

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО
Факультет мистецтв і художньо-освітніх технологій
Кафедра музичного та перформативного мистецтва

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

Вінниця – 2025

УДК 378.015.31.0.12:[373.011.3-051:78](043.3)

DOI: <https://doi.org/10.31652/978-617-8842-04-8-1-141>

Рекомендовано до друку кафедрою музичного та
перформативного мистецтва
(протокол № 6 від 11 листопада 2025 року) та
навчально-методичною комісією
факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій
(протокол № 4 від 27 листопада 2025 року).

ISBN 978-617-8842-04-8

Рецензенти:

Щолокова О. П. – докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри інструментального виконавства, оркестрового диригування та педагогіки мистецтва Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;
Фрицюк В. А. – докторка педагогічних наук, професорка кафедри педагогіки та освітнього менеджменту Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Теоретико-методичні засади підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії. Монографія. Науковий редактор Н. Г. Мозгальова, докторка педагогічних наук, професорка / Theoretical and methodological principles of training teachers of musical art and choreography. Monograph. Scientific editor N. G. Mozgalova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor.

В монографії презентовано різноманітні аспекти підготовки вчителя музичного мистецтва та хореографії, новітні технологія у мистецькій освіті. Схарактеризовано історичні аспекти становлення українського балету, розглянуто особливості українського балету ХХ-ХХІ століття. Видання розраховане на науковців, здобувачів мистецьких спеціальностей закладів вищої освіти.

Вінниця, 2025

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНІ ФОРМИ І МЕТОДИ НАВЧАННЯ У ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	5
1.1 Мозгальова Н. Г. Інноваційні форми і методи інструментально-виконавського навчання вчителів музичного мистецтва.....	5
1.2 Бурська О. П. Піаністична техніка майбутнього вчителя музичного мистецтва на основі інтонаційного підходу.....	20
1.3 Новосадова Я. Г. Особливості розвитку оркестрового мислення в процесі гри на духових інструментах.....	28
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА:ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ ТА ТЕХНІК.....	37
2.1. Мозгальова Н. Г. Український балет: витоки та шляхи становлення.....	37
2.2. Новосадова А. А. Неокласичний стиль українського балетного театру другої половини ХХ початку ХХІ століття.....	47
2.3. Москвічова Ю. О. Творча спадщина Василя Верховинця в контексті становлення національної хореографічної традиції: культурологічний аспект.....	61
РОЗДІЛ 3. ОВОЛОДІННЯ НАВИЧКАМИ ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	75
3.1. Верещагіна-Білявська О. Є. Теоретичні основи цілісного аналізу музичних творів.....	75
3.2. Верещагіна-Білявська О. Є. Усвідомлення специфіки засобів музичної виразності у знаковому просторі культури.....	89
3.3. Верещагіна-Білявська О. Є. Ритм як першооснова формування художнього образу.....	102
3.4. Верещагіна-Білявська О. Є. Особливості ритмічної організації українського фольклору.....	110

ПЕРЕДМОВА

В умовах глобалізації, Євроінтеграції України до європейського освітнього простору надзвичайно важливим є професійний розвиток особистості, підвищення її інтелектуально-духовного потенціалу. Основоположну роль у цьому займає мистецтво, а особливо музичне та хореографічне мистецтво, що сприяє самореалізації людини, мотивує її до створення інновацій.

Видання монографії «Теоретико-методичні засади підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії» висвітлює сучасні форми і методи навчання у підготовці вчителів музичного мистецтва, розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва, оволодіння навичками цілісного аналізу як необхідну складову фахової підготовки вчителя музичного мистецтва.

Знайомлячись з монографічним виданням Ви можете розглянути інноваційні форми і методи інструментально-виконавського навчання вчителів мистецьких дисциплін, піаністичну техніку майбутнього вчителя на основі інтонаційного підходу, розвиток виконавської техніки як основи підготовки вчителів музичного мистецтва, особливості розвитку музичного мислення в процесі гри на духових інструментах, витоки та шляхи становлення українського балету, неокласичний стиль українського балету, творчу спадщину Василя Верховинця, теоретичні основи цілісного аналізу музичних творів, специфіку засобів музичної виразності у знаковому просторі культури, ритм як першооснова формування художнього образу, особливості ритмічної організації українського фольклору.

Висловлюємо щирю вдячність авторам статей, що презентували власний педагогічний досвід, хореографічні традиції України. Також дякуємо рецензентам: докторці педагогічних наук, професорці, завідувачці кафедри інструментального виконавства, оркестрового диригування та педагогіки мистецтва Українського державного університету імені Михайла Драгоманова Ользі Пилипівні Щолоковій та докторці педагогічних наук, професорці кафедри педагогіки та освітнього менеджменту Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського Валентині Анатоліївни Фрицюк.

Наталія МОЗГАЛЬОВА

докторка педагогічних наук, професорка
завідувачка кафедри музичного та перформативного мистецтва
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

РОЗДІЛ 1. СУЧАСНІ ФОРМИ І МЕТОДИ НАВЧАННЯ У ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1.Інноваційні форми і методи інструментально-виконавського навчання вчителів музичного мистецтва

Якість фахової підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін значною мірою залежить від доцільних форм і методів навчання. «Сучасні заклади мистецько-педагогічної освіти зможуть ефективно реагувати на виклики суспільства тільки тоді, коли до них прийдуть компетентні, креативні і творчі випускники вищих педагогічних навчальних закладів, здатні до саморозвитку, самореалізації та художньо-виконавської самоефективності. Ці якості, а також самостійне прийняття виважених рішень у складних, суперечливих, постійно мінливих ситуаціях мистецько-педагогічної діяльності є надзвичайно важливими для сучасних вчителів музичного мистецтва та хореографії» [1, с. 324]. Добір форм та методів навчання, розробка і впровадження здійснювалось безпосередньо викладачами впродовж декількох років. Такими формами і методами визнано: індивідуальні заняття, бесіди (мотиваційна, ділова, евристична, театралізовано-ігрова), лекції (лекції-вуалізації, лекції вдвох, лекції з «помилками»), практичні заняття, студентські проблемні групи, дискусійні «круглі столи», «мозкові штурми», тренінги тощо. Основними учасниками роботи за цими формами і методами були здобувачі та викладачі кафедри. Розглянемо детальніше деякі з них.

Одним з основних методів усного викладання є бесіда (евристична, мотиваційна, театралізовано-ігрова), зовнішніми ознаками вважаються чергування питань викладача і відповідей здобувачів. Бесіда передбачає наявність у студентів відповідних знань і практичного досвіду, а питання викладача тільки спонукають їх під час розмови пов'язувати існуючі знання з

новими, набутими. Різновидом бесіди є дискусія, яка часто використовується в практиці інструментально-виконавської підготовки. Головна її функція – включення здобувачів в активне обговорення різних точок зору на ту чи іншу художньо-педагогічну проблему, усвідомлення різних підходів до аргументації будь-якої виконавської позиції, розвиток теоретичності і доказовості оціночних суджень здобувачів. Естетично організована дискусія не тільки позитивно впливає на розвиток естетичної культури здобувачів, але й сприяє формуванню сприятливого соціально-психологічного клімату в академічній середі, утвердженню самоцінності студента і розвитку його ініціативи; вихованню потреби і здатності захищатись, розвитку рефлексивного і критичного мислення, створенню оптимальних умов для самоактуалізації, творчості, особистісного розвитку, формуванню позитивної Я-концепції.

Враховуючи зростання технічного процесу, розширення інформаційного простору, навчальна практика потребує введення новацій. «Одними із форм, що реалізують поставлену задачу є інноваційні технології» [3, с. 308]. З-поміж низки інтерактивних методів, доцільних при аналізі творів мистецтва, високу ефективність має *фасилітована дискусія*. Фасилітація (від лат. *fassilis*-легкий, англ. *fassilitate*-полегшувати, допомагати) – це технологія навчання, принциповою особливістю якої є опосередкована участь педагога в колегіальному самонавчанні учнів. Фасилітована дискусія, як одна з форм педагогічного спілкування, полягає в колективному обговоренні певної проблеми з метою максимального наближення до результату, (знаходити рішення, відкривати нові ідеї, відтворювати консенсус) за допомогою певних стратегій, спрямовуючих запитань і спеціальних прийомів ведучого – фасилітатора. Базові підходи до технології спрямованого колективного обговорення творів мистецтва на уроках у загальноосвітній школі розроблені американськими фахівцями для міжнародної програми «Формування образного мислення». На їх погляд, при проведенні фасилітованих дискусій

на уроках мистецтва предметом обговорення повинні стати багатозначні за змістом художні твори, образи, рекомендовані програмою або тематично до них наближені.

Підвищенню якості фахової підготовки, а відповідно і засвоєнню художньо-виконавських знань, умінь і навичок сприяють наочні методи, що знаходяться в суттєвій залежності від використаного в навчально-виконавському процесі музичного матеріалу. «Подолання репродуктивного стилю підготовки вчителів музики і перехід до дидактичної парадигми, котра забезпечить пізнавальну активність і професійну креативність здобувачів є, на наш погляд, одним із стратегічних напрямів підвищення якості навчання гри на музичних інструментах у вищих педагогічних навчальних закладах» [2]. Протягом дослідно-експериментальної роботи викладачі використовували метод ілюстрацій, який полягає в показі таблиць, картин, фотоматеріалів, та метод демонстрацій – показ навчальних відеофільмів, кінофільмів, відеоматеріалів.

У методичній літературі під навчальним відеофільмом розуміються ті кінематографічні зображення, що використовуються педагогом безпосередньо в процесі організованого навчання. За своїм місцем і призначенням у навчальному процесі кінофільми поділяються на категорії: *фільм-вступ*, з якого починається лекція; *фільм-аргумент*, ілюстрація, підтвердження, він демонструється в ході лекції; *фільм-завершення*, демонструється на завершення лекції. Їх функція – створення найбільш повного, живого відображення концертної дійсності, розвиток сприйняття масштабності концертного залу та можливостей його використання в професійній діяльності. На наш погляд, у практиці інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін найбільш ефективним є демонстрація відеозаписів концертних виступів відомих виконавців та відеозаписів концертних виступів самих здобувачів, демонстрація їх окремих частин або фрагментів під час занять.

Якість фахової підготовки значно покращить використання технічних засобів – звуковідтворюючої апаратури, комп'ютерів, ноутбуків та ін.. Щоправда, вводячи їх до сценарію занять, необхідно дотримуватись наступних вимог: наочність, що демонструється, повинна точно відповідати змісту навчального матеріалу; використовувати її слід в міру і показувати тільки у відповідний момент лекції; детально продумувати демонстраційні пояснення; привертати увагу самих студентів до пошуків важливої інформації у запропонованому фільмі.

Серед практичних методів особливо актуальними вважаємо наступні: читання з аркуша; ескізне ознайомлення з музичним матеріалом; цілісний огляд твору; наочна демонстрація; інтонаційна підтримка; асоціативні зв'язки, наведення; уявна аудиторія; індивідуально-групового навчання. Функція даних методів полягає у трансформації частини музично-теоретичних знань здобувачів у виконавські навички, котрі забезпечують можливість практичної реалізації художнього задуму композитора.

Студіювання методичної літератури і власний практичний досвід засвідчили необхідність розробки і застосування нових методів навчання в практиці інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін. Досить актуальними і результативними вважаємо методи виконавського паліативу та виконавської фасилітації. Сутність методу виконавського паліативу (франц. palliative, від лат. paliatus – прикритий) полягає у тимчасовій поступці педагога, тобто його вмінні «не бачити», «не помічати» невеликих виконавських недоліків у класних програваннях здобувачів з метою набуття цілісності і впевненості виконання у концертних виступах, створення єдиної виконавської концепції створювати умови для їх унеможливлення у концертних виступах. Педагог повинен знаходити позитивне в будь-яких, навіть не значних виконавських досягненнях здобувачів, бути толерантним, ставити в центр уваги художньо-виконавський їх розвиток. Такий підхід активізує мотиваційну сферу здобувачів, їх

музичний інтелект, уяву, внутрішнє сприйняття і емоційні реакції, які через виконавське втілення приводять до формування індивідуального виконавського стилю.

Метод виконавської фасилітації передбачає, що викладач основного інструменту, сповідуючи принципи гуманізму та демократичності, в роботі з студентами спрямований на заохочення, відкритість, співпереживання і довіру як вираження внутрішньої особистісної впевненості в виконавських можливостях і здібностях здобувачів. «Емпатичне розуміння» викладачем виконавських дій здобувачів дає їм можливість найбільш повно виявити власні інтерпретаційні задуми, розкрити художній задум автора. Метод виконавської фасилітації у практиці виконавської підготовки вчителів музичного мистецтва означає вибудовування всієї практичної роботи за інструментом на основі підтримки педагогом виконавської ініціативи, самостійності здобувачів засобом навіювання, створення необхідної емоційно-творчої атмосфери в інструментальному класі. Це дозволяє всебічно вивчати нотний матеріал, слухом глибоко проникаючи у музичний текст і відчуваючи його інтонаційно; розвивати «художній розум», образне мислення, гнучкість сенсорного сприйняття, чуттєво-емоційну сферу.

Ці методи входять до змісту інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва і характеризують внутрішню сторону навчального процесу, способи організації засвоєння нових знань, умінь, навичок. В процесі інструментально-виконавської підготовки виділяються також форми організації навчання, що характеризують зовнішній аспект навчальної взаємодії.

У практиці викладання гри на музичних інструментах основною формою занять є урок. Суть його полягає у спілкуванні викладача з учнем «сам на сам», у самостійному виконанні завдань. Переваги індивідуальних форм роботи в галузі мистецької освіти – у повній індивідуалізації змісту, методів і темпів підготовки студентів; у можливості систематичного і оперативного

контролю за ходом і результатами навчального процесу; у своєчасному внесенні необхідних коректив як у діяльність здобувачів, так і в діяльність викладача. Це в комплексі забезпечує ефективність та якість навчання гри на музичних інструментах майбутніх фахівців мистецьких дисциплін.

Мистецька освіта має досить широкий арсенал видів уроків: урок-образ, урок-заглиблення, інтегровані уроки. З педагогічної точки зору інтеграція є засобом інтенсифікації уроку, єдиною цілісною системою, що включає в себе елементи різних предметів, співвідношення яких сприяє народженню нових якісних знань, формуванню цілісної наукової картини світу, розгляду предмета, явища з декількох сторін-теоретичної, практичної, прикладної. Структура ж інтегрованих уроків відрізняється чіткістю, компактністю, стислістю матеріалу, логічною взаємозумовленістю, взаємопов'язаністю матеріалу інтегрованих предметів на кожному етапі уроку, значною інформативною ємкістю матеріалу.

Використання уроків такого типу піднімає рівень мотивації, формує пізнавальний інтерес, веде до значного покращення якості знань, умінь і навичок. Іntenсифікуючи навчальний процес, інтеграція сприяє зняттю напруги, втомлюваності здобувачів за рахунок переключення на інші види діяльності. Враховуючи вищесказане, вважаємо, що сучасний урок інструментально-виконавської підготовки – це специфічна форма організації навчально-виконавської діяльності, яка має конкретно передбачувану мету – створення комфортних умови навчання, за яких кожен студент відчуватиме свою успішність і виконавську спроможність.

Поряд з основною формою – індивідуальними заняттями – комплекс дисциплін опанування гри на музичних інструментах включає лекційні курси та практичні заняття з різних напрямків висвітлення історії та методики виконавського мистецтва. Важливість практичних занять полягає в активізації самостійної роботи студентів над навчальною і додатковою літературою з метою поглибленого осмислення і розширення знань із запропонованої теми.

Суттєво на змістовий та технологічний аспекти практичних занять впливає якість і науковість використаної літератури. Засобом наукових і художніх текстів передбачається вирішити важливе педагогічне завдання – розвиток інтелекту, виховання культури мислення і мови. За метою призначення тексти поділяються на три групи: тексти-розповіді (об'єднують інформативні відомості про композиторів, історію створення музичних творів, характеристику музичних жанрів і форм), тексти-описи (висвітлюють виразні зображальні можливості музики, особливості музичної мови), тексти-роздуми (торкаються проблемних питань, передбачають широке використання порівняльних характеристик – інтонаційних, образних, жанрових та ін., неоднозначних, іноді суперечливих точок зору з приводу будь якого музичного явища або музичного твору).

Складовою частиною виконавської підготовки є самостійна робота. Її головна мета полягає не тільки в удосконаленні виконавських умінь і навичок, а й в розширенні і поглибленні знань, одержаних в процесі навчання, попередженні їх забування, розвитку індивідуальних нахилів, талантів та здібностей. В процесі навчання самостійну роботу доцільно проводити у вигляді рефератів (парні реферати, реферати-діалоги), присвячених порівняльному аналізу творчих і світоглядних позицій критиків щодо інтерпретації будь-якого музичного твору різними виконавцями тощо.

Для підготовки здобувачів спеціальності 025 Музичне мистецтво було розроблено цикл практичних занять, присвячених формуванню образу «компетентної особистості».

Так, одне із занять, дискусія «Компетентний здобувач», направлене на формування навичок діалогового спілкування і розвиток умінь обґрунтовувати особистісну думку відповідно до альтернативної позиції опонентів (педагога, студента). Це передбачало попередню підготовку до обговорення проблемних питань, визначення системи аргументації, пошук переконливих доказів. Від здобувачів очікувалось, що вони зможуть

приводити аргументи на захист не тільки своєї позиції, але й протилежної. Особлива роль у проведенні семінару-дискусії належить викладачу, який задає тон в обговоренні, ставить стимулюючі питання, відмічає цінність кожної думки, стимулюючи тим самим активність учасників дискусії. Протягом дискусії здобувачі можуть мінятися ролями і відстоювати ту точку зору, з якою самі ж сперечалися. По завершенню проходить аналіз виступів учасників, за результатами яких визначається переможець. Змагальний момент є надзвичайно важливим, адже він сприяє формуванню у здобувачів умінь долати власні емоції і зберігати здатність до розуміння аргументів противника. Успіх семінару-дискусії, на наш погляд, забезпечується дотриманням цілого ряду вимог:

- якісною теоретичною підготовленістю учасників з дискусійної проблеми;
- умінням висловлювати і відстоювати свою теоретичну позицію;
- наявністю позитивного соціально-психологічного клімату;
- довірливістю і відкритістю відносини між учасниками дискусії та ін..

Сутність практичного заняття, спрямованого на розвиток виконавської компетентності студентів полягає у вивченні «зашифрованої» змістової інформації, що міститься у музичних творах і залишається поза полем зору при першому ескізному виконанні. Заняття будується на кшталт колективного аналізу невеликого твору-прелюдії, поеми та ін., в ході якого акцент робиться на ретельності і повноті зібраних студентами матеріалів і виконавських інтерпретацій, глибинному аналізу, об'єктивності тверджень і обґрунтованості висновків. Це заняття направлене на розвиток уміння відстоювати власну виконавську позицію, спиратися в першу чергу на логіку і особистісний еталон виконання, відсторонюватись на деякий час від емоційного включення в ситуацію. Головною умовою проведення таких семінарів є відсутність критики і зауважень як з боку здобувачів, так і з боку викладача. Тому, характеризуючи результати дослідження, викладачу рекомендується не

оцінювати, а лише давати розгорнуті, змістовні коментарі на відповіді молодих спеціалістів.

Практичне заняття у формі діалогу – ще одна з цікавих форм практичних занять, сутність якої полягає у виробленні здатності висловлювати свою точку зору і визнавати право на її існування у інших в процесі комунікації в системі педагог – студент. Протягом заняття позиція або проблема обговорюються в ході часто змінюваних запитань, які ставлять студенти і викладач. На відміну від дискусії, заняття – діалог спрямоване на стимулювання інтересу до інших точок зору, максимальне розуміння учасниками один одного, розкриття і роз'яснення суперечливих моментів спілкування, які по-різному сприймаються учасниками. В ході роботи студенти повинні навчитись усвідомлювати, що їх слова не завжди сприймаються співрозмовниками так, як передбачалося. Це вимагає здатності виважено і зрозуміло викладати свої думки і власну точку зору. Протягом заняття викладач уточнює, коротко переказує і пояснює смисл висловлювань (що особливо важливо, коли думка студента сформульована недостатньо чітко), включає в дискусійний процес ігрові елементи, допомагає підвести підсумки обговорення, сформулювати висновки, проаналізувати хід дискусії. На такому занятті студенти вчать і набувають досвіду дискусійної культури, трансперсональності – мистецтву передавати свій досвід, свої знання іншим, толерантності – терплячості до інших думок, емпатійності – співчуття, переживання за іншого, здатності приймати іншого таким, яким він є, довірливості і відкритості у спілкуванні, уміння аргументувати свою точку зору, колективно шукати істину. Для успішної професійної діяльності вчителя ці уміння і якості вважаємо надзвичайно важливими.

Практика викладання на музично-педагогічних факультетах свідчить про доцільність включення до процесу навчання заняття-презентації, яке дозволяє координувати етапи формування компетентностей вчителя музичного мистецтва в звичайних умовах протікання процесу навчання в

університеті. Термін «презентація» походить від латинського слова «praesento» – вручаю і французького «presentable» – поважний, тобто форма представлення нового (проекту, методики, технології, книги), нещодавно створеного, розробленого. Заняття-презентація, як управлінська форма контролю та оцінювання, є засобом багатостороннього зв'язку обміну інформацією під час заходу і програмується викладачем один раз на весь курс дисципліни.

Розробка стратегії такої презентації передбачає: детальне планування основного виступу, вибір стилю подання інформації, необхідність використання різних засобів привернення уваги аудиторії та її збереження; чіткість у формулюванні висновків та їх співвідношення з метою презентації; передбачення відповідей на запитання щодо практичної доцільності нової ідеї. Установкою на успіх виступає переконаність організаторів заходу у власних професійних здібностях та приязне, неупереджене ставлення до присутніх. Таким чином, семінар-презентація є однією з форм контролю та оцінювання результатів навчально-пізнавальної діяльності здобувачів і може здійснюватись на різних етапах їх фахової підготовки.

Ігровий характер діяльності, використання театралізації, імпровізації змагань, публічної демонстрації розумових здібностей вирізняють заняття типу «Що? Де? Коли?» або «брейн-ринг», які активізують інтелектуальну діяльність студентів, підвищують інтерес до навчальної діяльності, сприяють розширенню мистецького тезаурусу за рахунок залучення значної кількості додаткового матеріалу. Володіючи значною інформативною насиченістю, збільшеним темпом виконання навчальних операцій, вони дозволяють залучити кожного здобувача до активної інтелектуальної діяльності, сприяють прояву творчого підходу до виконання навчальних завдань.

Не втратила своєї актуальності в організації навчання здобувачів за спеціальністю 025 музичне мистецтво також форма лекційних занять – систематичний, послідовний, монологічний спосіб викладу об'ємного

навчального матеріалу, переважно теоретичного характеру, який використовується у вищих навчальних закладах. Лекційні заняття ставлять за мету формування орієнтовної основи для подальшого засвоєння здобувачами професійних знань, умінь і навичок. Перевага такої форми роботи полягає у можливості забезпечити завершеність і цілісність сприймання навчального матеріалу з певної теми в його логічних взаємозв'язках. Однак, залишаючись основною в навчальному процесі, лекційна форма занять, на наш погляд, має декілька недоліків. Серед них: монологічність, відсутність індивідуального підходу, обмежені можливості контролю з боку викладача за навчально-виконавською діяльністю студентів та ін.. Саме тому в процесі підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва доцільно використовувати оновлені лекційні форми, зокрема – лекції вдвох, лекції з «помилками», лекції-поліфонії, лекції-бесіди, лекції-панорами, лекції-вуалізації. Розглянемо детальніше останню.

На такій лекції носіями інформації виступають різні види наочності (натуральна, зображувальна, символічна), здійснюється коментування заздалегідь підготовлених візуальних матеріалів, які повинні забезпечити засвоєння нової теми, систематизувати наявні знання. Використання у «вуалізованих» лекціях ноутбуків сприяє, на наш погляд, розвитку однієї з основних музичних здібностей – музичної спостережливості, в основі якої лежить повноцінне сприйняття інформації. Перевага ноутбука полягає: в можливості миттєво фіксувати кадр, необхідний в даний момент лекції, затримувати його на екрані стільки часу, скільки потрібно для ознайомлення з ним; у набагато кращому сприйманні схем, таблиць; ноутбук пропонує стереофонічне звучання, надання документальних фотографій, портретів, архівних нотних матеріалів, репродукцій картин, ілюстрацій архітектурних споруд, які погано сприймаються у книжному варіанті через невеликий розмір.

Загалом мультимедійні технології мають значні резерви для підвищення якості фахової підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін, а саме:

- з'являється можливість залучати студентів до дослідницької роботи;
- відкривається доступ до баз даних та інформаційних фондів, що сприяє швидкому одержанню потрібної інформації;
- використання комп'ютерних технологій дозволяє підвищувати об'єктивність оцінювання знань студентів .

Наукова література серед лекційних форм роботи пропонує лекції-поліфонії, лекції-бесіди, лекції-панорами. Вони відзначаються максимальною щирістю в обговоренні означених проблем, роздумами вголос. Більшість учених (В. Галузяк, Г. Ковальов, Н. Мойсеюк, М. Сметанський та ін.), розглядаючи довірливі стосунки між викладачем і здобувачем як один з основних організаційних принципів вищеназваних лекційних занять, наголошують на важливості емоційної і особистісної відкритості учасників заходу, психологічній настроєності на актуальність зазначеної проблеми, на щирості виражених почуттів. Характерними ознаками таких форм роботи є інтерес здобувачів до проблеми, що розглядається, потенційна готовність учасників змінити свою думку, толерантність до іншої, відмінної від власної точки зору і визнання різноманітності думок щодо обговорюваної проблеми чи питання, демонстрація зацікавленості в даній лекції і інтересу до висловленого викладачем. Запровадження таких форм роботи дозволяє одночасно вирішити кілька завдань: координувати доцільність використання інноваційних форм і методів навчання, аналізувати якість отриманих знань (проміжні результати), здійснювати обговорення та незалежне оцінювання, створювати позитивний імідж факультету та педагогічному колективу серед громадськості.

У вищих навчальних закладах освіти сьогодні активно пропагуються студентські проблемні групи – тимчасовий науковий колектив здобувачів,

заснований на кафедрі для розробки єдиної наукової проблеми під керівництвом педагога. До складу проблемних груп входять найбільш здібні студенти, які займаються розробкою наукових досліджень, проведенням експерименту, виступають з самостійними науковими доповідями. В основу їх функціонування покладена пізнавальна самостійність і строго диференційований підхід до навчання. Мета діяльності таких груп – реалізація взаємозв'язку навчально-пізнавальної (психолого-педагогічної, методичної і виконавської підготовки), науково-дослідницької діяльності, педагогічної і виконавської практик з метою формування компетентної особистості вчителя, здатного досягти успіху в майбутній професійній діяльності. Концептуальна ідея – прищеплення навичок самостійних наукових досліджень в галузі інструментально-виконавської підготовки, залучення здібних здобувачів до вирішення актуальних виконавських проблем, можливість обґрунтування вибору студентського наукового напрямку, де б яскраво виявлялися творчі та інтелектуальні здібності здобувачів. Основними загальнометодичними принципами побудови студентських проблемних груп в системі фахової підготовки вважаємо відповідність змісту курсів «Курс професійної майстерності», «Фах» та «Концертмейстерський клас», поступове набуття теоретичних знань з виконавського мистецтва.

Суттєвим фактором успішного функціонування проблемної групи є забезпечення регулярності проведення його засідань, різнопланова тематика обговорюваних питань, включення здобувачів у розробку актуальних наукових проблем. Все це посилює пізнавальну функцію студентських проблемних груп, апелює до свідомого діалогу з мистецтвом, сприяє самоідентифікації особистості і формуванню аналітико-синтетичних здібностей, упевненості у своїх можливостях.

З точки зору загальнопедагогічних канонів, підвищення якості підготовки вчителів мистецьких дисциплін пов'язане з вирішенням навчальних завдань, які у контексті інструментально-виконавської підготовки

майбутніх вчителів музичного мистецтва набувають достатньо яскравих ознак. У роботах Б. Яворського наголошується, що навчально-музична задача (як своєрідний вид загальнодидактичної задачі) є відображенням об'єктивного процесу осмислення музики і направлена на моделювання однієї з трьох ведучих позицій особистості в музичному мистецтві – позиції композитора, виконавця або слухача. Відповідно, у практиці музично-педагогічної освіти склалось декілька різновидів навчальних задач: прообраз композиторської діяльності, прообраз музично-виконавської діяльності, прообраз аналітично-слухової діяльності, прообраз діяльності вчителя музичного мистецтва. Вони призначені виконувати специфічні функції:

- визначити адекватність сприйняття студентами художнього образу музичного твору;
- оцінити міру сформованості виконавських і аналітичних музичних знань, вмінь і навичок;
- направляти і коректувати процес становлення музично-пізнавального інтересу студентів;
- фіксувати розвиток здатності і потреби самостійно оперувати елементами музичної мови, моделювати засобом музичних фарб різноманітні емоційні стани, невеликі мініатюри, розгорнуті сюжети.

Значний потенціал щодо формування успішної особистості вчителя музичного мистецтва мають ділові ігри, в яких здобувачі моделюють типові ситуації музично-педагогічної діяльності. Характерною ознакою ігрових методів навчання є імпровізаційне розігрування студентами завданої проблемної ситуації, в ході якої вони виконують різні ролі. Крім об'єктивізації рівня набутих психолого-педагогічних знань, цей метод дає можливість майбутнім учителям практично випробувати і закріпити інноваційні методи і прийоми, професійно важливі виконавські уміння і навички. Проведення ділових ігор передбачає одночасне вирішення принаймні двох головних завдань: по-перше, підвищення внутрішньої мотивації виконавського

зростання, і по-друге, формування управлінських здібностей, необхідних для самостійної практичної діяльності і досягнення професійного успіху.

Серед усіх форм роботи за період реалізації теми «Зміст, форми і методи фахової підготовки вчителів музичного мистецтва» найбільш ефективною вважаємо творчу аналітично-виконавську майстерню. Ця форма була започаткована французькими педагогами з групи «Нова освіта» Анрі та Одетт Бассісами. Головним завданням майстерень, на думку їх фундаторів, є допомога майбутньому вчителю розкрити свою творчу індивідуальність і сформувати почуття успіху. Сутність методу творчої майстерні полягає у створенні ситуації, за якої учасники, поділені на невеликі групи (по 3-5 здобувачів) самі ставлять запитання і в ході дискусії, орієнтуючись на свої знання і досвід, знаходять на них відповіді. У цьому пошуку всі учасники рівні. Педагог, керівник-майстерні, майже не відповідає на запитання здобувачів, а допомагає їм сформулювати нову ідею у притаманному кожному з них стилі, самостійно отримати нове знання через образне уявлення, чуттєве переживання та візуалізацію завданої ситуації у власній творчості (художній, музичній, поетичній, тощо). Такий підхід педагог-новатор В. Шаталов називає «ефектом солоного огірка»: головне – створити «розсіл» (ситуацію) і тоді кожен огірок, яким би він не був, «просолиться». Завершується творча майстерня обміном власними враженнями, відкриттями, переживаннями і творчими знахідками, оцінкою і самооцінкою виконавських виступів.

Ми вважаємо, що досвід роботи у творчій майстерні дозволить здобувачам і випускникам з усією повнотою реалізувати творчі та виконавські здібності за рахунок створення ситуацій музично-педагогічного і виконавського успіху, оцінити сучасні вимоги до вчителя музики і власні потенційні можливості, більш професійно орієнтуватися в потоці сучасного музичного мистецтва і виконавських інновацій.

Створення аналітично-виконавської майстерні ґрунтувалось на ідеї про те, що вивчення, аналіз і узагальнення виконавської досвіду провідних

інструменталістів минулого і сучасності є одним із шляхів підвищення якості навчання і формування на цій основі компетентної особистості вчителя музичного мистецтва.

Основними завданнями аналітично-виконавської майстерні вважаємо виховання гарного музично-естетичного смаку, реалізацію складних, сміливих, цікавих творчих задумів; збереження і відродження традицій виконавського мистецтва і відповідно методики викладання гри на музичних інструментах. Відповідно **діяльність** спрямовувалась на:

- вивчення стильової різноманітності інструментального виконавства, його міцних зв'язків з традиціями;
- аналіз і порівняння виконавської творчості видатних піаністів сучасності;
- узагальнення провідних методів і принципів роботи, що забезпечують досягнення успіху у виконавській діяльності;
- визначення якостей, обов'язкових з точки зору спеціалістів для виконавського успіху.

На заняттях цієї майстерні здобувачі:

- знайомились з науково-методичними працями М. Давидова, Г. Нейгауза, В. Стеценка та ін., які вирізняються глибокою концептуальністю, оригінальними думками, несподіваними аналогіями, відтворенням широкого культурно-історичного тла епохи розквіту інструментального виконавства;
- аналізували та порівнювали виконавські інтерпретації М. Грінберг, Г. Гульда, Б. Давідович, В. Клайберна, В. Зубицького, Д. Ойстраха, С. Ріхтера, М. Ростроповича та ін.;
- готували рецензії на виступи виконавців, концерти яких вони відвідали, а також на виступи однокурсників на факультетських фестивалях та конкурсах;
- виступали з власними лекційно-виконавськими проектами, підготовленими під керівництвом викладача;

- збирали аудіо – та відеоматеріали концертних виступів відомих виконавців з метою їх обговорення, вивчення й аналізу.

Для ознайомлення студентів із творчою індивідуальністю та виконавськими успіхами провідних виконавців світового рівня: Ф. Бузоні Г. Гульда, С. Ріхтера та ін., було розроблено спеціальний довідник у якому висвітлили їх виконавський шлях, основні виконавські принципи і прийоми, стильові уподобання.

Отже, впровадження представлених форм і методів роботи в навчальну практику, на наш погляд, дозволить оптимізувати та активізувати процес фахової підготовки вчителів музичного мистецтва.

Список літератури

1. Мозгальова Н. Методологічні засади формування художньо-виконавської самоефективності майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. Наукові перспективи. Вип. 10(28). 2022. С. 324-335.
2. Мозгальова Н. Музичні здібності, їх сутність і розвиток у процесі інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Pedagogy of Higher and Secondary Education*. Т. 44. 2015. С. 98-104.
3. Теплова О., Мозгальова Н., Мартинюк А. Інноваційні підходи до вивчення музично-теоретичних дисциплін в системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Вип. (32). С. 308–317. <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2022-32-308-317>

1.2.Піаністична техніка майбутнього вчителя на основі інтонаційного підходу

Розвиток піаністичної техніки є важливою, базовою складовою процесу фахової виконавської підготовки майбутнього вчителя. Втілення художнього задуму у виконанні музичного твору безпосередньо залежить від рівня технічної майстерності музиканта. Володіння інструментом, піаністична свобода, здатність до легкого відтворення бажаного звучання музичного образу завжди ґрунтувались, передусім, на технічних навичках піаніста, сформованих у процесі цілеспрямованих тривалих занять.

Провідні методичні підходи в історії фортепіанної педагогіки

Погляди на методику технічного розвитку еволюціонували упродовж всієї історії фортепіанної педагогіки відповідно до еволюції самого інструменту. Перші сто років пройшли під знаком трьох загальновизнаних принципів: 1) слід використовувати лише пальці при фіксованій верхній частині руки; 2) технічне навчання є суто механічним і вимагає тривалої щоденної практики; 3) вчитель є абсолютним авторитетом, зразком для наслідування гри [5]. Рівномірна сила кожного пальця в пятипальцевій позиції і точність «удару» були важливим критерієм правильної гри.

Нові технічні принципи фортепіанного мистецтва ХІХ ст. в творчості композиторів-романтиків стали поштовхом для зміни методичних поглядів. Прогресивні методики Теодора Лешетицького, Людвіга Демпе, Тобіаса Маттея, піаністичне мистецтво Феруччо Бузоні пропонували новий, принципово інакший підхід до навчання гри на фортепіано – з використанням ваги всієї руки, горизонтальних рухів зап'ястя і передпліччя у формуванні та веденні звука; положенням кисті, що вільно «спадає», з відчуттям опори пальців на клавіатуру. Особливо підкреслювався зв'язок техніки із музичними завданнями, увагою до якості «тона». Л. Капланд, узагальнюючи методику свого вчителя Л. Демпе, писала: «Тон був для Демпе дороговказною зіркою, чий промені повинні освітлювати всю техніку, і жодна техніка не відповідала його стандарту, якщо вона не працювала на створення широкого, чистого та благородного тону» [2, с.10].

У Відні 1850 р. Теодор Лешетицький вперше почув гру богемського піаніста Юліуса Шульхофа, близько знайомого в свій час із Ф. Шопеном. Враження, яке справила на Т. Лешетицького манера гри Ю. Шульхофа, кардинально змінило його власну виконавську естетику. Т. Лешетицький описував цей свій юнацький досвід так: «Під його (Ю. Шульхофа – О.Б.) руками фортепіано здавалося іншим інструментом. <...> Моє серце переповнювали невимовні емоції, поки я слухав. Жодна нота не вислизала з моїх пальців. Я почав передбачати новий стиль гри. Ця мелодія, що виділялася сміливим рельєфом, ця чудова звучність – все це, мабуть, було зумовлено новим і зовсім іншим дотиком. І це кантабіле, легато, про яке я й не мріяв на фортепіано, людський голос, що піднімався над гармоніями, що підтримували звуки! [3, с.271]. Реакція публіки не відзначалась особливим ентузіазмом, як пише Т. Лешетицький: «Вони всі так звикли до блискучого технічного виступу, що чиста краса інтерпретації була не оцінена... Дессауер, підходячи до мене з легкою несхвалювальною посмішкою на обличчі, запитав мене, що я про це думаю. Все ще дуже зворушений, я відповів: «Це гра майбутнього...». Гра Шульгоффа стала для мене одкровенням. З того дня я намагався знайти цей штрих. Я постійно думав про це, і старанно вивчав п'ять пальців, щоб вивчити метод гри. Я невпинно практикувався, іноді навіть на столі, прагнучи досягти твердих кінчиків пальців і легкого зап'ястя, що я вважав засобом для досягнення своєї мети. Я добре пам'ятав цей прекрасний звук, і він робив найсухіший твір цікавим» [3, с.272].

Підхід Т. Лешетицького до викладання частково пояснює його вислів: «Якби в мене був метод, він би базувався на уявному окресленні акорду». Зі спогадів американської піаністки Етель Ньюкомб, Т. Лешетицький просив учнів вивчати фактуру твору так, щоб уміти уявляти її акордову будову, формуючи руку відповідно до клавіатурного малюнка акорда чи групи нот, перш ніж торкнутися клавіш: «Він називав це «фізіономією руки»... Його

принцип полягав у тому, що не слід брати ноту чи акорд, не думаючи, не уявляючи, а іноді навіть не промовляючи, наступний» [8].

Така розумова активність, покладена в основу методики навчання гри на фортепіано, є свідченням застосування слухо-аналітичного підходу у викладанні. У роботі над твором Т. Лешетицький вимагав «абсолютно чіткого розуміння основних моментів, які слід вивчати в нотах»: «Мозок повинен керувати пальцями, а не пальці мозком» [3, с.274-275]. Зосереджена думка, як пише Анет Хулах, була основою методичних принципів Т. Лешетицького: «Жодна кількість механічної роботи пальцями не може її замінити; і виконавець, який повторює один і той самий уривок, стомлено очікуючи, що він досягне його з часом, — це загублена душа в безнадійних пошуках» [4, с.49-50].

Едвін Хьюз у виданні «The Etude» виклав підхід Т. Лешетицького до піаністичної техніки та виконавських завдань. Для нього важливим є правильне положення рук і володіння багатьма різними якостями туше, які надають нескінченної різноманітності тону: «Пальці повинні набути непохитної твердості, а зап'ястя, водночас, легкої гнучкості, щоб уникнути твердості тону. Крім того, існують правила співу, які застосовуються до гри мелодії на фортепіано так само, як і до співу мелодії голосом. Природні акценти повинні бути правильно розміщені, а довгі ноти повинні отримувати додатковий тиск, щоб подолати труднощі підтримки тонів на фортепіано» [5].

У виданій у 1932 р. праці «Видиме і невидиме у фортепіанній техніці» Тобіас Маттей викладає дискусійні на той час погляди на характер піаністичних рухів, зокрема, обертання передпліччя при грі арпеджіо і гамоподібних пасажів. Така техніка гри кистьовим «перекатом» руки через перший палець (на відміну від збереження незмінного положення кисті при його підкладанні) – результат вагової гри, при якій сила пальця (і, відповідно, об'ємне звучання тона) забезпечується участю в звуковидобуванні всієї руки і перенесенням ваги з пальця на палець.

Важливою особливістю методики Т. Маттея є його розуміння зв'язку «законів техніки» і «законів інтерпретації», мислення музиканта як основи технічної майстерності, необхідності «виробити чіткий розумовий зв'язок між кожним музичним ефектом та його технічним відтворенням» [с.4]. Показово, що майстерність техніки та майстерність інтерпретації базуються, за Т. Маттеєм, на спільній основі – *ритмічному імпульсі та контролі*: «Хоча музична увага та технічна увага таким чином зливаються (або пов'язані між собою) в ритмічному акті, ми повинні пам'ятати, що окрім законів фізичної техніки, існують також невблаганні закони інтерпретації. Цим законам ми повинні однаково навчитися підкорятися, якщо емоційний ефект музики має бути досягнутий зі смаком та ефективно» [7, с.5].

Р. Герік у своїй фундаментальній праці «Відомі піаністи та їх техніка», узагальнюючи провідні підходи в історії фортепіанної педагогіки (Б. Барток, R. Breithaupt, T. Leschetizky, G. Maier, T. Matthay, O. Ortmann, A. Schultz та ін.), викладає основні міркування, важливі для формування високої піаністичної техніки, а саме:

1. *Естетичний імператив*. Техніку звуку ніколи не можна відокремити від музичних цілей та уважного прослуховування.

2. *Ментальний та психологічний контроль*. Правильний контроль може значно вплинути на такі важливі сфери техніки, як точність, спритність та плавність, розслаблення та врівноваженість.

3. *Інтелектуальне розуміння базових технічних знань*. Словниковий запас студента необхідно розширювати такими термінами, як жорсткість, пластичність, еластичність, вага, маса, інерція, імпульс, важіль, точка опори, база, зміни сили, геометрія руху, координація, фіксація, ізоляція, дія та реакція, активність та пасивність, та ін.

4. *Ізольовані рухи*/ Чотири основні важелі, що беруть участь у грі на фортепіано, це палець (іноді буде вигідніше, якщо його фаланги не працюють як єдине ціле), кисть, передпліччя та вся рука. Часто рух самого тулуба може

підтримувати вся рука. Оскільки менша маса не має стільки інерції чи імпульсу, щоб протистояти, як більша, вона може рухатися з більшою швидкістю та спритністю. Але вона не може забезпечити потужність, яку може створити більша маса.

5. *Координовані рухи.* Ізольований рух, пов'язаний з утворенням тону, має переважно вертикальний характер. Але гра на фортепіано також складається з горизонтальних та косих рухів. Як зробити змістовний синтез усіх цих численних ізольованих рухів, що здійснюються різними важелями, є першочерговим завданням для чутливого піаніста.

6. *М'язова координація.* Скоординовані рухи безпосередньо пов'язані з правильною м'язовою координацією. Така координація вимагає гармонійного функціонування різних груп антагоністичних м'язів та м'язової фіксації, градуйованої так, щоб витримувати реакції на удари клавіш та узгодженої з точкою тону.

7. *Кінестетичне відчуття.* У грі на фортепіано немає нічого важливішого, ніж відчуття дотику, якщо врахувати, що вся фізична активність зрештою зосереджена на кінчиках пальців, коли вони торкаються

клавіш і притискають їх до клавіатури з різною швидкістю. Піаніст повинен точно відчувати опір клавіш, а потім повністю контролювати весь рух клавіші вниз.

8. *Постава.* Певні фізичні закони дійсно впливають на поставу в ряді аспектів: висота сидіння, положення тулуба, кут нахилу ліктя, рівень зап'ястя, ступінь вигину пальців. Високе сидіння додає сили, як і високе зап'ястя; чим більше вигнуті пальці, тим точніше артикуляція пальців тощо.

9. *Засоби для конкретного технічного розвитку.* Як удосконалити конкретні технічні навички гри на фортепіано, розвиваючи витривалість, швидкість, спритність, плавність, тональний контроль, скоординовану техніку в музичній манері? Чи повинні бути нескінченні години чисто технічних

вправ, чи технічна майстерність має досягатися значною мірою через розумну практику в серйозній літературі з фортепіано самій? [3, с.509-514].

В сучасній українській методичній літературі підхід до поняття піаністичної техніки розглядається комплексно. Так, Т. Гризоглазова визначає розвиток фортепіанної техніки студента через цілий ряд важливих показників, а саме:

- контакт із клавіатурою, що передбачає відчуття безперервного зв'язку вільно керованої руки через кінчик пальця із клавішею, уміння спрямовувати вагу вільної руки;
- пластичність і гнучкість виконавського апарату;
- економія доцільних рухів, що сприяє досягненню швидкості гри;
- виконавська свобода, яка проявляється у відчутті м'язової зручності виконання й мінімізації фізичної напруги;
- технічна витривалість як уміння грати довго, точно та швидко, без зайвої м'язової напруги, що свідчить про правильність розвитку виконавського апарату студента;
- керованість технічним процесом, що дозволяє студенту контролювати всі аспекти виконання;
- автоматизація піаністичних рухів;
- оволодіння художньо-виконавськими засобами фортепіанного мистецтва, такими як інтонування, артикуляція, фразування,
- педалізація, динаміка, агогіка та ін.;
- слуховий самоконтроль щодо якості виконання;
- тісний зв'язок слухової та рухової сфер, які підпорядковані художньо-образним уявленням;
- досягнення необхідного художнього результату виконання [1, с.25].

Розвиток піаністичної техніки на основі інтонаційного підходу

Сучасні педагогічні дослідження з проблем формування фортепіанної техніки на початковому та професійному рівнях суголосні в тому, що технічний розвиток має органічно поєднуватись із музичним. Робота над технікою, навіть на основі інструктивного матеріалу, здійснюється на основі активного слухового контролю та зосередженості на інтонаційній якості звучання. «Пальці, які чують» - важлива умова і результат такого підходу.

Швидкість та спритність виконання забезпечуються не механічним зрушенням швидкості рухів, а відповідною *організацією мислення* піаніста (структурного, інтонаційного) та *позиційною організацією технічного фразування фактури, гнучкістю, економією рухів*.

Інтонаційне мислення як основа піаністичної техніки

Виділимо інтонаційно зумовлені фактори, які сприяють технічній якості виконання:

1. Фразування із граничним зменшенням кількості метро-ритмічних акцентів, об'єднання тактів в межах «метру високого порядку».

2. Інтонаційний зв'язок між тонами на далеких відстанях (для прикладу, початковий і останній тон пассажи), висотно-інтонаційне підпорядкування тонів пасажу кінцевому опорному тону.

3. Інтервальне та акордове бачення структури мелодії (мелодична лінія як зв'язок інтервалів; мелодичні «згустки» тонів).

4. Легатний принцип звуковедення, досягнення лінійного бачення послідовності тонів в їх субординації як акордових та неакордових.

5. Редукція гармонічної основи фактури за методом Х. Шенкера.

Технічне фразування як основа піаністичної вправності

Технічне фразування фактури за методом Феручо Бузоні є її аналізом за клавіатурними та позиційними схемами в їх найбільш раціональних формах, що забезпечують спокійне положення рук на клавіатурі та їх переміщення з мінімальними та доцільними рухами за найкоротшою траєкторією. Парадоксальним при цьому є те, що найкоротшим на клавіатурі постає

переміщенні рук за траєкторією легатної «хвилі». Близькість і, відповідно, швидкість, точність переміщення забезпечує уникнення прийому далеких «стрибків», натомість застосування прийому «переката» руки через 1-й палець.

При раціональному технічному фразуванні фактури положення руки формується на основі об'єднання в межах позиції найбільшого можливого фрагмента фактури. Важливо, що технічне фактурне і синтаксичне, смислове фразування музичної тканини можуть, як правило, не співпадати.

Слухо-рухова координація і ефект пластичного резонансу

Важливим фактором технічності виконання є органічний зв'язок слухових уявлень звукового образу та відповідних їм доцільних піаністичних рухів. Останні відзначаються максимальною «слухопровідністю», тобто забезпечують адекватний звуковий результат, максимально якісне втілення художніх намірів піаніста. Пластика рухів кисті та передпліччя відчувається при цьому як резонуюча із акустичним веденням звука («палець-кисть-рука як продовження звука»).

Розвиток техніки на інтонаційних засадах є найбільш ефективним та екологічним у порівнянні з механічними тривалими заняттями. У такий спосіб забезпечується піаністична та звукова культура виконання, за якої навіть суто інструктивний матеріал набуває художнього забарвлення.

Список літератури

1. Гризоглазова Т. Особливості розвитку художньо-виконавської техніки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2024. № 4. с.25-31.
2. Caland E. *Artistic Piano Playing as taught by Ludwig Deppe*. NY, 1903. 120 p. URL: <https://archive.org/details/artisticpianopl00deppgoog/mode/2up> (дата звернення 01.12.2025 р.)

3. Gerig R. Famous pianists and their technique. Indiana University Press. 2007. 608 p.
4. Hullah A. Theodor Leschetizky. 1923. 85 p. URL: <https://www.gutenberg.org/files/43915/43915-h/43915-h.htm> (дата звернення - 01.12.2025 p.)
5. Hughes E. Theodor Leschetizky on Modern Pianoforte Study. *The Etude*, April, 1909, URL: <https://etudemagazine.com/etude/1909/04/theodore-leschetizky-on-modern-pianoforte-study.html> (дата звернення 01.12.2025 p.)
6. Kochevitsky G. Art of Piano Playing: A Scientific Approach. Alfred Publishing LLC, 1995. 80 p.
7. Matthei T. The Visible and Invisible in Piano Technique. London, 1932. 60 p. URL: [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1b/IMSLP11845-The_Visible_And_Invisible_In_Pianoforte_Technique_\(By_Tobias_Matthay\)_1947\).pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1b/IMSLP11845-The_Visible_And_Invisible_In_Pianoforte_Technique_(By_Tobias_Matthay)_1947).pdf) (дата звернення 01.12.2025 p.)
8. Newcomb E. Leschetizky as I Knew Him. New York, New York: D. Appleton and Company, 1921. URL: <https://ia800201.us.archive.org/19/items/leschetizkyasikn00newcuoft/leschetizkyasikn00newcuoft.pdf> (дата звернення 01.12.2025 p.)

1.3. Особливості розвитку оркестрового мислення в процесі гри на духових інструментах

Розвиток сучасного суспільства розкрив новий зміст галузі музичного мистецтва, духового виконавства. Гра на духових інструментах повною мірою надає можливості проявити свій потенціал у відповідній формі. Тому, основним напрямом духового виконавства є розвиток творчих якостей, серед яких особливо важливе місце займає оркестрове мислення. «XX–XXI століття стали періодом розквіту різноманітних стилів та напрямів професійної музики, глибокої трансформації системи музичного мислення» [8, с. 280]. Варто зазначити, що гра на духових інструментах в сучасності теж характеризується трансформаційними процесами. Оркестрове мислення – це феномен, який є

різновидом музичного мислення, що виявляє синтез раціональних та перцептивних елементів. Оркестрове мислення передбачає існування художнього твору як джерела звукозображального та раціонального вираження художньої думки. Для розвитку музичного мислення необхідно розуміти природу мислення, його специфічні риси та властивості. Проблема розвитку оркестрового мислення в процесі гри на духових інструментах є актуальною від початкового етапу навчання до заключного. В процесі гри на духових інструментах оркестрове мислення є ключовим елементом як у період навчання, так і в подальшій професійній виконавській діяльності. Розвиток оркестрового мислення в процесі гри на духових інструментах має свої певні особливості.

Важливість розвитку оркестрового мислення неодноразово підкреслювалась музикознавцями та дослідниками музичної педагогіки. Невичерпність визначеної проблеми передбачає розвиток досліджень, що стосуються оркестрового мислення. Музичне мислення вивчалось у працях такими музикознавцями як І. Пясковський, М. Давидов, В. Самітов та таких фахівців у галузі музичної педагогіки як О. Бурська, Н. Згурська, Н. Лаврентьєва, Л. Кожевнікової, Н. Степанова, І. Ходоровської. Формування вербального інтерпретаційного виконавського, художньообразного мислення досліджували Н. Антонець, Н. Мозгальова, Г. Падалка. Однак, і досі вбачається потреба у науковому вивченні особливостей оркестрового мислення. Відзначаючи значний теоретичний та практичний внесок названих досліджень у вирішення проблеми професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, варто зазначити, що оркестрове мислення студентів становить основу творчого музичного виконавства.

Сприйняття музики – це складний психічний процес. М. Субота зазначає, що складові перцептивного процесу, сприйняття музики – це суб'єкт (слухач), об'єкт (музична тканина в цілому) і сама ситуація сприйняття, спосіб їх взаємозв'язку, формування та розвиток чуттєвого образу. Об'єктом

сприйняття тут виступає музика як система організованих звуків, комплексний подразник, що впливає на суб'єкта сприйняття і викликає його цілісну реакцію. Суб'єктом сприйняття музики виступає особистість з усією сукупністю психічних проявів – від задатків і порогів чутливості до соціальної спрямованості та індивідуально-психологічних особливостей, включаючи музичні установки, переваги, потреби, слухацький досвід, рівень музичної освіти, що обумовлює рівень сприйняття музичного твору» [11, с. 168].

Результати досліджень Г. Нагорної дозволяють уточнити ряд практичних розумових дій, що відображаються в процесі музичного мислення:

- вміння визначати мету музичного феномену;
- вміння знаходити чи творчо вибудовувати тактики відносин, що виникають у процесі взаємодії з суб'єктами;
- вміння виробляти ціннісно-методичну стратегію;
- вміння оцінювати актуальність, достовірність, силу виробленої стратегії та тактики взаємозв'язку цілісного процесу музичного феномену [10, с. 47].

Багато науковців у своїх працях висвітлюють думку про те, що музичне мислення належить до процесів відображення дійсності. Зокрема, Н. Згурська зазначає, що «музичне мислення відноситься до специфічного відображення й відрізняються від понятійного мислення тим, що оперує образами, які трансформуються в уяві. Процес комплексного звукового розгортання, дозволяє утворювати нові музичні світи, композиторські твори, виконавські інтерпретації тощо» [4, с. 69]. За визначенням Л. Кожевнікової «функціонування музичного мислення, зокрема у виконавця, починається з емоційної реакції на інтонацію [6, с. 80]. І. Ходоровська досліджує проблему творчого мислення майбутнього учителя музики. На думку авторки, «творче мислення – це психічний процес пошуків та відкриття нового під час творчої діяльності, здатність до нетрадиційного, оригінального вирішення проблемних задач на основі інтуїції, продуктивно творчої уяви, фантазії» [10,

с. 559]. О. Бурською музично-виконавське мислення розглядається як «інтегративний духовний феномен, який функціонує в єдності його художньо-концептуального, музично-феноменологічного і виконавсько-технологічного компонентів й трактується як усвідомлене оперування художньо-звукотвірними уявленнями, іманентними клавіатурними ментальними моделями музичної тканини» [2, с.16].

Мислення – процес, який включає розуміння, аналіз, оцінку та створення власних уявлень, ідей та висновків, сприйняття, уявлення, міркування та розв’язання проблем. Мислення є здатністю формувати логічні ланцюжки міркувань та приймати обґрунтовані рішення, розв’язувати проблеми різними шляхами, створювати щось оригінальне та нове. Оркестрове мислення включає усвідомлення музичних структур, сприйняття мелодій, ритмів та гармоній, аналіз музичних творів та формування музичних уявлень. Історичні та культурні контексти, музичні стилі, жанри, техніки також впливають на музичне мислення. «Жанр та стиль тісно пов’язані з тими або іншими історичними періодами, соціальними ідеями, моральними нормами часу. Вони розглядаються як динамічні явища, що трансформують свої родові риси, художні прийоми» [7, с. 4].

Особливість оркестрового мислення в контексті гри на музичних інструментах полягає в тому, що виконавцю необхідно поєднати художню ідею з технічною реалізацією на музичному інструменті. Специфіка полягає в постійному синтезі різних типів уявлень, які виникають в процесі виконання музичного твору.

Умовно музичне мислення можна розділити на декілька елементів. Перш за все варто розкрити внутрішнє слухове уявлення. Це здатність виконавця передчувати звучання ноти, фрази, музичного фрагменту внутрішнім слухом до його відтворення на музичному інструменті. Це дозволяє налаштуватись на відповідну звуковисотність, тембральне

забарвлення, динаміку, фразування. Це дозволяє виконавцю зрозуміти та побудувати логічно та художньо музичний елемент.

Наступним елементом є рухові уявлення, що включають в себе м'язову пам'ять, положення рук, пальців, амбушуру у виконавців на духових інструментах, а також дихання для відтворення бажаного звуку. Даний елемент дозволяє виконавцям на музичних інструментах фізично відчувати, що необхідно для того, аби звук утворився такий, яким його задумував автор музичного твору, або відповідати інтерпретації виконавця.

Завершальним елементом оркестрового мислення є зорове уявлення. Сюди відносимо сприйняття нотного тексту, осмислення його форми та структури музичного твору, візуальне запам'ятовування розташування на клавіатурі чи грифі.

Поєднання цих трьох елементів дозволяє виконавцю на музичному інструменті художньо та осмислено виконувати музичні твори.

Варто сказати про специфіку розвитку оркестрового мислення в процесі гри на духових інструментах. Оскільки оркестрове мислення – це процес, що включає в себе інтонування, ритмічну точність, темброве забарвлення, слух, даний процес нерозривно пов'язаний з фізіологічними особливостями виконавства на духових інструментах куди відносимо виконавське дихання, постановку, амбушур.

Важливо зазначити, що в процесі гри на духових інструментах музична фраза будується за допомогою звукового втілення повітря. Це в свою чергу вимагає від виконавця мислити музичну фразу як безперервний потік повітря, що потребує завчасного прогнозування побудови фрази, а саме її початку, ведення, визначення кульмінації, та філірування до завершення, в той час створювати відповідні динамічні відтінки.

«Тембр є фундаментальною характеристикою музичного мистецтва. Саме завдяки тембру, слухач може розпізнавати той чи той інструмент, а також створює унікальну для кожного виконавця звукову палітру. Кожен з

інструментів в оркестрі має свою певну темброву функцію, яка доповнює та розширює загальне звучання колективу. Звучання оркестру чи ансамблю також залежить від рівня володіння виконавцем тембровими відтінками. Темброво-оркестрове інтонування є одним з ключових аспектів у підготовці професійних музикантів. Майбутні виконавці мають не лише технічно виконувати музичні зразки, а й розуміти специфіку кожного інструмента та його звучання в ансамблі чи оркестрі» [9, с. 143].

Постійного слухового контролю та коригування інтонації вимагає гра на мідних духових інструментах, оскільки перехід з ноти на ноту відбувається за рахунок клапанного або вентильного механізму та амбушуру. Це сприяє інтенсивному розвитку мелодичного та гармонічного слуху, що забезпечує постійне відчуття звуковисотності.

Відзначимо, що флейтисти, як і інші інструменталісти, часто досліджують нетрадиційні прийоми гри, щоб розширити виразні можливості своїх інструментів. Шляхом регулювання амбушуру флейтисти можуть видобувати високі звуки, які виходять за межі звичайного діапазону висоти флейти та можуть створювати незвичайні звукові ефекти. Подібно до інших духових інструментів, флейтисти можуть видобувати кілька висот одночасно, регулюючи свій амбушюр і аплікатуру. Особливу увагу варто зосередити на принципах видобування мікрохро-матичних звуків [8, с. 80].

Окремої уваги заслуговує артикуляційні особливості гри на духових інструментах, оскільки різні види штрихів формують ритмічну та структурну ясність музичного мислення. Гра на духових інструментах спонукає виконавця до миттєвої реакції та здатності поєднувати координацію язика з ідеєю музичного твору.

Оркестрове мислення розкриває художній зміст музичного мистецтва. Цей процес можливий завдяки діяльності внутрішньої слухової галузі. У результаті формуються різні типи уявлень, що відображаються у формуванні

інтерпретації музичного твору. Синтез образів, ідей, знань та практичних навичок формують цілісний виконавський образ.

Оркестрове мислення тісно пов'язане з виконавством. Слід зазначити, що музичне виконавство – це вид автентичної творчої діяльності. У процесі виконання виникає нова реальність особистісного прочитання музики – інтерпретація. Особливу роль у цьому займає індивідуальність музиканта. Залежно від особливості виконавця змінюється розкриття образного змісту музики. Інакше кажучи, символічний текст авторського твору містить безліч варіантів його відтворення.

Виконавство належить до одного з найдавніших видів діяльності. Враховуючи творчу природу виконавства, виконання можна вважати одним із найважливіших засобів втілення творчості композитора, творчості інтерпретатора та співтворчості слухача. Воно може вважатися одним із найважливіших засобів формування мислення як музиканта-виконавця, так і викладача художньої дисципліни. Окрім створення оригінальної інтерпретації твору, педагог має донести її до аудиторії. Важливо, щоб майбутні вчителі музичного мистецтва не лише слухали музику, а й активно спілкувалися з нею через виконавство, аранжування або композицію. Як наголошують дослідники, «педагогічна діяльність вважається успішною, коли вона характеризується тісним зв'язком дидактичної спроможності вчителя з експресивною здібністю захоплювати учнів емоційним, образним, доступним викладом матеріалу, конструктивними вміннями організувати творчу взаємодію» [1, с.17].

Розвинене оркестрове мислення дозволяє виконавцям на духових інструментах відкривати нові шляхи у творчості, експериментувати зі звуком та створювати оригінальні музичні твори, розуміти музичні структури, аранжування та композиції. Оркестрове мислення допомагає краще розуміти ритмічні відмінності та гармонічні взаємозв'язки, що є важливими для виконання музичних творів. Також оркестрове мислення дозволяє об'єктивно

оцінювати своє виконавство, а також вдосконалювати свої навички. Варто підкреслити, що оркестрове мислення допомагає виконавцям на духових інструментах в процесі педагогічної діяльності розробляти ефективні методи викладання музики, включаючи інтерактивні уроки, творчі завдання та ігрові техніки, що сприяють залученню учнів до вивчення музики, створювати цікаві та змістовні уроки, аранжувати музичні матеріали та розробляти нові підходи до викладання музики.

Кінцевою метою розвитку оркестрового мислення є створення власної інтерпретації художнього твору, оскільки тепер виконавець здатен синтезувати отриманні знання про композитора, зрозуміти його художній задум, розкрити емоційно-образне наповнення музичного твору, відходячи від суто технічного виконання. Це дозволяє створити власний якісний виконавський образ.

Оркестрове мислення – це складний та багатогранний процес, який охоплює сприйняття, аналіз, розуміння музичних ідей, концепцій та емоцій. Важливість розвитку музичного надають підґрунтя для подальших досліджень у сфері розвитку оркестрового мислення та покращення процесу професійної підготовки виконавців на духових інструментах.

Список літератури

1. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г., Казмірчук Н.С. Репетиційний процес як простір для творчої самореалізації та розвитку soft skills студентів та дітей. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VIII школа методичного досвіду)*. Вінниця : ФОП Корзун Д . Ю., 2020. С. 16-22.
2. Бурська О.П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: автореф. дис. ...канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2005. 18 с.
3. Давидов М. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.

4. Згурська Н. М. Особливості формування музичного мислення майбутніх учителів у класі фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2016. С. 69-74
5. Лаврентьєва Н.В. Формування творчого мислення майбутнього вчителя музики у процесі інструментально-виконавської підготовки: автореф. дис. ...канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2016. 20 с.
6. Кожевнікова Л. В. Формування асоціативно-образного мислення майбутніх учителів у класі фортепіано. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (200). 2021. 79-83. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-200-79-83>
7. Новосадова А. Жанрово-стильова парадигма як музикознавчо-педагогічна проблема. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти, 2024. Вип. 31. С. 3-8.
8. Новосадов Я. Мікрохроматика: пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці. *Слобожанські мистецькі студії*. Випуск 1 (04). Суми, 2024. С. 79-82
9. Новосадов Я. Темброво-оркестрове інтонування як категорія мистецької освіти. (2024). *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 3. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(3\)-13](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-13)
10. Нагорна Г. Теоретико-методологічні основи цілісного процесу музичного дослідження якумова розвитку музичного мислення особистості. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогіка*. 2018. Вип. 1. 46-49. <https://doi.org/10.17721/2415-3699.2018.7.12>
11. Піхтар О.А. Методична система формування музичного мислення студентів мистецьких вищих навчальних закладів: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2007. 24 с.
12. Субота М. Сприйняття музики як психологічної категорії. Актуальні проблеми психології. *Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С.*

Костюка НАПН України. Том 7. Екологічна психологія. Випуск 37. Житомир, 2014. С. 167-176 .

13. Ходоровська І.М. Розвиток творчого мислення майбутніх учителів музики на заняттях сольфеджіо. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: *матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. 2014. С. 558-563.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ ТА ТЕХНІК

2.1. Український балет: витоки та шляхи становлення

Українське балетне мистецтво має давнє походження і поєднує народно-танцювальні та класичні традиції з прийомами сучасної хореографії. Разом із пошуком нових форм і жанрів воно звертається й до витоків – народних джерел і вітчизняної класики. Джерела виникнення балетного жанру закладені в народних іграх, хороводах, сюжетних танцях тощо. Як елемент драматичної дії і основа балетного мистецтва, танець досягає високого рівня розвитку в культових і світських театралізованих видовищах Стародавнього Єгипту, Індії, Китаю, у трагедіях греків, римлян та народних дійствах середньовіччя.

Будучи найвищою формою хореографії, балет належить до видовищних, синтетичних, просторово-часових видів мистецтва і включає в себе літературну драматургію (лібрето), музику, сценографію, акторське мистецтво, які гармонійно поєднані й підпорядковані хореографії. У довідниковій літературі поняття «балет» (франц. ballet, італ. ballare – танцювати) – трактується як вид музично-танцювального мистецтва, зміст та ідеї якого розкриваються в хореографічних образах за допомогою танцю й пантоміми; вид сценічного мистецтва, танцювальна театральна вистава, у якій музика поряд з танцем відіграє важливу роль у розвитку сюжету і створенні відповідного настрою; синтетичний вид сценічного мистецтва, в якому зміст вистави розкривається в основному засобами танцю, міміки і музики.

Деякі дослідники вважають, що термін «балет» визначає переважно європейське балетне мистецтво, що формувалося протягом XVI–XIX століть, шляхом театралізації народних і бальних танців, дістаючи рис і форм музично-сценічного мистецтва. Наприкінці XVI століття танцювальні дійства поступово набувають рис балетної вистави, адже ще здавна на карнавалах

виконувалися веселі танцювальні сценки, які поступово перетворилися у самостійні танцювальні спектаклі.

Спочатку балет з'являється в Італії, де в епоху Відродження він використовується під час придворних бенкетів та свят, героями яких були король, королева та численні придворні. З 1581 року Катериною Медичі балет переноситься у Францію («Комедійний балет королеви»), як вид спектаклю, що поєднує спів, танці і декламацію. У Франції на той час велику популярність здобув придворний балет – яскраве й урочисте сценічне видовище. Згодом французький балетмейстер Ж.-Ж. Новер починає застосовувати пантоміму в якості основи розвитку драматичної дії, тим самим перетворивши балет у самостійний жанр з певним сюжетом. З цього часу балет переходить на професійну сцену, де посідає певне місце в оперних і драматичних виставах.

На початку XVII століття починають активно розвиватись жанри придворних балетів-маскарадів, помпезні танцювальні видовища на міфологічні та лицарські сюжети, де танець чергувався з вокальними аріями. Поряд із придворним балетом виникають балетні трупи, у репертуарі яких переважають народно-танцювальні вистави, зокрема у 1669–1671 роках в Парижі працювала трупа українських танцюристів «Па-де-козак». В цей час Людовіком XIV було створено Парижську Академію танцю, яку очолив відомий балетмейстер і педагог П. Бошан. Активного розвитку балетне мистецтво набуває в комедіях-балетах Ж.-Б. Мольєра та операх-балетах Ж.-Б. Люллі, де носить характер комедійного або драматичного дійства.

Проте, у другій половині XVII століття пишний стиль танцювального бароко поступово витісняється естетикою класицизму, що склала основу французької школи «благородного» танцю. Це виявилось у виробленні правил і канонів, що регламентували тематику та форму балетної вистави. Відзначимо, що саме французькі балетмейстери створили спеціальну «хореографічну мову», яка й понині використовується у класичному балеті.

Поширюючись у багатьох країнах Європи, як самостійний вид музично-театрального мистецтва, балет набуває національного колориту, виконуючи функцію передачі сюжету і драматичних колізій за допомогою танцю й пантоміми без участі слова та співу. В 60-х роках XVIII століття балетне мистецтво набуває нових ознак та стильових особливостей завдяки діяльності італійця Г. Анджоліні та француза Ж.-Ж. Новерра (автора праці «Lettres sur la danse et sur les ballets» 1760), балети яких завоювали провідні сцени Німеччини, Франції, Італії, Австрії. У XIX столітті на сценах Європи виступають артисти Ф. і М. Тальйоні, Ж. Перро, К. Блазіс, С. Вігано, Ф. Ельслер, К. Грізі, які підносять мистецтво танцю на високий художній рівень.

У XIX столітті на теренах Європи працює ряд майстрів хореографічного мистецтва, таких як Ш. Дідло, Ж. Перро, М. Петіо; відомі балетні композитори: К. Кавос, П. Пуні, Л. Мінкус та балетмейстерів К. Блазіса та А. Бурнонвіля та ін.. З другої половини XIX століття європейський балет посідає провідне місце у світовому хореографічному мистецтві та репрезентується іменами танцівниць А. Фортунати, К. Бріянці (Італія), Л. Гран (Данія), А. А. Менкен (Америка), Ш. Норберг, У. Оберг (Швеція), С. Шевіньї (Франція) та балетмейстерів Вацлава Ніжинського, Михайла Фокіна. Шедеврами світової класики стали балети «Жизель» А. Адана, «Сильфіда» на музику Ф. Шопена, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Есміральда» Ц. Пуні. Відзначимо, що з ім'ям А. Адана, Л. Мінкуса, Ц. Пуні пов'язаний докорінний злам у розвитку світового балетного мистецтва. Їх музика була органічно пов'язана зі змістом і розвитком сценічної дії, хоча до цього часу музика в балеті відігравала лише другорядну роль. Композитори широко застосовували принципи симфонічного розвитку музичних думок, створюючи яскраві музичні характеристики балетних персонажів. В цей час великого значення набувала діяльність балетмейстерів М. Петіпа, Шарль Луї Дідло, які почали створювати та формувати національні балетні школи, що відрізнялись

своєрідністю та витонченими постановками. Так, постановки Ш. Л. Дідло відрізнялись взаємозв'язком танцю та пантоміми, посиленням ролі кардебалету та жіночого танцю.

Подальший розвиток балетного мистецтва здійснювався шляхом всебічної драматизації хореографічної дії, життєвості і народності сценічних образів. Художнього втілення набувають теми патріотизму, творчої праці, визвольної боротьби трудящих, наприклад як в балетах «Червоний мак» Р. Глієра, «Жар-птиця», «Весна священна» І. Стравінського, «Титанія» Ц. Пуні.

Початок ХХ століття ознаменувався новаторськими пошуками, прагненням подолати стереотипи, умовності академічного балету ХІХ століття. У своїх балетах балетмейстери прагнули домогтися послідовності розвитку драматичної дії, історичної вірогідності, намагаючись підсилити роль кардебалету, як масової діючої особи, перебороти розділення пантоміми й танцю. В цей період активного розвитку балетне мистецтво набуває у США та Англії. Завдяки зусиллям Джорджа Баланчина та Марії Рамперт у хореографічному мистецтві утверджуються хореографічний симфонізм, нові форми сольного, дуетного й ансамблевого танцю, відбувається синтез класичної та народно-сценічної хореографії, академічного та класичного балетних стилів, що вплинули на новаторські пошуки європейських хореографів, зокрема С. Дягілева та його найвідомішого учня українця С. Лифаря, який понад тридцять років очолював балет «Гранд-Опера» в Парижі.

Варто відзначити, що у ХХ столітті значний внесок у розвиток світового балетного мистецтва зробили українці: В. Орликовський – художній керівник балету Віденської державної опери та балету Оперного театру в Базелі, Д. Тарас – художній керівник «Нью-Йорк сیتی балету», В. Дерев'янка – художній керівник балету Дрезденської великої опери, В. Переяславець – головний балетмейстер-репетитор «Нью-Йоркського сیتی балету», Р. Прийма-

Богачевська – директор театру танцю «Сизокрилі», США, Т. Гзовська – головний балетмейстер і директор балету Великої опери в Берліні, А. Урсуляк – художній керівник Штуттгартського балету й Академії балету ім. Дж. Кранко.

Як самостійний жанр хореографічного мистецтва український балет виник у 20-30-х роках ХХ століття. Це пов'язано з відкриттям у 1925-1926 роках українських державних оперних театрів. Проте основою і початком українського балету можна вважати народні обрядові ігри, класичні балети, що виконувались ще в кріпацьких театрах, а також перші балетні спектаклі – дивертисменти, поставлені в Харкові професійною балетною трупю під керівництвом І. Штейна. У Києві перші балетні вистави були представлені глядачеві у 1801 році, а в 1819 році у Полтаві за участю відомого актора М. Щепкіна було поставлено п'єсу І. Котляревського «Наталка Полтавка», в якій використано і представлено глядачеві всю різноманітність і красу українського танцю. Ця постановка знаменувала народження професійного українського музично-драматичного театру, який за влучним висловлюванням Ю. Станішевського «.. органічно пов'язаний з національним пісенним і танцювальним фольклором, утвердила якісно новий тип сценічного танцю, що був складовою частиною музичної вистави і переконливим засобом розкриття характеру персонажа» [7, с. 10]. Наголосимо, що в операх українських композиторів С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», М. Лисенка «Тарас Бульба» і «Наталка Полтавка» українському танцю відводилась значна роль.

Аналіз наукових праць засвідчив, що на початку ХХ століття український танець розвивається у двох напрямках. Один з них пов'язаний з його театралізацією, інший – із збереженням малюнка і манери виконання кожного танцю. З цього приводу В. Верховинець зазначав: «Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал» [2, с.114]. Відзначимо, що саме з ім'ям М. Верховинця пов'язано започаткування самобутнього

українського національного балету. Його балет «Пан Каньовський», присвячений боротьбі українського народу проти панщини, був поставлений у Харкові представляв яскраве народно-сценічне танцювальне дійство. На думку М. Загайкевич, «В. Верховинець прагнув прищепити акторам своєрідну виконавську манеру, збагатити виставу лексикою українського танцю» [3, с.58].

Відкриття у 1925-1926 роках в Україні державних оперних театрів значно активізувало розвиток національного балетного мистецтва. Так, у Києві був поставлений балет «Жізель» А. Адана (балетмейстер М. Мордкін), в театрі Державної української музичної драми була поставлена опера М. Лисенка «Утоплена» (з введенням танців русалок) та нова балетна вистава, що складалася з балету «Азіаде» Гюнтеля та хореографічних етюдів (балетмейстер М. Мордкін). У Харкові в 1925 році було здійснено постановку балетів «Корсар» А. Адана (балетмейстер М. Я Мойсєєв) та «Ференджі» Б. Яновського (балетмейстер П. Кретова), в Одесі – постановку «Карманьйола» В. Фемеліді (балетмейстер М. Мойсєєва). Що стосується останніх, то їх можна віднести до героїко-революційного жанру, адже вони відповідали вимогам часу – відтворення визвольного руху народних мас. Ці балети вирізняються переплетенням елементів класичного танцю, пантомими, акробатики. У музиці використано темброве розмаїття оркестрової палітри, мелодії популярних пісень, елементи мюзик-хольного характеру. В цей період значний вплив на становлення балетного театру мали досягнення українського драматичного театру, зокрема мистецького керівника «Березіля» Леся Курбаса та режисера Гната Юри.

Народження українського класичного балету поставило питання про створення оригінального балетного репертуару. Саме у цей час було створено балети «Вогні великого міста» П. Козицького на лібретто А. Петрицького, «Дніпросталь» М. Форрегера, які відображають тогочасні реалії будівництва, масового героїзму. Також у першій половині ХХ століття композиторські

напрацювання українських творців здійснювались у такому жанровому різновиді як балет-казка. Це і «Майська ніч» Л. Лісовського, «Весняна казка» М. Вериківського, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, які створені на основі фольклорних джерел з використанням українських народних пісень.

Серед робіт цього жанру слід відзначити комедійний балет «Бісова ніч», музику до якого написав диригент Київського оперного театру В. Йориш. У балеті поєдналися гумористичні сценки, запозичені із «Сорочинського ярмарку», «Вія», «Ночі перед Різдвом» та інших повістей М. Гоголя. На матеріалі туркменських народних казок композитори О. Зноско-Боровський і М. Мухатов створили балет «Акпамик», в якому на основі фольклорних джерел та національного танцювального колориту розкрито тему боротьби добра і зла, світла і мороку.

На особливу увагу заслуговує балет «Лісова пісня» М. Скорульського, в якому за допомогою хореографічних засобів показано широкий спектр людських почуттів з однойменної драми-феєрії Л. Українки. Для відтворення романтичних образів Мавки та Лукаша автор використовує фольклорні мотиви Волині, а також мелодії, вміщені Л. Українкою у додатках до драми.

У співдружності композитора К. Данькевича, балетмейстера Г. Березової та лібретиста В. Чаговець було створено героїко-романтичний балет «Лілея» на основі ліричних віршів Т. Шевченка і присвячений 125 річчю від дня народження поета. За визначенням В. Володько, «Незважаючи на це, драматургія твору сприймається як єдине ціле, а події й характери розвиваються динамічно і напружено» [6]. В балеті «Лілея» автору вдалося майстерно поєднати українські та класичні танці із яскравим національним колоритом, зокрема в основу лейтмотиву «Лілеї» покладено українську народну пісню «Ой, зійди, зійди ти, зіронька та вечірняя». «Загальновідомо, що музика та хореографія знаходяться у тісній взаємодії» [5, с. 64]. Незважаючи на трагізм сюжету, у творі піднесено проходить тема

всепереможного кохання, самопожертви та відданості – вічних цінностей, актуальних у всі часи. Найяскравіше ліричні почуття головних героїв, Лілеї та Степана відображені в одному з найкращих номерів балету – натхненному «Адажіо». Музика балету пронизана народно-пісненими мелодіями, тому його іноді називають «балетом-піснею».

Значне місце в хореографічному мистецтві України займають твори народно-героїчної тематики. Це, насамперед, балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сопілка Довбуша» Р. Сімовича, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського. Яскравим прикладом тяжіння до епічного типу драматургії є балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова в якому на основі синтезу музичного і хореографічного фольклору створено переконливі народно-героїчні образи. Характерною ознакою балету Р. Сімовича «Сопілка Довбуша» (лібрето О. Гериновича) є послідовне перетворення інтонацій та жанрових ознак гуцульського фольклору. Так, для змалювання масових сцен композитор використовує козачок, коломийку і особливо чоловічий танець «Аркан», що надає дійству реалістичності, народності та сценічності. Активне використання гуцульського фольклору характерне і для балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (лібрето П. Ковиньова). Авторам вдалось досить вдало поєднати історичну тематику із сучасністю, синтезувати гуцульський фольклор і новий інтонаційний матеріал. У дивертисментних танцях широко використовується «коломийка». У цьому переліку не можна не відзначити балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», в основу якого покладено новелу І. Франка. Близьким до фольклорних джерел є балет В. Кирейка «Тіні забутих предків», написаний за однойменною повістю М. Коцюбинського. В ньому простежується тісний зв'язок із народними традиціями й віруваннями як частиною української духовності. Видовищності й яскравості, самобутньої краси надають балету народні образи, характери, відтворення побуту і обрядів.

Однією із головних у сучасному хореографічному мистецтві України є постать Є. Станковича в творчому доробку якого шість балетів («Княгиня Ольга», «Прометей», «Майська ніч», «Ніч перед Різдом», «Вікінги», «Володар Борисфену»). Розглянемо деякі з них окремо. На написання фольк-балету «Майська ніч» (постановка В. Гаченка)композитора надихнула творчість М. Гоголя і цикл його повістей «Вечори на хуторі біля Диканьки». За допомогою органічного синтетичного дійства автору вдалося передати і животвірний гоголівський гумор, і світлу поетику, й ніжні ліричні почуття. Тонко відчуваючи універсалізм гоголівського гумору, Є. Станкович передає його різні відтінки – від доброї усмішки до гострого гротеску. Для яскравого втілення сюжету автор оперує різними стильовими пластами, а також використовує музичні фрагменти з чужих творів. Це дозволило композиторові протягом двох дій застосовувати широкий спектр сміхової образності: різні прийоми пародії, карикатурне перебільшення, комічне перевтілення тощо. Сказане підтверджує узорчастість і барвистість оркестрового орнаменту, зокрема пустотливі переклички інструментів у «вступі» і в «вуличних» сценах балету. Нерідко на перший план висуваються духові інструменти, що немов легкі жонглери відіграють різноманітними ритмічними репліками, а також ударні, що акцентують енергійний, дієвий початок. Наспіві кларнета і гобоя, імітація тембру бандури асоціюються зі звучанням народних інструментів.

Використання українського фольклору дозволило Є. Станковичу створити атмосферу яскравого народно-сценічного дійства. Цікавими є характеристики основних героїв, в основі яких українські народні пісні. Так, забави хлопців характеризуються за допомогою пісні «Катерино, відчини-но!», вихід Левка та Галі супроводжується піснею «Ой зйди, зйди, ясен місяцю...» та «Видно шляхи полтавській»; цікавою є стилізація весільних пісень у фіналі та дівочого хору «Благослови, мати» у вступі. Взагалі використання у цьому балеті хору є родзинкою і цікавою авторською

знахідкою Є. Станковича. А постановка Віктора Гаченка відзначається дотепною, влучною, насиченою тонким гумором хореографією.

Балет «Княгиня Ольга» (постановка А.Шекери) за своєю формою належить до великого балету, або гранд-балету, побудованого за певними законами драматургії. Його жанр можна визначити як балет-сказання, що пояснює звернення Є. Станковича до історії Київської Русі. Уперше цей балет було поставлено у 1981 році Національним академічним театром опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Вона була присвячена 1500-річчю заснуванню міста Києва. «Прагнучи до справді масштабного, «симфонічного» образно-філософського хореографічного рішення, – відзначає Ю. Станішевський, – А. Шекера не тільки правдиво втілює у поліфонічній танцювальній дії сторінки історії Київської Русі, епізоди правління князя Ігоря та його відданої дружини Ольги, котра стала після смерті чоловіка першою великою княгинею, а й натхненно розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність Вітчизні, готовність віддати життя в ім'я її свободи і незалежності. Саме народні картини посіли особливо важливе місце в музичній драматургії і багатоплановому постановочному втіленні балету» [7, с.229]. Строкатими, різноманітними фарбами оркестрового звукопису композитор малює жанрові народні сцени. Народжуючи ці святкові картинки, інструментальні темброві суцвіття дзвенять, гудуть, переливаються. Гостро відчуючи природу кожного інструменту, Є. Станкович максимально колористично використовує його виразний потенціал у втіленні необхідного стану або певної сценічної ситуації. Введення фольклорного танцю у формі його народно-сценічної обробки, збагаченої елементами танцю модерн, надає виставі певної характерності та історичного колориту. Взагалі, яскраво театральна музика балету поєднує наочність образів з відповідним хореографічним трактуванням більшості персонажів, темброві рішення яких формують достовірні портрети в уяві слухачів.

Балет Є. Станковича «Володар Борисфену» (постановка В. Яременка) став завершенням циклу балетів про Київську Русь («Княгиня Ольга», «Вікінги», «Володар Борисфену»), в якому розповідається історія життя князя Кия. Балет написаний в жанрі балету-легенди, який не передбачає дотримання історичної достовірності. Тому, працюючи над балетом, хореограф В. Яременко віддавав перевагу традиційній класичній лексиці та цитуванню відомих зразків українського народно-сценічного танцю. Що стосується музики, наголосимо, що на багатьох сторінках балету Є. Станковичем відзначена майже кожна деталь: мелодійні фрази – це точні характеристики, супроводжувані авторськими коментарями, що свідчить про філігранну роботу композитора над тематизмом і прагненні за допомогою симбіозу інтонаційної і тембрової виразності влучно і конкретно показати ту чи іншу дію героїв. З метою більш тонкого і достовірного втілення концепції твору композитор спрямовує свою увагу на темброву насиченість оркестрової тканини і виразних можливостях окремих інструментів, що створює потужний імпульс для яскравого ідейно-образного вирішення балету на театральній сцені. Таким чином, огляд балетів Є. Станковича засвідчив, що використовуючи музику як засіб для вираження власних філософських та драматичних думок, композиторові вдалося створити емоційно-заряджені балетні твори, які є відображенням композиторського виклику і проголошенням оптимізму. Балети метра української сучасної музики Є. Станковича сприяли переходу національного театрального балетного мистецтва на якісно вищий рівень.

Отже, підсумовуючи сказане у статті відзначимо, що у своєму розвитку український балет пройшов складний еволюційний шлях розвитку: від культових і світських театралізованих видовищ і народних сценічних дійств до сучасного синтетичного виду сценічного мистецтва, в якому зміст вистави розкривається засобами танцю, міміки і музики. З другої половини 20-х років ХХ століття балет посідає помітне місце у творчості українських митців:

розширюються зв'язки театрів з українськими композиторами та з національною художньою літературою, інтенсивно збагачуються виразові форми та хореографічна лексика, поглиблюється синтез класичного й народного танців, утверджуються сучасні принципи балетного симфонізму, успішно розвиваються балетмейстерське та виконавське мистецтво. Сучасні українські балетмейстери активно опановують досягнення світової хореографії, утверджуючи нові напрями сценічної хореографії й сучасної танцювальної образності.

Список літератури

1. Великий тлумачний словник української мови. Уклад В. Т. Бусел. Київ: ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид., доп. Київ: Муз. Україна, 1990. 150 с.
3. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ, 1978. 211 с.
4. Зинькевич О. Симфонічні гіперболи. Про музику Євгена Станковича. Ужгород : Ліра, 2002. 208 с.
5. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Вип. 29. 2023. С. 63-68.
6. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової). URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39/pdf.
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925-1985 років. Київ: Музична Україна, 1986. 240 с.
8. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. С. 229-237.

2.2. Неокласичний стиль українського балетного театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Вивчення українського балету другої половини ХХ-початку ХХІ століття дозволяє зберегти та розвивати національну культурну спадщину. Дослідження традицій та інновацій українського балету сприяє розумінню національної ідентичності та мистецькому обміну в світовому контексті. Репертуар українських балетних театрів другої половини ХХ – ХХІ століть збагатив вітчизняну та зарубіжну хореографію. Адже, як в Україні, так і далеко за її межами не втрачають популярності балетні вистави. Проте праць, які розкривають особливості та значення українського балету в соціокультурній сфері небагато. Тому вважаємо доцільним дослідити це питання.

Варто зазначити, що важливою рисою балету другої половини ХХ-початку ХХІ століття стало збереження та вдосконалення національних елементів у виставах. Разом з тим відбувалися експерименти з сучасними хореографічними техніками та стилями. Хореографи активно взаємодіяли з сучасною музикою та мистецтвом перформансу, створюючи витончені та емоційно насичені постановки. Таким чином, український балет другої половини ХХ-початку ХХІ століття, як унікальне мистецьке явище, демонструє трансформацію національних культурних надбань.

Аналіз літератури, що розкриває питання виникнення та розвитку українського балету виявляє розмаїття підходів та поглядів. Деякі дослідники фокусуються на історичних аспектах, висвітлюючи роль українського балету в контексті культурної спадщини. Інші зосереджуються на хореографічних техніках та стилях, досліджуючи їх впливи та еволюцію. Українські дослідники пропонують різні класифікації наукових праць, що стосуються питань хореографії. Зокрема, Д. Шариков подає таку типологію:

- 1). наукові дослідження (П. Білаш) з народної хореографії, балетного мистецтва та сучасної хореографії;

2). монографії (Ю. Станішевський) з балетного театру, українського танцю, етнохореології, сучасної хореографії;

3). науково-методична література (К. Василенко) з народно-сценічного, сучасного танцю, історії хореографії, мистецтва балетмейстера;

4). науково-популярні видання (В. Пастух) [15, с. 50-69].

Праці, присвячені українському балетному театру, Н. Семенова поділила на такі групи:

1). фундаментальні дослідження провідних вітчизняних фахівців (М. Загайкевич, Ю. В.). Станішевський, Д. Шариков);

2). дослідження сучасних науковців, у яких визначено етапи розвитку української хореографічної культури, діяльність українських балетних театрів, творчість видатних балетмейстерів і виконавців (П. Білаш, Т. Павлюк, В. Пастух). проаналізовано;

3). довідники про діячів хореографічного мистецтва України [11, с. 208].

М. Загайкевич розглядає постановки українських та зарубіжних хореографів на сцені національних театрів. У праці «Драматургія балету» [3] аналізує балети українських композиторів, хореографічні інтерпретації. Багато балетів, які розглядає М. Загайкевич, є хореодрамами, заснованими на літературному джерелі українських поетів і письменників. Ю. Станішевський у своїй роботі простежив зміни, пов'язані зі змінами в репертуарі Київського театру опери та балету імені Тараса Шевченка. Також автор досліджував проблеми традиції та новаторства, національного та інтернаціонального в балетному мистецтві, історичний розвиток українського балету. У монографіях «Театр балету України: 225 років історії», «Український театр балету: історія та сучасність» [12, 13] він розглянув джерела українського балету кінця XVIII – поч. XX ст. Станішевський також ретельно дослідив творчість найвідоміших хореографів-постановників, таких як А. Рубіна, Р. Поклітару та ін. Дослідження репертуару балетного театру стало предметом праці О. Петрик [9], А. Підлипської [10], О. Афоніна [1] уточнює типологію

музичного циклу сучасних українських балетів. Т. Казначеева у праці «Синтез мистецтв у жанрі опери та балету» [4] характеризує композиційні особливості жанру. Р. Станкович-Спольська розглядає питання жанрової спрямованості «Цвіту папороті» Є. Станковича [14]. О. Петренко [8] звертає увагу на композиторську школу Південної України, визначає вплив європейських модерних течій. Значний пласт музикознавчих праць належить проблемі постановки балетних композицій. Так, В. Щербаков [17] досліджує втілення ідейного змісту балетів В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича в постановках А. Шекери та Р. Поклітару, їх відмінні риси. Н. Остроухова [7] також порушує питання художньої реалізації творів В. Губаренка на одеській сцені.

Для розуміння особливостей стильової характеристики балетного театру другої половини ХХ – початку ХХІ століть у дослідженні виникла потреба охарактеризувати історичний процес розвитку жанру. Для цього ми використовуємо історико-стилістичний метод, який забезпечує комплексний підхід до вивчення даного питання. Метод порівняння дозволяє виділити спільні та відмінні риси трактування балету у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. та високомистецькі зразки попередніх століть, виявити композиційні особливості жанру опери-балету. Узагальнення, як один із методів дослідження, відображає загальні особливості балетного мистецтва, що стосуються як композиторської, так і репертуарної практики, постановок і театрального світу в цілому. За допомогою культурологічного методу визначено значення української культурної традиції у формуванні національної хореографії. Герменевтичний метод дозволив визначити особливості трактування українських балетних постановок.

Український балет формувався на тлі європейських традицій. Перші національні постановки були створені до 1780 року, коли на харківській сцені дебютував балетний ансамбль під керівництвом П. Іваницького. Особливістю дивертисментів у їх виконанні був синтез класичного танцю та елементів

народної хореографії. У 1790-1810-х роках існувала трупа під керівництвом Д. Ширая, до складу якої входили іноземні танцюристи. Вони поставили перший балет в Україні – «Венера і Адоніс».

Розвиток українського балету пов'язаний з національним характером, особливостями історичного розвитку суспільства, його культурою і традиціями. Даний жанр відобразив світогляд українського народу, що зумовило вибір тематики, виразових засобів, стильових узагальнень. До ознак національної своєрідності балету відноситься втілення рис національного колориту, що полягає в комплексі історичних, соціокультурних умов життя народу, його темпераменту, емоцій, почуттів і настроїв. Як зазначає О. Чепалов – «З точки зору культурології будь-який твір хореографічного мистецтва можна розглядати як артефакт, в якому основним аспектом дослідження є герменевтична спрямованість, а саме проблема розуміння та інтерпретації. Водночас важливим є й культурно-антропологічний аспект, тобто походження специфічних засобів виразності хореографічного твору та його комунікативної домінанти (виявлення структурних особливостей і семантичних функцій)» [18, с. 20-21]. Протягом ХІХ століття український балет перебував під впливом різних культурних течій. У цей період в Україні відбувалися спроби поєднати традиції українського народного танцю та класичного балету. Варто відзначити, що український балет того часу не мав великого впливу на світову сцену, як, наприклад, французький, але він відображав особливості тогочасного культурного життя в Україні.

Початок ХХ століття характеризується двома тенденціями: засвоєння досягнень світової балетної класики та розвиток української народної хореографії. 1940-ті роки стали знаковими для історії українського балету, оскільки у цей час відбулись постановки балетів українських композиторів («Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського). У 1940 році в Києві вперше було поставлено національну хореодраму – балет «Лілея» за мотивами поезій Т. Шевченка. Основним лейтмотивом балету є мотив Лілеї,

що створений композитором на основі української народної пісні «Ой, зійди, зійди зіронько та вечірняя». К. Данькевич передає мрії, кохання, боротьбу Лілеї та Степана проти панської неволі. У балеті дослідники відзначають органічне поєднання класичного та народного танцю, що мало важливе значення у становленні самобутнього українського балетного театру. М. Загайкевич вважає, що процес переосмислення фольклорних джерел у балеті ХХ століття «позначився на стиранні межі між класичним і характерним танцем, призвів до використання виражальних засобів фольклору як складової образної виразності. Цей процес розглядається окремо від так званого процесу збагачення словникового запасу класичного танцю, який відбувається за рахунок пантоміми, акробатичних елементів і, в тому числі, елементів народного танцю» [3, с. 54]. На початку ХХІ століття балет «Лілея» отримав нове бачення балетмейстера В. Ковтуна. Він переробив лібрето В. Чаговця та зосередився на втіленні ліричної лінії кохання Лілії та Степана. Таким чином, балет перетворився з народної драми в ліро-епічну поему. За словами Є. Коваленко, «жанр вистави визначив і особливості її хореографічного вирішення: В. Ковтун більше, ніж хореографи попередніх постановок, використовував класичну хореографію» [4, с. 24]. Народні танці виконувалися в класичній манері, номери Лілеї та Степана наповнені поєднанням класичної хореографії з народним колоритом. Синтезування різних видів хореографії в українському балеті сприяло утвердженню нового балетного стилю – неокласицизм.

Неокласичний балет відноситься до стилю балету, який виник у ХХ столітті. До відомих неокласичних балетів належить «Симфонія до мажор», «Чотири темпераменти» Дж. Баланчина, «Клітка», «Вночі» Дж. Роббінса. «Симфонія до мажор» Дж. Баланчина – це грандіозний балет, створений на музику Жоржа Бізе. Він демонструє різні аспекти класичної балетної техніки та стилю. Балет «Чотири темпераменти» засновано на концепції чотирьох темпераментів: холерика, меланхоліка, сангвініка, флегматика. Хореографія

Баланчина досліджує ці темпераменти через абстрактні рухи та експресію. Балет «Клітка» Дж. Роббінса передає інстинктивну поведінку комах. У його хореографії представлений жіночий ансамбль танцівниць-«комах», які виконують агресивні та хижі рухи. Названі балети відрізняються абстрактною оповіддю, новаторською хореографією, відходом від структури, типової для класичних балетів.

Виникнення неокласицизму було зумовлено прагненням протиставити сучасній трагічній дійсності людства вічні цінності та відродити піднесений стиль класичного мистецтва. Неокласицизм стверджує позачасовий образ, вільний від конкретики. Наприкінці 1950-х – 1960-х років хореографи часто поєднували техніку новітніх танцювальних форм із класичними, народними та етнічними танцями. Творчість західноєвропейських та американських хореографів-неокласиків відрізнялася поєднанням класичної техніки, пантоміми, джазу та сучасного танцю, кубізму, абстракціонізму, імпресіонізму та експресіонізму. Серед особливостей творчості вітчизняних композиторів розглянутого періоду виділяються жанрово-стильові метаморфози, насиченість творів фольклорними інтонаціями, полістилістика, прийоми алеаторної музики, пуантилізм, соноризм та ін. Слід зазначити, що вільне використання жанрових моделей поширюється на всі музичні категорії [20, с. 58].

Неокласичний балет є стилем, в якому поєднуються елементи класичного балету та новаторські підходи сучасності. Для нього характерні експерименти з технікою танцю модерн, поєднання неочікуваних рухів, використання сучасної музики, емоційна експресія, використання сучасних сюжетів або прочитання давніх сюжетів з позиції сучасності. «Неокласицизм – це термін, що означає різні художні явища, які своїми виражальними формами тяжіють до традицій античного мистецтва: архаїки в архітектурі, стилістики бароко в живописі та музиці. Ширше — неокласицизм прагне до відродження будь-яких напрямів чи ідеалів мистецтва попередніх епох» [15, с.

50]. «Люди вважаються здатними створювати нові світи та надихати реальність» [19, с. 300].

Як зазначає Ю. Станішевський, «період другої половини ХХ століття – це період зміни мистецьких поколінь, оновлення та збагачення мистецької палітри» [12, с. 316]. Український балет збагачувався сучасними техніками і течіями. Цей синтез стосувався як мовних засобів виразності, так і хореографічних принципів. Враховуючи це, можна говорити про утвердження неокласицизму в хореографічному мистецтві, жанрі балету. Неокласичний балет, який створюється синтезом жанрів симфонії та балету, опери та балету, класичної та неокласичної музики, відтворюється новою танцювальною лексикою. Серед особливостей сюжетної неокласичної вистави Д. Шариков виділяє: оновлення та ускладнення балетної лексики вистав класичної спадщини; посилення психологізму балету; посилення драматичного чи літературного сюжету; наявність реалістичних, експресіоністських та сюрреалістичних засад; використання виражальних засобів пантоміми, модерну, джазу, популярного, народного танцю, танцювальної симфонії та принципів академічного балету [16, с. 112-113]. Виходячи з того, що характерними рисами українського балету є: «синтез пантомімічних і танцювальних засобів виразності та розвиток «танцювальної дії»; узагальнення хореографічних образів за умови створення характерного для певної вистави хореографічного тексту, який розкриває основний зміст і характери головних героїв; запозичення досягнень світової хореографічної культури та суміжних мистецтв та їх інтерпретація з урахуванням національних традицій; розкриття побутових, філософських і загальнолюдських тем, звернення до сучасних тем і втілення образів нових героїв; використання музичної партитури на основі симфонічної інтерпретації народних мелодій та розвитку «симфонічного танцю» [11, с. 138-139], можна стверджувати, що українському балету властиві риси неокласичного балету.

До основних характеристик неокласичного балету належить:

1. Акцент на класичній техніці балету, включаючи точну роботу ніг, плавні рухи та бездоганне вирівнювання тіла. Разом з тим неокласичні балети часто відрізняються за технічною майстерністю та віртуозністю танцюристів та вхідом від академічних позицій.
2. Акцент на груповій динаміці, робота в ансамблі, згуртованість і синхронність танцюристів під час їх руху на сцені.
3. Абстрактна оповідь, при якій хореографи передають зміст, емоції через рухи, жести
4. Інноваційна хореографія, експерименти із формою, структурою та музикальністю.
5. Мінімалістична декорація та костюми.
6. Неокласицизм розглядає античність як матеріал, що символізує асоціативну варіативність для відображення сучасних соціокультурних проблем. Античні міфологічні сюжети і герої виступають у неокласицизмі як норми для сучасної культурної рефлексії.

Слід зазначити, що в українському балетному театрі другої половини ХХ століття утверджується героїко-історична тематика, яка передбачає залучення фольклорних образів і засобів виразності, які стають прийомом драматургічної концепції. До таких зразків належить балет А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». У цьому творі зображено красу Карпат, риси гуцульського колориту. При змалюванні масових сцен композитором використано інтонації гуцульського фольклору. Слід також відзначити елементи загальної структури, а саме лейтеми – «тема нескорених», героїчний похід опришків. Окремо слід відзначити відтворення образу народного героя засобами активного чоловічого танцю. Усе це свідчить про новаторські відкриття українського балету.

Композитори-неокласики часто зверталися до сюжетів античної міфології, характеризували античних героїв з точки зору сучасності («Прометей» Є. Станковича, «Камінний господар» В. Губаренка),

використовували сюжети світової літератури («Вікінги» Є. Станковича). Вони створювали балети на античні сюжети, поєднуючи класичні міфи з унікальними національними елементами.

Пошук нових засобів музичної виразності, їх експериментальним втілення у різних жанрах, збагачення хореографічних засобів сприяло створенню композицій, які поєднують музику, хореографію, мову та спів. Таким чином виникають нові синтезовані форми:

- Фольк-опера («Цвіт папороті» Є. Станковича);
- Фольк-балет-містерія («Обраниця сонця» О. Шимка);
- Опера-балет («Обранець сонця» О. Шимка).

Одним із найвидатніших композиторів минулого століття є постать українського композитора В. Губаренка. Його стиль кристалізувався на основі синтезу національної української культури та сучасних течій. В. Губаренко – автор численних балетів: «Камінний господар», «Ассоль», «Козаки», «Обов'язок і віра і любов», «Майська ніч», «Зелені свята», «Лібестод», «Вій». Балет «Камінний господар» був написаний у період формування стильових орієнтирів творчості В. Губаренка. В основу балету покладено оповідання про Дон Жуана в інтерпретації Л. Українки. Лібрето реалізовано монтажним зіставленням музичних епізодів, розвиненою системою лейтмотивів. Музично-образний лад доповнюється хореографічним елементом, що створює в комплексі іспанський колорит. Українська сцена тричі зустрічала постановку балету «Камінний господар». Творчі прочитання хореографів твору В. Губаренка демонструють різні підходи до втілення філософської ідеї балету, передачі синтезу симфонії та танцю.

Перша постановка опери-балету «Вій» В. Губаренка відбулася на сцені Одеського театру в 1984 році. М. Нестьєва зазначає, що вистава «Вій» викликає почуття глибокого задоволення через повну спільну роботу майстрів – режисера, диригента, балетмейстера і художника, які є групою творців [7]. До балету увійшли фрагменти з попередніх творів В. Губаренка – симфонії-

балету «Ассоль», хореографічних сцен «Козаки». Також композитор запозичує вірші, псалми з літератури XVII-XVIII ст. Опера-балет «Вій» є синтезом двох жанрів, а саме опери та балету. Цей вибір не випадковий, адже у творі протиставляються два світи. М. Черкашина-Губаренко зазначає: «Композитор знайшов в опері-балеті цілий комплекс особливих прийомів з'єднання і роз'єднання паралельних сюжетних планів. Прикордонні ситуації вказують на всю лінію протидії, переведену в інший вимір і немов уособлюють приховану від сторонніх очей течію. Натомість реальні події видимого, власне оперного сюжету подано, можна сказати, звичайним способом» [7]. Драматургія балету побудована таким чином, що в опері зображено реальний світ, а в балетних номерах втілені фантастичні образи, наприклад, сольні монологи Молодої відьми в першій дії, її втеча з Хомою. у другій дії.

Ще однією тенденцією українського неокласичного балету є пильна увага митців до зразків мистецтва, написаних на національну тематику. Твори Є. Станковича, створені з використанням фольклору, належать до золотого фонду українського музичного мистецтва. Його фольк-опера-балет «Коли цвіте папороть» була створена в 1979 році. У ній органічно поєдналися риси минулого і сучасності. У канву твору вплетено народні обряди та звичаї, автентичне вбрання, хоровий спів, елементи народної хореографії. Водночас опера та балет сповнені авангардної естетики та сучасної хореографії. Після майже 30 років безуспішних спроб поставити оперу, вона нарешті була поставлена на сцені Львівської національної опери. Центральним персонажем твору є народ, зображений крізь призму вірувань та ідеалів людей. Балет тісно поєднує міфологію, етнічні традиції з образом сучасної України. У цьому виявляється його національна ідея.

У балеті «Вікінги» Є. Станковича розкривається історія кохання норвезького короля Гаральда та київської княгині Єлизавети, дочки великого князя Ярослава Мудрого. Композитор створив симфонічне полотно, сповнене ліризму й драматизму, що передано тонкими оркестровими барвами й

барвистими поєднаннями. Ю. Станішевський писав, що «самобутній почерк Є. Станковича, автора чотирьох багатоактних балетів, широта філософських узагальнень і своєрідна оркестрова мова свідчать про те, що в українській балетній музиці постало широке епічне полотно, в якому події майже тисячолітньої історії прочитувалися очима нашого сучасника, експресивна палітра якого завжди захоплювала свіжістю й багатством колористичних барв і нюансів» [13, с. 367].

Серед калейдоскопу українських композиторів виділяється творчість Ю. Гомельської, члена Національної спілки композиторів України, лауреата премії імені Бориса Лятошинського. Її творчість відома далеко за межами України. Наприклад, у Північній Кароліні (США) було поставлено балет «Джейн Ейр». Даний твір складається з двох дій, що об'єднані лейтмотивами. Позитивні герої наділені ліричними інтонаціями, а негативні вирізняються тембром ударних інструментів. Балет «Доля», створений на музику Ю. Гомельської, був поставлений посмертно. Прем'єра відбулась на сцені Одеського театру. Сюжет балету розкриває долі сотень людей України, але залишає відкритим одвічне питання – чи може доля керувати життями людей чи ми її автори? Хореографічна постановка, яка синтезує стилі та техніки, поєднує різні жанри: балет-п'єса, драма та балет-симфонія. Музика в ньому є своєрідним путівником у світ балету, де кожен герой наділений власною темою. Створюючи його – зізнавалась Ю. Гомельська, – Я відчула дуалізм світу, який уособлює дві полярності – світло і темряву, добро і зло, щастя і горе, мир і війну... Тема людських долі з індивідуально-інтимної сфери переросла в глобальну, позачасову, проблему, яка хвилює сьогодні все людство, де б ви не жили» [6].

У 2013 році тандемом М. Скорика та Р. Поклітару було поставлено балет-триптих «Перехресні стежки» за мотивами шостого, другого та сьомого скрипкових концертів композитора. Балет називають балетом-фентезі та балетом-притчею, що піднімає філософське питання про байдужість людей до

долі інших. Балет безсюжетний, але зрозуміти сенс можна крізь призму людських доль у міфологічних образах: богині давньогрецьких сюжетів прядуть нитки життя. Музична основа композиції – симфонічний оркестр, три солісти-скрипалі, сучасна хореографічна мова.

В. Троїцький – один із сучасних митців, що працюють у галузі синкретичних жанрів. Поставлена ним опера-балет «АРК» («Ковчег») є третьою частиною біблійної оперної трилогії. Основою лібрето, створеним В. Троїцьким, став текст Старого Завіту – Пісня пісень царя Соломона, псалом Давида №130 «De Profundis» та інші латинські священні тексти. «Ковчег» — це балет про те, як врятуватися від потопу, а це величезний інформаційний простір, хаос, який панує в сучасному світі. Актуальність теми Троїцький пояснює тим, що на кожне століття свій потоп. На сьогоднішній день це інформаційний простір, перенасиченість інформаційним сміттям, в який сьогодні занурено людство. Події опери-балету відбуваються в уявному матриархальному суспільстві, що представлено різними поколіннями: чотири дівчини, чотири молодих дівчата та одна літня жінка. До авторського складу музичної частини належить композитори Р. Григорів та І. Разумейко. Балет «АРК» («Ковчег») синтезує різні стилі, зокрема алюзії до барокової музики, особливості сучасної музичної мови, нетрадиційний прийом гри. Звукову феєрію доповнює частина читця.

Отже, український балет ХХ – початку ХХІ століття відзначався новаторством хореографії, що передбачає пошук нових підходів до рухів танцівника, використання національних тем, українських народних сюжетів, що сприяли підтримці національної ідентичності. Співпраця із сучасними українськими композиторами та використання сучасних музичних напрямів передбачали експерименти в хореографічному оформленні. Як і в другій половині ХХ століття, так і на початку ХХІ століття балет залишається затребуваним серед композиторів, хореографів і глядачів. В. Губаренко, М. Скорик, Є. Станкович, Ю. Гомельська, В. Троїцький та інші у своїй

творчості відходять від канонічного балетного мистецтва, експериментуючи зі змістом, формою, композицією. До неокласичних рис українського балетного театру віднесено синтез жанру балету з іншими жанрами, залучення рис національної хореографії, національного музичного словника та їх синтезування з сучасними композиторськими прийомами та виразовими засобами, переосмислення міфологічних сюжетів та їх сучасне прочитання. Дані особливості відкривають широкі межі для втілення авторського задуму, жанрового та стильового діалогу, використання різної палітри авторських засобів. Творчість Є. Станковича відзначалася впливом українського фольклору та національних традицій. Балети композитора включають народну ідентичність, пов'язана з використанням національних мелодій та ритмів, фольклорних тем та мотивів, їх синтез з засобами музичної виразності сучасності. Названі особливості надають балетів Є. Станковича мають яскравий національний характер визначають внесок композитора у розвиток української класичної музики. М. Скорик – видатний український композитор, що часто використовував у своїх творах українські народні мелодії та традиції, втілюючи національний колорит у своїй музиці. Композитор вдало поєднав класичні музичні традиції з сучасними елементами, використовуючи новаторські засоби в композиції. Такими особливостями характеризується балет-триптих «Перехресні стежки», створений за мотивами шостого, другого та сьомого скрипкових концертів композитора. В. Губаренко у своїй балетній творчості синтезував ознаки балетного жанру із власними оперними і симфонічними досягненнями. Жоден з балетів автора не повторює попередній. Всі балети В. Губаренка володіють індивідуальними жанровими, композиційними, драматургічними особливостями. Жанр балету у творчості композитора пройшов шлях через хореографічне бачення симфонічного матеріалу. Новаторський потенціал мали спроби поєднання жанру опери та балету. Проведене дослідження доводить вагомість жанру балету в

українському мистецтві другої половини ХХ-початку ХХІ століть та виокремлює особливості розвитку неокласичного балетного театру України.

Список літератури

1. Афоніна О. Музична основа сучасних українських балетів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 3. 2020. С. 121-126.
2. Драч Т., Сосіна В. Стиль модерн в театрах опери та балету та драматичних театрах України. Молодий вчений. Вип. 11 (63). 2010. С. 171-175
3. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 256 с.
4. Казначєєва Т. Синтез мистецтв у жанрі опери-балету. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 260-264.
5. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 19-26.
6. Кудляч В. Світло і темрява, мир і війна. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/svitlo-i-morok-myr-i-viyna>
7. Остроухова Н. Творчість В. Губаренка на сцені Одеського театру. Вісник Національної академії музики імені П. Чайковського. Вип. 2 (23). 2014. С. 27-33.
8. Петренко О. Композиторська школа південної України в контексті європейського постмодернізму. Наукові праці. 2016. Вип. 120 (107). С.135-140.
9. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2012. Вип. 11. С. 267-275.
10. Підлипська А. Репертуар балетного театру України кінця ХХ - початку ХХІ століття: типологія та проблеми. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36. С. 86-94

11. Семенова Н. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі початку ХХ – ХХІ століть. Дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2019. 240 с.
12. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.
13. Станішевський Ю. Театр балету України: 225 років історії. Київ: Музей України, 2003. 443 с.
14. Станкович-Спольська, Р. (2017). «Квітка папороті» Є. Станковича: проблема жанру. Київ: Національна академія музики імені П. Чайковського. URL: <http://www.disslib.org/tsvit-paporoti-yevhena-stankovycha-problema-zhanru.html>
15. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії - напрями, стилі, види: монографія. Київ. міжнар. ун-т, Ін-т телебачення, кіно і театру, Каф. театр. мистец. Київ: КиМУ, 2010. 208 с.
16. Шариков Д. Хореологія – художня наука як феномен художньої культури. Розділ 2. Київ: КиМУ, 2018.
17. Щербаков В. Хореографічні відображення творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича) у постановках А. Шекери та Р. Поклітару. Художні нотатки. 2018. С. 33. С. 282-287.
18. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. Танцювальні студії. 2018. Вип. 1. С. 16-27.
19. Moskvichova, Y., Mozgalova, N., Shcholokova, O., & Baranovska, I. (2019). Historical Prerequisites for the Formation, Worldview, and Aesthetics of Romanticism: Specificity of the Ukrainian Model. *Journal of History Culture and Art Research*. 8(4), 300-312.:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2314>
20. Mozgalova, N., & Novosadova, A. (2022). Genre-style innovations in the oeuvre of modern ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 56-63. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7>

2.3. Творча спадщина Василя Верховинця в контексті становлення національної хореографічної традиції: культурологічний аспект

Особливе місце в плеяді найталановитіших діячів української культури належить Василеві Миколайовичу Верховинцю – українському педагогу, вченому, музикознавцю, етнографу, хореографу, композитору і диригенту. Тривалий час ім'я, діяльність і спадщина митця були заборонені й забуті. Його спіткала трагічна доля багатьох талановитих представників української інтелігенції, репресованих у 30-ті роки минулого століття.

Творча постать В. Верховинця, окремі аспекти його творчої діяльності й педагогічної спадщини вже тривалий час привертають увагу дослідників. В наукових розвідках українських вчених розглядаються основні напрями та особливості його музичної й педагогічної діяльності (М. Боровик, А. Трипільський, В. Золочевський, Н. Дем'яно, О. Мартинів, П. Павлюченко та ін.), хореографічної творчості (А. Гуменюк, Я. Верховинець, М. Загайкевич, А. Костенко, Н. Дем'яно та ін.). У численних публікаціях Я. Верховинця (сина митця) представлено біографічний матеріал, охарактеризовано театральну, хореографічну, етнографічну, диригентсько-хорову, педагогічну та композиторську діяльність В. Верховинця.

Верховинець – це псевдонім під яким Василь Костів увійшов в історію української культури. Народився 5 січня 1880 р. у с. Старий Мізунь (нині – Долинського району Івано-Франківської області). Мати, Марія Олександрівна, з родини Янцурів, з дитинства співала йому народні пісні, колискові, коломийки, чим привила любов до прекрасного. Батько, Микола Ілліч Костів, керував хором у Старомізунській церкві, заснував у селі хату-читальню, давав вистави й концерти в навколишніх селах силами аматорського хору і театру, збирав фольклор. Початкову освіту В. Верховинець здобув у рідному селі, згодом у дванадцятирічному віці переїжджає до Львова, де за рекомендацією

священника Владислава Дорожинського навчається у бурсі при Ставропігійському інституті. З 1899 р., після закінчення Самбірської вчительської семінарії, викладає в народних школах Калуша та його повіту, селах Старий Угринів, Бережниця. Також навідується до театру «Руська бесіда», де впродовж 1899–1906 рр. виступає як актор і співак. Пізніше закінчує Полтавський інститут народної освіти та Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка.

Вирішальну роль у долі В. Верховинця відіграло спілкування з М. Лисенком і М. Садовським. Під керівництвом М. Лисенка В. Верховинець формувався як фольклорист, композитор, етнограф, а під керівництвом М. Садовського – як актор і педагог.

Влітку 1906 р. під час гастролей театру Миколи Садовського у м. Львів, В. Верховинця було запрошено до нової мистецької трупи. Тож впродовж 1906–1919 рр. В. Верховинець працював у театрі Миколи Садовського як актор, хормейстер і диригент. Примітно, що саме М. Садовський вигадав псевдонім Верховинець (оскільки Василь народився на Верховині). На сцені театру в той час виступали такі видатні артисти як Марія Заньковецька, Ганна Борисоглібська, Любов Ліницька, Іван Мар'яненко, Софія Тобілевич, Євдокія Доля, Григорій Березовський, Северин Паньківський, Олександр Корольчук, Федір Лівницький, Іван Загорський та ін. [7, с. 200–201]. Відомий український режисер, театральний діяч Василь Василько, який також починав акторську роботу в цьому театрі пише: «Хором довгий час керував Василь Верховинець, він же і хореограф театру». Василь Василько згадував, як у виставах «Енеїда», «Маруся Богуславка», «Бондарівна» та ін., молодий хореограф блискуче використовував пісенно-хореографічні фольклорні зразки. Зі спогадів Софії Тобілевич: «Танцювальною групою в трупі відав молодий, дуже здібний хлопець з Галичини. На жаль, пам'ять не зберегла його прізвища. А слід би пам'ятати, бо він хоч і молодий, а був дуже талановитою людиною і знався не тільки на хореографії, а й на співах та музиці. У ті часи, коли в театрі

готувались опери до постановки, цей молодий митець був Садовському у великій пригоді» [7, с. 201].

Під час гастрольної діяльності театру В. Верховинець систематично відвідує села, де ґрунтовно досліджує побут і мистецьку творчість українського народу. Зібраний ним фольклорний матеріал став підґрунтям його подальших теоретичних і практичних напрацювань. Зокрема, у 1912 р. у селі Шпичинці Сквирського району на Київщині він здійснює повний запис українського весілля, що зумовило появу його першої наукової праці «Українське весілля», опублікованої 1914 р. в «Українському етнографічному збірнику» [7, с. 201]. Згодом, у 1919 р., виходить його науково-педагогічна праця «Теорія українського танцю», у якій систематизовано характерні па та звороти народного танцю, що становлять основу української хореографічної традиції. Видання неодноразово доповнювалося та перевидавалося у 1920, 1963, 1968 і 1991 роках. Як відзначає син митця Ярослав Верховинець, батько перший серед фольклористів дав назву майже всім танцювальним рухам, запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який дістав широке визнання у хореографів і науковців [1, с. 11]. Він дав назву основним елементам українського народного танцю (рух зальотний, присування, коливання, плетінка, перескок, схрещування, тинок, бігунець, вихилясник, вибиванець, човганець, випад, плескач), започаткував інноваційний метод занотовування хореографічного фольклору, який полягав у словесному описуванні танцювальних рухів та зображенні їх рисунками і схемами. У такий спосіб він записав народні танці «Роман», «Гопак» у с. Криве на Київщині, «Василиха», «Шевчик», «Рибка» в с. Шпичинці на Київщині, «Два херсонські танці» на Херсонщині [1; 3, с. 45]. Праця «Теорія українського народного танцю» стала підсумком етнографічних досліджень митця і має важливе педагогічне значення. Послідовне, продумане подання танцювального матеріалу сприяє всебічному розвитку виконавської техніки, виховує розуміння характеру української хореографії. В. Верховинець вважав,

що українська хореографія, як вид мистецтва, в той же час є засобом формування національної культури молоді, в якому відтворюється багатство народного життя: світоглядні уявлення, звичаї, картини побуту, мрії та сподівання українського народу. Таким чином, митець зібравши надзвичайно цінний хореографічний матеріал, який ліг в основу праці «Теорія українського народного танцю», розробив науково-теоретичну базу подальшого розвитку української хореографії в єдності з методикою опанування народного танцю.

Навесні 1915 р. В. Верховинець переходить до новоствореного професійного театру «Товариство українських артистів» під орудою І. Мар'яненка за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського. Працює в колективі до 1919 р. як хормейстер, диригент і хореограф.

Подальший творчий шлях митця включає лекторську практику на диригентських курсах ім. Лисенка, викладання у Київському педагогічному інституті (1919–1920); протягом 1923 – 1924 рр. В. Верховинець диригент хорового співу при Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка та керівник хорової капели ім. К. Стеценка при Музичному товаристві ім. М. Леонтовича. У 1920–1932 рр. В. Верховинець завідує кафедрою мистецтвознавства та керує хором Полтавського інституту народної освіти, а також разом із О. Свешниковим та Ф. Попадичем керує Полтавською окружною хоровою капелою. Репертуар капели був дуже різноманітний: О. Свешников диригував хоровими творами російських та західноєвропейських композиторів, Ф. Попадич – творами українських композиторів, а В. Верховинець спеціалізувався, переважно, в галузі української народної пісні. Протягом 1927–1928 рр. В. Верховинець – керівник хорових колективів у Харківському музично-драматичному інституті та Харківській окружній капелі «Чумак»; в 1929 р. – балетмейстер у Харківському музичному театрі. Як бачимо, цей період творчості митця характеризується багатогранністю й активним поєднанням професійної театральної практики, хорового керівництва та педагогічної роботи.

В. Верховинець не лише сприяв розвитку української музично-хореографічної культури через роботу в театрах і хорових колективах, але й формував фахівців у сфері музики та хореографії, значно вплинувши на популяризацію української народної пісні та хорової традиції.

У 1931 р. митець разом з балетмейстером В. Литвиненком у Харківському театрі опери та балету здійснили постановку першого українського балету «Пан Каньовський» (муз. М. Вериківського, лібрето М. Вериківського і Ю. Ткаченка). Перед постановниками цього твору постало нелегке завдання: необхідно було поєднати, здавалось, абсолютно несумісні стильові особливості класичного та народного танцю і створити на цій основі український національний балет. На той час такого балету ще не існувало, проте були цікаві ідеї, подані В. Верховинцем ще в 1920 р. У своїй «Теорії українського народного танцю» він писав: «Наш балет, якщо йому судилось коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [1, с. 29]. Прем'єра спектаклю «Пан Каньовський» відбулась 19 квітня 1931 р. Спільна праця двох митців-хореографів дала плідні результати. В балетному мистецтві Радянської України прозвучало нове слово: на основі українського народного танцю, технічно збагаченого і певною мірою зближеного з класичним, народився спектакль, за прикладом якого потім були створені «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свечникова та інші національні вистави. Послідовниками творчого методу В. Верховинця стали українські хореографи, балетмейстери Василь Авраменко, Вахтанг Вронський, Павло Вірський, який зазначав, що висловлені думки Василя Верховинця «..ще в 1920 р., давно перестали бути лише предметом теоретичних дискусій і сміливих передбачень. Вони набули

цілком реальної форми в творчих досягненнях митців від хореографії, які вивели наш національний танець у великий світ» [1, с. 11–12].

Значну частину свого життя В. Верховинець присвятив педагогічній праці. Розпочинаючи педагогічний шлях у школах Галичини, митець зіткнувся з відсутністю дитячого народного музичного репертуару. Вже тоді, він задумав створення збірника дитячих ігор та пісень для вчителя. Підсумком збирання пісенного та хореографічного матеріалів стала підготовлена у 1925 р. праця В. Верховинця «Весняночка». В. Верховинець розробив власну методику естетичного виховання дошкільнят, використавши в якості основи ігрову діяльність, що поєднувала музику і ритмічні рухи. Завдяки такому синтезу мистецтв відбувався значний розвиток різноманітних здібностей дитини, виховувався естетичний смак. В. Верховинець мав однодумців у своїй справі, серед них – М. Драгоманов, С. Русова, М. Леонтович Б. Яворський та ін. Тож ідея використання у виховному процесі елементів музичного, хореографічного, драматичного й поетичного мистецтва стала основою для збірки «Весняночка», яка стала першою в Україні книжкою ігор з піснями для дітей. Син композитора Ярослав зазначав, що ця збірка займає особливе місце в творчості В. Верховинця. «Вона ніби та колиска, де зростали його ідеї та задуми в галузі педагогіки, хореографії, композиції та інсценованої пісні» [2, с. 7]. Педагогічний матеріал посібника організований у певну методичну систему. Пісенний репертуар подається за порами року (весна, літо, осінь, зима). Автор ретельно перевіряв розроблені ігри на учнях і вихованцях дитячих садків. А ще прагнув навчити гратись з дітьми студентів педагогічних інститутів.

Перше видання «Весняночки» відбулось у 1927 р. Це була визначна подія для музичних керівників дитячих садочків і вчителів початкової школи того часу. Минули десятки років, поки сучасні вчителі-музиканти мали змогу познайомитись з цим винятковим методичним посібником. На початку 60-х рр. за ініціативи НДІ педагогіки УРСР відбулось перевидання збірки

«Весняночка», яка вже була доповнена оригінальними авторськими матеріалами, які пощастило розшукати; хореографічним додатком, призначеним для дитячого виконання з «Теорії Українського народного танцю»; схемами і рисунками до переважної більшості ігор. Низка поетичних текстів та ігор вимагали певного осучаснення та редагування. У цю велику творчу працю вклав душу і серце син В. Верховинця, викладач Київського музичного училища ім. Р. Глієра, артист симфонічного оркестру Театру опери і балету ім. Т. Шевченка Ярослав Верховинець. П'яте видання «Весняночки» відбулося у 1989 р. у видавництві «Музична Україна» [7, с. 202–203].

Як педагог-етнограф, В. Верховинець розглядав фольклор як один із ключових чинників формування національної культури молоді. На його переконання, виховний потенціал художнього відтворення дійсності у словесно-музичних, хореографічних та драматичних формах народної творчості найповніше відображає світогляд українського народу та органічно пов'язаний із його життям і побутом. Розроблені В. Верховинцем жанрові форми – театралізована пісня та вокально-хореографічна композиція – започаткували новий напрям виховної роботи, що поєднав музичне, хореографічне й драматичне мистецтво. За допомогою цих засобів педагог формував у молоді інтерес до національної творчої спадщини, сприяв засвоєнню фольклорних зразків, активізував і розвивав творчі здібності, прагнучи забезпечити всебічне виховання [6, с. 57].

Зібравши понад 300 українських народних пісень, ігор і танців, В. Верховинець здійснив повний запис весільного обряду з музичним супроводом («Українське весілля») та провів ґрунтовний науково-педагогічний аналіз і систематизацію отриманого матеріалу. У його спадщині, спираючись на класифікаційні підходи (В. Гусева, В. Проппа та Н. Шумади), виокремлено й охарактеризовано фольклорні жанри як чинники формування національної культури молоді: епічні прозаїчні (казки); ліричні – пісенні (трудова, героїчна, гімнічна, жартівлива, елегійна), музично-хореографічні

(побутові й сюжетні танці), пісенно-хореографічні (хороводи, танцювальні та хороводно-ігрові пісні); а також драматичні – обрядові дійства та ігри [6, с. 49]. Ці фольклорні жанри були предметом етнографічних досліджень В. Верховинця і стали педагогічною основою його науково-теоретичних праць. Як зазначає О. Мартинів, усім аранжуванням митця властива проста музична мова, в кожній з них відчуваються особливості національної гармонії, автор прагне «не порушувати природної чистоти народної пісні, звабливості та мелодійного першоджерела» [5, с. 110].

Авторські музичні твори В. Верховинця увібрали в себе особливості українського мелосу і відзначаються глибоко народним характером («Грими, грими, могутня пісне», «Більше надії, брати», «За Батьківщину», «Заграй, кобзарю», «Ми творці життя нового», «Великодній дощ» та ін.). Вокально-хорові композиції В. Верховинця мелодійні, пронизані задушевністю і щирістю. На початку 20-х рр. ХХ ст. ці твори були широко відомі в Україні, на них виховувалась молодь у школах і колективах художньої самодіяльності, їх виконували на концертах, зборах і т.д. Серед творів В. Верховинця є і психологічні хорові мініатюри, пройняті тим чи іншим настроєм, багато романсів і солоспівів на слова І. Франка, Л. Українки, П. Тичини, М. Рильського та інших українських поетів. Найбільш повно його хорова й пісенна творчість відображена у збірках «Хорові твори» та «Пісні та романси» [5, с. 110].

Через усю творчість митця проходить поєднання пісні і танцю – ідея її інсценізації. Колективом, який блискуче реалізував цю ідею, був «Жінхоранс» (жіночий хоровий ансамбль), створений в 1930 р. у творчому тандемі з дружиною Євдокією Іванівною Долею, яка виконувала функції режисера-постановника. Співачки театралізували народні пісні, виконували їх у русі, власним співом акомпанували собі. Це був своєрідний прообраз нинішніх народних хорів та ансамблів пісні і танцю. Сучасник В. Верховинця, відомий музичний діяч М. Фісун так описував свої враження від репетицій та концертів

колективу: «Мушу підкреслити, що цей високохудожній мистецький колектив треба було не лише слухати, а й обов'язково дивитися, бо усі пісні у його виконанні театралізувалися відповідною дією, рухом, танцем, що значно допомагало у розкритті ідейно-художнього змісту кожного твору» [4, с. 37]. Робота з «Жінхорансом», що 1935 р. оформився в Державну капелу, стала справжньою вершиною творчої діяльності В. Верховинця. Побудований на принципах, розроблених в «Теорії українського народного танцю» та «Весняночці», «Жінхоранс» став своєрідною лабораторією перевірки й запровадження в життя сміливих новаторських ідей свого керівника, висококваліфікованим колективом, що популяризував хорове мистецтво, українську народну пісню і хореографію.

Навесні 1935 р. В. Верховинець був запрошений підготувати танцювальну групу із солістів Київського і Харківського оперних театрів до виступу на Першому міжнародному фестивалі народного танцю у Лондоні. Разом із балетмейстером Л. Жуковським він розробив і поставив унікальний віртуозний танець «Триколінний гопак», який пізніше дістав неофіційну назву «Лондонський». Українська танцювальна група одержала першу премію фестивалю. Їх виступ мав надзвичайний успіх у публіки та отримав схвальні відгуки преси. Наступного року «Триколінний гопак» як заключний номер опери «Запорожець за Дунаєм» виконувався у Москві на першій Декаді української літератури і мистецтва і знову мав величезний успіх, а В. Верховинець був нагороджений орденом «Знак Пошани». Після цього тріумфального виступу В. Верховинець здійснив велику гастрольну поїздку «Жінхорансу» по Далекосхідним регіонам і протягом двох місяців дав 60 концертів для воїнів Далекого Сходу. Але це були останні концерти у житті митця. 23 грудня 1937 р. Василь Верховинець був заарештований як активний учасник контрреволюційної націоналістичної організації (Архів Служби безпеки України. Справа № 47130-ФП, арк. 1, 8). 10 квітня 1938 р. Виїзна сесія Військової колегії Верховного суду СРСР в Києві заслухала справу

В. Верховинця в закритому судовому засіданні без участі звинувачення і захисту, без виклику свідків, після чого «присудила Верховинця-Костіва В.М. до вищої міри покарання – розстрілу» (там же, арк. 92–93) [8, с. 125]. Не стало В. Верховинця 11 квітня 1938 р. Реабілітований в 1958 р.

Н. Дем'янюк [3, с. 44–46], узагальнюючи спадщину В. Верховинця-педагога виокремлює чотири періоди його педагогічної етнографічно-дослідницької діяльності:

1-й – пропедевтичний період (1899–1904). Це перші спроби запису педагогічного етнографічного матеріалу: ліричних, трудових, героїчних, жартівливих, заклиналих, хороводно-ігрових пісень, танців («Коломийка», «Гуцулка», «Аркан»); використання окремих фольклорних зразків у навчально-виховному процесі шкіл м. Калуша, сіл Угриново, Бережниця, в гуртковій і позакласній роботі з дітьми. Першому періоду властиві тенденції до студіювання фольклору, наукових висновків і узагальнень, проте вони ще не мають ознак цілеспрямованої наукової праці.

2-й період – узагальнюючий (1904–1919), збігається з періодом театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності митця. Відбувається формування В. Верховинця як етнографа-дослідника: паралельно з теоретичним опрацюванням зібраного фольклорного матеріалу зростає наукова обґрунтованість його праць. Цьому значною мірою сприяло успішне завершення ним теоретичного класу Музично-драматичної школи М. Лисенка. Створення наукової праці «Українське весілля» (1912), підручника «Теорія українського народного танцю» (1919). Застосування дослідженого матеріалу в роботі з художніми колективами театрів товариства «Руська бесіда», М. Садовського, «Товариства українських артистів». Другий період характеризується тенденцією до широкого впровадження результатів досліджень у практику навчання і виховання.

3-й – упроваджувальний період (1919–1930). Впровадження етнографічного матеріалу в навчально-виховний процес трудшколи ім.

I. Котляревського, вищих навчальних закладів (Київського педінститут, Полтавського ІНО, Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, Харківського музично-драматичного інституту), в діяльність мистецьких колективів (Полтавської окружної хорової капели, капели «Чумак», Харківського театру музичної комедії та ін.). Створення репертуарно-методичного посібника «Весняночка» (1924). Цей період відзначається тенденцією до педагогічного новаторства в популяризації української національної культури як засобу її формування.

4-й період – новаторський (1930–1938). В. Верховинець започатковує новий український сценічний жанр – театралізовану пісню, організовує художній колектив нового типу – «Жінхоранс», ставить перший український балет «Пан Каньовський», «Триколінний гопак», систематизуючи ці засоби в єдиному процесі виховання. Поєднання у виставі стильових особливостей класичної та народної хореографії стало одним із його визначних новаторських здобутків [3, с. 46].

В. Верховинець наголошував, що найповнішим виявом національної культури є народне мистецтво, у якому відображено духовні цінності, традиції, звичаї та характер українського народу, а також притаманний йому яскравий національний колорит. Досліджуючи фольклор, учений дійшов висновку, що невід'ємною художньо-виразною складовою пісенних жанрів є інсценізація – наявність елементів драматичної дії та хореографічних компонентів, органічно властивих природі української ліричної традиції. Саме завдяки інсценізації повніше розкриваються художній образ і смисловий зміст твору, глибше передаються емоційні стани та настрої персонажів [3, с. 46]. Усі його новаторські теоретичні напрацювання («Українське весілля», «Українські танці», «Теорія українського народного танцю», «Весняночка») та практичний досвід (педагогічна діяльність у школах і вищих навчальних закладах, робота з художніми колективами, створення театралізованої пісні, ансамблю «Жінхоранс» і першого національного балету «Пан Каньовський»)

постають одночасно і взірцями національної культури, і дієвими засобами її формування.

Розроблена й обґрунтована В. Верховинцем теорія й практика українського народного танцю і сьогодні використовуються в навчально-виховному процесі вищих педагогічних і мистецьких навчальних закладів України, зокрема в Полтавському педагогічному університеті, Київському університеті культури, загальноосвітніх школах, дитячих дошкільних установах, в роботі художніх професійних (Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії, Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії ім. М.Д. Леонтовича, «Явір», «Веселка» та ін.) і самодіяльних («Калина», «Весна», «Райдуга», «Оріана» та ін.) колективах. Хореографічна школа В. Верховинця широко відома сьогодні не лише в Україні, а й далеко за її межами. Зокрема, її палким шанувальником і послідовником був видатний український хореограф Василь Авраменко, який у Сполучених Штатах Америки та Канаді поширював і впроваджував основні принципи й положення «Теорії українського народного танцю», створюючи там школи українського народного танцю і популяризуючи українське національне мистецтво.

Таким чином, постать В. Верховинця є однією з найвпливовіших у формуванні української хореографічної традиції ХХ століття. Його багатогранна діяльність, що охоплює композиторську, педагогічну, фольклористичну та хореографічну сфери, стала підґрунтям для становлення національної народно-хореографічної школи. В. Верховинець уперше систематизував танцювальну лексику, запропонував методику фіксації та інтерпретації народних рухів, що дало змогу закласти фундамент наукового підходу до вивчення українського танцю. З'ясовано, що його підхід поєднає фольклорну автентичність з художнім осмисленням традиції, утворюючи новий тип народно-сценічної хореографії, який став формотворчим для подальшого

розвитку професійних ансамблів та хореографічної освіти. Новаторські ідеї митця, втілені у записах танців, методичних працях і сценічних постановках, сприяли виробленню національного мистецького канону, що зберігає актуальність і сьогодні.

Творча спадщина В. Верховинця має важливе культуротворче значення: вона не лише фіксує унікальні форми народної танцювальної культури, а й визначає стратегії її модернізації й репрезентації в сучасному мистецькому просторі. Отже, діяльність В. Верховинця стала ключовим чинником у становленні української хореографічної традиції та формуванні сучасного національного хореографічного дискурсу.

Список літератури

1. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990, 152 с.
2. Верховинець Я. Передмова до четвертого видання: «В. Верховинець. Весняночка. Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів». Київ: Музична Україна, 1979. С. 7.
3. Дем'янюк Н. Етнографічно-дослідницька діяльність Василя Верховинця: етапи, тенденції, сутність. Scientific Journal «ScienceRise: Pedagogical Education». No 10(6), 2016, 43 – 47. URL: http://journals.uran.ua/sr_edu/article/view/81360
<https://doi.org/10.15587/2519-4984.2016.81360>
4. Литвиненко А.І. В. Верховинець – М. Фісун: до типології творчих особистостей: Збірник статей. Полтава: Видання Полтавського державного педагогічного інституту ім. В. Г. Короленка, 1999. С. 35–40.
5. Мартинів О. Творчість Василя Верховинця в контексті формування національної культури. Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип. 3. С. 109–113. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_14

6. Михайличенко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини XIX – початку XX ст. : історичні нариси. Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. 102 с.

7. Москвічова Ю.О., Сушицький М.І. Розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В. Верховинця. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : [зб. наук. праць] / гол. ред. кол. О.П. Щолокова. Вип. 29. Київ : Видавництво Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, 2023. С. 199–206. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.25>

8. Павлюченко П.Г. Творча постать Василя Верховинця в системі музичної освіти. Молодий вчений», № 1 (53), 2018. С. 821–824.

9. Трипільський, А. Я співав під його диригуванням. Мистецтво. 1964. No 6. С. 21–22.

РОЗДІЛ 3. ОВОЛОДІННЯ НАВИЧКАМИ ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Теоретичні основи цілісного аналізу музичних творів

Музикант-виконавець та педагог-музикант у своїй професійній діяльності постійно звертаються до здійснення різних видів аналізу музичного твору, зокрема виконавського, семантичного, художньо-педагогічного, необхідного для здійснення власної інтерпретації (створення виконавської концепції і побудови виконавської драматургії) чи вивчення музичного твору з учнем (створення педагогічного підходу до подолання технічних складностей та усвідомлення змісту музики). На рівні підготовки бакалаврів у навчальний плані обов'язковою є освітня компонента «Аналіз музичних творів», де здобувачі вивчають особливості музичних жанрів і стилів, специфіку засобів музичної виразності та оволодівають навичками цілісного аналізу музики. Проте необхідність здійснення цілісного аналізу окремих музичних творів передбачена і при вивченні «Історії української музики» та «Історії зарубіжної музики», при роботі у класі з фаху, а також при вивченні вибіркового навчального дисциплін, зокрема «Основи музичної семантики», «Стилістика автентичного виконання барокової музики» та ін. На рівні підготовки магістра при вивченні обов'язкових («Курс професійної майстерності», «Теорія музичної інтерпретації», «Музична антропологія») та вибіркового («Теорія та історія музичних стилів», «Музична семантика і семіотика») дисциплін також необхідним є вміння здійснювати цілісний аналіз музичних творів. Тож проблема ефективного формування навичок цілісного аналізу музичного твору з усією нагальністю постає впродовж усього часу навчання, а її розв'язання потребує всебічного інтегративного

підходу, що базується на значному масиві теоретичних знань та практичних умінь їх реалізації при вивченні конкретного музичного зразка.

Основу теоретичних знань, необхідних для здійснення цілісного аналізу складають знання про жанри, стилі та засоби музичної виразності. Саме вони формують музичну мову як складову мови художньої. Тому й розглядати їх варто не лише у контексті музикознавства, але й філософії культури, що дозволить усвідомити їх глибинні сенси. Зосередимося на засобах музичної виразності як складовій текстів музичної мови.

Музичні тексти є текстами художньої мови культури. Під мовою філософія культури розуміє систему знакової організації мовлення, а під художньою мовою – сукупність правил і знакових систем, за допомогою яких твориться й передається інформація у мистецтві. Спираючись на положення філософії про мову і тексти культури, надамо власне визначення художньої мови.

Культура у працях філософів трактується в якості феномену, у, що постає у своїй цілісності – «тексті». На основі аналізу праць Т. Адорно [1], А. Бадьо [3], Ю. Габермаса [13], Й. Гейзинги [15], К. Гірца [16], Е. Кассіра [18] та багатьох українських філософів виділяємо наступні ознаки «тексту»:

- наявність зовнішніх меж;
- можливість розшифрування його знаків;
- походження з мови як системи, що породжує безмежну кількість текстів;
- зв'язок з історико-соціальною хронологією;
- сконцентрованість у слові (усі надсловесні одиниці і весь текст сприймаються як слово).

Як бачимо, музичний твір також постає саме таким «текстом». Зауважимо, що будь-який твір мистецтва є продуктом певного виду художньої діяльності митця, зміст якого передається засобами художньої образності. Ці засоби створюють тексти культури, втілені у її мові. Тому при підході до розв'язання світоглядно-естетичних і теоретичних проблем певного виду

мистецтва з культурологічних і філософських позицій, постає проблема визначення понять «художня мова», «художній текст», «художній знак» та «художній образ».

Художній текст, на відміну від будь-якого іншого тексту культури, вимагає наявності художньо-образної естетичної форми, в якій людина відтворює дійсність. Художній текст можна сприймати цілісним та єдиним художнім словом. Текст втілюється у мові, тобто мова передує тексту, а сам текст вже втілює певні зміст і концепцію. Таким чином, вибудовуємо такий логічний ряд за ступенем зростання художніх одиниць: знак – мова – текст – образ. Кожну з цих одиниць слід вивчати на відповідному рівні – морфологічному, синтаксичному, семантичному, концептуальному.

Художня мова, на відміну від мови звичайної, яка виникає, за твердженням С. Шипа, з мотивів соціокультурних і комунікативних (необхідності орієнтуватися у культурному просторі і часі, спричинена особливими потребами людини, що полягають в індивідуальній експресії (афект, емоція, чуттєве уявлення, знання; потребі в естетичних переживаннях; потребі в імітаційно-ігрових діях [31].

Засоби створення художнього тексту є засобами художньої мови. Остання складається з художніх знаків. Розгорнуту і переконливу характеристику художніх знаків складає С. Шип, наголошуючи на таких їх ознаках і властивостях :

- 1) художніми знаками є такі, що використовуються у мистецтві;
- 2) вони постають у трьох ракурсах: предметно-речових властивостей; в аспекті системи знаків; у своїй змістовності;
- 3) специфічна властивість художніх знаків – напівпрозорість, яка полягає у тому, що їх форму можна сприйняти, але не усвідомити остаточно;
- 4) художні знаки об'єднуються у синтаксичні і семантичні структури, які потребують семіотичного аналізу;
- 5) їх кількість необмежена;

б) художні знаки мають естетичну та емоційну змістовність; символічну багатозначність та особистісний зміст [31].

Згідно концепції С. Шипа, художній образ та зміст художнього знаку утворюють поняття, судження, модальності і цінності, що «притягуються» чуттєвими образами та об'єднуються в них. За допомогою художніх знаків здійснюється процес комунікації всередині художнього тексту.

Враховуючи усе вище зазначене та спираючись на твердження філософів, культурологів, мистецтвознавців, під художньою мовою розуміємо систему організації художніх знаків-символів, що виникає у зв'язку з особливими потребами особистості і суспільства, втілюється засобами виразності конкретного виду мистецтва, оформлена у синтаксичні структури та спрямована на створення художнього образу. Художня мова як тип знакової системи характеризується конотативністю (неявністю, неконкретністю, недоокресленістю, непонятійністю) художнього значення і контекстуальною зумовленістю (історичною, суспільною, стилістичною). Функція художньої мови – забезпечення художньої комунікації: фіксації-збереження-відтворення-трансляції емоційно-образної інформації.

У дослідженні певного виду мистецтва, який формує свої специфічні засоби виразності на тлі загальної художньої культури, остання постає як знакова система. Така система має вигляд смислового контексту, що є постійного повторення знаку. Уміння використовувати знаки – фундаментальна особливість людини. Використовуючи спосіб мислення коанів (буддійських притч), можна констатувати, що знаки є між нами, поміж нас і всередині нас. У процесі виховання, навчання, засвоєння певних імперативів людина засвоює розуміння знаків і практичне користування ними. Таким чином, вона підвищує свій соціальний статус як носія культури.

Усвідомлюючи складність проблеми і необхідність її багаторівневого розв'язання, ставимо за локальну мету визначення таких особливостей загальної теорії знаків, які дозволяють віднайти їх прояви у знаковій системі

музики. Ці знання необхідні для здійснення семантичного аналізу музики, як складової аналізу цілісного.

Біля витоків європейського вчення про знаки (семіотики) знаходяться Платон і Св. Августин. Платон висуває тезу про подвійну можливість походження мови: природне та конвенційне. Середньовічний філософ і богослов Августин сприймав знак як предмет, що збуджує думку про щось, він «є те, що, окрім себе, являє щось для духу» (трактат «Про діалектику»). Знак не тотожний самому собі, його природа є двоїста. У «Християнській доктрині» Августин звертає увагу на множинність знаків, вибудовуючи їх класифікацію. В основу класифікації філософом покладено низку ознак:

- спосіб передання знаків (звуки, жести тощо);
- походження (навмисний – ненавмисний, конвенційний – природний, власний – переносний тощо);
- характер прояву (внутрішнє слово – лінгвістичні знаки).

Створюючи знаки, людина виявляє смисл назовні. Відштовхуючись від ідей теоцентризму, Августин стверджує, що в глибині людської душі є джерело іманентного пізнання і внутрішнього долінгвістичного мовлення – Бог, який має мету в самому собі і сам не є знаком. (Тобто слово, що звучить іззовні, є знаком Слова, що сяє всередині; є внутрішнім мовленням, що живе у будь-якій мові і передує власне знакам).

Філософське осмислення знаку здійснювалось Р. Декартом, Дж. Локком, Г. В. Лейбніцем та іншими мислителями у контексті загального пізнання природи та властивостей мови як засобу спілкування та у зв'язку з проблемами походження мов і довільності знаків (зв'язаності чи незв'язаності знаків з об'єктом, що позначається). У філософії культури (Е. Кассіер, екзистенціалізм, «філософія життя», феноменологія) знак розглядався у контексті символічної діяльності і культурної творчості. Герменевтика як наука тлумачення культурних текстів розробила принципи і закони їх інтерпретації. Усі дослідники приходять до ствердження, що мова – особливе

втілення теорії знаків. У такому розумінні розглянемо засоби музичної виразності як складову художньої мови культури. Під художньою мовою розуміємо таку, що творить саме художній образ.

Система музично-виражальних засобів – семіотична та складається з окремих підсистем семіозису, серед яких виділяємо три основних: ритмічну, мелодичну, гармонічну. Слід зазначити, що ці підсистеми не лише взаємопов'язані, але й тільки у спільності створюють конкретний знак. Цей знак матеріалізується у музичній фактурі та розділах музичної форми.

Використовуючи погляди Ч. Пірса на загальні знакові системи культури, можна дійти до розуміння, що структуру цих музичних підсистем складають сам знак, об'єкт та інтерпретант. Згідно з ученням структуралізму та герменевтики, музичний знак (логічно і структурно оформлений уривок музичної форми) є тільки річчю, що передається, тому потребує участі «інтерпретатора». Знак сам у собі не має властивого йому конкретного значення, якого набуває лише в системі. Таким чином, всі властивості мови (в нашому випадку – музичної) слід пояснювати через властивості знаку, а сама музична мова є знаковою системою.

С. Шип дає визначення музичної мови як специфічної системи особливих знаків і принципів організації музичного мовлення, яка входить до загальної системи художнього мовлення [31]. Щоб побудувати теорію про засоби музичної виразності як основу музичної мови, необхідно виявити властивості знаків, що цю мову утворюють.

У знаковій системі, згідно Е. Кассіреру, є поділ на власне знаки (або сигнали) та символи. Знаки є операторами і мають фізичне, або субстанційне буття (звідси слідує, що у музиці знаком є звук) і стосуються речі, яку вони позначають, унікальним і незмінюваним способом. Символи ж мають лише функціональну значущість і є рухливі та мінливі [18]. С. Лангер, послідовниця Е. Кассірера, зауважує, що «знак указує на існування в минулому, теперішньому чи майбутньому певної речі, події або стану. Знаки є

заступниками своїх об'єктів, про які вони сповіщають суб'єктам» [14, с. 198]. Знакове відношення можна представити у вигляді тріади: суб'єкт – знак – об'єкт. Символ – носій уявлення про об'єкти і позначає не безпосередньо речі, а уявлення про них. Таким чином, символічна функція містить вже чотири складових: суб'єкт – символ – уявлення – об'єкт. Слід також додати, що у смислову конфігурацію входить не самий факт уявлення, а те, що в ньому уявляється.

Дослідження художнього образу у знаковому просторі культури охоплює велике коло питань, які розв'язують філософські, культурологічні і мистецтвознавчі галузі знання. Щоразу проблеми дефінітивного аналізу, естетичної природи, визначення структурно-семантичних параметрів художнього образу актуалізуються з появою нових концепцій культури, напрямків у мистецтві, філософських підходів тощо. З різних світоглядних позицій, досліджуючи поняття «знак», «символ», «текст», питань художнього образу торкаються філософи, літературознавці, мистецтвознавці. Їхні наукові спостереження доводять, що проблема художнього образу – багатогранна та охоплює низку питань:

- генезис художнього образу;
- функціонування художніх образів у соціумі;
- вплив дійсності на формування художнього образу;
- вплив художнього образу на дійсність;
- пізнавальний потенціал художнього образу;
- модифікації художніх образів в залежності від засобів виразності певного виду мистецтва та багато інших.

Дослідження сутності і природи художнього образу слід розпочинати з визначення предмету мистецтва та з вивчення його естетичного впливу на дійсність. Не ставлячи за мету відтворити всі визначення мистецтва, подані у дослідженнях класичних філософії, естетики, мистецтвознавства, висуваємо тези, що є принциповими у розумінні природи і сутності художнього образу.

- 1) Мистецтво є однією з форм суспільної свідомості, яка в естетично впорядкованих формах відображає об'єктивну реальність у різноманітності її проявів. Отже, предметом мистецтва, його прообразом і першообразом є сама дійсність, яка відображається у своїй цілісності та загальнолюдській значущості.
- 2) Сама дійсність є багатоманітною, що поширюється і на різноманітність художніх образів. Їх модифікації залежать також від засобів виразності певного виду мистецтва.
- 3) Мистецтво є художнім освоєнням світу та результатом естетичної діяльності, у процесі якої особистість пізнає і перетворює світ і саму себе. Це вказує на гносеологічну природу як самого мистецтва, так і художнього образу.
- 4) Як результат естетичної діяльності, і мистецтво, і художній образ мають почуттєву природу і здійснюють емоційний вплив на людину.
- 5) Відображаючи об'єктивну дійсність у різноманітності її проявів, мистецтво у художній формі віддзеркалює певний тип світогляду. Відношення мистецтва до дійсності слід сприймати як усвідомлення, збагнення і відтворення дійсності, що вказує на світоглядні витоки художньої образності.
- 6) Світоглядні витоки художньої образності мають історичне походження та унаочнюються у різноманітних творчих методах. Зміна напрямків і творчих методів в історії мистецтва призводить до зміни співвідношень головних начал у художній образності. Наприклад: раціоналізований образний зміст у класицизмі; гіперболічність та ідеалізації романтичних художніх образів; перевага підсвідомого і безсвідомого над свідомим в експресіонізмі та сюрреалізмі тощо.

Виходячи з положень, розкритих у висунутих тезах, можна зробити висновок про те, що сутність художнього образу збігається із сутністю

мистецтва – відображення дійсності. Досить часто вітчизняні інтерпретатори класичної філософії у морфологічній одиниці – спільному корені слів «образ» і «відображення» – вбачають сутність взаємовідношень дійсності та образу, занадто звужуючи, на нашу думку, саме розуміння поняття.

Природа художнього образу – світоглядна, гносеологічна та почуттєва. На підставі усього вище зазначеного, можна визначити, що художній образ – це духовний результат художнього освоєння та пізнання дійсності, яка є відправним пунктом у його створенні.

Таке визначення поняття видається занадто матеріалізованим, адже воно не відповідає сутності художньої образності багатьох мистецьких напрямків ХХ ст., що спираються на сучасні філософсько-естетичні системи та інше розуміння предмету мистецтва. Тому вважаємо за необхідне стисло сформулювати головні положення деяких філософсько-естетичних систем ХХ ст., які подають інший погляд на предмет і сутність мистецтва та художнього образу.

Засновник філософії інтуїтивізму Анрі Бергсон розглядає мистецтво як цілком самостійну форму людської діяльності, абсолютно незалежну від дійсності. Французький дослідник наголошує на втрату мистецтвом смислу, якщо його твори народжуються внаслідок взаємозв'язку з об'єктивною реальністю, як результат її відображення і пізнання. Митець у роздумах дослідника виступає таким, що творить нову, вивільнену від дійсного життя реальність, а не пізнає навколишній світ. Предмет мистецтва, за А. Бергсоном – складні психічні стани, які розкриває митець. Аналізуючи процеси художньої творчості, А. Бергсон стверджує, що художній образ – найважливіший структурний елемент мистецького твору, який виникає у митця «непередбачено» і на початку створення художнього зразка сам митець не уявляє його кінцевий зміст. Художній образ, за Бергсоном, втілює митцеві, суто суб'єктивні переживання, позбавлені рис узагальненості. Таким чином,

концепція А. Бергсона повністю заперечує об'єктивну основу художнього образу.

Сновидіння та їх символіка стали відправником пунктом Зигмунда Фрейда у процесі аналізу творчості конкретних митців та їх художніх образів. «Розшифровуючи» символіку художніх образів Леонардо да Вінчі, В. Шекспіра, В. Гете, Т. Манна, австрійський дослідник наголошує, що всі вони породжені сновидіннями, пристрастями та реалізують фантазії митця. Сутність мистецтва З. Фрейд вбачає саме у фантазії, яка за допомогою художніх образів створює «сон наяву», «штучний світ».

Засновник психоаналізу досліджував також і міфотворчі образи з метою віднаходження в них одвічної символіки. Образи міфів можна сприймати першими художніми образами. З позицій своєї теорії З. Фрейд демонструє, як первісна людина свої відчуття переводила у свідомість через образи. Далі психоаналітик стверджує, що розвиток культури змінив форму образності і витіснив психічні пережитки вглиб підсвідомості. Методом тлумачення снів Фрейд і пробував розшифрувати смисл образності. Таким чином, психоаналіз З.Фрейда надає образу психічно емоційної інтерпретації у межах вузько зрозумілих відчуттів.

Феноменологічна естетика, зокрема, Р. Інгарден, створює концепцію «онтологічного плюралізму», в якій твір мистецтва є виключно об'єктом свідомості поза реальними взаємозв'язками, а художній образ – «чистим буттям».

Герменевтичний структуралізм, не відкидаючи міметичний характер художньої творчості, саме мистецтво сприймає у вигляді символічної діяльності, в результаті якої виникає «текст» – художній твір. Художні образи є або моделями реальності, або її символічними конструкціями, що виникають у «полі уявлення» мистецтва.

Ідею відокремлення художнього образу від об'єкта стверджує Жан Поль Сартр як представник екзистенціалізму. Поняття образу у дослідника не

звужується виключно до образу художнього. Та будь-який образ він пов'язує з уявою, яка його викликає. Образ, згідно Сартру, – це стан свідомості.

Згідно концепції неотомізму, предметом мистецтва є Бог, а художній образ – втіленням Божественної ідеї.

Погляд на предмет мистецтва, природу художнього образу в концепціях інтуїтивізму, психоаналізу, «глибинної психології», феноменології, герменевтичного структуралізму, екзистенціалізму, неотомізму та багатьох інших світоглядних систем дозволили митцям ХХ ст. абсолютизувати різноманітні формально-технічні пошуки; ідеї крайнього суб'єктивізму, додання емоційного відношення до об'єктивної дійсності, необхідності свідомого відриву художньої творчості від реальності, заперечення гносеологічної та комунікативної функцій мистецтва.

Незважаючи на декларацію митцями багатьох творчих напрямків ХХ ст. відокремлення художніх образів від об'єктивної дійсності, до усвідомлення їх специфічних взаємозв'язків можна прийти, дослідивши в історичному ракурсі саме поняття «образ», і лише після цього зробити ще одну спробу дефінітивного аналізу образу художнього.

Зміст поняття «образ» найповніше можна розкрити, відштовхуючись від тлумачення слова «ікона», що грецькою *eikon* означає образ, зображення. Під іконою як твором мистецтва розуміємо зображення Бога у тілесному вигляді, Богоматері, святих, євангельських сцен тощо. Зображення на іконі, а не сама ікона як предмет, у християнстві є об'єктом поклоніння. Один із найвідоміших богословів VI ст. Діонісій Ареопагіт у праці «Ареопагітика» висуває вчення про «неподібну подібність», обґрунтовуючи етико-естетичні норми ікони. Сутність вчення Діонісія полягає у тому, що Бога слід відтворювати у навмисно грубих формах, адже навіть найдосконаліша земна краса не здатна передати красу Божественну. Грубі форми ікони повинні слугувати символом, який не зображує, а лише нагадує про Бога. Нагадаємо, що сучасна філософія культури розуміє символ як носій уявлення про

об'єкти, тобто позначає не безпосередньо предмети, а уявлення про них. Діонісій Ареопагіт наголошував на тому, що ікона є засобом «зведення душі до первообразу». Отже, образ покликаний не наслідувати дійсність, а створювати уявлення про певний об'єкт, що може бути невидимим. Власний смисл буття образу найповніше розкривається саме в іконі і в релігійних зображеннях. Лише стосовно Богоявлення можна стверджувати про його унаочнення у слові та образі.

Християнський платонізм в особі Іоанна Дамаскіна надалі розвиває ідеї Діонісія Ареопагіта, а також теорію образної структури універсуму (розроблену у богословських трактатах Філона, Климента Олександрійського). Іоанн Дамаскін розуміє образ як вияв і показ затаєного. Пізнавальні здібності людської душі, на думку середньовічних теологів, обмежені її матеріальною природою і не дають можливості уявити невидиме, трансцендентне. Образ постає засобом пізнання, дороговказом до знання і одкровення, за допомогою якого людина отримує здатність уявити затаєне, наблизитись до розуміння універсуму. Поширюючи поняття образу не лише на іконографічні зображення, Іоанн Дамаскін виділяє шість типів образів, різних за своїм походженням, але схожих за сутністю :

- 1) природні (наприклад, діти у батьків є їх природним образом);
- 2) ідеальні (думка про Бога, божественний задум як ідеальний прообраз усього світу в його історичному розвитку);
- 3) людина як образ Бога (у кожній людині розум, слово і дух уподібнюються іпостасям Трійці);
- 4) символічні та алегоричні (види, форми і обриси незримого і безтілесного);
- 5) знакові (знамення та умовні знаки, які наперед визначають і зображають майбутнє);
- 6) дидактичні (виникають внаслідок трансформації міметичних або історичних образів і втілюють духовно-моральнісну мету: пригадуючи

минуле, особистість прагне уникати зла і шукати шляхи наслідування добродетельності).

Загалом, міркування Іоанна Дамаскіна стверджують, що образ є ідеальним утворенням. Матеріалізується образ в особливих стилістичних формах. Образ не є річчю, він не претендує на дійсне буття у дійсному світі. Водночас, він не є ідеєю, оскільки він не претендує й на ейдетичне буття в ідеальному світі. Образ містить риси індивідуальної, випадкової речі, і, разом з тим, риси ідеї.

Узагальнюючи погляди філософів і дослідників різних епох, можна прийти до висновку, що образ – це творчий результат дії волі і духу з наступними характеристиками :

- в образі співіснують уречевлена ідея та ідеалізована річ;
- у ставленні до буття образ є нейтральним;
- образ володіє типовою конкретністю;
- якщо ми його індивідуалізуємо, образ зникне;
- образ постійно знаходиться у русі, щоразу перетікаючи у новий образ-подобу;
- образ не є уявленням, а радше – предметом уявлення ;
- образ є внутрішньою формою поетичного мовлення, яку неможливо змішувати з «образами» чуттєвого сприйняття та уявлення (зоровими, слуховими, моторними, тощо).

Враховуючи підходи до визначення образу і художньої образності у працях представників богословського знання, класичної філософії і новітніх культурфілософських досліджень, інтерпретуємо поняття наступним чином: художній образ – це суб'єктивна форма творчої реакції на об'єктивну дійсність, спричинена особливостями творчого методу митця, його емоційного та інтелектуального світу, психотипу тощо. Як категорія художньої культури, образ втілює спосіб розуміння дійсності митцем.

У структурі художнього образу можна виділити чотири начала: пізнавальне, предметно-почуттєве, естетичне і поетичне.

Пізнавальний потенціал художнього образу завжди викликав філософські дискусії. Так, Г. Гегель вважав мистецтво нижчою формою пізнання істини у порівнянні з релігією і філософією, а за художнім образом залишав лише можливість її чуттєвого відтворення і пізнання. Матеріалістична естетика, навпаки, визнавала величезні можливості художнього пізнання.

Художній образ як суб'єктивна форма творчої реакції на об'єктивну дійсність виступає специфічним інструментом пізнання. Предметом пізнання виступає не сама дійсність (як у пізнанні науковому), а відношення до дійсності. Досвідним шляхом художнього пізнання стає процес «переживання», проживання відношення до дійсності, у результаті якого можна зробити висновки про світосприйняття митця, емоційно-ціннісні критерії його життєдіяльності тощо.

Предметно-почуттєве начало проявляється у тому, що художній образ має характер «почуттєвого представлення, створеного свідомістю людини на основі багатьох «слідів» сприйняття і переживання явищ дійсності, що зберігаються у пам'яті. Образ є доступним рефлексії свідомості. Він може бути створений творчою уявою, що далеко відступає від конкретного почуттєвого досвіду особистості [30]. Отже, у художньому образі синтезуються певний зміст і відповідна йому предметно-почуттєва форма. У сприйнятті художнього образу, що втілюється у матеріальній (словесній, звуковій, пластичній тощо) формі, важливим є й рівень чуттєвого та розумового розвитку особистості, яка відтворює цей образ у власній уяві.

Естетичне начало у структурі художнього образу відповідає за створення відчуття естетичної насолоди. Результатом спілкування особистості з мистецтвом є сильна позитивна емоція – естетична насолода, що пов'язана з відчуттям радості. Її джерелом стає гармонійна єдність змісту і

форми, представлена у художньому образі. Змістовність художнього образу завжди передається в естетично впорядкованій формі. Відчуття естетичної насолоди допомагає зрозуміти сутність художнього образу та усвідомити зміст мистецтва.

Естетична різноманітність художніх образів залежить від видів і жанрів мистецтва, кожний з яких має власну систему виразально-зображальних засобів. Тому, в залежності від виду мистецтва, можна конкретизувати художні образи як музичні, живописні, скульптурні, хореографічні тощо. Засоби виразності формують художні образи у просторі або часі, чи в обох вимірах одразу, звертаючись до зору, слуху чи уяви людини.

На перетині естетичного та предметно-почуттєвого у структурі художнього образу формується поетичне начало. Воно виникає внаслідок естетичної реакції митця на явища дійсності, але залежить не тільки від особистості митця. Поетичне начало як складова структури художнього образу, має власну складну і багаторівневу субструктуру, що висуває перед автором художнього твору низку вимог:

- уміння відкрити поезію як істинну красу у дійсності – природі, людях, подіях (поетичність можна віднайти у багатьох явищах дійсності, але вони не є художніми образами);
- уміння передати цю красу засобами художньої образності (художній образ – завжди поетичний, навіть якщо його виникнення спонукало негативне чи потворне життєве явище);
- пристрасність і пафос митця у відтворенні своїх вражень від дійсності;
- індивідуальність і гуманізм у створенні художнього образу (дегуманізація мистецтва завжди призводить до знищення поетичного начала);
- досягнення поетичної єдності художнього образу в результаті цілісної єдності об'єктивного і суб'єктивного начал.

Отже, узагальнюючи спроби визначення поняття «художній образ» на основі його аналізу у дискурсі класичного та некласичного філософського бачення; виявлення його сутності і природи; усвідомлення його структури, можна зробити такі висновки: 1) художній образ є ідеальним утворенням, яке матеріалізується в особливих стилістичних формах; 2) тому, водночас, художній образ є й об'єктивною реальністю, яку створює синтез пізнавального, предметно-почуттєвого, естетичного і поетичного начал; 3) художній образ, з одного боку, виникає та існує в свідомості митців і тих, хто сприймає твір мистецтва; залежить від їх інтелектуального та емоційного досвіду, завдяки чому має суб'єктивну природу; з іншого боку – він відображає реакцію на об'єктивну дійсність, тому в його природі закладено й об'єктивне начало. Таким чином, природа художнього образу – суб'єктивно-об'єктивна; 4) обов'язкова ознака художнього образу – поетичність, що проявляється у різноманітних естетичних формах в залежності від системи засобів виразності певного виду мистецтва

Визначивши поняття знак, символ та образ, слід звернути увагу на їх співвіднесення. З певними зауваженнями можна стверджувати, що будь-який символ є образом і навпаки. Зауваження стосуються наступних властивостей: образ передбачає предметну тотожність самому собі, а символ акцентує увагу на іншому аспекті цієї ж суті – образ виходить за власні межі, маючи наявний певний смисл, але не тотожний йому. Структура символу, таким чином, має два полюси, що не існують відокремлено один від одного: предметний образ і глибинний смисл, інтимно злитий з образом. Напруга, яку породжують ці полюси, утворює сутність символу.

3.2. Усвідомлення специфіки засобів музичної виразності у знаковому просторі культури

Цілісний аналіз музичного твору передбачає ретельне дослідження усієї системи його засобів виразності. Вивчення засобів музичної виразності є однією із важливих проблем музикознавства, яка постає на всіх етапах розвитку цієї науки. У складній структурі музикознавства як галузі культурологічного знання, що охоплює філософію, теорію, історію музики та етномузикознавство, проблемами музично-виражальних засобів опікуються теоретичне та філософське музикознавство.

Головними питаннями, які вивчає теоретичне музикознавство, є дослідження норм і законів, що виникли в процесі історичного розвитку музики; композиційних засобів і прийомів, характерних як для музичного мистецтва взагалі, так і для певного історичного періоду; стильових і жанрових норм тощо. Важливою галуззю теоретичного музикознавства є дослідження засобів відображення дійсності в музиці, що становлять систему засобів музичної виразності. Уявлення про їх функціонування в музиці відображають музично-теоретичні системи, що виникали в певний історичний період. Процес становлення самих теоретичних систем розглядався у вітчизняних дослідженнях з історії теоретичного музикознавства, що належать І. Котляревському [20] та Г. Вірановському [7].

Кожний із видів мистецтва в системі художньої культури обов'язково виступає і об'єктом естетичного сприйняття, і предметом теоретичного вивчення водночас. В якості предмету музичної теорії музика постає у трьох вимірах: як об'єктивно існуюча історична спадщина, як соціально значима художня діяльність і як цінність, що пов'язана з функціонуванням суб'єктивних суспільних чинників. На сьогодні теоретичне музикознавство є самостійною галуззю науки про музику, яка має давню історію

Філософія музики досліджує проблеми музичної естетики, психології і семіотики. Саме на перетині наукових інтересів цих галузей музикознавства та при аналізі змісту окремих музичних творів виникають теоретичні погляди на систему засобів музичної виразності.

Кожному виду мистецтва притаманні свої особливі засоби створення художнього образу, що слугують засобами відображення дійсності. Вони наділені специфічними для певного виду мистецтва закономірностями, що проявляють себе як у змістовному, так і художньо-естетичному плані. Певні явища, котрі здаються не настільки суттєвими і важливими для одного виду мистецтва, для іншого набувають особливого значення. Наприклад, ритм має принципове значення для тих видів мистецтва, твори яких функціонують в часовому просторі: музика, танці, сценічне мистецтво. Окремі засоби виразності є специфічними тільки для одного виду мистецтва. Прикладом може бути мелодія як іманентно музичний засіб виразності.

Система засобів музичної виразності, як і її аналоги в інших видах мистецтва, склалася внаслідок багатовікового історичного процесу. Компоненти, що її становлять, змінювались на різних етапах, постійно ускладнюючись та вдосконалюючись. Виникнення і закріплення нових засобів виразності, способів організації музичного матеріалу регулюється суворим естетичним відбором, що відповідає тим чи іншим конкретним художнім завданням, а також більш загальним нормам музичного сприйняття. Всі конструктивні закономірності мають об'єктивний характер, смислову обумовленість, оцінюються як способи розкриття художнього змісту музики та утворюють єдину музичну систему. Розвиток теоретичного та філософського музикознавства потребує дослідження засобів виразності в їх сукупності як на сучасному етапі, так і в ретроспекції, що допомагає віднайти причинно-спадкові мистецькі зв'язки.

Традиційно до засобів музичної виразності відносимо три головних – мелодію, гармонію, ритм, а також супутні їм – темп, тембр, динамічні відтінки, артикуляцію, штрихи, агогіку тощо. В сукупності вони створюють художній (музичний) образ. Значення цих засобів у створенні художнього образу є нерівнозначним. Наприклад, тембр виступає лише супутнім фактором мелодії та гармонії, але не структурним засобом формотворення. Як основні засоби

виразності, що виконують головні композиційні функції, прийнято виділяти мелодику, гармонію та ритм. Важливими і допоміжними супутниками їх слугують лад та тематизм. В процесі розвитку музичної форми мелодика, гармонія та ритм стають факторами формотворення, а в побудові звукової тканини виступають основними конструктивними компонентами музичної фактури, котрі тісно взаємопов'язані в художньому змісті музичного твору та є самостійними ланками для вивчення.

Дослідники наголошують на єдності музичних засобів виразності, що утворюють єдину музичну систему. Основні компоненти музичної системи безпосередньо розкриваються на рівні конкретного музичного стилю, окремого музичного твору. Структура і спрямованість теорії музики як галузі музично науки визначає музичне сприйняття, що обов'язково впливає на побудову конкретних форм музичної мови музичного твору. Адже саме теорія формує уявлення про музичну систему, що необхідні для практичного засвоєння музичної логіки в процесі навчання. Теоретичні концепції, котрі висвітлюють окремо гармонію, мелодію, метроритм, форму тощо, відтворюють в загальному вигляді картину музичної організації.

До характерних особливостей засобів музичної виразності, що об'єднані в єдину систему, відноситься взаємна обумовленість та багатоманітна варіантність їх співвідношення. Виділити окремий фактор в музично-виражальних засобах, як найпростіший знак або провідний елемент, досить важко. Навіть такі відносно автономні компоненти, як мелодія, гармонія, метроритм, при їх специфічності, становлять собою непрості взаємозумовлені явища. Тому методологічною нормою сучасних досліджень слугує комплексний характер вивчення окремих елементів в їх взаємозв'язках і взаємодіях.

Зрозуміти природу цілого неможливо без вивчення її окремих сторін. Тому принципового значення набуває питання про основу, на якій базується те чи інше уявлення про структуру музичної системи, її членування на окремі

елементи. Поділ музичної мелодії на елементи, зокрема мелодику, гармонію, метроритм, фактуру, динаміку, темп тощо в своїй основі відображає традицію нотного запису, в якому всі названі компоненти отримують графічне відображення.

Музична мова як складова системи мови художньої, також оперує поняттями знак, символ та образ. Матеріалізується така мова у засобах музичної виразності, які у сукупності створюють певну художню образність та надають їй різноманітних відтінків. Таким чином, у музичній мові (як складовій художньої мови культури) засоби музичної виразності є засобами створення художнього образу, який інтерпретується та розшифровується виключно у контексті знакового простору культури.

Стисло прослідуюмо еволюцію поглядів на засоби виразності в європейській культурі.

У добу античності вже було сформовано систему поглядів на музику, її роль у житті суспільства та вихованні молоді, музичну естетику, а також про систему засобів музичної виразності. Відправним пунктом для вивчення музики стало поняття калокагатії як втілення ідеалу громадянина, що полягає у фізичній та душевній, зовнішній і внутрішній, естетичній та етичній гармонії. Саме від цього поняття походить спрямованість дослідників на те, щоб і в музиці віднайти подібні якості.

Для давнього грека музика була здебільше не стільки практикою музикування, скільки окремою теоретичною дисципліною. Причому закону цієї дисципліни поширювалися на усі види мистецтва, включно з образотворчим (скульптура), архітектурою, поезією, риторикою, танцем і театральними виставами. Платон вважав музичним мистецтвом і філософію, наголошуючи, що її мудрість постає симфонією – особливим співзвуччям. «Уявлення про засоби художньої виразності музики невіддільні від наївного матеріалізму давніх греків. Перші наукові розміркування про музику знаходимо в працях давньогрецьких філософів Піфагора, Платона, Аристотеля

та їх учнів Дамона, Філолая, Аристоксена. Їх глибокі і часто правильні судження стали основою європейських музично-естетичних вчень» [там само].

Піфагор (570-497 до н. е.) та його послідовники (піфагорійці) розвивають математичний підхід до розуміння музики та засобів її виразності. Піфагорійська система знань передбачала єдність наук власне про музику, арифметику (наука про числа), геометрію (наука про фігури та їх виміри) та астрономію (наука про побудову Всесвіту). Пояснюючи особливості музики, Піфагор спирався на міркування арифметики. Так, обґрунтовуючи розуміння консонансу і дисонансу, він спирається на поділ струни на певні відрізки, що мають математичні співвідношення. Отже, Піфагор у галузі музичної теорії виступи засновником вчення про інтервали.

Піфагорійці також розробили «вчення про музику сфер», в якому музика постає мистецтвом «гармонічних звуків».

Розгорнута система поглядів на етос, яка сформувалася у працях піфагорійців, стала базовою для міркувань у галузі теорії музики та поглядів на систему засобів музично виразності, систематизованих у працях Аристотеля (384 – 322 до н.е.) і Платона (428/427 чи и 424/423 – 348/347 до н.е.). Теорія етосу зосереджує увагу на виховних функціях музики та необхідності її використання у системі виховання гідного громадянина та гармонічної особистості. Саме на цьому наголошує Платон у працях «Держава» і «Закони». Загалом, Платон розвинув ідеї Дамона Афінського (середина V ст. до н. е.).

Платон вважає за необхідне використовувати музику у досягненні ідеологічних цілей, спираючись на власне бачення засобів музичної виразності. Він вважав, що найактивніший вплив на душевний світ особистості здійснюють ритм і мелодія. Саме ці засоби здатні стимулювати її до наслідування прекрасного. Тому й варто мелодії в певних ладах та з відібраними ритмами використовувати у системі виховання воїна. Нагадаємо,

що заняття музикою входили до системи загального виховання юнаків.

У нових соціокультурних умовах розвитку давньогрецького суспільства Аристотель до функцій музики, які позитивно впливають на формування громадянина, додає ще й інтелектуальну розвагу, заспокоєння та відпочинок. Він продовжив аналіз давньогрецьких ладів, розпочатий Платоном, і прийшов до висновку, що лише мелодії у дорійському ладу (не плутати з середньовічним ладом з такою ж назвою) мають позитивний вплив на формування особистості громадянина.

Аналізуючи праці Аристотеля, можна зрозуміти, що він наголошує на розумінні музики як мистецтва руху та її суб'єктивному сприйнятті.

Найвищого розвитку музична теорія у давньогрецькій культурі досягла у працях учня Аристотеля – Аристоксена з Тарента (370/360 – 300 до н.е.). Цей філософ вперше звертає увагу на позитивний вплив на формування громадянина музики народної. Аристоксена вважають «автором понад 450-ти, здебільшого втрачених, праць із різних питань науки. Збереглися лише окремі фрагменти з трактатів «Елементи ритміки», «Елементи гармоніки» та деякі розділи з робіт, наведені пізніше іншими авторами. Аристоксен визначив у своїх працях предмет «гармоніки» як вчення про елементи музики, окрім ритміки, метрики, органіки та питань композиції. Мабуть, саме він вперше охопив у своїй системі різні завдання теорії музики, сформулював їх і тим самим вплинув на склад та зміст науки загалом. Чи не найбільше Аристоксен міркував над питаннями ритміки, у тлумаченні яких спирався на художній досвід, зокрема на природу танцю. Однак, Аристоксен усвідомлював, що поза гармонікою і ритмікою ще слід досліджувати закони композиції музики (пропорційність її частин), проблему впливу музики на характер людини» [11, с.19-20].

В праці «Гармоніка» Аристоксен вперше в історії музично-теоретичної думки підходить до визначення музики як процесу інтонування. «Перш за все той, хто збирається займатися музикою, повинен визначити рух голосу і при

цьому залежно від місця рух цей не буде однаковим: він є при розмові і при співі, бо, очевидно, що в обох випадках є високі й низькі тони... Безперервний рух ми можемо назвати розмовним, тому що при розмові голос рухається у просторі, справляючи таке враження, що він ніде не зупиняється. При іншому русі, який ми назвали перервним, відбувається зворотнє: здається, що голос зупиняється, і всі називають таке явище не розмовою, а співом. Тому при розмові ми уникаємо зупинок голосу і під час його звучання переходимо до [перервного] руху тільки під впливом хвилювання; при співі робимо навпаки: уникаємо безперервності і прагнемо до того, щоб голос стояв» [7, с. 30]. Отже, Аристоксен висловлює думку про співвідношення музичної мови та мовної інтонації. Словосполучення «займатися музикою» можна сприймати і спонукуванням до початку системного філософського і теоретичного вивчення музичного мистецтва.

Процитований філософ також підходить до вивчення музики та засобів її виразності з позицій діяльності та практики, полемізуючи з каноніками, які займались проблемами музичної акустики з точки зору зв'язку звуків з числами і швидкостями. «Гармоніка» так визначає позицію Аристоксена: «Ми говоримо, що голос є певний власний рух і не може робити довільних інтервалів. Спробуємо узгодити доведення цього з самими явищами, і не так, як це робили раніше, коли говорили про речі, що не стосувалися справи і відхиляли свідчення чуттєвого сприйняття як неточні; фабрикували причини, що їх можна осягнути сама лише розумом, і твердили, що є взаємовідношення між числами і швидкостями, у зв'язку з чим і виникають високі й низькі звуки. Усе це зовсім не стосується справи й абсолютно суперечить самим явищам. Інші вирікали, як вирікає оракул, не наводячи причин і доказів і не розглянувши, як слід, самих явищ... Для музиканта точність чуттєвого сприйняття має найперше значення: людина, яка погано сприймає, не може добре говорити про те, чого не сприймає» [7, с. 31].

Важливою складовою давньогрецької музичної теорії стало вчення про

лади, яке розвивалося протягом багатьох століть і було узагальнено в трактатах Клавдія Птоломея (90-170). За твердженням цього олександрійського ученого, античні звукоряди утворюють «досконалу систему». «Головною мелодичною ланкою у давньогрецькій ладовій системі був низхідний тетрахорд (мі-ре-до-сі). Лади виникали на основі поєднання тетрахордів. Так, якщо після щойно вказаного тетрахорду стояв аналогічний за структурою тетрахорд (ля-соль-фа-мі), то такий лад називався дорійським (від назви грецького племені). Саме дорійський лад, на думку Платона й Аристотеля, володів найвищими етичними властивостями, адже був мужнім, строгим, створював внутрішню рівновагу у душі людини» [11, с. 21].

Таким чином, вже на стадії ранньої філософії музики була відкрита низка законів, за якими функціонує музичне мистецтво, починаючи з окремих звуків і закінчуючи органічними проявами музичної логіки, які дивним чином співпадають з описаними математикою законами фізичного світу. Рання філософія музики від самого свого початку виявила закономірні зв'язки із загальною естетикою, психологією мистецтва та музичною теорією, які на подальших стадіях розвитку будуть зміцнюватись, розвиватись і взаємодоповнюватись.

У спадщину від музичної естетики доби Античності раннє Середньовіччя зберегло відношення до теорії музики як теорії усіх видів мистецтва. Та з розвитком музично-теоретичної і філософсько-богословської наук музика все більше постає теоретичною системою, а не простим музикуванням (створенням чи виконавством музики). Середньовічні філософи вважають, що музичне виконавство впливає лише на почуття слухачів, а «наука музики» покликана розвивати інтелект. Такий підхід демонструє і нове, у порівнянні з античним, розуміння постаті справжнього музиканта, яким стає не та особа, яка виконує чи створює музику, а теоретик музики. Саме тому середньовічна музична естетика практику музикування посуває на другий план, поставивши першочерговим завданням дослідження ладів, ритмів,

етичних і космічних властивостей музики, обґрунтування законів молодого багатоголосся, визначення правил нотного запису тощо.

Музична теорія та погляди на засоби виразності музики в добу середньовіччя були тісно пов'язані з системою богословського знання. До найвідоміших трактатів цієї доби належать праця «Про музику» Аврелія Августина (354-410), книги Боеція «Про встановлення музики» (480-524), трактати Кассіодора (487-578), Ісидора Севільського (560-636) та ін. Важливе місце в цих роботах приділялось питанням схоластики, вченню про космічну роль музики, про принципи її класифікації. Так, Боецій запропонував систематизувати усі поняття, що відносяться до музики, наступним чином: музика всесвітня (гармонія сфер), музика людська (вокальна) та музика інструментальна. Цю ідею надалі розвивали середньовічні філософи.

Міцною ланкою, що пов'язує ідеї Античності і Середньовіччя стає вище згаданий трактат Августина, в якому філософ-богослов викладає античні теорії музичного мистецтва та досліджує проблему чуттєвого сприйняття музики. У кожній із шести книг «Про музику» автор розмірковує про один із найважливіших засобів музичної виразності – ритм, який Августин уподібнює поняттю числа. Першим досконалим числом богослов вважає 3 (символ Святої Трійці), яке має початок, середину і кінець. Одиниця є абсолютним началом (символ Бога-Отця), двійка – теж началом, але похідним від одиниці (символ Бога-Сина). Тлумачення цифри 4 як другого досконалого числа ми схильні пов'язувати з ідеєю філіокве, яким латинське християнство у 589 р. доповнило Нікео-Константинопольський Символ віри. Майже за два століття до прийняття філіокве Августин математично обґрунтовує ідею «Духа Святого, що від Отця і Сина ісходить»: число 4 надає смисл трьом попереднім тим, що у ряду 1,2,3 сума двох крайніх чисел дорівнює подвоєному середньому.

У своєму трактаті Августин досліджує метричні закономірності поезії та музики, спираючись на попередні числові закономірності: метром є певне

поєднання стоп у поезії, що мають від одного до чотирьох складів, ритмом – послідовність, що безкінечно повторюється у музиці. Результатом міркувань філософа про ритми (числа) стає висновок про те, що вони є властивостями, притаманними душам музиканта і слухача, які створюють стан задоволення. Це задоволення є чуттєвим (*delectare sensu*), але воно спонукає виникнення інтелектуальної оцінки (*aestimare ratione*) музики. У законах організації ритму Августин виділяє рівність, співрозмірність, відповідність, пропорційність, які, в свою чергу, викликають почуття задоволення, радості, насолоди.

Кассіодор у трактаті «Про науки та мистецтва» поділяє музику і науки про неї на гармоніку, ритміку і метрику, тобто окреслює її головні засоби виразності.

В добу Середньовіччя інтенсивно розвивається вчення про лади, започатковане ще давніми греками. Лад є одним із важливих засобів виразності в музиці, часто визначаючи загальний її характер. Ірландський вчений Алкуїн послідовно виклав принципи системи восьми церковних ладів, поділивши їх на автентичні та плагальні (похідні). Основою церковних ладів є музика народна, свою ж назву вони отримали тому, що своє системне викладення отримали в працях діячів професійного релігійного мистецтва. Окрім визначення їх інтервальної структури, музичні теоретики звертають увагу на ідейно-емоційну характеристику кожного ладу. Визначаючи їх емоційну характеристику, теоретики наголошували на урочистості і величності дорійського ладу, запальності і пристрасності фригійського, бадьорості і веселості ладу міксолідійського.

Великим досягненням середньовічної музичної теорії є започаткування нотного запису, за допомогою якого можна чітко фіксувати висоту звуку, та мензуральної нотації, яка точно визначає тривалість кожного звуку. Реформатором нотного запису є Гвідо Аретинський (X-XI с.), який завершив усі спроби модернізації невменного письма і запропонував нотний стан із чотирьох ліній. Цікаво, що до реформи музикант прийшов завдяки практичній

педагогічній необхідності під час роботи з церковним хором хлопчиків.

Поява мензуральної нотації спричинена необхідністю записувати багатоголосну музику, яка почала інтенсивно розвиватись у міському побуті пізнього середньовіччя. Згадки про багатоголосся вперше можна знайти у роботах Ісидора Севільського, який розмірковує про з'єднання голосів.

Підсумком розвитку середньовічної музично-теоретичної думки став трактат Філіпа де Вітрі «Ars nova» (XIV ст.), який дав назву усьому історичному періоду. Французький теоретик узагальнює досягнення мензуральної нотації, багатоголосної музики, появи альтерації тощо. Трактат стверджує найбільш прогресивні тенденції середньовічної музично-теоретичної думки, спрямовані не лише на розв'язання естетичних проблем, але й на практику музикування і вирішення технологічних завдань. Незважаючи на різну спрямованість наукової проблематики, між дослідженнями античних філософів та діячів Середньовіччя існують міцні причинно-спадкові зв'язки у поглядах на засоби музичної виразності. Мелодія, ритм і гармонія постійно знаходилися у полі дослідження середньовічних теологів і музикантів, які створили міцну базу для розвитку науки про музику у наступні історико-культурні епохи.

Чітке визначення засобів музичної виразності з'являється в добу Відродження, коли вершини досяг інтернаціональний стиль вокальної поліфонії строгого стилю. В роботах Йоганна Тинкторіса (1446-1511) розвиваються погляди на використання дисонансів у музиці, на відповідність музики і поетичного тексту. Швейцарський дослідник Глареан (1488-1563) обґрунтовує важливість мелодії як засобу музичної виразності. Вона повинна бути, на думку вченого, простою і гарною. Таким чином, стверджується безпосереднє художнє сприйняття як критерій оцінювання музичних творів. Перевагу Глареан надає природній благородній мелодії, доступній для широкого сприйняття.

Найважливіші тенденції музичного мистецтва доби Відродження

висвітлені в роботах музичного теоретика, композитора та виконавця Джозефо Царліно (1517-1590). В теоретичних трактатах «Встановлення гармонії» та «Обґрунтування гармонії» ренесансний учений специфічні питання музичної теорії про лади і гармонію співвідносить з певною системою естетичних поглядів, ідеалом якої є античні зразки. Головними засобами виразності в музиці, які надають єдності музиці і слова у вокальних творах, Царліно вважає мелодію, гармонію та ритм. Саме вони повинні відповідати змісту слів у музиці. Гармонія, на думку Царліно, виражає настрій поетичного тексту. Радісні емоції, на думку Царліно, повинні відображатись відповідними гармонічними засобами. В самій гармонії виразність походить від двох її емоційних полюсів – мажорного та мінорного тризвуків. Царліно зорієнтований на безпосереднє слухове сприйняття, що повинно бути єдиним арбітром у вирішенні музичних проблем.

Царліно порушує також і питання музичної практики, форм і характеру музикування та виконавства. Від музиканта-виконавця ренесансний теоретик вимагає відповідного узгодження теорії та практики його мистецтва. Думки про етичний вплив музики на людину Царліно поєднує з певними композиційними нормами. Так, музичний твір повинен задовольняти низку вимог у відношенні частин між собою, дотримання певних пропорцій, відповідності загальним закономірностям. Таким чином, постає питання відповідності частин у цілому, гармонічної впорядкованості.

Інший напрямок розвитку теоретичних поглядів доби Відродження на засоби музичної виразності представляє постать Вінченцо Галілея (бл.1520-1591). Якщо Царліно був прибічником музики багатоголосної, то Галілей виступає за відродження монодії, в якій єдину провідну роль відіграє одноголосна мелодія. Відмова від багатоголосся, на думку Галілея, поверне мелодію до «мудрої простоти природного співу», в якому композитор відбирає інтонації, ритми та інші засоби виразності, щоб відобразити різноманітні емоційні стани. Вінченцо Галілей наголошує про походження мелодії від

людської мови та декламації, тобто підводить до думки про музику як мистецтво інтонованого змісту. Таким чином, можна побачити безпосередні зв'язки поглядів Аристоксена та Галілея про співвідношення музичної мови та мовної інтонації. Надалі уявлення про рух як вихідний пункт вчення про інтонацію буде розвинуто в дослідженнях представника доби Просвітництва Ж.-Ж. Руссо.

Навіть короткий екскурс в історію європейської музично-теоретичної думки дозволяє зробити висновок про наявність міцних причинно-спадкових зв'язків між поглядами на засоби музичної виразності у дослідженнях античних філософів, діячів середньовіччя та представників музичного мистецтва доби Відродження. Мелодія, ритм і гармонія як головні засоби музичної виразності були в центрі уваги дослідників музики вказаних періодів, які створили міцну базу для теоретичних досліджень музичного мистецтва Нового і Новітнього часів.

3.3. Ритм як першооснова формування художнього образу

В системі засобів музичної виразності ритм, разом з мелодією та гармонією, виконує одну із найважливіших функцій. З давніх часів ритм розглядався митцями та науковцями як одна із ознак естетичного об'єкта (графічні ритми орнаментів, ритми архітектурних елементів, ритмічна організація поетичних творів та музичних композицій тощо). Ритм – одне з першоджерел, першоелементів музики, що є завжди важливим для музичного мистецтва. Сама ж музика є концентрованим зосередженням ритму. В багатовіковій історії європейської музики, паралельно з розвитком гармонії, мелодики та всіх інших елементів музичної системи, відбувався розвиток складових частин ритму, що іноді призводив до кардинального переосмислення традиційних засобів та зміни «ритмічного мислення». У зв'язку з тим, що в теорії музики не склалось класичне вчення про ритм, в ній не могла бути започаткована і відповідна методика аналізу окремих явищ

ритму, що притаманна і теорії гармонії, і теорії поліфонії, і теорії форми. Класичне вчення про гармонію, наприклад, має струнку систему критеріїв, котрі дозволяють по достоїнству оцінити властивості та якості гармонії в цілому та в деталях, зокрема в таких параметрах: стійкість – нестійкість, консонанс – дисонанс; тоніка – субдомінанта – домінанта; тональність головна – тональність побічна; тональність споріднена – тональність неспоріднена; модуляція – відхилення – співставлення; тризвук – септакорд; співзвучність терцової побудови – співзвучність нетерцової побудови; звук акордовий – звук неакордовий тощо.

Ритм в сучасному музикознавстві не став поки що предметом прискіпливого та об'єктивного наукового дослідження. Проте практика сучасної музично-педагогічної освіти, на нашу думку, потребує ґрунтовного вивчення ритму і віднаходження ефективних форм дослідження ритмічної тканини музики, придатних для використання студентами під час аналізу конкретних музичних творів у різних навчальних дисциплінах (історія музики, хорове диригування, методика музичного виховання тощо). Першочерговим завданням при розв'язанні проблеми є визначення поняття «ритм» та його місця в системі засобів музичної виразності.

В музикознавчій літературі поняття музичного ритму є чи не найбільш різнобічним і навіть суперечливим. Ритм стає однією з категорій античної естетики і спочатку був усвідомлений в якості однієї із головних закономірностей живопису і скульптури. Саме тому давні греки віднесли ці види художньої творчості до складу мусичних мистецтв і поширили на них принципи, розроблені теорією мистецтв – «музикою». Перші спроби системного вивчення ритмічної організації музики зроблені у трактаті видатного мислителя, який жив на межі Античності і Середньовіччя, Аврелія Августина «Про музику». Вся праця дослідника пронизана думкою про ритм, який у Августина є синонімом поняття числа. Розглядаючи метричні закономірності поезії та музики, середньовічний автор спирається на числові

закономірності і віднаходить закони організації ритмів – рівність, відповідність, пропорційність, – тобто ті властивості, які обумовлюють почуття задоволення, радості і насолоди. «Ритм, поруч з метром та темпом є часовим виміром музичного та хореографічного мистецтва. Дана тріада належить до найголовніших засобів музичної виразності» [26, с. 64].

Ритм породжують повторення будь-яких елементів, будь-яка організація їх послідовності, і тому його прояви є безкінечними у різноманітних галузях як людського життя, так і художньої творчості. Відштовхуючись від тези про те, що музика є мистецтвом часовим, то саме в ній зосереджуються найяскравіші безпосередні втілення ритму.

В теорії ритму побутує як вузьке, так і широке тлумачення поняття, пов'язане з уявленням про ритм як суто специфічне музичне явище та як про явище, котре поєднує музичне мистецтво з природою. В тлумаченні різних авторів ритм постає у різноманітних співвідношеннях з метром. Він то протистоїть метру, то трактується як невід'ємний від нього компонент, то цілком з ним ототожнюється. Найелементарнішим визначенням ритму в теорії музики можна вважати послідовність у часі звуків (пауз) однакової або різної тривалості. Таке тлумачення поняття вказує на те, що одиницею ритму є звук (пауза).

В оцінці поняття ритму у широкому та вузькому значеннях дослідники керуються різними критеріями. Один з них – масштаб ритмічної одиниці. У вузькому тлумаченні ритму за одиницю береться тривалість звуків, а в широкому – побудова та елементи форми. Вузьке тлумачення ритму передбачає організовану послідовність звукових тривалостей, а широке – співвідношення тривалості дрібних і великих відокремлених частин форми.

Інший критерій розуміння поняття ритму в широкому і вузькому аспекті – це включення до нього або виключення з нього поняття «метр». На наш погляд, ритм слід сприймати як єдність всіх часових компонентів музичного

твору, але слід диференціювати окремі деталі ритму і спеціально виділити акценти як засоби метрики.

За умови розуміння ритму як змінного поняття за своїм об'ємом і його коливання від суто вузького (співвідношення тривалостей звуків) до самого широкого тлумачення (вся часова організація музики), поняття метру є відносно стійким, хоча також піддається різному тлумаченню. Дуже вузьке розуміння терміну – метр є таким ритмом, в якому всі тривалості однакові, а акценти однакової сили з'являються через однакові часові інтервали. Таке визначення поняття «метр» подано у самій суворій формі регулярної акцентуації. Інші визначення вказують на більш вільні форми метру, зокрема на його періодичність, а також нерегулярність і змінність.

Використовують також поняття метроритму, завдяки якому можна усвідомити співвідношення метру і ритму. Термін «метроритм» об'єднує ритм у вузькому значенні і метр. Все, що стосується тривалості, відноситься до ритму, відповідно все, що стосується періодичності в часовому просторі та акцентності – до метру.

В понятті «метр» слід звернути особливу увагу на дві елементарні його властивості: визначення відчуття єдиної міри – часової долі, що вимірює тривалості, та створення об'єднання, угруповання часових долей у більш масштабні цілності навколо деяких, опорних моментів, що в той чи інший спосіб якісно виділяються.

Можна відмітити градації метру:

1. Виникнення самого мірила – розподіл часу в музиці на окремі малі проміжки – долі часу.
2. Угруповання навколо опорних моментів.
3. Виникнення сильних долей, що відзначаються гучними акцентами.
4. Рівномірне чергування опорних долей, акцентів.

Характеристика метру і ритму свідчить про їх нерозчленованість. Метр є основою ритму, що внутрішньо йому притаманне, без якої ритм –

співвідношення тривалостей – не може сприйматись, стає аморфним, позбавленим якісної чіткості. Ритм в широкому розумінні слова і його співвідношення з метром слід розцінювати, як сукупність всіх специфічних закономірностей музично-часового простору, є поняттям загальним, об'єднуючим, що вбирає в себе і поняття метру також.

Як висновок міркувань над дефініцією констатуємо, що ритм в широкому значенні терміну охоплює і поняття метру, а ритм у вузькому розумінні протиставляється метру.

Концепція ритму як засобу музичної виразності спирається на його психофізіологічну природу, яка дозволяє людині органічно сприймати і репродукувати різноманітні ритмічні формули. Взаємозв'язок пульсу і дихання з помірним музичним темпом та його основною одиницею ритму – четвертною тривалістю, – слушно наголошується багатьма дослідниками. Одностайно виділяють досить вузько обмежену середню величину часу, за якою всі люди відмічають часові проміжки через чуттєве сприйняття низки явищ і вибір певного темпу руху. Вибір основної міри довготривалості тісно взаємопов'язаний з природною фізіологічною організацією людини. Фактично ця міра точно співпадає з нормальною часовою мірою, властивою найважливішому органу нашого тіла – серцю. Цією мірою є 75-80 ударів серця на хвилину, а тривалість музичної чверті, таким чином, буде ледь меншою за 3/4 секунди. Відхилення в різні сторони від цієї норми людина буде оцінювати, як повільне і швидке.

Слід також зауважити, що ритм є явищем історично і соціально обумовленим, яке увійшло у життя людини лише з формування людської психіки і досягненням нею стадії *homo sapiens*: людська думка є аритмічною, а людський інтелект за своїм призначенням не може володіти власним ритмом і повинен бути готовий до будь-яких його змін і навіть його відміни. Водночас, ця аритмічна діяльність інтелекту суперечить функціям організму людини, які підкоряються суворим ритмам діяльності серця, дихання тощо. Саме тому

людина завжди прагне пристосуватися до ритму, не зупиняючи роботу свідомості, а саме – шукає симетрії, правильних форм, ритмічних жестів.

Враховуючи сутність психологічного переживання ритму, можна прийти до двох важливих висновків про природу музичного ритму:

- Основа почуття ритму – моторика, котра визначає вплив музики на слухача. Почуття ритму ніколи не буває лише слуховим, а завжди буває слухово-рухливим;
- музичного ритму має не тільки моторну, але й емоційну природу, в його основі лежить сприйняття виразності музики.

Як відзначають дослідники, музиканти-професіонали вирішують найскладніші ритмічні завдання при виконанні або слуханні музики, але водночас не завжди спроможні вирішити порівняно прості ритмічні завдання поза музикою. Це пояснюється тим, що в музиці завжди є відображення емоційного змісту. Кожний ритмічний рух відрізняється від іншого тим, що він завжди має досить конкретну виразність. Будь-який ритмічний рух, що відрізняється хоча б на долю секунди, буде зовсім іншим, якісно відмінним, бо не матиме вже цієї виразності.

Важливою є акцентна природа ритму. Наявність акцентів є обов'язковою умовою ритмічного угруповання і ритму взагалі. Ритму поза акцентами не існує. Враховуючи важливість акцентності у визначенні ритму, дослідники наголошують на наявності рис системності у ритмічній організації музики. Будь-яку систему характеризує централізованість. Центром ритмічного тяжіння є акцент, який може бути природним і штучним. Акцент – виділення звуку або комплексу звуків за рахунок підсилення його звучання, який стає своєрідним центром тяжіння. Природні акценти виникають з самої природи ритмічного, мелодичного і будь-якого іншого руху; штучні – за бажанням композитора, яке фіксується у нотному записі за допомогою спеціальних позначок.

Враховуючи усе вище зазначене, можна визначити ритм як послідовність у часі звуків (пауз) однакової або різної тривалості, організована як система взаємодій акцентованого часу і приєднаного до нього (спрямованого у нього) безакцентного. Саме таке розуміння ритму необхідне при характеристиці засобів музичної виразності у часі цілісного аналізу музики.

Практика підтверджує, що існує закономірний взаємозв'язок конкретних ритмів з позитивними та негативними емоціями. Впадає в око двосторонній зв'язок між позитивними емоціями та високим рівнем ритмічності, з одного боку, і негативними емоціями та ритмічною дезорганізацією – з іншого. Принципову роль відіграє фізіологічна основа такого зв'язку ритміки з «системами задоволення» і «системами незадоволення». Адже ритмічність властива саме «системам задоволення» насамперед тому, що їх діяльність пов'язана з прагненням до повторення подразнення. В «негативних» системах прагнення до ритмічності відсутнє, оскільки функція цих систем – якнайшвидше видалити подразник або відділитись від нього. Іншими словами, «системи задоволення» стимулюють діяльність, спрямовану на підтримку, продовження їх роботи, а «системи незадоволення» припиняють їх функціонування.

Важливим є також зв'язок акустичної консонантності з фізіологічною ритмічністю. Чим більш акустично резонансне звукосполучення, тим злагоженіше та ритмічніше працюють нервові клітини, що його сприймають. Найбільш акустичний і фізіологічний резонанс виникає при ідеальному консонансі – мажорному тризвуку. У мінорному тризвуку, який хоч і є консонансом, вже міститься мінімальне порушення консонансу. Саме тому мінорний тризвук в докласичній музиці вважався дисонансом.

Крім фізіологічних особливостей, ритм здатний відтворити явища зовнішнього світу і почуття людини, а потім активно впливати на її психіку і навіть фізіологію.

Здатність ритму до активного психофізіологічного впливу на людину доводять стародавні екстатичні танці, ритмічні формули яких досить часто використовують композитори ХХ століття. Слід також зазначити, що роль метроритму у музиці ХХ століття значно зросла у порівнянні з попередньою епохою. Видатний французький композитор Олів'є Мессіан вважав, що ритм – це сила, що породжує музику.

У ХХ ст. у галузі метроритму новаторами стали І. Стравінський, Б. Барток, А. Веберн, К. Дебюссі, П. Булез, Л. Ноно, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен та інші композитори, в творчості яких складаються нові закони метроритмічної організації. Тому при дослідженні сучасної музики, слід зважити на те, що модифікуються головні структури – такт і доля, які впливають на процеси формотворення.

Прикладом нерегулярної акцентної ритміки з перемінним розміром, нерегулярним чергуванням сильних долей, постійними змінами розміру є знаменитий «Післяполудневий відпочинок фавну» для симфонічного оркестру Клода Дебюссі. На прикладі цієї композиції можна не лише продемонструвати основні ідеї та засоби виразності музичного імпресіонізму, але й закріпити головні ритмічні поняття: міжтактові та внутрішньотактові синкопи, за допомогою яких Дебюссі вуалює сильні долі такт).

Сучасні композитори ще сміливіше експериментують у галузі метроритму, спрямовуючи свої пошуки на відкриття нових ефектів звучання. Виникає ритм з нефіксованими тривалостями, при якому виконавець сам визначає часову довжину звуків у музиці, що ним виконується. Це призводить до особливої мобільної форми, представленої у творчості Кш. Пендерецького, А. Шнітке, багатьох українських митців. Все більше поняття ритму уособлюється до поняття числа. Сучасні композитори використовують особливі форми ритмічної організації, в основі яких покладено математичні закономірності. Так, знаменитий числовий ряд Фібоначчі, у якому кожна наступна цифра є сумою двох попередніх (0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55...), керує

ритмічною організацією багатьох творів Б. Бартока, І. Стравінського, К. Штокхаузена.

Відштовхуючись від важливої ролі ритму у побудові сучасних музичних творів, педагоги-музикознавці пропонують загострити увагу здобувачів при вивченні основ ритмічної організації музики на принципи музичного формотворення. Важливі елементи логіки формотворення – структурний, тональний і змістовний – об'єднує феномен ритму у найширшому його розумінні як принцип порядку, організованості у чергуванні, у будь-якому русі. Саме рух охоплює усе, що складає матеріальну сторону музики: музичну тканину, увесь матеріал тощо. І ритм є основним фактором, що упорядковує цей рух. Тому до вивчення загальних закономірностей ритму варто додати поняття структурний, гармонічний та смисловий ритм.

Під структурним ритмом розуміємо ритмічну закономірність у зміні, поєднанні і масштабних взаємовідносинах структур. Гармонічний ритм відображає ритмічну пульсацію у зміні тональностей та гармонічних функцій, а смисловий – взаємовідношення між матеріалом, різним по смисловим характеристикам: зміни типів, способів існування і функцій; зміни і взаємовідносини матеріалу, різного за інтонаційно-тематичним наповненням.

Окрім функції музичного формотворення, у музиці другої половини ХХ ст. ритм отримує функцію колористичну, яка з особливою гостротою проявляється у руслі течій алеаторики, сонористики та мінімалізму.

Усвідомлення особливостей ритмічної організації музичних творів допомагає у розумінні самого змісту музики, яке є складним творчим процесом і потребує суттєвої емоційної та інтелектуальної підготовки, широкого музичного кругозору, напруженої розумової роботи слухача. Існування ритмічних відносин в їх різноманітних втіленнях у всіх аспектах музичної структури і художнього змісту повинно знаходитись у руслі постійної уваги і виконавців, і слухачів, і музикознавців. Від рівня засвоєння інформації про ритм як засіб виразності та про метроритмічну сторону музики

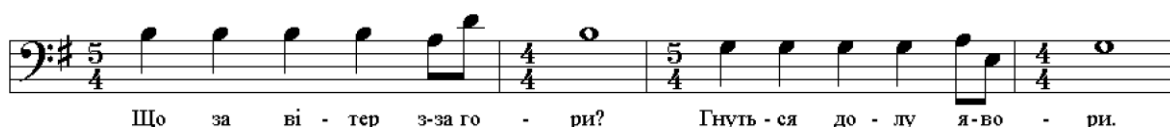
на заняттях з різноманітних навчальних дисциплін залежить глибина проникнення майбутнього педагога-музиканта не лише у сутність музичного процесу, але й у художній зміст музичного мистецтва.

3.4. Особливості ритмічної організації українського фольклору

Українська народна пісня, танець та інструментальні мелодії стали невід'ємною складовою як української класичної, так і української сучасної музики. Прийоми та методи взаємодії сучасного композитора з фольклором досить різноманітні: від копіювання певного народного зразка – до інтуїтивного, загально асоціативного звернення до народних першоджерел. Досить часто сучасні композитори використовують особливості національного метроритму. Ритміка українського фольклору досить складна, багата і різноманітна. Яскраве відображення національні особливості фольклору отримали через змішані та перемінні метри, які інтенсивно використовуються в сучасній музиці.

Особливість народної пісні – унісонний заспів з наступними підголосками, унісонні каденції у поєднанні з різними розмірами ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$) – широко використовує А. Штогаренко в 3-ій частині Симфонії №1 “Україно моя!” для досягнення колориту історичної пісні:

А.Штогаренко. ч.3 Партизанська:



Що за ві - тер з-за го - ри? Гнуть - ся до - лу я-во - ри.

Архаїчність експозиційного звучання побічної партії 1-ої частини симфонії №3 Б. Лятошинського досягається не тільки діатонікою, гармонізацією паралельними квінтами, але й кадансами в непарних тактах (третьому, п'ятому, дев'ятому) і метричною нерівномірністю:

Б. Лятошинський. Симф. №3, ч.1, Побічна партія:



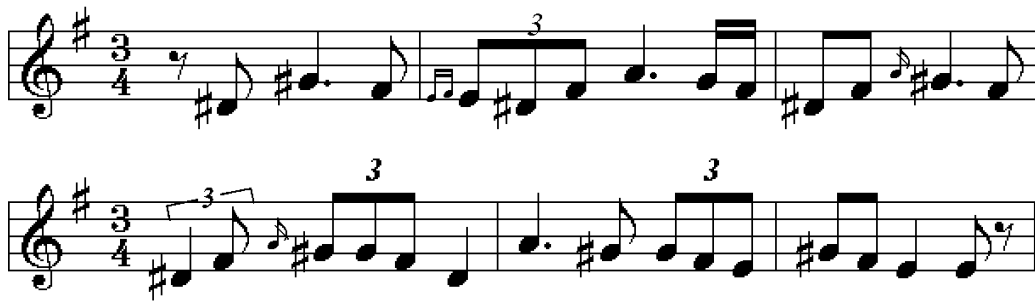
Об'єктивність образу другої теми «Sinfonia lirica» Є. Станковича підкреслюють її конкретно жанрові першоджерела – народно-пісенна основа з нерівномірною ритмічністю:

Є. Станкович Sinfonia lirica, тема В.



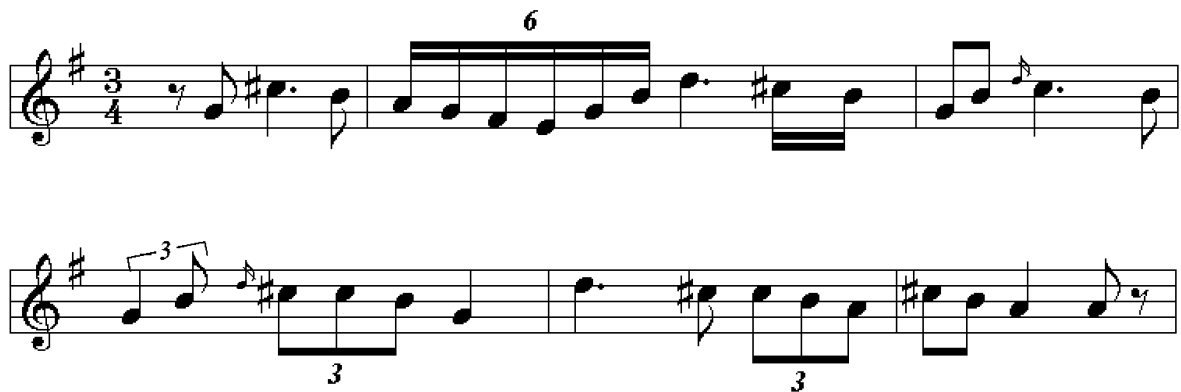
Для стародавнього українського епосу, кобзарських дум характерні ритмічна імпровізаційність з багатими і вільними ритмічними формулами. Саме таку властивість епосу використав Л. Ревуцький в створенні провідного образу своєї другої симфонії:

Л. Ревуцький. Симф. №2, ч.1, Головна партія



В подальшому розвитку теми композитор наслідує традиції народних інструментальних імпровізацій ще з більш вільною ритмікою, де поєднуються різномірні ритмічні групи:

Л. Ревуцький. Симф. №2, 1ч., Головна партія , друге проведення.



У старовинних українських танцях досить часто на початку можна зустріти формули кількісного наростання нот в кожному мотиві, що пов'язано з першими танцювальними фігурами. Такий же прийом використовує і Б. Лятошинський, але з іншою метою: уривчасті інтонації головної партії Третьої симфонії з кількісним наростанням нот в кожному мотиві (2-4-5, 2-6) зображують дійову силу в процесі становлення, концентрування енергії:

Б. Лятошинський. Симф. №3, ч.1, Головна партія.



Ритмічна та жанрово-інтонаційна специфіка української пісні яскраво втілилася у пісенній творчості українських композиторів. Пропонуємо зразок цілісного аналізу перлини української вокальної лірики – знаменитої «Вечірньої пісні» К. Стеценка.

Одні з найцікавіших сторінок української музики ХХ століття – твори у жанрі солоспівів, який не обминув жоден з українських композиторів. Спираючись на кращі класичні традиції, українські композитори віднаходять нові виражальні засоби для художньо якісного втілення музичного образу. Спектр жанрових різновидів українського романсу досить широкий – від ліричної зарисовки до романсу-сатири, від героїчної балади до драматичного монологу. Особливе місце в творчості українських композиторів посідає пісня-романс з національною пісенністю та її образами.

Вечірня пісня

Слова В. Самійленка

Lento

Музична партитура «Вечірньої пісні» К. Стеценка. Партитура складається з трьох систем: вокальної лінії, лінії фортепіано та басової лінії. Темп позначено як *Lento*. Динаміка в кінці вокальної лінії позначена як *p*. Лірика: Ти -

Гармонізація фортепіано та басової лінії позначена наступними акордами: То.п., Т, Т, D7, Т, D7.

хс-сень-ко ве-чір на зем-лю спа-да - е, і

T D T D7

сон - це сі - да - є в тем - не - сень - кий гай.

S 3M VII7 T D7 (S) DD7 3M VII T

Ой, со - неч - ко яс - не не - вже жти - вто -

DD7 3M VII9 T S D T 3M VII7 D D7

ми - лось? Чи ти роз - гні - ви - лось? І ще не ля

mf rit.

T D7 D9 T D7

a tempo

Для закінчення

гай.

a tempo *p*

T T

Романси К. Стеценка належать до української класики ХХ століття. Його доробок в галузі солоспівів пов'язаний значною мірою з образно-інтонаційним змістом української народної пісенності, особливо літературного та побутового романсу. В своїх вокальних творах композитор не вдається до прямого цитування народного наспіву, але його романси завжди пов'язані з яскравою національною визначеністю.

«Вечірня пісня» на вірші В. Самійленка зачаровує слухача своєю витонченістю і водночас простотою. Романс написано в куплетній формі, яка типова саме для народних пісень. Сам куплет являє собою просту двочастинну форму з двох періодів (заспів – приспів).

На жанрові першоджерела романсу вказує його назва. Вона прямо асоціюється з колисковою піснею. І саме ознаки колискової з'являються на самому початку. В українській музиці колискова досить часто побутує в трьохдольності, об'єднаній в розмір $\frac{6}{8}$. Рівномірний рух восьмими тривалостями створює ефект заколисування. Традиційно мелодика колискової теж повинна обертатися навколо певного опорного тону, тяжіючи до постійної сталості. Мелодика романсу К.Стеценка має не обертальний, а хвилеподібний розвиток. Тому у значенні стабілізуючого елемента виступає гармонія.

У фортепіанному вступі і в першому реченні вся гармонія витримана на тонічному органному пункті, виражальні можливості якого мають подвійну функцію: - надають відчуття сталості, стабільності, заспокоєння; - здійснюють безпосередні зв'язки з традиціями народного інструментального музикування.

Саме для жанрів народної інструментальної музики характерне часте використання квінтових тонічних органних пунктів протягом експонування музичної теми.

Цей тонічний органний пункт вступає в певне протиріччя з розвитком гармонії в першому періоді: він ніби стримує її інтенсивний розвиток зі зміною функцій – двічі в одному такті. До цього слід також додати велику кількість неакордових звуків, що надають музиці характеру плинності. Мета тонічного органного пункту – стримати цей потік. Форма заспіву – простий період неповторної структури зі вступом. У чотиритактовому вступі експонується перша фраза заспіву. Мажорний колорит мелодії відбувається з самого початку її звучання – ямбічний висхідний мотив змальовує V і III ступені ля-бемоль-мажора. Типовий для побутового романсу зворот отримує в мелодії Стеценка нові риси. Секстовий стрибок урівноважується не поступовим рухом, а чотириразовим утриманням восьмими тривалостями терцового тону, створюючи ефект речитативу, напівдекламації. Його роль – також в заколисуванні. Тому нам здається доречним при виконанні не вокалізувати занадто перший такт, а створити враження вокалізованої говірки. Ця

декламація в наступному такті мелодично компенсується спадною септимою з поступовим висхідним заповненням мелодичної хвилі.

«Невокальна» септима в контексті рівномірного руху і тривалого органного пункту сприймається досить мелодично і зручно для виконання. Цікавою нам також здається каденція першого речення. Половинна каденція зупиняється не на домінанті, а на тоніці в мелодичному положенні терції. Це знімає типову для половинних каденцій напругу домінантних гармоній, що тяжіють до вирішення в наступному реченні. Тонічна каденція дає відчуття сталості і спокою. Щоб зв'язати гармонію з наступним реченням тонічний тризвук за допомогою лише одного звуку перетворюється на нестійку гармонію – домінантсептакорд до субдомінанти, яка з'являється на початку другого речення, не даючи виникнути враженню повної зупинки. Цезуру, що виникла в мелодії завдяки каденції і паузам, заповнює рівномірний рух в партії фортепіано, яка ніби доспіває вокальну мелодію.

В мелодичному русі наприкінці першого речення композитор зумисне посилює тяжіння до терцового тону тоніки, порушуючи інерцію слухацького сприймання: другий щабель повинен був мелодичним ходом вирішитись у перший, а замість цього композитор його альтерує, підвищує і спрямовує його вирішення в терцовий тон тонічного тризвуку. Такий мелодичний хід надає музиці ліричної вишуканості.

Як вже було зазначено, перший період (тобто заспів) має неповторну структуру. Мелодичний розвиток другого речення базується на секвенції спадного спрямування. Три ланки секвенції призводять до досконалої тоніки. В основі секвенції – терцієве «мерехтіння», що знаходиться в сфері ліричної образності.

В гармонії другого речення тонічний органний пункт зберігається, але подається вже не у вигляді протягнутої тонічної квінти, а в епізодичній появі тоніки в басу у кожному такті. А ось загальний рух гармонічного розвитку в другому реченні значно пожваблюється за рахунок еліптичного звороту і

появи, в п'ятому і шостому тактах зменшеного септакорду. Такий гармонічний рух ніби компенсує нав'язливу терцовість секвенції.

В пісенних жанрах важливу роль відіграє тип співвідношення між голосом і супроводом. На початку романсу в супроводі викладається початкова фраза мелодії, яка переростає в плавне погойдування у третьому-четвертому тактах вступу. В першому періоді фортепіанна партія, крім функції гармонічного підкріплення, створює яскраві і виразні підголоски до мелодії та іноді дублює голос. В приспіві її функція зменшується. Вже у другому такті приспіву з'являється імітаційне проведення початкового мотиву, яке лише потім переходить в підголосок. В рамках одного періоду композитор поєднує риси професійної (імітаційної) та народної (підголосочної) поліфонії.

Мелодичний розвиток другого розділу простої двочастинної форми продовжує розкривати виражальні можливості інтервалів сексти і терції як носіїв ліричної образності. Хвилеподібна мелодична лінія зберігається. Ритм гармонічного розвитку в першому реченні приспіву не уповільнюється, а еліптичний зворот навіть розширюється і ускладнюється альтерованою гармонією.

Другий період простої форми теж неповторної структури і неквадратний. Друге речення розширюється завдяки великій паузі у вокальній мелодії перед останньою фразою і фортепіанному завершенні, побудованому на матеріалі вступу. Така повторність вступу і завершення створює особливу заокругленість форми.

Мелодія і гармонія приспіву з точки зору процесів формотворення виконують функції розвитку (інтенсивність зміни гармонічних функцій, поява побічних домінант з альтерованими квінтами) і завершення (заспокоєння гармонічного руху, повернення до втраченого в другому періоді органного пункту тоніки). Мелодичний зворот в останній вокальній фразі показує тяжіння до устою найяскравішим інтервалом – між п'ятим і першим щаблями.

Всі засоби музичної виразності в романсі К. Стеценка спрямовані на

відтворення характеру коліскової, яка належить до ліричної сфери музичної жанровості. Особливості побудови мелодії та деякі риси фортепіанного супроводу дозволяють з'ясувати органічний зв'язок «Вечірньої пісні» з народно-пісенними джерелами. Вдале поєднання професійних і народних засад, яскрава образність романсу дозволили мініатюрі піднятися до рівня кращих зразків вокального жанру в сучасній українській музиці.

Список літератури

1. Адорно Т. (2002) Теорія естетики / Пер. З нім. П. Таращук. Київ: Основи. 518 с.
2. Андрущенко Т. І. (2011). Проблеми естетичного в культурі: матеріали до спецкурсу. Київ : Університет «Україна». 627 с.
3. Бадьо А. (2014). Століття. Львів: Кальварія; Київ: Ніка-Центр. 304 с.
4. Безклубенко С.(2002). Теорія культури: Монографія. Київ.324 с.
5. Бодрійяр Ж. (2004). Симулякри і симуляція. Київ: ОСНОВИ. 230 с.
6. Бурлачук В., Танчер В.(2004). Символ і симулякр. Концепція символу в соціології постмодерну. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг.* №1.С.15-29
7. Вірановський Г. (1978). Музично-теоретичні системи. Київ: Муз. Україна. 85 с.
8. Верещагіна О., Маринчук Т. (2000). Засоби музичної виразності та їх роль у процесі формотворення. Вінниця: б/в.
9. Верещагіна-Білявська О. Є. (2018). Семантичний аналіз музики у фаховій підготовці педагога-музиканта. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя».* Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2018. С. 37-41
10. Верещагіна-Білявська О. Є., Маринчук Т. Т. (2019). Оволодіння навичками семантичного і художньо-педагогічного аналізу як необхідна складова фахової підготовки педагога-музиканта. *The 3rd International scientific and practical conference «Topical issues of the development of modern*

- science*» (November 13-15, 2019). Publishing House «ACCENT», Sofia, Bulgaria. С. 34-41
11. Верещагіна-Білявська О.Є. (2023). Історія зарубіжної музики (Античність. Середньовіччя. Відродження): Навчально-методичний посібник. Вінниця. 135 с. <https://library.vspu.net/server/api/core/bitstreams/7fad7800-814c-494c-a898-53369870de25/content>
 12. Верещагіна-Білявська О.Є. (2025) Поглиблення навичок семантичного аналізу при інтерпретації творів доби бароко у фаховій підготовці музиканта. *Art and art education in time and space*. Scientific monograph. С.107-125 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-618-8-6>
 13. Габермас Ю. (2001). Філософський дискурс Модерну. Київ: Четверта хвиля. 424 с.
 14. Гатальська С. М. (2005). Філософія культури. Київ: Либідь. 328 с.
 15. Гейзінга Й. (1994). Homo Ludens. Київ: Основи. 250 с.
 16. Гірц К. (2001). Інтерпретація культур: Вибрані есе / Пер. з англ. Київ: Дух і Літера. С. 5–68.
 17. Ідея культури: виклики сучасної цивілізації (2003)/ Є. К. Бистрицький, С. В. Пролеєв, Р. В. Кобець, Р. В. Зимовець. К.: Альтерпрес». 192 с.
 18. Кассіерер Е. (2000). Символ. *Філософсько-антропологічні читання '97*. К.: 2000. С. 265–288.
 19. Козаренко О. (2001). Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : Автореф. дис... докт.мист-ва: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І.Чайковського. Київ. 22 с.
 20. Котляревський І. (1974). Вступ до класифікації музично-теоретичних систем. К.: Муз. Україна. 48 с.
 21. Кримський С. Б., Павленко Ю. В. (2007). Цивілізаційний розвиток людства. Київ: Фенікс. 316 с.
 22. Ліотар Ж.-Ф. (1995). Ситуація постмодерну. *Філософ. і соціол. думка*. Вип. 5-6. С. 15–38.

23. Леві-Строс К. (2000). Структурна антропологія/ Пер.з фр. З.Борисюк.К.: Основи. 386 с.
24. Левчук Л. (1997). Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посіб. для студентів гуманітарних спеціальностей вищих закладів освіти. К.: Либідь. 224 с.
25. Лосев О. Музична естетика античного світу. К.: Музична Україна, 1974. 218 с
26. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Вип. 29. 2023. С. 63-68.
27. Павлюченко С. (1974). Питання мелодики. К.: Муз. Україна. 42 с.
28. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колект. монографія (2021)/за заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. К.: Ліра-К. 431 с.
29. Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії (2020): навч. посіб. для студентів ВНЗ / [Т. В. Андрущенко та ін.] ; за заг. ред. Тимошенка М. О.; Нац. муз. акад. України ім.П. І. Чайковського. Київ ; Чернівці: Букрек. 623 с.
30. Шабанова Ю. О. (2019). Філософія культури: підручник. Дніпро : ЛІРА. 240 с.
31. Шип С.В. (2023). Музична герменевтика: Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П. 137 с.
32. Яус Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (1996)/ *Антологія світової літературної критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис. С.278-305.
33. Barker, Andrew (2007). *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

34. Vereshchahina-Biliavska Olena, Marynychuk Tamara (2020). Anthropologische Herangehensweise an die Musikkunst im alten philosophischen Denken. *Aktuelle Fragen der Musikausbildung und erziehung: Geschichte, Theorie, Praxis*: monographie herausgegeben von Prof. Oleh Mikhailychenko. AV Akademikerverlag. C.128-141
35. Vereshchahina-Biliavska O., Mazur I., Cherkashyna O., Burska O., Hrinchenko T. (2023). Semantic aspects of musical language. *Convergências*. Volume XVI (32). 30 novembro. P.139-150. DOI <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.231>