставин» (за К. Станіславським) музичного твору. Безперечно, перевтілення здійснюється на основі художньої уяви, розвиненого відчуття музики, вживання в музичний образ. Воно пов'язане з переживанням, глибоким і повним зануренням у музику, проникненням у її природу, емоційно-образний світ, що постійно змінюється в часі. Саме гостре відчуття та сприйняття музики в кожен момент виконавського процесу, осягнення її емоційного «тонусу», художніх особливостей загалом та в деталях і складає сутність професійного перевтілення диригента. «Природа» диригування криється в мистецтві «внутрішньої та зовнішньої дії» (К. Станіславський). Диригент повинен не тільки внутрішньо відчувати та переживати образ, а й втілювати його за допомогою мануальної техніки, міміки, виразного обличчя, очей. Психологічним механізмом створення міміко-пластичного образу музики в процесі її озвучення, безперечно, є артистизм диригента, що базується на високій майстерності виконання, віртуозності. Щобільше, в диригуванні важливе значення має така специфічна особливість, як харизма, тобто сукупність особистісних рис, сили волі та здібностей диригента, щоби повести за собою виконавський колектив.

Процес виконання ставить перед диригентом широкі вимоги, пов'язані з інтерпретацією музичного твору, відтворенням музичного образу за

допомогою мануальної техніки з метою емоційного впливу на колектив. Диригент, утілюючи міміко-пластичними засобами уявний музичний образ, одночасно керує колективом, що вимагає від нього високого раціонального начала. Врешті, диригентська інтерпретація музичного твору як виявлення художнього задуму реалізується в конкретній виконавській версії, реальному колективному звучанні. Виразні диригентські жести здатні виявити найбільш витончену художню думку, передати виконавцям невловимі почуття та настрої, зумовлені музикою. Власне, логіка музичної драматургії твору вимагає від диригента дієвих технічних засобів для її втілення. На основі уявлення музичного образу в руках диригента виникає «відчуття звуку», фізіологічною основою якого є м'язевий тонус.

Диригентське мистецтво поєднує раціональне й емоційне начала, що, відповідно, відображається в диригентській схемі та пластичності рухів. Естетичність мануальних рухів впливає з розуміння диригування як художнього явища, мистецтва керування. Таким чином, мистецтво диригування виражається в такій послідовності: виразний жест – художня дія – емоційний вплив – творча взаємодія з виконавським колективом. Виразні жести диригента набувають різного характеру та змісту відповідно до зміни їхніх внутрішніх властивостей – емоційного тону, м'язевого напруження, котрі перебувають в прямій залежності від експресивного характеру музики тощо.

Висновки. Диригування музичним колективом – складний процес, який передбачає досконале володіння мануальною технікою, відмінне знання нотного тексту, розкриття художнього образу твору. Б. Смирнов позиціонує діяльність диригента як «виразні рухи, що виконують конкретне художнє завдання» [6, 89]. Тобто, жести диригента є важливим елементом (носієм) інформації, яку керівник колективу передає виконавцям. Одночасно, вольовий, емоційний вплив диригента на музикантів дає можливість підкорити колектив і зреалізувати головну художню функцію мистецтва

диригування – довершену інтерпретацію музичного твору. В цьому контексті диригування сприймається як свідомий, цілеспрямований, емоційно-вольовий акт. Художня ж реакція колективу – це творча взаємодія керівника та виконавців.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Художественная література, 1979. – 342 с.
2. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост.; авт. вступ. ст. и коммент. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 632 с.
3. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В. Живов. – М. : Владос, 2003. – 270 с.
4. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.
5. Малько Н. Основы техники дирижирования / Н. Малько. – Л. : Музыка, 1965. – 219 с.
6. Смирнов Б. К вопросу о художественно-эстетических основах дирижерского искусства (теоретические заметки) / Б. Смирнов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2001. – № 4 (28). – С. 86–89.
7. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве : собр. соч.: в 9 тт. / К. Станиславский. – М. : Искусство, 1988. – Т. 1. – 624 с.
8. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М. – Л. : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.

Світлана Теодорович, асистент кафедри
музикознавства та хорового мистецтва

Михайло Ковбасюк, доцент кафедри
музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і
мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

УЯВА В ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕДАГОГА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

У статті проаналізовано види і форми уяви як психічної функції людини. Акцентовано увагу на репродуктивній уяві як базовому елементі творчої уяви. Звернено увагу на різноманітні можливості використання уяви в творчій діяльності педагога-хормейстера.

Ключові слова: психічні функції, репродуктивна уява, творчість, педагог-хормейстер.

Светлана Теодорович, ассистент кафедры
музыкознания и хорового искусства

Михаил Ковбасюк, доцент кафедры
музыкознания и хорового искусства факультета культуры и искусств
Львовского национального университета имени Ивана Франко

ВООБРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

В статье проанализированы виды и формы воображения как психической функции человека. Акцентировано внимание на репродуктивном воображении как базовом элементе творческого воображения. Обращено внимание на разнообразные возможности использования воображения в творческой деятельности педагога-хормейстера.

Ключевые слова: психические функции, репродуктивное воображение, творчество, педагог-хормейстер.

Svitlana Teodorovych, Assistant of Musicology Department
Mykhaylo Kovbasyuk, Docent of Musicology Department Culture and Arts
Faculty Lviv National University by I. Franko

IMAGINATION IN THE CREATIVE ACTIVITY OF AN EDUCATIONAL CHOIRMASTER

This article analyses types and forms of imagination as a psychic function of a human being. The article focuses on reproductive imagination as a basic element of creative imagination. Special attention is paid to various possibilities of using imagination in the creative activity of an educational choirmaster.

Key words: psychic functions, reproductive imagination, creativity, educational choirmaster.

Постановка проблеми. У сучасному світі, коли технічний прогрес значно випереджає духовний і психологічний розвиток особистості, важливе місце займає пізнання і розуміння внутрішнього світу людини, її психічних функцій і, зокрема, такої складової як уява. Можливості репродуктивної уяви та їхнє творче застосування є справді невичерпними, але ще недостатньо дослідженими, і тому не мають глибокого наукового підґрунтя та цільового застосування, зокрема в діяльності педагога-хормейстера.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблема уяви в творчій роботі педагога досліджувалася у публікаціях таких авторів, як Ю. Трофімов, В. Роменець, Б. Пружинін, Л. Коршунова, О. Степанов, І. Цимбалюк та інших, але ця тема зберігає свою актуальність і потребує подальшого розкриття та дослідження.

Мета статті – аналіз репродуктивної уяви та можливості її застосування в педагогічній роботі диригента-хормейстера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичне і, зокрема, хорове мистецтво сприяє формуванню зрілої особистості, стосується найпотаємніших струн її душі, естетично і духовно збагачує людину. «Музика надихає увесь світ, – сказав давньогрецький філософ Платон, – сприяє польоту уяви; музика надає життя й веселощів усьому існуючому» [3, 215].

Працюючи з творчими хоровими колективами або індивідуально на уроках диригування, педагог-хормейстер постійно активізує уяву своїх підопічних, адже це дає змогу глибше проникнути у зміст і проблематику твору, що виконується, й, відповідно, краще передати цей твір засобами музичної мови.

Розглянемо докладніше, що таке уява як психічна функція людського організму. «Уява – це процес створення людиною на основі її попереднього досвіду образів об'єктів, яких вона безпосередньо не сприймала і не сприймає» [5, 321] – пояснюють психологи О. Степанов і М. Фіцула. Уява виникає й

розвивається в процесі діяльності людини. У ній чітко виявляється суто людський характер діяльності: перш ніж розпочати роботу, необхідно уявити результат праці. В уявленні очікуваного результату полягає відмінність людської праці від інстинктивної поведінки тварин. Уява дає змогу заздалегідь передбачити не тільки результат праці, але і його проміжні форми. Обробляла первісна людина камінь для наконечника стріли чи ламала палицю для лука – у неї був образ того, що мало з'явитися в недалекому майбутньому. Отже, створюючи за допомогою уяви психічні моделі проміжних і кінцевого результатів, людина орієнтується в процесі діяльності.

Уява є пізнавальним процесом. Її специфіка полягає у переробленні минулого досвіду, що зберігається у формі образів і понять, тому вона нерозривно пов'язана з процесами пам'яті. Включаючись у сприйняття, уява збагачує нові образи, робить їх продуктивнішими. Так, щоб зрозуміти сюжет і задум музичного твору, потрібно уявити минуле життя персонажів, їхні почуття, прагнення, або емоційний стан, в якому перебував автор твору, і з яким безпосередньо пов'язане виникнення твору.

У психології розрізняють пасивну й активну уяву. Пасивна уява виникає «сама собою», без постановки спеціальної цілі (марення, сновидіння). Активна уява спрямована на розв'язання певних завдань, які ставить перед собою людина. За допомогою активної уяви можна спланувати своє майбутнє, осмислити і переоцінити минуле, відчувати проблеми і турботи інших людей, намітити цілі та плани, результати яких можна уявити у своїй свідомості.

«Індивідуальні особливості особистості, – зауважує психолог І. Цимбалюк – її потреби, інтереси, знання, вміння, зміст основної діяльності позначаються на її уяві, надаючи їй індивідуальної своєрідності, яка виражається в різній широті і змістовності уяви, перевазі певних видів уявлень, їхній силі, яскравості, різній дієвості. Чим багатший досвід людини, чим більш розвинені інтереси і потреби, тим багатшою і різноманітнішою є уява» [6, 99]. Все це необхідно враховувати педагогу-хормейстеру у своїй роботі з молоддю, спираючись на так звану «репродуктивну уяву» своїх учнів.

За визначенням львівських психологів Михайла і Людмили Некрасових, «репродуктивна уява – це цілеспрямоване відтворення в нашій свідомості образів, звуків, відчуттів, емоцій, почуттів і станів, що знаходяться у нашій пам'яті» [2, 115]. Репродуктивна уява створює образ на основі опису, який може проводитися в різних знакових системах, скажімо, в словесній, числовій, графічній, нотній тощо. Коли такий образ відтворюється, людина, по-перше, має розуміти принципи функціонування відповідної знакової системи (мову, ноти, формули), по-друге, доповнювати цей процес відтворення своїми знаннями та відомими образами.

Розвивати й удосконалювати свою репродуктивну уяву педагог повинен усе життя, допомагаючи в цьому молодому поколінню, адже можливості, що відкриваються в результаті такої праці, важко переоцінити. Слід зазначити, що можливості репродуктивної уяви давно і з успіхом реалізуються в багатьох напрямках психології і психотерапії (арт-терапія, гештальт-терапія, тілесно-орієнтована терапія), екстрасенсориці, магії, в сучасних школах психоенергетичного розвитку. Наприклад, школа НЛП (нейролінгвістичне програмування) головним завданням ставить досягнення цілісності взаємозв'язків між особистістю та навколишнім середовищем, а також між особистістю та її думками, поведінкою, здібностями і переконаннями. Практично усі техніки НЛП послуговуються різними видами уяви – візуальною, аудіальною, кінестетичною, наприклад, техніка створення образу бажаного майбутнього, техніка створення ресурсних якорів для закріплення позитивного результату в здоров'ї або роботі, техніка рефреймінгу для допомоги у переосмислюванні життєвих негараздів і неприємних спогадів тощо.

Потреби життя і діяльності людини обумовлюють створення образів нових об'єктів через асоціативні зв'язки. Найпростішою формою синтезу нових образів є аглютинація (від лат. *aglutinare* – склеювання) – об'єднання якостей і властивостей різних об'єктів, наприклад, образ кентавра, русалки. Також прийомами створення нових образів є аналогія, акцентування,

перебільшення або применшення характеристик об'єкта, схематизація, типізація і загострення.

Розвиток репродуктивної уяви є базовим елементом творчої уяви. У багатьох людей уява малорозвинена або направлена на хибні «цінності» своєї гордині, его, на потурання власним «заземленим» бажанням і сподіванням, скажімо, бажання мати багато грошей, владу, бути першим в чомусь, відімстити своєму ворогові тощо. Прокручуючи в своїй уяві сценарії подібних «перемог», людина не дає росту своїй душі, часто замикається в собі, не вміє по-справжньому бачити й відчувати навколишній світ та змінювати його на краще. Отже, завдання педагога, що працює з молодими особистостями у своєму хоровому колективі або індивідуально на уроках диригування, полягає в постійному спрямуванні їхньої творчої уяви на виховання в собі таких рис характеру, як повага до людей, співчуття, толерантність та виваженість у своїх вчинках і діях, вміння сприймати людей такими, які вони є, без засудження й нарікань, тобто націленість свідомості на високі духовні чесноти.

Працюючи в класі диригування, наприклад, над українською народною піснею в обробці М. Леонтовича «Пряля», потрібно активізувати репродуктивну уяву студента задля створення якомога яскравіших образів пісні – молодій жінки, яка засинає за монотонною роботою, гнівних і недобррозичливих свекра та свекрухи, що панують в цій сім'ї, і чоловіка-молодиці, її «милого», який не здатний захистити свою дружину, а може їй тільки поспівчувати. Чим виразніше «побачить» студент у своїй уяві цих різнохарактерних персонажів, тим проникливіше відчує їхній жаль, смуток, неможливість звільнитися молодому подружжю з-під тиранії батьків. Але кожен талановитий твір є, безумовно, багатоплановим, багатовимірним, і щире переживання студентом цієї ситуації за допомогою власної уяви допоможе йому досягнути й більш ґрунтовну ідею твору: якщо немає можливості змінити ситуацію, треба прийняти її і жити далі, очікуючи слушного моменту для змін, тому що цінність життя є незаперечною.

Візьмемо інший приклад – українську народну пісню «Місяць ясний, місяченьку» в обробці А. Кушніренка. Історія зрадженої дівчини, яку покинув коханий і яка прийшла подивитись на його весілля, викликає співчуття і емпатію, якщо уявити й відчутти цю ситуацію. «Співчуття випромінюється на все буття, – сказав індійський містик Б. Раджніш, – воно поглинає усе на світі, і ви стаєте цілющою силою в світі страждань і невдач» [4, 114]. Уява може проявитися як візуальний образ, внутрішнє переживання й емоційна реакція одночасно, і тоді виконавець, наче актор на сцені, проживає цей образ як власну історію, його внутрішній світ стає багатшим, більш насиченим. Цей твір, окрім співчуття до молодой дівчини, може пробудити у виконавців прагнення і бажання бути сильнішими, витривалішими у життєвих випробовуваннях, не піддаватись негативним емоціям та вчитись опановувати свій внутрішній світ.

Невичерпним джерелом натхнення, мудрості та енергії є українська духовна хорова музика, до якої постійно зверталися як композитори минулих епох (М. Ділецький, Д. Січинський, Д. Бортнянський, А. Ведель), так і сучасні митці (В. Камінський, В. Зубрицький, О. Козаренко, В. Степурко, В. Пасічник та інші). Щоб глибоко усвідомити і передати авторський задум, диригентові необхідно налаштувати свій колектив на «високе звучання» духовних образів, і тут дуже важливою є також творча уява, причому яка здебільшого не візуальна, а внутрішня, направлена на досягнення виконавцями певного стану душі. Уявивши собі цю енергетику, виконавці разом із диригентом починають відчувати її вібрації, а це сприяє яскравому, творчому виконанню твору.

Розвинута репродуктивна уява дає змогу позитивно впливати на стан організму. Згадуючи приємні моменти минулого або уявляючи мальовничі картини природи, людина заспокоюється, відпочиває, відновлює свої сили. Також репродуктивна уява активізує переважно бездіяльні зони мозку, значно сприяє розвитку оперативної та ейдетичної пам'яті, тобто пам'яті, що здатна зберігати образи предметів протягом довгого часу. Слід згадати, як зазначають

психологи, і про відкриття доступу до різноманітних сфер безсвідомого та про можливість налагодження з ними інформаційного зв'язку.

Цікавим аспектом є те, що уява здатна впливати на зовнішні явища і події. Це відбувається завдяки сильній, сконцентрованій на певному об'єкті свідомості особи, яка у всіх деталях, яскравих фарбах здатна уявити собі бажаний результат. Цю властивість довели у своїй практиці йоги, маги, екстрасенси і просто люди, які вміють сфокусувати й утримувати свою увагу на уявному об'єкті. Звичайно, не завжди це психологічно зрілі люди, і бажано було би розвивати свої енергетичні можливості разом із духовними цінностями. Окрім цього, репродуктивна уява дає змогу ефективно програмувати і перепрограмувати свою підсвідомість, значно полегшує процес позитивних психологічних змін, наприклад, позбавлення від шкідливих звичок. У цій роботі дуже помічними будуть гумор і сміх. Людина, яка вміє не просто сміятись, а може посміятись над своїми недоліками, слабкостями, поганими звичками, має всі шанси для їхнього успішного подолання. Почуття гумору, вміння жартувати і веселитись представлене в багатьох українських народних піснях й обробках народних пісень. До прикладу, в українській народній пісні в обробці М. Леонтовича «Ой устану я в понеділок» змальовано образ куми, яка щодня намагається взятися до роботи, але її щодня також тягне до шинка, де п'ють і гуляють «веселі куми». Досвідчений педагог може запропонувати своїм виконавцям у процесі роботи над піснею уявити якомога детальніше цю ситуацію, посміятись над нею, але при цьому звернути увагу на те, що сміємось ми передусім над проявами власних лінощів, недоліків. Уява в цьому випадку через жарти і сміх може підштовхнути людину до роботи над собою, до змін на краще. Як зазначав Б. Раджніш, «якщо ви здатні сміятися в різних ситуаціях, ви навчитесь долати труднощі, і це мистецтво зробить вас зрілим» [4, 207].

Видом творчої уяви, що пов'язана з усвідомленням бажаного майбутнього, є мрія. Харківський психолог Л. Коршунова у своїй праці «Уява і її роль у пізнанні» зазначила, що «певне місце в уяві займає мрія, що виступає

як реальна або абстрактна можливість бажаного майбутнього. Якби людина була повністю позбавлена здатності мріяти, якби вона не могла хоча б зрідка забігати вперед і споглядати своєю уявою цілісну і завершену красу творіння, яке тільки починає складатися під її руками, – тоді неможливо зрозуміти, яка причина спонукала би людину розпочинати і доводити до кінця масштабні і довготривалі роботи в галузі мистецтва, науки і практичного життя» [1, 89].

Мрія може бути елементом наукової інтуїції, прогнозу і планування діяльності, якщо вона не пуста, безплідна, а активна, творча, така, що збагачує життя, робить його яскравим і цікавим, зберігає і примножує його. У хоровому мистецтві мрії таких видатних поетів, як Леся Українка, І. Франко, Т. Шевченко, Л. Костенко, В. Симоненко та інших про свободу, незалежність, мирне щасливе життя втілені в яскраві талановиті хорові композиції, які надихають і будуть надихати виконавців та слухачів музики на шляху до власної омріяної мети. Педагог на уроці або на репетиції хорового колективу обов'язково повинен акцентувати на цьому увагу виконавців за допомогою творчої уяви, активізуючи цим самим їх власні мрії та прагнення.

Висновки. Розвиток репродуктивної уяви має великі можливості й перспективи у творчій практичній роботі хорового диригента. За допомогою уяви розширюється й змінюється світогляд особистості, збагачується й розвивається її емоційна сфера, поглиблюється емпатія до людей і світу. Направлена на позитивні зміни в собі і навколишньому світі, уява набуває творчої спрямованості, слугує високим цілям добра і справедливості. У сучасних умовах творча уява широко застосовується в психології, психотерапії, екстрасенсоричності, в різноманітних школах психоенергетичного розвитку, педагогіці. За допомогою уяви можна відновлювати своє здоров'я, планувати і «бачити» майбутнє, налаштовуватись на якісні позитивні зміни тощо. Для педагога, що працює в галузі мистецтва, зокрема для диригента-хормейстера, просто неможливо обійтись без розвинутої творчої уяви, за допомогою якої він може «почути» в своїй свідомості звучання завершеного твору, допомогти своїм підопічним за допомогою різноманітних прийомів –

аналогії, акцентування, типізації та інших – якомога краще налаштуватись на створення власного образу і його внутрішнього відчуття в процесі роботи над хоровим твором. Властивості творчої уяви, що має величезний потенціал, сьогодні ще є недостатньо дослідженими і потребують подальших наукових відкриттів і знахідок.

Список використаної літератури

1. Коршунова Л.С. Воображение и его роль в познании / Л.С. Коршунова. – М. : Просвещение, 1979. – 160 с.
2. Некрасов М.М., Некрасова Л.С. Виталпсихология / М.М. Некрасов, Л.С. Некрасова. – Львов : Манускрипт, 2011. – 283 с.
3. Платон Діалоги / Платон. – Х. : Фоліо, 2008. – 349 с.
4. Раджниш Б.Ш. Гром в ясном небе. Наука о душе / Б.Ш. Раджниш. – М. : Нирвана, 2004. – 352 с.
5. Степанов О.М., Фіцула М.М. Основи психології і педагогіки / О.М. Степанов, М.М. Фіцула. – К. : Академвидав, 2006. – 520 с.
6. Цимбалюк І.М. Психологія / І.М. Цимбалюк. – К. : Професіонал, 2004. – 215 с.

Навчальне видання

Хорове мистецтво України та його подвижники

**МАТЕРІАЛИ VII МІЖНАРОДНОЇ, НАУКОВОЇ
ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЇ
(м. Дрогобич, 19 жовтня 2018 року)**

Редакція авторська

***Редакційно-видавничий відділ
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка***

Головний редактор

Ірина Невмержицька

Технічний редактор

Світлана Бецко

Коректор

Оксана Бульбах

Здано до набору 24.10.2018 р. Підписано до друку 01.11.2018 р. Формат 60х84/16. Папір офсетний. Гарнітура. Times. Наклад 300 прим. Ум. друк. арк. 22,75. Зам. 225.

Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. (Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140 від 01. 07. 2016 р.) 82100 Дрогобич, вул. І.Франка, 24. к. 42 тел. 2 – 23 – 78.