



***Творчість П.І.Чайковського  
в контексті музичної культури України:  
традиції та сучасність***

**Матеріали  
Всеукраїнської  
наукової конференції**

**з нагоди 150-річчя першого візиту П.І.Чайковського в Україну  
(15–17 травня 2014 року, Суми – Тростянець)**

**Суми - Тростянець, 2014**

УДК 7.071.1:78.07(477)(082)

ББК 85.313(4УКР)я43

T28

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради  
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка  
(протокол №11 від 28 квітня 2014 року)

**Редакційна колегія:**

**Тарапата-Більченко Л. Г.** канд. філос. наук, доцент (*відповідальний редактор*); **Алексєєва Г. В.** доцент; **Антонець О. А.** канд. мистецтв., доцент; **Зуєв С. П.** канд. мистецтв., доцент; **Кушова Е. В.** канд. мистецтв., доцент

**T28 Творчість П.І.Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність** / Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (15–16 травня 2014 р., Суми – Тростянець). – Суми : ТОВ ВПП «Фабрика друку», 2014. – 146 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Творчість П.І.Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність». Розглядаються напрями та шляхи досягнення творчої спадщини П.І.Чайковського; тенденції розвитку музичної культури України в контексті міжкультурних комунікацій; традиції та інновації у вітчизняній композиторській, виконавській і музично-педагогічній діяльності; дидактико-виховний потенціал музики П.І.Чайковського та теоретико-методичні основи виконавської інтерпретації його творів.

©СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2014

## П. ЧАЙКОВСКИЙ И Р. ВАГНЕР: ОБЩИЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ПИСЬМА

Вопрос общехудожественной логики и техники письма музыкальной композиции рассматривается как особый раздел музыкальной эстетики. Выявление специфики *художественного* в музыкальной форме и характеристика его с эстетической точки зрения является высшей целью анализа музыкального произведения. Е. Маркова даёт определение художественной формы как «способа воплощения художественного содержания всей совокупностью средств в соответствии с признаками материала данного вида искусства и действием принципа художественности в их организации» [7, 57].

Эффект «художественного открытия» исследовал Л. Мазель и дал ему следующее определение: «Художественное открытие – это воплощённое в произведении какое-то *новое видение*, познание тех или иных сторон действительности, *выразительных возможностей художественных средств* (курсив мой – О.А.)» [6, 7].

Сравнение композиторских техник письма П. Чайковского и Р. Вагнера может показаться парадоксальным. Во-первых, русский композитор довольно критично относился к музыкально-эстетическим воззрениям немецкого композитора; во-вторых, – сложно утверждать, что музыка Р. Вагнера повлияла на творчество П. Чайковского. Однако эти два гиганта двух различных культур в своей технике музыкального письма имеют общие черты, которые не только определяют общность их стилевых методов, но и определили перспективу развития музыкального искусства в XX веке [1; 2; 3].

Новаторство Р. Вагнера и П. Чайковского во многом определяется использованием такого приёма музыкально-

тематического развития, как секвенция и лейтмотивной системы. И секвенция, и лейтмотив явились ведущими принципами музыкальной техники письма у обоих композиторов. Каждый из них по-своему использовал эти приёмы композиторской техники, однако они выступают ведущими и определяющими компонентами тематического развития их музыки.

Предлагается сравнение композиторских техник письма Р. Вагнера и П. Чайковского путём анализа 1) секвенции, 2) лейтмотивов и 3) особого типа художественной целостности.

*Секвенции.* Секвентное развитие у П. Чайковского являлось основополагающим фактором тематической работы и построения формы. Именно секвенция – точная и вариантная – явилась важной стороной выражения художественного замысла.

Секвентность – это образ мыслей у П.И. Чайковского, поэтому секвенции пронизывают все разделы формы музыкальных произведений, являясь абсолютно органичными в них. Свидетельством этому может служить I часть 6 симфонии. Так, во вступлении восходящая секвенция в басах в своём первом звене экспонирует тематическое зерно всей симфонии. Обратим также внимание на хроматическое противодвижение в нижнем голосе, которое в дальнейшем прозвучит в секвенции всей фактуры в экспозиционном разделе главной партии I части и в начале IV части. В экспозиции главной партии I части секвенция выступает основным фактором развития. Транспонирующая секвенция всей фактуры, приводящая к кульминации главной партии тт. 30-39, демонстрирует приём дробления секвентного звена от трёх четвертей до одной восьмой (приём убывающей арифметической прогрессии). Этот пример показателен как для этой симфонии, так и для творческого метода композитора в целом.

Обычно высказывается мысль о том, что мелодический материал русской песни не приспособлен к симфоническому развитию в силу того, что он с трудом поддается секвентной и имитационной обработке. Но Чайковский своим творчеством

опровергает это положение интенсивным секвентным развитием, располагая секвенцию не в традиционных для неё разделах. Возможно, при этом возникает насилие над материалом, особенно если это касается подлинных народных песен. Однако в своей музыкальной технике письма Чайковский трактует секвенцию безупречно, при этом мы отдаём себе отчёт, что интонационный план музыкального языка композитора ближе к Западной Европе, чем к коренным русским фольклорным образцам.

Композиторское новаторство Р. Вагнера проявляется в огромном расширении способов варьирования микротематических образований путём постоянной перемены гармонических средств в тематической последовательности функций. В условиях тонально-гармонического мышления это означает, что один и тот же мотив может выступать в диатоническом, хроматическом и «комбинированном» виде, проводиться на разных ступенях тональности или же по звукам аккорда. Сохранение некоторых характерных черт (например, ритмоформулы, движения вверх или вниз) позволяет мотиву секвенции оставаться узнаваемым во всех вариантах ладо-функциональных преобразований.

К ладовым и гармоническим средствам варьирования подключаются и линейные: обращения, ритмические увеличения и уменьшения, мелодическое растягивание звена секвенции до размеров фразы, вычленение из него ещё более кратких образований. Большую роль также играет соотношение различных вариантов мотива по вертикали, подобное технике вертикально-подвижного контрапункта. Практическая область комбинирования секвенционного звена в творчестве Р. Вагнера неограниченная (см. Вступление к опере «Тристан и Изольда» Р. Вагнера) [4].

*Лейтмотивы.* Лейтмотивная система у Р. Вагнера и у П. Чайковского есть особым родом художественной формы, особым эстетико-художественным феноменом. Внутри самой композиции она служит регулятором отношений музыкального и

внемузыкального планов, выявляя в логике музыкального сюжета и музыкального формообразования единые закономерности.

*Особый тип художественной целостности* имеет в принципе каждое произведение искусства. Однако вагнеровская лейтмотивная система оказалась, с одной стороны, обобщением опыта оперных и инструментальных жанров и, одновременно, первым зрелым образцом нового понимания художественного целого – в этом её уникальность (см. оперу «Тристан и Изольда»). В оперном творчестве П.И. Чайковского также представлен особый тип художественной целостности, в котором отразилась глубина психологического анализа композитора, его поразительное умение проникать в самые тонкие и сложные мысли и ощущения своих героев; нашло проявление творческое слияние композитора с художественным образом, граничащее с перевоплощением, умение выделить главное в сюжете, передать сценическую жизнь в непрерывном развитии [5].

Каждый из рассмотренных принципов музыкальной техники письма в процессе анализа должен быть нацелен на выявление как *типических черт* стиля, жанра, формы произведения, так и его *индивидуальных особенностей*; на раскрытие содержания в его единстве с формой.

#### Литература:

1. Верба О. Вариантность: внестилевой и стилевой аспекты функционирования // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти // Збірник наукових праць: – Вип. 13. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. – С. 54-61.
2. Верба О. Вариантность как основа музыкальной композиции: от техники к образу // Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина: Сборник материалов I Международной научно-практической конференции (25 сентября 2010) / Отв. Ред. А.А. Преодоляк; издатель Петров Е.К., 2011. – С. 70-85.
3. Верба О. Генезис вариантности в современной музыке // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – Вип. 33. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – С. 464-474.
4. Верба О. Историческое становление секвенции как детали музыкального процесса // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса: Сб. науч. материалов: Вып. 2. - Х.: ХГИИ, 1995. – С. 12-15.

5. Вербa О. «Иоланта» П. Чайковского: к проблеме художественной целостности // XI Харківські асамблеї “П.І. Чайковський: протилежності мистецтву”. Міжнародна наукова конференція “Спадщина П.І. Чайковського: на шляху в ХХІ століття”. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. – С. 45-57.
6. Мазель Л . А. Эстетика и анализ // Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 3-54.
7. Маркова.О. Про естетичне вивчення музичної форми // Українське мистецтвознавство, Вип. 13. – Київ: Музична Україна, 1978. – С. 54-70.

**О.А. Александрова (Вербa)**

*Харьковская гуманитарно-педагогическая академия*

*(г. Харьков)*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ЦЕЛОСТНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ИОЛАНТА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Целостный охват явлений базируется на анализе конкретных произведений искусства. В 70-е годы XX века В. Цуккерманом была выдвинута идея «целостного анализа» музыкального произведения и предложен метод, основанный на характеристике музыкального сочинения через анализ выразительных средств составляющих его элементов. Современные научные представления не могут базироваться на этом методе собирания выразительных элементов музыкального произведения, так как он не соответствует в полной мере понятию о целостности. Отмечая этот факт, В. Холопова в 90-е годы предложила интегрирующий метод «анализа целостности» музыкального произведения. Такой анализ рассчитан на человека как «систему» высочайшего уровня, способного работать с целостными образцами. В аналитической операции подобного рода используется психологический «принцип бережливости Окагама», или принцип *pars pro toto*. «Поскольку знающий музыку человек, – пишет В. Холопова, – хранит в памяти

огромную иерархию музыкальных образов – от отдельных интонаций до стилей целых художественных эпох, – ему не нужно излагать все содержание музыкального произведения. Достаточно будет обрисовать «ядро» образа, образную доминанту произведения, а остальное читатель дорисует по своему опыту и интуиции» [10, 80].

Актуальным сегодня является вопрос: какова же должна быть современная модель целостного анализа музыкального произведения? Что должно лежать в основе такого анализа?

**Объектом** нашего изучения будет музыкальное произведение как художественное целое; **предметом** – художественная целостность музыкального произведения как система логических функций. Научная **цель** исследования – раскрытие некоторых аспектов проблемы художественной целостности музыкального произведения путем анализа художественной концепции.

Поставим перед собой следующие **задачи**: 1) раскрыть содержание понятия «целостность»; 2) апробировать метод анализа художественной целостности на примере оперы П. Чайковского «Иоланта» в контексте реализации художественной концепции произведения.

В толковом словаре С.И. Ожегова даются такие определения: «Целостный – цельный, проникнутый единством. Целый – весь без изъята, полный ... без изъяна. Нечто единое, нераздельное. Стройное» [6, 713]. В Большой Советской Энциклопедии находим характеристику функциональных свойств и анализ рассматриваемого понятия: «Целостность – обобщенная характеристика объектов, обладающих сложной внутренней структурой. Понятие целостность выражает интегрированность, самодостаточность, автономность этих объектов, их противопоставленность окружению, связанную с их внутренней активностью. Оно характеризует их качественное своеобразие, обусловленное их специфическими закономерностями функционирования и развития. Иногда целостностью называют и



сам объект, обладающий такими свойствами, – в этом случае понятие целостность употребляется как синоним понятия «целое» [2, 480]. Авторы статьи указывают на методологическое значение представлений о целостности, которое состоит в указании на необходимость выявления внутренней детерминации свойств целостного объекта. После чего делается основной вывод: в современной науке понятие «целостность» выступает как один из основных компонентов системного подхода.

Художественная целостность как проблема музыкознания представлена В. Холоповой в главе IX «Индивидуальный замысел музыкального произведения и проблема художественной целостности» (см. кн. «Музыка как вид искусства»). Исследователь задается парадоксами: «может ли принципиально неповторимое (индивидуальное) изучаться принципиально повторимыми методами науки? Может ли целостность, цельность подвергаться анализу (расчленению)?» [10, 74]. Итогом авторских размышлений является вывод о том, что индивидуальное и целостное настолько логичны и закономерны, что их алгоритм может стать предметом научного анализа.

На пути к осознанию художественной целостности музыкального произведения, как считает В. Холопова [10, 83], необходимо пройти следующие этапы:

***Первый этап*** – установление составных элементов уникального синтеза.

На наш взгляд, его разработку содержит теория «художественного открытия» Л. Мазеля. Он пишет, что «суть открытия почти всегда может быть сформулирована как некоторое **с о в м е щ е н и е** (или существенно новое совмещение) каких-либо важных, но трудно совместимых свойств» [6, 156] и приводит ряд примеров жанрового синтеза: совмещение лирического романса и марша в Ноктюрне f-moll Шопена, у Чайковского – сочетание во многих темах песенной широты с интенсивностью развития героических тем [6, 159-160].

Данный метод сходен с позицией Ю. Лотмана, продолжает ее и рассматривает новую художественную целостность как пересечение различных прежних свойств, без включения идеи или доминанты нового художественного целого. У Ю. Лотмана находим аналогичную логику размышлений: «Закон художественного текста: чем больше закономерностей пересекается в данной структурной точке, тем индивидуальнее он кажется. Именно поэтому изучение неповторимого в художественном произведении может быть реализовано только через раскрытие закономерного при неизбежном ощущении неисчерпаемости этого закономерного» [4, 101]. Ученый-литературовед характеризует индивидуальное как следствие пересекающихся закономерностей, познание художественного текста осуществляется «через изучение неповторимости как функции определенных повторяемостей, индивидуального как функции закономерного» [там же].

В. Холопова указывает также на то, что уникальный исторический синтез очевиднее всего проявляется в произведениях поворотных, «эпохальных», например: опера М. Глинки «Руслан и Людмила» – синтез музыкального жанра оперы и одного из трех родов искусства – эпоса; опера Н. Римского-Корсакова – синтез жанра оперы и жанра былины.

**Второй этап** – нахождение доминирующей идеи произведения, ядра новой выразительно-смысловой целостности.

Концентрацию художественного целого и индивидуальных особенностей произведения вокруг идеи («доминанты») формулирует Л. Выготский: «...всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинения и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение

всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» [3, 206].

Под художественной концепцией произведения мы будем понимать **общий замысел** композитора, демонстрирующий его взгляд на основную идею, и предполагаемые способы его реализации. Идея выступает определяющим понятием, лежащим в основе художественной концепции как системы логического построения, плана. В Литературном энциклопедическом словаре идея характеризуется как «обобщающая, эмоциональная, творческая мысль, лежащая в основе произведений искусства» [4, 114]. В этом определении подчеркнут психологический момент, что это эмоциональная мысль, и далее указывается на значение творческого воображения, фантазии в реализации художественной идеи. А именно: «Фантазия художника направлена на осуществление его творческого замысла, реализацию его образной мысли; с ее помощью он создает тот новый мир воображаемых личностей, отношений, переживаний, которые оказываются и более характерными и более выразительными, нежели те, которые художник знал, видел, переживал в реальной действительности» [там же].

Модель анализа индивидуально-целостного в музыкальном произведении предлагает В. Холопова [10, 84]. Она отмечает, что механизм такого анализа сложен тем, что включает в себя целую систему разнофункциональных понятий, а именно:

1. явление уникального исторического синтеза с его решающими факторами;
2. главную выразительно-смысловую идею;
3. генерализирующую интонацию;
4. художественный контекст музыкального произведения, вмещающий уникальный процесс развития произведения.

Воспользуемся предложенной моделью анализа индивидуально-целостного в музыкальном произведении с целью выявления художественной целостности в опере «Иоланта» П. Чайковского.

Выбор оперы «Иоланта» не случаен. С одной стороны, это произведение **уникально** само по себе по жанровому и композиционному решению; является, по мнению многих исследователей, выражением высокого оперно-симфонического мастерства композитора. С другой стороны, оно продолжает **общую направленность** творчества П. Чайковского, в нем в концентрированном виде проявляются характерные черты оперного стиля и эстетических взглядов композитора.

Оперный жанр в творчестве Чайковского, как известно, занимает особое место. Композитора всегда привлекала в опере ее синтетическая природа, он выдвигал особые требования к ее формообразованию в связи с задачами художественного единства. В одном из писем читаем: «...Нахожу, что ... соединяя в себе столь много различных элементов, служащих одной цели (подчеркнуто мной – О.В.), опера едва ли, все-таки, не самая богатая форма». <sup>1</sup>

Особенностью «Иоланты» является ее камерность, одноактное строение. Этот тип оперной драматургии, как известно, широко развивается лишь в конце XIX – начале XX века параллельно с одноактной «драмой настроения». В большинстве случаев такие оперы содержат одну фазу развития (обычно заключительную) и представляют собой развязку драмы, начало которой как бы произошло уже до поднятия занавеса. Драматургия «Иоланты» строится иначе, в чем и проявился уникальный исторический синтез различных оперных форм. П. Чайковский не отказался от предварительных фаз действия: в опере есть экспозиция, фаза развития с углублением драматизма и кульминацией и счастливая развязка. Таким образом, в этом сочинении синтезируются особенности камерной и большой оперных форм, а именно – одноактная композиция, в рамках которой представлено последовательное развития драматического действия. Ю. Розанова называет метод драматургии «Иоланты» – методом сжатия драматургии многоактной оперы [9, 200]. Осознавая новизну

---

<sup>1</sup> П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк, т. III, с. 117. Письмо от 3 ноября 1882 г.

будущего произведения, композитор во время работы над инструментальной оперой, писал В.Л. Давыдову: «Эта одноактная опера в сущности огромная и требующая огромного внимания» [8, 333].

Оперная эстетика Чайковского связана с содержанием его творчества. Композитор чрезвычайно внимательно относился к выбору оперного сюжета, его привлекала духовная направленность содержания. Стремление к сильному в психологическом отношении изображению характеров основано на характере отношения автора к своим героям, которое нашло отражение в его следующем высказывании: «... лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, *жалел*, как любят и *жалеют* живых людей».<sup>2</sup>

Композитор был пленен основной идеей своей будущей оперы. Об этом свидетельствуют его высказывания: «Сюжет («Дочь короля Рене» Генриха Герца) божественный, и мне кажется, что я могу его хорошо обработать» (письмо к М. М. Ипполитову-Иванову) [8, 331]; «Дочь короля Рене» – богатейший для музыки сюжет, способный согреть и вдохновить меня до того, что я не сомневаюсь в успехе» (из письма к И.А. Всеволожскому) [там же ].

Главная выразительно-смысловая идея оперы заключена в образе Иоланты, который определяет собой характер и особенности музыкального развития оперы. В этом проявляется принцип *монодрамы*. Художественная концепция оперы основана на глубоком конфликте, который заложен в самом состоянии главной героини и обусловлен ее природным несчастьем. Драматизм ситуации заключен в слепоте Иоланты. Жизненная сила, побеждающая зло, любовь как свет, противостоящий тьме, являются основой художественной концепции оперы, ее творческой идеей.

Ведущая драматургическая линия связана с образом Иоланты и образует сквозное развитие в опере. Этот принцип проявляется

---

<sup>2</sup> П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, с. 187. Письмо к М. И. Чайковскому от 10/22 декабря 1878 г.

как в характере развертывания произведения в целом, так и в построении отдельных драматических сцен. Создавая музыкальные образы своих героев, Чайковский, как известно, пользовался различными методами в характеристике главных и второстепенных персонажей. В рассматриваемом произведении он выделяет главную героиню; Иоланта – носительница главной идеи оперы, она является тем центром, вокруг которого происходит становление и развитие всего действия, как внешнего, так и внутреннего. Образы Иоланты и Водемона представлены в непрерывном симфоническом развитии на протяжении всей оперы, характеристика же других действующих лиц дана предельно сжато и рельефно, преимущественно, в одной арии.

Б. Асафьев отмечал, что в сфере композиции Чайковский как бы чувствовал себя раздвоенным между формами-схемами и наплывом звуковых эмоций: «...конструктивно-композиционной задачей мысли его было найти ту точку равновесия, которая обусловила бы гармонию звучащего материала, подсказываемого его психическим состоянием, и тех чертежей, по которым он строил свои концепции. ...Процесс оформления мыслей, очевидно, являлся для него мучительным процессом, ибо он инстинктивно чувствовал несогласованность природы своего звукосозерцания с процессом дифференциации, или разложения неделимого во внутреннем опыте *целого* на пространственные схемы» [1, 245]. Этим фактом объясняются психологические причины неудовлетворенности завершенным произведением, страстное желание начать новое произведение.

Желание сосредоточить все внимание на идее оперы, на развитии внутреннего, лирического действия заставило композитора дать исторический и национальный характер оперы лишь в самых общих чертах. Н. Туманина отмечает, что «эта тема раскрыта в своеобразной форме лирической легенды, в которой наименьшее место отводится бытовой обстановке и наибольшее –

развитию «внутреннего», лирического действия» (подчеркнуто мной – О.В.) [8, 332-333].

В «Иоланте» главный интерес для Чайковского составила психологическая сторона сюжета, а обстановка рыцарского замка Франции XV в. была для него лишь тем нейтральным фоном, на котором особенно рельефно выделялись характеры, чувства и отношения героев. Восприятие музыкальной формы в опере существенно отличается от восприятия чисто инструментальных форм. Как отмечал в этой связи Б. Ярустовский: «Сценические образы, зрительные впечатления – мощный фактор психологии восприятия» [11, 242]. В опере «Иоланта» смена сценического действия находится в тесной связи с цезурами, разделяющими отдельные части музыкальной формы. Появление нового действующего лица или группы лиц помогает слушателю яснее ощутить начало нового музыкального построения, появление нового музыкального образа рельефно подчеркивает изменение в сценическом действии. Завершенные музыкальные формы используются в эпизодах, лишенных активного драматического действия. В драматических сценах использование музыкальных форм оказывается более гибким и разнообразным, применяются многообразные средства динамизации процесса развития.

Б. Асафьев подчеркивает роль психологического аспекта в анализе художественного творчества композитора и особенностей восприятия его музыки. В работе «Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский» ученый пишет: «...для каждого исследователя возникает любопытная задача – проследить, есть ли в самом музыкальном мастерстве Чайковского, помимо свойственного ему таланта, такого рода принципы, которые выходят за пределы только узкопрофессиональных качеств или манер? Иначе говоря, не обладал ли Чайковский умением овладевать вниманием слушателей в такой степени, чтобы концентрировать это внимание на основных, кардинальных «узлах» или важнейших впечатляющих

«лучах» музыки и тем самым глубоко врезывать свои думы и мысли в сознание людей» [1, 61].

Важную формообразующую роль играет общий модуляционный план оперы. Смена ладотональности меняет эмоциональную окраску сцены, определяя грани отдельных эпизодов. Ладотональный план «Иоланты» является действенным средством драматургического развития, музыкального сквозного развития и всей оперы в целом. Рациональное распределение ладотональных ресурсов, создание красочных тональных контрастов обеспечило рельефное выявление драматического конфликта оперы. Выразительные ладовые контрасты, возникающие в процессе музыкального развития, усиливают драматизм художественного целого. Центральным звеном музыкальной драматургии, по мнению Б. Ярустовского, является «драматургия интонаций, умение организовать развитие, смену интонационных планов в соответствии с развитием драматического действия... Значение этого фактора для ощущения целостности, единства оперного произведения, для доказательства его ведущей роли бесспорно» [11, 246].

Художественный контекст рассматриваемого музыкального произведения помогает определить центральная сцена оперы (№ 7), в которой Иоланта впервые встречается с Водемоном и узнает от него о своей слепоте. Эта сцена является показательной с точки зрения оперного стиля Чайковского: в ней не только образ Иоланты получает дальнейшее развитие, но также выявляется основная идея оперы. Не отличаясь развитым внешним развитием сюжета, эта сцена дает очень сильное движение «внутреннего» действия.<sup>3</sup> Развернутый музыковедческий анализ этой сцены уже имеется в научно-методической литературе, поэтому укажем лишь на тот

---

<sup>3</sup> Исследователи отмечают, что сцена встречи Иоланты и Водемона и их беседа – высокий образец оперного симфонизма Чайковского. По своему значению она может быть сравнима с диалогом Германа и Лизы во 2-й картине «Пиковой дамы» или со сценой Кумы и Княжича в III действии «Чародейки». [8, с.339]



факт, что репризное строение и определенность тонального движения придают этой сцене замечательную стройность и логичность. Ее тематическое развитие также свидетельствует о цельности и единстве. Ведущую роль почти во всех разделах сцены играют вокальные партии, но во втором разделе (наиболее драматическом, когда Водемон узнает, что Иоланта слепа), основное мелодическое развитие представлено в оркестровом изложении, а партии солистов звучат в речитативном стиле. Трагическая кульминация представлена именно в этом разделе оперы и являет собой оригинальное, на наш взгляд, авторское решение: столкновение двух контрастных элементов – мужского, драматически напряженное звучание струнных, сопровождающее слова Водемона: «Она слепая!», тема медных инструментов (можно провести аналогию с темой тромбонов в кульминации первой части шестой симфонии) и женского, робкий вопрос Иоланты, не понимающей истинный смысл происходящего: «О, рыцарь, рыцарь, где же ты?».

Основной раздел сцены начинается с ариозо Водемона, со слов «Вы мне предстали как виденье». Показательным для осознания художественной концепции произведения является тот факт, что композитор начал сочинение оперы именно с этой сцены. В одном из своих писем Чайковский признавался: «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения...».<sup>4</sup> Ключевым моментом, *зерном*, несущим основную смысловую нагрузку, выступает именно ариозо Водемона: в его контексте скрыта драматургическая развязка драмы, ведь именно любовь Водемона к Иоланте послужила толчком к ее чудесному исцелению. О характере творческого мышления Чайковского говорит запись в его дневнике: «Начал писать начало, а конец мысленно сделал уже вчера» [11, 185].

---

<sup>4</sup> П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. Фон Мекк. Изд. «Academia», 1934, т. I, с. 216.

Сформулируем некоторые **выводы**. Художественная целостность музыкального произведения возникает на основе нового выразительно-смыслового единства, которое является результатом уникального исторического синтеза явлений, существовавших до этого отдельно друг от друга.

Музыкальное произведение как художественное целое есть результат реализации авторской концепции, представленной художественной целостностью как системой логических функций.

Художественная целостность оперы «Иоланта» основана на раскрытии композитором главной смысловой идеи произведения, на реализации его концепции. В опере «Иоланта» отразилась глубина психологического анализа композитора, его поразительное умение проникать в самые тонкие и сложные мысли и ощущения своих героев. Нашло проявление творческое слияние с художественным образом, граничащее с перевоплощением, умение выделить главное в сюжете, передать сценическую жизнь в непрерывном развитии.

Художественная концепция как общий замысел композитора основана на творческой идее произведения. Концепция и целостность тесно взаимосвязаны: первое понятие как система логических функций, как план произведения формирует художественное целое, целостность музыкального произведения; второе – является качественным показателем реализации художественной концепции, определяет, состоялось ли музыкальное произведение как художественное целое.

#### **Литература:**

1. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. – Л. : Музыка, 1972. – 375 с.
2. Большая Советская Энциклопедия (в 30 томах). Гл. ред. А.М. Прохоров. – Изд. 3-е. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – т. 28.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. – М. : Искусство, 1965. – 573 с.
4. Литературный энциклопедический словарь. Под общ. Ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М. : Книга, 1970. – 295 с.

6. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М. : Сов. композитор, 1978. – 352 с.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М. : Рус. язык, 1988. – 750 с.
8. Протопопов В.С., Туманина Н.В. Оперное творчество Чайковского. – М. : Изд. Академии наук СССР, 1957. – 369 с.
9. Розанова Ю. А. История русской музыки. Т. 2, кн. 3. Вторая половина XIX века. П.И. Чайковский: Учебник. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1986. – 279 с.
10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Часть 2. Содержание музыкального произведения: Учебное пособие для музыковедов консерваторий. – М. : Музыка, 1991. – 122 с.
11. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М. : Гос. муз. изд., 1953. – 401 с.

**Г.В. Алексеева**

*Сумской государственной педагогический университет*

*имени А.С. Макаренко*

*(г. Сумы)*

## **ОПЕРА, ВДОХНОВЛЁННАЯ НИЗАМИ**

В необычайно многообразном, многогранном творчестве П.И. Чайковского (нет почти ни одного музыкального жанра, в котором бы он не оставил выдающихся произведений) опера, наряду с симфонической музыкой, занимает важное и значительное место. Композитор писал оперы на протяжении всего своего творческого пути, т. к. именно опера, по мнению Чайковского, отвечала главной тенденции его музыкального искусства: стремлению к демократичности, массовости, общедоступности. «Опера, и именно только опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях – всего народа», – писал П.И. Чайковский Н.Ф. фон-Мекк [3, 381]. Не сразу пришёл Чайковский к удовлетворявшим его оперным формам, сочетавшим в себе глубину идейного содержания с театральной сценичностью. Триema ранними операми, которые образуют как бы

три ступени в процессе последовательного овладения синтезом речевой и музыкальной интонации, были «Воевода», «Ундина», «Опричник» – Чайковский остался недоволен.

Первой оперой, принёсшей композитору творческое удовлетворение, стала опера впоследствии названная «Черевички». Незадолго до её написания, с 1871 года композитор начал почти каждое лето проводить в «чудесном «райском» уголке», в имении украинских помещиков Кондратьевых Низы. Именно в Низах, в общении с местными жителями, проникаясь интересом к традициям, самобытности народно-песенного украинского искусства, окружённый благодатной природой и деликатной заботой Кондратьевых, летом 1872 года была написана «Украинская симфония» (симфония № 2, *до минор*). В Низах же летом 1874 года шла интенсивная работа композитора над оперой по повести Гоголя «Ночь перед рождеством» [2, 163]. Чайковский был необыкновенно увлечён сюжетом Гоголя, которого очень любил, настолько, что на эмоциональном подъёме написал оперу в исключительно короткий срок к августу 1874 года. Первым названием оперы было «Кузнец Вакула». Постановка на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1876 году вызвала многочисленные, в основном, благоприятные отзывы критики. Однако уже вскоре после успешной постановки Чайковскому стали ясны и недостатки «Кузнеца Вакулы»: перегруженность оркестровки и гармонии, недостаток сценичности. Широко известны критические высказывания самого композитора о музыке «Вакулы», в то же время это была первая из его опер, которую Чайковский высоко ценил: «Что касается моего собственного отношения к «Вакуле», то скажу Вам, что, отлично сознавая недостатки его *как оперы*, я всё-таки ставлю его в первом ряду между своими вещами. Я писал эту музыку с любовью, с наслаждением, так же как «Онегина», Четвёртую симфонию, Второй квартет» [5, 391].

Известно, что это был период горячих споров в композиторских кругах о сущности оперных форм, о месте и значении декламации и кантилены в опере, споров, в которых формировались взгляды молодого Чайковского и которые не претерпели значительных изменений до конца его жизни. Так, ещё в 1873 году (т. е. до «Кузнеца Вакулы») Чайковский резко высказывался как в адрес некоторых итальянских композиторов, грешивших «отсутствием осмысленности в применении музыки к сцене», так и композиторов, которые «в погоне за возможно большею реальностью» стремятся «рабски подражать разговорным интонациям голоса», сопровождаемого оркестром, выражающим настроение действующих лиц [4, 308]. В знаменитой статье о «Русалке» Даргомыжского Чайковский вынес беспелляционный приговор этому «рабскому подражанию», говоря о невозможности «написать целое оперное произведение, состоящее из одного речитатива». Идеалом взаимосвязи слова и музыки для него становится «реальность» в синтезе с «изящной певучестью». «Кузнец Вакула» представляет собой в этом смысле переломное произведение. Несмотря на свою критику в адрес Даргомыжского, в опере «Кузнец Вакула» Чайковский стремится к этому подражанию на данном этапе творчества. Правда, это касается только речитативов, и все вокальные эпизоды пронизаны песенностью, вытекающей из «направляющей» тенденции музыки.

О месте «Кузнеца Вакулы» в оперном творчестве Чайковского имеются разные суждения. Одни исследователи отмечают «переломное» значение оперы от «Воеводы» и «Опричника» – к «Евгению Онегину» (В.Э. Ферман). Другие – что от «Кузнеца Вакулы» идёт «прямая линия к лирике «Евгения Онегина», так как онегинский мелодический речитатив, онегинская ариозность заложены уже в мелодическом строе этой оперы, в первую очередь в партиях Оксаны и Вакулы» (А.А. Альшванг) [1, 64]. Однако исследователи оперного творчества Чайковского отмечают, что речитативы в опере «Кузнец Вакула» отличаются подлинной

верностью декламации, хотя и лишены ещё особой мелодической выразительности и индивидуальной интонации Чайковского, будущего автора «Евгения Онегина».

Соответствие речитативов речевой декламации было, по-видимому, результатом сознательного поиска композитора, внимательно изучавшего оперные опыты Даргомыжского и Мусоргского. Для речитативов «Кузнеца Вакулы» характерно господство кварто-квинтовых, изредка – секстовых или октавных скачков, повторения одного звука, и только в виде исключения встречаются мелодические секундовые обороты. Основное музыкальное содержание (выразительные мелодические подголоски, проведение лейтмотивов, красочная гармония) было поручено оркестру. Именно эта перенасыщенность оркестра и вызвала острое недовольство автора сразу после первой постановки, а так же недостаток оперной сценичности с её «шириной» и размахом: «Я сделал всё, – писал он фон-Мекк, – чтобы парализовать хорошее впечатление всех тех мест, которые сами по себе могли бы нравиться, если бы я более сдерживал чисто музыкальное вдохновение и менее забывал бы условия сценичности и декоративности, свойственные оперному стилю» [3, 381]. Хотя Чайковский и находил в этой опере много недостатков, но любил эту оперу и через одиннадцать лет после написания обратился к её переработке, значительно её усовершенствовал.

Именно любовью к музыке «Вакулы» и объясняется возвращение уже зрелого, опытного композитора к этому сочинению с целью исправить те детали, которые его не удовлетворяли. Так в 1885 году возникла новая редакция «Вакулы» с новым названием «Черевички» уже после «Евгения Онегина», «Орлеанской девы» и «Мазепы». В 1885 году Чайковский значительно облегчил оркестровую звучность (особенно в речитативах), ограничив партию оркестра отдельными аккордами, большим количеством пауз, короткими тремоло. Усиление выразительности вокальных партий привело к появлению нового

мелодического качества: речитативы стали более мелодизированы, в них произошла филигранная отделка речевых интонаций. Кроме того автор добавил новые сцены как лирические (дуэт Вакулы и Оксаны в конце второй картины первого действия), так и жанровые (песенка учителя во втором действии). В «Черевичках» Чайковский воплотил сюжет Гоголя с такой поэтичной непосредственностью, с такой лирической глубиной, что его произведение стало равным по художественным достоинствам литературному первоисточнику. В новой редакции опера была поставлена на сцене Большого театра в Москве 19 января 1887 года.

#### **Литература:**

1. Красинская Л. Э. Оперная мелодика Чайковского: Исследование / Э. Л. Красинская. – Л. : Музыка, 1986. – 247 с.
2. Макарова В. А. Гармония времён: страницы музыкальной культуры Сумщины / В. А. Макарова, Л. А. Макарова. – Сумы : СумГПУ им. А. С. Макаренко, 2013. – 256 с.
3. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк / П. И. Чайковский : Ред. и прим. В. А. Жданова, Н. Т. Жегина. – М., Л. : Academia, 1936. – Т. III. – 466 с.
4. Чайковский П. И. ПСС. Литературное наследие и переписка / П. И. Чайковский. – М. : Музгиз, 1959. – Т. 5. – 520 с.
5. Чайковский П. И. ПСС. Литературное наследие и переписка / П. И. Чайковский. – М. : Музгиз, 1963. – Т. 8. – 552 с.

**Е.А. Антонец**

*Сумской государственный педагогический университет*

*имени А.С. Макаренко*

*(г. Сумы)*

## **САЛОННЫЕ ПЬЕСЫ В РАННЕМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Времена меняются, а с ними меняется и наше отношение к тем или иным явлениям в искусстве. Феномен салонного искусства в культурном наследии прошлого сегодня все чаще становится объектом изучения современных исследователей. При этом

салонная музыка в творчестве композиторов мирового значения чаще всего не вызывает интереса ученых. Ее, как правило, стараются или не замечать вообще, или отводить незначительное место в списке опусов корифеев.

Фортепианные пьесы Петра Ильича Чайковского, по мнению современника композитора известного критика Г.А. Лароша, «образуют как бы среднюю линию между Гуно и Шуманом: в них есть и внешний блеск, и внутренняя теплота, они нравятся профану и знатоку, могут составить предмет моды и пережить ее капризы». Это происходит благодаря доступности и искренности музыкального языка композитора, который ярко проявлялся с ранних фортепианных опусов.

Салонные фортепианные пьесы П.И. Чайковский создавал на протяжении всей жизни. Спор об их ценности в творческом наследии велся еще при жизни композитора, его продолжали и музыковеды советского периода. Между тем, в биографических исследованиях о фортепианных пьесах ранних опусов упоминается вскользь. Их уровень, как правило, соотносили с достижениями в симфонических жанрах, констатируя «снижение уровня», характеризуя пьесы как «скромную музыку для фортепиано». Однако Г.А. Ларош утверждал, что Чайковский «никогда не шел на поводу у вкусов публики. Для него гораздо важнее было быть в согласии с сочинениями, которые он создавал». Исследователей изумляло то, что Чайковский «не боялся брать в качестве мелодического материала, почти «сырьем», самые доходчивые, бытовавшие тогда среди разночинной интеллигенции и мещанства и бывавшие у всех на слуху, интонации».

Музыка в то время объединяла жизнь русского общества, от высоких залов Дворянского собрания до каждой приватной гостиной. Своими корнями она уходит в богатейшую почву любительского музицирования, давшее этой музыке талантливых музыкантов, заинтересованную и взыскательную публику. Если большие съезды гостей часто увенчивались домашним спектаклем,



то неперменной принадлежностью более скромных домашних вечеров был концерт, заранее подготовленный или импровизированный, где присутствующие музыканты-любители, в меру умения и таланта, доставляли удовольствие хозяевам и гостям.

Гулянья, театр, салоны, периодическая печать – все насыщено музыкой, так или иначе освещено ею. Она влияла на психологический климат жизни, вторгаясь в творческий процесс – не только музыкальный, но и литературный, театральный. Активная концертная жизнь столицы шестидесятых годов XIX века изобиловала яркими выступлениями Г. Венявского, А. Давыдова, А. Дрейшока, А. Контского, Т. Лешетецкого, А. Рубинштейна, концертировавших в Петербурге. Это было все еще звездное время господства салонного стиля в пианизме.

Воспитанный в дворянской семье, Чайковский окунается в петербургскую, а затем и московскую жизнь с ее правилами и традициями. Близкий друг Чайковского Герман Ларош описывает юного чиновника как «молодого светского щеголя, чисто выбритого, изящно одетого, несмотря на скудные средства, вращающегося в растущем кругу великосветских друзей. Аристократизм его натуры, в смысле утонченной чувствительности к воспринимаемым впечатлениям, сказывался в том, что он стремился к сближению с верхами общества в переносном и буквальном значении этого слова.

Поступление в консерваторию в 1862 году и годы учебы в ней сыграли огромную роль в творческой судьбе Чайковского. Молодой музыкант получает возможность вращаться в светских кругах и выступать во многих салонах столицы. Так, по воспоминаниям Василия Васильевича Безекирского (1835–1919), русского скрипача, дирижера, композитора, солиста оркестра Большого театра, Чайковский аккомпанировал ему в 1863 году на концерте у великой княгини Елены Павловны (1806–1873), салон которой пользовался особой популярностью в середине XIX века.

Утонченная атмосфера ее артистического салона собирала столичных и заезжих знаменитостей, общественных деятелей и политиков, ученых, писателей, здесь зарождалось Русское Музыкальное Общество, а затем и первая в России консерватория, которую великая княгиня поддерживала ежегодными взносами. В салоне обсуждались вопросы философии и эстетики музыки, получила развитие музыкально-критическая мысль, ставились проблемы музыкального образования.

Светская жизнь молодого композитора, его музицирования в салонах настраивали на сочинительство в определенных жанрах, которые пользовались популярностью. Если проанализировать фортепианные опусы 60-х годов, то станет очевидным предпочтение преимущественно танцевальным жанрам в творчестве Чайковского<sup>5</sup>.

Не исследованный ранее цикл салонных пьес *Trois morceaux*. Op.9 был опубликован в 1870 году. Его создание, вероятно, было вызвано желанием сделать музыкальный комплимент известным гостям светских салонов, в которых в это время активно вращался молодой Чайковский.

Первая пьеса цикла – «*Réverie*»<sup>6</sup> посвящена постоянной посетительнице музыкальных салонов, блестящей виртуозной пианистке Надежде Александровне Муромцевой<sup>7</sup> (1848-1909). Ее, в ряду с Лаубом, братьями Рубинштейнами, Ларошем и Чайковским упоминает в своих дневниках В.Одоевский, называя салонную компанию «музыкальными блинами». П.И.Чайковский, высоко ценивший талант Муромцевой, писал о ней: «Это одна из лучших когда-либо слышанных в Москве виртуозок. Кроме безупречной

---

<sup>5</sup> *Souvenir de Napsal*, 3 пьесы op.2 (1867), Вальс-каприз op.4 (1868), Романс op.5 (1865), Вальс-скерцо op.7 (1870), Каприччио op.8 (1870)

<sup>6</sup> «Грезы».

<sup>7</sup> В 1870 окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано у Н.Г. Рубинштейна (первый выпуск). Выступала в концертах РМО. Гастролировала по городам России и за границей. В 1883 году Муромцева открыла в Москве женские музыкальные курсы.

техники, у г-жи Муромцевой бездна вкуса и выразительности» («Русские ведомости», 1874, № 57).

Тема грез, мечтаний, видений часто встречается в творчестве композитора<sup>8</sup>. Капризная изменчивость потока впечатлений и мыслей и погружение в мир грёз еще с XVIII века позволяло гостей салонов приобщить к чему-то тайному, известному только присутствующим.

Следующая пьеса цикла «Polka de salon»<sup>9</sup> была посвящена одной из учениц П.И. Чайковского Александре Юрьевне Зонтаг-Дуловой. Пианистка вела концертную деятельность в России и за границей, была активной пропагандисткой музыки композитора. В музыкально-критических статьях Чайковский отмечает ее «сильную и мужественную технику, красивый тон и изящную выразительность, чуждую всякой аффектации».

Кокетливая тема салонной польки проходит на протяжении пьесы практически семь раз в неизменном виде. Мелодическая незамысловатость ее, настроение игривости и пикантного блеска рисуют нам образ Зонтаг-Дуловой. Возможно, таким замысловатым образом Чайковский-преподаватель запечатлел такие исполнительские качества своей студентки, как «ученическая незрелость, отсутствие сколько-нибудь выдающейся музыкальной индивидуальности, преобладание блестящей техники над художественным пониманием»<sup>10</sup>.

Третья танцевальная пьеса «Mażurka de salon»<sup>11</sup>, в знак своего восхищения исполнительским искусством, была посвящена Чайковским выдающемуся русскому музыканту, профессору консерватории, основателю преподавательского стиля Московской консерватории Александру Ивановичу Дюбюку (1812-1898). Ученик легендарного Джона Фильда, унаследовал от преподавателя, так называемый, «жемчужный» стиль, который

---

<sup>8</sup> Это и «Зимние грезы» соч.13, «Вечерние грезы» соч.19 №1, «Сладкая греза» соч.39.

<sup>9</sup> Салонная полька

<sup>10</sup> Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи.

<sup>11</sup> Салонная мазурка

предполагал мечтательную, салонно-элегантную и классически уравновешенную манеру исполнения. Тема мазурки пронизана интонациями ностальгической теплоты, в них прочитывается чувство благодарной памяти Чайковского к старшему коллеге по консерватории.

В ранних фортепианных произведениях композитор запечатлевал дорогие его сердцу воспоминания, смысл которых нередко расшифровывали посвящения. Эти пьесы демонстрируют через музыку то искусство, ту культуру общения, которая была принята в светских салонах во времена молодости композитора.

**О.Г. Балабан**

*Лебединська дитяча школа мистецтв ім. Б.Р. Гмирі*

*(м. Лебедин)*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО ЯК ПРОЦЕС ОСЯГНЕННЯ ЇХ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ**

Проблемою тлумачення фортепіанної музики П.І. Чайковського займалися багато дослідників, виконавців та педагогів – О. Гольденвейзер, М. Грінберг, К. Ігумнов, Г. Коган, В. Ландовська, Л. Наумов, Г. Нейгауз, Я. Мільштейн, М. Плетньов, Д. Рабинович, С. Ріхтер, М. Смірнов, В. Софроніцький, Я. Фліер та інші. Між тим, роботи цих дослідників повністю не розкривають проблем, пов'язаних зі співставленням нотного і музичного текстів та ролі інтерпретатора у процесі передачі цих текстів від композитора до слухача.

Головною метою нашої статті є конкретизація особливостей інтерпретації фортепіанних творів композитора.

Поставлена мета тісно пов'язана з вирішенням конкретних завдань: - розмежувати роль композитора та виконавця у процесі інтерпретації музичного твору;

- висвітлити зміст понять «нотний текст» та «музичний текст»;
- проаналізувавши основні стилістичні та особистісні риси П. І. Чайковського, означити основний напрямок трактовки його фортепіанних творів.

Інтерпретація творів Чайковського – доволі складне завдання навіть для виконавців-професіоналів, адже сам образ Чайковського сповнений протиріч. Він – лірик і романтик, глибина і щирість мелодій якого проникають у найпотаємніші куточки людських душ, «... як вогню боявся сентиментальності, внаслідок цього у фортепіанної грі не любив зайвого підкреслення і сміявся над виразом «грати з душею»». [4, 384]. Слід зазначити, що саме в цих протиріччях і криється розгадка його особливого, неповторного стилю, осягнення якого – першочергова мета кожного виконавця-інтерпретатора.

Кожен виконавець, що взявся за розучування фортепіанних п'єс Чайковського повинен осягнути зміст його музичного тексту, розуміти його природу та сутність, адже багато хто з виконавців помилково ототожнює текст музичний та текст нотний, не розуміючи, що виконавство повинно бути творчим актом, а не репродукцією нотного тексту. Недарма А. Делла Корте зауважував, що «виконавця можна назвати відмінним, посереднім, віртуозним і т. д., – але він може і не бути інтерпретатором» [7, 10].

Ми виходимо з визначення «інтерпретації як осягнення сенсу тексту, що передбачає, по-перше, аплікацію його на «досвід Автора», суміщення тексту з вузловими семантичними і аксіологічними значеннями цього досвіду, і, по-друге, подальша аплікація його на особистий досвід інтерпретатора, реконструкція у ньому зазначених вузлових значень» [5, 270]. Зазначений підхід дозволяє представити виконавство як процес перекладу музичного тексту, закладеного композитором у музичному творі, з нехудожньої матеріальної системи в художню.

Під нехудожньою матеріальною системою ми розуміємо нотний текст, який є системою конвенціальних знаків, що візуально

виражають структуру музичного твору та мовою якого виступає сукупність графічних знаків (нот, ключів, знаків альтерації, динамічних відтінків, темпів) і правил їх поєднання.

Художньою ж є структурована певним чином звукова система, що розгортається в часі і є результатом внутрішньо-слухових уявлень інтерпретатора, що засновані на розумінні художнього змісту, закладеного автором у своєму творі.

Саме звукові уявлення виконавця мають вирішальну роль при створенні музичного тексту. Ще Б. Асаф'єв зауважував, що «одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її в собі до відтворення, тобто до того, як вони її слухають ззовні: з-під пальців своїх або в оркестрі»; інші, «... не інтонуючи музику в своїй свідомості, приймаючи її ззовні ... лише відтворюють нотний запис» [1, 299].

На основі вище викладеного ми можемо зробити висновок, що запис і звучання, створюване на його основі, подібні двом берегам річки, міст між якими прокладається в уяві виконавця, коли він інтерпретує твір і, природно, що в кожному випадку інтерпретація єдина і неповторна, як результат індивідуальної волі виконавця.

Таким чином одна з головних вимог Чайковського, яку він ставить перед виконавцем: «до тонкості проникнути в найдрібніші подробиці авторських намірів і передати їх саме так, у тому дусі та при тих обставинах, які мріялись автору» [6, 312] є на перший погляд нездійсненною задачею.

Розгадку ми можемо знайти у сучасника П.І. Чайковського – видатного композитора, виконавця та теоретика Антона Рубінштейна, слова якого часто, на нашу думку – помилково, протиставляють словам Чайковського. Його вираз «відтворення – це друге творіння» [2, 175] став крилатим. Але він же і говорить: «... Щоб передати задум композитора, треба точно дотримуватися всіх зазначених ним відтінків ... Потрібно намагатися виконати твір так, як цього хотів його автор» [3, 62-65]. На перший погляд Рубінштейн суперечить сам собі, але якщо ми згадаємо два тексти:

«нотний» і «музичний», все стає на свої місця. У першій цитаті він говорить про музичний текст, а у другій – про нотний.

Виконуючи твори Чайковського, слід дуже уважно ставитися до нотного тексту, аналізувати його структуру, дотримуватися всіх вказаних нюансів, і паралельно з цим вибудовувати у своїй свідомості полотно музичного тексту, в якому обов'язково повинні бути присутні риси творця – його характеру, темпераменту, світогляду тощо.

Виконуючи певний твір виконавець повинен аналізувати не лише конкретно його, а всю творчість композитора. Тільки так, не вириваючи із загального контексту певний елемент, він, наприклад, зможе зрозуміти оркестрову природу стилю фортепіанної музики Чайковського, або народно-пісенні корені його інтонаційної системи, тощо. Після осягнення контексту перед виконавцем відразу ж постануть нові технічні завдання, пов'язані з вибором туше, прийомів артикуляції, наприклад таких, які б були близькими за характером звучання до манери гри на струнних інструментах оркестру (*staccato*, *spiccato*, *detache*, *pizzicato*), або таких, що дозволили б передати особливості тембру народних інструментів, тощо

Художній образ, що народжується у свідомості виконавця, на основі його теоретичних знань, вимагає від нього використання вже інших прийомів звуковидобування, ніж ті, які б він застосовував механічно відтворюючи нотний текст.

Необхідність вибудовування у свідомості виконавця не нотного, а музичного тексту може слугувати наступний конкретний приклад: Чайковський інколи відзначав дрібними лігами окремі мотиви, інтонації, що складаються часом з двох-трьох звуків. Якщо буквально виконувати ці ліги, піднімаючи руки на кожному їх закінченні, це перетворить мелодійну лінію на окремі фрагменти. Навряд чи цього хотів композитор! Виходячи з вже відомої нам оркестрової природи мислення Чайковського і, відповідно до цього, провівши паралель з позначенням скрипкових штрихів – «на

одному смичку», ми можемо припустити, що всі короткі мотиви необхідно об'єднати в єдину лінію на широкому диханні при збереженні індивідуальної значущості кожного з них.

Інтерпретація фортепіанних творів П.І. Чайковського вимагає від виконавця глибокого проникнення у духовний світ композитора, знання контексту та особливостей його оркестрового мислення, усвідомлення народно-пісенних основ його творчості. Метою кожного виконавця має бути не технічне відтворення нотного тексту, а прагнення до досягнення його художнього змісту, адже від цього залежить чи стане виконавець інтерпретатором, який донесе до слухача справжній задум композитора.

### **Література:**

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Т.1.– Л. : Музгиз, 1957. – 454 с.
3. На уроках Антона Рубинштейна // Ред.-сост. и автор вступительной статьи Л. Баренбойм. – М.-Л. : Музыка, 1964. – 100 с.
4. Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. – М. : Гос. муз. издат. Ленинград-Москва, 1949. – 207 с.
5. Новейший философский словарь. Сост. А. А. Грицанов. – Мн. : Изд. В.М.Скакун, 1998. – 896 с.
6. Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки П.И. Чайковского (1868-1876г.). – М. : Т-ство «Печатня С. П. Яковлева», 1898. – 391 с.
7. Шип С.В. Музична форма : від звуку до стилю. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.

**Ж.М. Безрукова**

*Сумська дитяча музична школа №4*

*(м. Суми)*

## **ТВОРЧІ ВПРАВИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО: З ДОСВІДУ РОБОТИ**

Основним завданням предмету «Сольфеджіо» сучасні викладачі-методисти вважають формування насамперед вміння музикувати, розуміти музичення як невід'ємну складову свого життя. Ще в минулому відомі дослідники, вчені внесли великий



вклад в розвиток психології та методики музичного навчання та виховання. К. Орф, Б. Асаф'єв, Б. Теплов, Є. Назайкінський, а також сучасники – Б. Шеломов, Г. Шатковський – в своїх роботах вирішували проблему розвитку в учнях творчих здібностей. Так, Б. Шеломов стверджує, що «системні заняття імпровізацією, вдумлива робота при створенні п'єс підвищують загальну музичність учнів, допомагають глибше розуміти і краще виконувати професійну музику. Також ці вправи розвивають і збагачують духовний світ учня» [2, 4].

У дитячій музичній творчості існує три основних види діяльності: слухацька, виконавська і творча. Протягом усього музичного навчання достатньо уваги приділяється двом першим, а виявленню і розвитку здатності учнів до імпровізації або створенню своїх перших мелодій до недавнього часу уваги приділялось недостатньо. Можливо, деякі викладачі вважають, що перші твори учнів будуть дещо «примітивними», «незграбними», і цьому не слід приділяти багато уваги. Однак і виконання примітивної мелодії для самого учня наповнюється великим змістом, посилює його бажання виразити в звуках особисте творче уявлення, розвиває почуття артистизму.

Треба пам'ятати, що в творчій роботі з учнями необхідно спиратись на теоретичні знання, що є основою вільного виконання творчих завдань. І навпаки, творчі завдання дають можливість активно застосовувати отримані теоретичні знання, підвищують мотивацію учнів, розкривають індивідуальні можливості. Завдяки ним зростає зацікавленість предметом. Більш очевидним стає, що творчі вправи на уроках сольфеджіо (а паралельно на уроках зі спеціальності) допомагають учням добре оволодіти інструментом і голосом як засобами передачі музичних думок, емоцій, розвивають музичний (внутрішній) слух дітей, наділяють музичне мислення глибоким образно-емоційним змістом. Під час цих вправ формуються навички та вміння імпровізувати, підбирати підголоски й акомпанемент. Діти з композиторським обдаруванням

мають змогу виявити свої здібності – виступити в концертах школи, прийняти участь в композиторських конкурсах, музичних вечорах, використовуючи різні форми виступів: сольні, ансамблеві (як між учнем та викладачем, так і між самими учнями). А разом з тим виконується головне завдання освіти – «максимально розвинути творчі здібності кожної дитини, щоб кожна дитина стала особистістю, художником, «поетом у душі» [1, 148].

Вплинути на творчий розвиток учня може тільки викладач із творчим мисленням, з постійним пошуком нових форм і методів роботи. Також ефективність творчих вправ значною мірою залежить від своєчасного включення їх в уроки сольфеджіо. Процес впровадження творчих вправ можна поділити на два якісно різних етапи. Спочатку викладач пояснює сутність елементу, що вивчається, допомагає виокремити його виразну роль у знайомих музичних творах, дає його визначення. Повідомлення повинно бути логічним, емоційно переконливим, адже в учнів має сформуватися чітке уявлення про даний елемент. Учні знаходять в нових мелодіях вивчений зворот, ритм, навчаються читати його, записувати, тобто набувають складних навичок, вмінь, що спираються на свідомість. Саме тепер можна перейти до імпровізації, яку необхідно проаналізувати і таким чином закріпити свідоме уявлення вивченого елементу. Досвід показує, що інколи сутність вивченого матеріалу успішно розкривається не на хрестоматійних прикладах, а на створених учнями мелодіях.

Творчі вправи розраховуються на весь клас, вони повинні бути нескладними, але такими, щоб захоплювали всіх, навіть пасивних. В той самий час для найбільш обдарованих потрібно дати більш складні завдання.

Перед викладачем стає завдання обережно і тактовно оцінювати роботи слабких учнів, проявляти максимальну доброзичливість, надихати невпевнених.

Базуючись на великому досвіді корифеїв, які працювали в цьому напрямку, можна виділити наступні основні етапи системи

творчих вправ: імпровізація і формування почуття метро ритму (створення мелодій в різних метрах і ритмах), робота над вихованням свідомих ладо-інтонаційних уявлень, засвоєння прийомів мелодичного розвитку і будови пісенного періоду, імпровізація підголосків, імпровізація на художні умови.

Використання творчих вправ на матеріалі естрадної та джазової музики наближає навчальний процес до реалій сучасного музичного життя, підкреслює внутрішньо-предметну інтеграцію предмета «Сольфеджіо», який викладається за принципом поступового ускладнення матеріалу і засвоєння його при виконанні домашнього завдання.

Таким чином, творчі вправи можуть бути використані для досягнення головної мети: залучити, зацікавити, активізувати учнів, зробити урок творчим живим процесом, заронити у свідомість учнів бажання безперервного удосконалення свого творчого потенціалу, розкрити закладену від народження здатність бачити життя в яскравих кольорах.

#### **Література:**

1. Шатковский Г.И. Сочинение и импровизация мелодий // Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха. – М., 2012. – С.147-209.
2. Шеломов Б. Импровизация на уроках сольфеджио. – М. : Музыка, 1977. – 95 с.

**Л.А. Бирюкова**

*Сумской государственной педагогический университет*

*имени А.С. Макаренка*

*(г. Сумы)*

## **ДУХОВНЫЙ ХОРОВОЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ П. ЧАЙКОВСКОГО**

Хоровое творчество Чайковского разделяется на две неравные по объему и по значению части: к первой из них относятся немногочисленные и более или менее случайно возникшие хоры а capella светского содержания, ко второй — духовные композиции

на канонизированные богослужебные тексты, в том числе два обширных богослужебных цикла «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощная».

К сочинению церковной музыки Чайковский впервые обратился в 1878 году. Взяться за эту работу его побудила неудовлетворенность состоянием русского богослужебного пения в то время. «...Хочу попытаться сделать что-нибудь для церковной музыки, – писал он. – В этом отношении у композитора огромное и еще едва тронутое поле деятельности. Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы!».

Первым произведением в этой области была «Литургия Иоанна Златоуста», написанная в мае – июне 1878 года, – произведение сравнительно скромное по размеру (Чайковский избрал сокращенный вариант Литургии, утвердившийся в XIX веке в богослужебном обиходе ряда столичных церквей.) и по средствам музыкального изложения. Почти все песнопения выдержаны в гомофонно-гармоническом складе и только изредка встречаются островки имитационной полифонии (например, небольшие имитационные построения в «Достойно есть» и «Хвалите Господа с небес»). Желая избежать элементов концертности, нарушающих строгую простоту богослужебного чина, композитор полностью отказывается от пения соло: все песнопения исполняются полным составом хора и некоторое тембровое разнообразие вносят только короткие переключки женской и мужской групп в возгласах «Господи, помилуй» и Херувимской.

Тонкую лирическую миниатюру представляет собой краткое песнопение «Тебе поем», в котором особенно выделяется заключительное построение с имитационно повторяющимся скорбным оборотом нисходящей квинты или кварты. Нетрудно заметить, что все песнопение вырастает из нисходящей секундной интонации первых четырех тактов.

Мелодический оборот на словах «Тебе благословим» становится подобием лейтмотива, устанавливающего внутреннюю связь между отдельными песнопениями. Впервые этот оборот встречается в предшествующем охарактеризованному нами песнопении «Милость мира» (на словах «И со духом Твоим»), а затем многократно повторяется в разных вариантах в молитве «Отче наш». Есть и другие, иногда, может быть, непреднамеренные, интонационные переклички между разными частями «Литургии», что придает ей известную музыкальную цельность и законченность.

В 1881 году была написана вторая крупная духовная композиция Чайковского – «Всенощное бдение». Трехлетний промежуток времени, отделяющий это новое сочинение от «Литургии», был для композитора порой напряженных мировоззренческих исканий и размышлений о смысле жизни, затрагивающих и вопросы религии. Из человека по существу нерелигиозного, которого привлекает лишь внешняя эстетическая сторона православного обряда, он становится глубоко верующим христианином, хотя и критически воспринимающим некоторые стороны христианского вероучения. С этим связаны и изменения в его подходе к сочинению церковной музыки. Если в «Литургии» Чайковский свободно следовал своему личному внутреннему чувству, то во «Всенощной» он подчиняет свое вдохновение требованиям освященной веками традиции, стремясь вернуть православное богослужебное пение к его исконным древним истокам. В одном из писем он именно так определяет свою задачу, замечая, что его «Всенощная» «будет попыткой возратить нашей церкви ее собственность, насильственно от нее отторгнутую».

В основу «Всенощной» композитором были положены одноголосные мелодии знаменного и других древних русских распевов (Единственным исключением являются «Песнопения по Евангелию», в которых Чайковский создает собственные мелодии, интонационно близкие древним распевам.), заимствованные из Обихода и частично Ирмология. Обработка их средствами гармонии

XIX века выдвигала ряд сложных проблем, а порой и трудно разрешимых противоречий, которые хорошо сознавались Чайковским. «Хочется сохранить во всей неприкосновенности древние напевы, — писал он, — а между тем, будучи построены на гаммах совершенно особенного свойства, они плохо поддаются новейшей гармонизации. Зато, если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первобытного характера и строя нашей церковной музыки».

Прекрасным примером духовного хорового жанра может быть «Богородице Дево, радуйся», в основу которого положена мелодия греческого распева. В первой половине этого песнопения композитор точно воспроизводит мелодическую линию подлинника, за исключением небольших изменений в конце (на словах: «Марие, Господь с тобою»), не нарушающих общей направленности звуковысотного движения. Во второй же части он сохраняет только некоторые отдельные обороты, существенно изменяя общий рисунок мелодии и ее основные ладовые опоры. В результате возникает симметричная двухчастная форма с половинной каденцией в середине и полной автентической в конце.

В более простых и кратких песнопениях композитор строже придерживается подлинника и часто ограничивается по возможности простой и ясной гармонизацией заимствованной мелодии, не внося никаких авторских дополнений. Таковы большей частью ектении или возгласы респонсорного характера, сопровождающие читаемый или произносимый священником текст: например, «Свят Господь Бог», где сохранен почти без изменений даже ритмический рисунок попевки знаменного распева. К подобного же рода образцам относится и кондак «Взбранной воеводе», в основу которого положена мелодия малого знаменного распева, изобилующая речитативными повторениями одного звука. Иногда такое же строгое отношение к подлиннику соблюдается и в песнопениях большей протяженности. Так, в предначинательном

(вступительном) псалме «Благослови, душе моя, Господа» полностью сохранена мелодия греческого распева, разделяющаяся на ряд строф, ни одна из которых буквально не повторяется. Известной композиционной стройности композитор достигает, создавая подобие неизменного рефрена, завершающего все строфы одинаковыми каденциями.

Кроме двух богослужебных циклов Чайковским было написано еще несколько отдельных духовных песнопений, в которых он не выдвигает принципиально новых задач. Лишь в одном из них композитор продолжает путь «Всенощной», обращаясь к обработке старинного напева из Обихода («Тебе поем» из серии «Девять духовно-музыкальных сочинений», изданной в 1885 году). В остальных случаях это свободные композиции, стилистически близкие к «Литургии». Среди них особенно привлекает своим светлым проникновенным лиризмом трио для женских голосов с хором «Да исправится молитва моя».

**А.О. Васюріна**

*ДВНЗ «Українська академія банківської справи  
національного банку України»  
(м. Суми)*

## **ТВОРИ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО НА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ З ПОЛІФОНІЇ**

У процесі вивчення поліфонії велике значення має ілюстраційний матеріал, який дозволяє студентам краще засвоювати теоретичні положення курсу. Традиційно в підручниках домінують приклади з творів західноєвропейських композиторів. Проте включення в цей список музики українських і російських композиторів, яка інтонаційно є більш зрозумілою для наших студентів, буде сприяти підвищенню ефективності навчання.

Твори П.І. Чайковського дають можливість проілюструвати практично весь курс поліфонії, що в значній мірі сприяє

збагаченню знань з поліфонії. Музика композитора містить багато прикладів різноманітного використання різних видів поліфонії: підголоскової, контрастної, імітаційної.

Підголоскова поліфонія зустрічається у творах, які мають зв'язок з народною музикою. Це обробки народних пісень і в оперних хорах, і в симфоніях, і в кантатно-ораторіальних жанрах, і у фортепіанній музиці. Як приклад можна запропонувати збірку «П'ятдесят пісень» для фортепіано в чотири руки, «Комаринську» з «Дитячого альбому», відомий дует Лізи і Поліни з опери «Пікова дама» та ін.

Використання елементів контрастної поліфонії у творах Чайковського пов'язано з яскравою образністю його музичного мислення, неприборканістю творчої фантазії. Часто контрапунктичне з'єднання тем зустрічається в кульмінаційних та репризних розділах творів, де поряд з головною темою звучать мелодії, які виникли в процесі становлення і розгортання музичної думки. Наприклад, в кульмінації I-ї частини П'ятої симфонії в контрапункті поєднуються початкові мотиви головної партії, синкоповані інтонації мотиву «відчаю» та поступовий низхідний рух у басовій партії групи духових інструментів. Багато фрагментів з контрапунктуючим з'єднанням мелодій знаходимо в балетних і оперних творах. У знаменитому Анданте з «Лебединого озера» в репризі на фоні оркестрового піцикато віолончель-соло веде головну мелодію, а виразний контрапункт грає скрипка-соло. У п'ятій картині «Пікової дами» в сцені появи привида одночасно лунають лейт-теми «Три карти», лейт-мотив Графині і тема-секвенція, або лейтмотив-секвенція трьох карт.

Найчастіше у своїй творчості П.І. Чайковський звертається до імітаційної поліфонії, яка надає більшої динамічності в розгортанні музичного образу, сприяє збагаченню настрою, дозволяє більш тонко розкривати психологічний стан героїв музичних творів. Як приклад радимо використати дует Ленського та Онєгіна з п'ятої картини опери «Євгеній Онєгін». Цікавий канон зустрічаємо в



увертюрі-фантазії «Ромео і Джульєтта». З нескінченним каноном знайомимося в «Піковій дамі»: в сцені Графині з приживалками використання нескінченного канону сприяє створенню образу настирливих і послужливих людей. Але найбільш широко в музиці композитора представлена канонічна секвенція, з якою можна зустрітися в багатьох творах різних жанрів.

Важливе місце в творах П.І. Чайковського, особливо циклічних, займає фугато, чи фуга. Композитор віртуозно володів технікою фуги, як і іншими поліфонічними техніками, що дозволяло використовувати їх потенціал для більш глибокого розгортання художнього задуму.

Радимо активно звертатися до музичної спадщини Петра Ілліча Чайковського як до невичерпної скарбниці, яка містить безцінні творчі і педагогічні ідеї.

**Н.М. Вороновська**

*Сумська дитяча музична школа №3*

*(м. Суми)*

## **«ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ» П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО У ХХІ СТОЛІТТІ**

Геніальні досягнення великих майстрів мистецтва розкриваються майбутнім поколінням у їх спадщині. Безцінна творчість видатного російського композитора П.І. Чайковського. Шедеври митця, що складають суттєву частину російського і зарубіжного виконавського репертуару ХІХ-ХХ ст., і сьогодні залишаються важливою складовою світової культури. Його спадщина не знає ні часових, ні просторових, ні національних кордонів.

Майже 30 років тривав творчий шлях Петра Ілліча. Почесне місце у його творчості посідає фортепіанна музика, яка вже понад сто років входить до репертуару видатних піаністів минулого та сучасності. Музика П.І. Чайковського для фортепіано – це цілий

світ, втілений у звуках: це і людський голос, і інструменти симфонічного оркестру, і звуки природи. Чайковський не був професійним піаністом. Фактура його фортепіанних творів не завжди зручна. Та цю незручність з лихвою покриває надзвичайне багатство інтонаційного змісту музики. Прилучати учнів до особливостей фортепіанної стилістики Чайковського необхідно вже на початковій стадії навчання. На цьому і зупинимось.

Влітку 1878 року Чайковський створив «Дитячий альбом» для дітей, яких дуже любив. Він складається з 24 невеликих фортепіанних п'єс і присвячений улюбленому племіннику Володі Давидову. У циклі очевидна ідея естетичної дидактики, прагнення композитора прищепити юнаку необхідну сукупність суджень про музику та її мову. «Я давно уже подумывал о том, что не мешало бы содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата» – писав він Н. фон Мекк. «Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости и заманчивыми для детей с заглавиями, как у Шумана» [6, 238].

Як і «Альбом для юнацтва» Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. Чайковського, ніби музичний буквар, знайомить з мовою європейського романтизму і водночас розкриває самотність російської культури, що виявилось у зображенні російського побуту того часу, використанні музичного фольклору та зв'язку музики з піснею і танцем. На перший погляд здається, що п'єси не пов'язані єдиною тематикою. Та якщо придивитися, можна побачити трактовку цієї збірки як єдиного художнього цілого з наскрізною сюжетною лінією. На це наводить логіка розташування п'єс. На початку альбому – замальовки ранку і п'єси, які зображають дитячі ігри. В середині розташовані пісні і танці. Ближче до кінця звучить музика, психологічно більш поглиблена, яка передає враження від слухання казок, милування природою. Обрамляється цикл п'єсами, пов'язаними зі звичаєм того часу починати і закінчувати день молитвою. Таким чином, можна уявити цикл мініатюр як розповідь

про один день дитини. Таке сюжетне викладення збагачує і полегшує сприйняття всього циклу.

Робота над «Дитячим альбомом» потребує від викладача великої щиросердної віддачі, напруженого інтонаційного вислуховування, нескінченного потягу до нових знань, постійного збагачення слухового досвіду. Та все ж витрати інтелектуальної та емоційної енергії окупаються тим, що викладач, який вводить учня в світ «Дитячого альбому», прилучає його до вищих духовних цінностей світової культури. Неабияке значення тут має колористика звучання, передача тембрів різних інструментів, часто відчувається певна «інструментовка» – голос в супроводі камерного ансамблю, співставлення інструментів чи груп симфонічного оркестру. Саме тому «Дитячий альбом» приваблює багатьох аранжувальників і композиторів до перекладення для інструментів соло та ансамблів різних складів.

Вперше перекладення творів цієї збірки для фортепіано в 4 руки здійснила Л.В. Жульєва [8]. Цим вона розширила фортепіанний ансамблевий репертуар, адаптувала музику «Дитячого альбому» до сприйняття учнями більш раннього віку. Не можна не помітити, що деякі піаністичні незручності (наприклад, складна для дитини фактура в «Вальсі», «Неаполетанській пісенці») знімаються при перекладенні їх для ансамблевого музикування. Людмила Василівна дуже бережно віднеслась до авторського тексту. Але в зв'язку з особливостями чотириручного перекладення змінились регістри, розширився діапазон звучання, включилися інші голоси, які надали п'єсам оркестрового звучання.

В.А. Чернявський зробив інструментальну обробку для струнно-смічкових інструментів, фортепіано та голосу [7]. Чотирьохголосний склад музики, представлений в збірці, відкриває широкий простір для створення хорових аранжировок. Наприклад, переклад для дитячого хору, здійснений провідним російським хормейстером А. Кожевниковим на віршований текст В. Луніна, буде цікавим для будь-якого дитячого хорового колективу. У 2011

році з'явився переклад вибраних творів «Дитячого альбому», здійснений Л. Ігнатухою для класичного тріо – скрипки, віолончелі та фортепіано для учнів 3-5 класів [2].

Кількість перекладень творів «Дитячого альбому» Чайковського неможливо перерахувати. Кожного року з'являються все нові і нові. Для духового оркестру «Вальс», «Камаринську», «Мазурку», «У церкві», «Марш дерев'яних солдатиків», «Польку» та інші інструментували: М. Зельцер, С. Монастирський, А. Михайлов, Д. Романченко, І. Петров, А. Школяр, В. Бухаров, В. Фурман, В. Рунов та А. Прокурін. Для народних інструментів перекладання здійснили А. Мірек (для акордеону), В. Гаврилов (для оркестру баяністів або акордеоністів). Перекладення для гітари робили Д. Дюарт та Такааки & Kushima з Японії. Це – «Неаполітанська пісенька», «Старовинна французька пісенька», «Італійська пісенька» та ін. В репертуарі учнів дитячої музичної школи існують перекладання для оркестрових інструментів. Серед них – «Шарманщик співає», «Похорон ляльки» для віолончелі [2], «Неаполітанська пісенька», «Старовинна французька пісенька», «Шарманщик співає» для скрипки [5].

А Музична казка – літературно музична композиція «Мандрівка по «Дитячому альбому» П.І. Чайковського» (упорядники О.В. Кардаш, Т.Б. Неклюдова) – це своєрідне нове прочитання творів Петра Ілліча, мандрівка у прекрасний світ Гармонії і Краси. Матеріали посібника можна використовувати для інтегрованих уроків музики, художньої літератури, географії у загальноосвітній школі [3]. Вільну транскрипцію дитячих п'єс Чайковського «По сторінках «Дитячого альбому» для фортепіано в 4 руки написав український композитор В.М. Птушкін [4, 73-94]. Тонкий смак, композиторську винахідливість та велику повагу до автора виявив український композитор О. Глотов, який написав «Малюнок на теми П.І. Чайковського» для фортепіанного ансамблю в 4 руки [1, 33-39]. У 1976 році на музику фортепіанних п'єс «Дитячого альбому» режисер І. Ковалевська створила мультиплікаційний фільм.

Отже, «Дитячий альбом» – безсмертний шедевр П.І. Чайковського – це чудовий методичний матеріал для роботи з дітьми і підготовки їх до осягнення творчої спадщини великого митця.

#### **Література:**

1. Глотов О. Фортепіанні п'єси і ансамблі. – К. : «Стилос», 2013. – 70 с.
2. Ігнатуха Л. Класичне тріо в музичній школі. – Вип.1 : «П. Чайковський. «Дитячий альбом». Вибрані твори, перекладені для скрипки, віолончелі та фортепіано / Посібник для учнів 3-5 класів. – Київ : Красовський, 2011. – 20 с.
3. Мандрівка по «Дитячого альбому» П.І Чайковського / упорядники О.В. Кардаш, Т.Б. Неклюдова. – Тернопіль-Харків: «Ранок», 2011. – 38 с.
4. Птушкін В.М. Пьесы и ансамбли для фортепиано. – Харьков : «Фактор», 2006. – 94 с.
5. Уткин Ю. Хрестоматия для скрипки : 3-4 кл. ДМШ. – Москва: Музыка, 1991. – 111 с.
6. Чайковский П.И. Письмо к Н.Ф. фон Мекк от 30 апреля 1878 г. // П.И. Чайковский. Полное собрание сочинений. – Т. VII. – Литературные произведения и переписка. – М., 1962. – С. 238.
7. Чернявський В.А. «Дитячий альбом» Чайковського в інструментальній обробці для квартету, клавішних та голосу. – Ростов на Дону : Фенікс, 2007. – 80 с.
8. Жульєва Л. Чайковский П.И. Детский альбом в четыре руки. – . Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. – 95 с.

**Т.М. Дерев'янюк**

*Гадяцька дитяча музична школа*

*(м. Гадяч)*

### **ЛЕКЦІЇ-КОНЦЕРТИ З ЕЛЕМЕНТАМИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ТА ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ВЕЧОРИ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ЯК ЗАСІБ СИНКРЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ЗДІБНОСТЕЙ ДИТИНИ**

За впливом на почуття людини з-поміж усіх видів мистецтва музика посідає особливе місце. С. Нечай, з посиланням на таких зарубіжних дослідників як Г. Горн, Р. Корноу, А. Парот, П. Сміт, зазначає, що вплив музики на людину має інтегральний характер.

Тобто вона впливає не на окремі сегменти особистості, а на її поведінку загалом, тому може її регулювати. Це відкриття відразу набуло практичного застосування в нашому житті.

У Канаді струнні квартети Моцарта виконуються просто на міських майданчиках, щоб упорядкувати вуличний рух. Виявлено і «побічний» ефект: знизилось вживання наркотиків. У будь-яких установах Японії вважають за краще призначати на керівні посади фахівців з музичною освітою, оскільки саме музика допомагає краще розуміти підлеглих, тонше усвідомлювати й глибше розуміти потреби.

Багатовіковий досвід і спеціальні дослідження психологів показують, що музика може заспокоювати чи збуджувати нервову систему, викликати позитивні чи негативні емоції, тобто через психіку впливати на фізіологію людини. Саме тому впродовж останнього часу серед педагогів-музикантів усталилася думка про важливість музичного виховання для всіх, без винятку, дітей, про його сприятливе значення для розвитку мислення дитини, її уяви, пам'яті, уваги та волі, формування всебічно розвиненої гуманної особистості. Видатний музикант і педагог Г. Нейгауз вважав, що потрібно створювати не таланти, а ґрунт, на якому вони виростають, тобто культуру.

Всі ми хочемо жити у високорозвиненому суспільстві, мати вже сьогодні європейський рівень життя, проте забуваємо, що підвалини такого життя закладаються задовго до нашого народження, що майбутнє дитини залежить від усвідомлення батьками свого високого покликання, їхньої загальної культури. Отже музично-естетичному вихованню в наш час має належати одне з провідних місць.

Важливу роль у цьому напрямі здійснює Гадяцька дитяча музична школа. Гаслом викладачів є слова: «Музичне мистецтво – кожній дитині!» Усі діти повинні навчитися розуміти музику – чарівне мистецтво звуків, – звичайні, здібні, талановиті, обдаровані і, навіть, як говорив Г. Нейгауз «музично-дефективні», тому що

мистецтво сприяє їхньому духовному розвитку. Не тільки навчити дітей грати на інструменті, а ще й розширити їх світогляд, прищепити любов до музики – таке завдання я ставлю перед собою як викладач.

Тому крім основних уроків, на яких ми працюємо над організацією ігрового апарату, постановкою рук, удосконалення навичок читання нот з аркуша, розуміння музичної фрази, штрихів, аплікатури та інших завдань, вважаємо за потрібне проводити тематичні класні години, на яких ознайомлюємо дітей з життєвим та творчим шляхом композиторів. Цикл таких бесід почався кілька років тому зі знайомства з творчістю П.І. Чайковського, потім був Й.С. Бах, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен.

Оскільки на таких вечорах крім учнів та батьків присутні інші мешканці нашого міста та навколишні сіл, тобто непрофесійні слухача різного віку, то для більш ефективного сприйняття й розуміння музики вирішено було проводити театралізовані вечори, пов'язані з творчими біографіями різних композиторів. Одним з педагогічних завдань, поставлених під час проведення таких класних годин, є те, що кожен учень класу, незалежно від його музичних здібностей та рівня підготовки, повинен виступити з музичним номером чи бути задіяним у театралізованому епізоді. Учні, які повільно засвоюють матеріал, як правило, не мають змоги брати участь у звітних концертах та святкових загальношкільних виступах. Зазвичай, вони беруть участь тільки в обов'язкових академічних концертах, технічних заліках. А ці вечори дисциплінують їх, додають почуття відповідальності, формують сценічний досвід та естрадну витримку.

Людській природі та особливостям дитячої психології, зокрема, притаманний потяг до синкретизму, тобто поєднання музики, слова і жесту. Тому учні завжди із задоволення готуються до таких виступів. Підготовка костюмів, реквізиту, розробка діалогів між діючими особами, які супроводжуються музичними номерами, – все це покликане осяяти внутрішній світ учня променями краси.

Дитячий вік – це особливий період в житті людини, бо є надзвичайно сприятливим для емоційного впливу. А музика – це вид мистецтва, що має величезну силу в сфері емоцій, відчуттів, переживань. Через те так вільно і, водночас, владно може вести за собою чутливі дитячі душі, через те таку велику роль вона відіграє у вихованні дітей.

Під час підготовки та проведення наших заходів видно як позитивно змінюються учні. По-перше, вони мають щире, живе, наповнене позитивом спілкування. Це допомагає їм розвивати мислення та мову, почуття відповідальності та взаємоповаги. Вони вчаться виконувати колективну роботу, за яку кожен несе відповідальність.

Підготовка костюмів, реквізиту, підбір музичних творів для виконання та прослуховування, поглиблене ознайомлення з епохами та подіями в них, підготовка та виконання музичних творів в атмосфері свята – все це є інтенсивним поштовхом для музично-естетичного виховання дітей. Під час таких заходів учні, а також слухачі, вчаться емоційно і водночас інтелектуально сприймати музику. На наше переконання урок зі спеціальності повинен мати продовження в подібних заходах.

Синкретизм обумовлює необхідність комплексного підходу до навчання та виховання дітей, коли музика усвідомлюється учнями не відокремлено від життя, а як необхідна і прекрасна його частина. Взаємовплив музики, живопису, танцю, літератури повинен глибоко усвідомити кожен вчитель.

Отже, проведення подібних заходів в кожній школі, синкретичний підхід до цього питання займе важливе місце в теорії і методиці музичного виховання.

#### **Література:**

1. Апраксина О.А. Из истории музыкального воспитания. – Москва : Просвещение, 1990. – 208 с.
2. Нечай С. Музика розвиває, виховує, оздоровлює. – Київ : «Світоч» 2012 – 142 с.
3. Падалка Г. Учитель, музика, діти. – К. : Музична Україна, 1982. – 144 с.



**І.Г. Довжинець**  
*Сумський державний педагогічний університет*  
*імені А.С. Макаренка*  
*(м. Суми)*

## **КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ПОВІТОВОГО МІСТА СУМИ У ДЗЕРКАЛІ ПРЕСИ**

Дослідження історії рідного краю особливої значимості набуває для жителів провінції, яким, за висловом сучасного російського філософа М.М. Інюшкіна, характерно відчуття провінційного часо-простору, як свого одвічного. Їх світосприйняття визначається максимальним наближенням особистісного «я» до оточуючої дійсності, відчуттям історичних подій майже як фактів з власного життя, збереження яких є цінним і особливо шанобливим. Водночас, поряд з вшануванням визначних віх минулого, інші, іноді не менш важливі події, часто стираються з пам'яті нащадків. На відновлення такої історичної пам'яті і спрямована наша увага.

Життя повітового міста Суми на початку ХХ століття багато в чому обумовлювалося його промисловим статусом, який був пов'язаний з діяльністю найвпливовіших підприємців Царської Росії – родини Харитоненків. Створення цукрової імперії з головною конторою в Сумах вимагало від цукрової столиці «бути відповідною» в культурному плані. На початку минулого століття Суми не оминають вітчизняні й іноземні гастролери.

Так в 1911, 1913 роках в місті гастроліє італійська Міланська опера дирекції братів Гонсалець. В сезоні 1913 року публіка мала нагоду послухати опери: «Трубадур», «Ріголетто», «Травіата», «Сільська честь», «Паяци», «Джоконда», «Фауст», «Кармен». Всі спектаклі отримали досить професійні рецензії в місцевій пресі – в постійно існуючій рубриці «Театр і музика» газети «Сумський вісник».

Початок 1913 року ознаменувався масовим відвідуванням модних оперет та бенефісів у виконанні артистів трупи Першого південного товариства. Серед особливо вдалих вистав критика відзначала: «Король веселиться» Р. Нельсона, «Циганський барон» Й. Штрауса, «Травіату» Дж. Верді. З газетних рецензій також дізнаємося, що не всі спектаклі пройшли з належним успіхом. Визначаючи блискучі виступи Є.К. Горянського та опереточної примадонни О.А. Аргуніної, які за час перебування в Сумах отримали визнання місцевої публіки, рецензент констатував, що «при щасливій зовнішності, пані Бобятинська не може похвалитися голосом. Верхи в неї явно відсутні...», і взагалі, «сумська публіка в деяких ролях бачила кращих артистів».

Наприкінці того ж року сумчани мали можливість відвідати постановки Харківської Нової опери, за участі її прем'єров: К.Є. Кайданова (бас), В.І. Заліпського (тенор), Ріолі (сопрано), Шаповалова, артистки російської опери І.І. Черкасової (меццо-сопрано) та солістів-віолончелістів Московської філармонії – В.І. Чернової і Тимошенко.

З відомих на той час музичних колективів, в Сумах на неодноразово виступав Полтавський симфонічний оркестр під керівництвом Д.В. Ахшарумова. У відгуку про концерт, який відбувся 1 квітня 1913 року, відзначається, що це був один з найкращих концертів в цьому сезоні. «Всі твори були чудово виконані. Оркестр звучав бездоганно. Пан Ахшарумов і на цей раз показав себе талановитим диригентом».

Визначними музичними подіями в Сумах стали виступи оркестру народних інструментів Василя Андрєєва та оркестру балалаєчників під керівництвом соліста-віртуоза Ігнатія Левицького. Колектив балалаєчників настільки сподобався сумській публіці, що первинно запланований одинарний концерт отримав своє продовження. Як зазначалося в пресі, зважаючи на величезний успіх, відомий великоруський оркестр Левицького залишився в Сумах іще на три дні.

Справжнім святом для любителів і знавців фортепіанного мистецтва виявилися концерти всесвітньо відомого російського піаніста-віртуоза та диригента Олександра Зілоті. У 1902 році він виступав в Сумах в дуеті з віолончелістом Анатолієм Брандуковим. Гастроль же 1913 року поділив із вокальною зіркою – Заслуженою артисткою Імператорських театрів Євгенією Збруєвою.

Приїзд музикантів в Суми яскраво анонсувався. Так, напередодні концерту в «Сумському віснику» з'явилася велика стаття Л.П. Кагадєєва, присвячена творчим досягненням виконавців. В ній, зокрема, відзначалося, що пані Е. Збруєва є володаркою красивого, сильного, бархатного тембру контральто і «однією з кращих прикрас петербурзької Маріїнської сцени». О. Зілоті – «крупна музична сила, яка енергійно виявила себе у найрізноманітніших видах діяльності на музичному терені».

Яскраві враження у сумської публіки залишив блискучий скрипаль, на той час професор Імператорської Київської консерваторії, Михайло Ерденко, який неодноразово виступав у місті. Зокрема, в гастролях 1917 року він грав в ансамблі з яскравим піаністом, Сергієм Тарновським, який увійшов в історію не тільки як чудовий виконавець, але й як талановитий педагог, у якого, зокрема, навчався Володимир Горовиць. У тому ж році в Сумах успішно виступав випускник Київської консерваторії, викладач скрипки Курських музичних класів Ілля Єгудкін. Часто Суми відвідували й скрипалі-іноземці. Так, у травні 1913 року в місті концертував талановитий Аримондо Цанібоні. В рецензії на виступ відзначалося, що Цанібоні – скрипаль з доброю школою та красивим тоном. В період 1913-1917 роки сумська публіка мала нагоду також послухати Родольфа Моранді, відомого італійського скрипаля Еджизіо Массіні та скрипаля-соліста, вільного художника Франта Смідта.

Серед камерних колективів Суми відвідало знамените на той час Московське фортепіанне тріо Любошиць. Відзначаючи високий рівень ансамблю, критика писала: «Пальма першості в цьому тріо

звичайно належить Леї Любошиць, яка є першокласною скрипалькою з красивим широким тоном, блискучою технікою та вишуканим смаком. Також дуже музикальною, на думку рецензента, виявилася й віолончелістка Анна Любошиць. «Свої номери – мелодію Глазунова та витончену п'єску Поппера «Метелики» вона зіграла дуже виразно». Стосовно сольних номерів Петра Любошиць оглядач зазначав, що ймовірно через поганий стан інструменту, який був «розбитий і навіть розстроєний», піаністу прийшлося відмінити свої сольні номери.

Добре сприймала публіка часті приїзди харківських виконавців. Так, в різні роки у збірних концертах міста Суми виступали: віолончеліст-віртуоз Яків Бунчук, піаніст Йосип Маргуліс, а також професори Харківського музичного училища – співак Федеріко Бугамеллі та скрипаль Костянтин Горський.

Не обминали «цукрову столицю» й модні на той час співаки. Тут гастролювали: популярні виконавиці російських пісень та романсів Є.І. Башаріна, А.С. Гранська, М.П. Комарова, Н.В. Плевицька, відомий артист Санкт-Петербурзьких театрів, виконавець циганських романсів М.Г. Северський, колоритний бас, інтерпретатор російських, циганських та грузинських пісень М.І. Вавіч, висхідна зірка циганської сцени Дора Строева, концертна співачка з багатограним репертуаром (від оперних арій до циганських романсів) Марія Емська, примадонна петербурзького Палас-Театру В.М. Шувалова та інші. Слід відзначити, що хоча ціни на ці концерти були досить високими, вони збирали повні зали. Водночас, критика переважно негативно оцінювала виступи естрадних артистів. Так, стосовно Н. Плевицької газети писали: «Всі очікували від столичної знаменитості чогось незвичайного і багато хто розчарувався. Голос – понад усе. У пані Плевицької немає вже голосу, а отже, немає й співу у строгому сенсі слова». Концерт Д. Стревої також був визначений як один з найменш вдалий, зокрема зазначалося, що симпатій у сумчан вона не завоювала. Найбільш різке висловлювання отримав вечір

циганських романсів у виконанні М. Северського. В рецензії відзначалося, що романси «у переважній більшості випадків, бездарно написані, одноманітні та примітивні. Їх навіть не можна назвати у строгому сенсі слова музичними творами, як неможна назвати погані вірші – поезією».

Отже, як виявляється, концертне життя Сум на початку ХХ століття було досить різноманітним і бурхливим. Воно охоплювало різні стилі і жанри і могло задовольнити всілякі смаки сумської публіки. «Цукрова столиця» не тільки за своїми промисловими, а й за культурними параметрами відповідала рівню губернського міста. Це відіграло в подальшому свою вирішальну роль. Повітове місто, яким Суми були на початку століття, у 1923 році стало окружним, а з 1939 року отримало статус обласного центру.

**І.С. Драч**

*Харківський національний університет мистецтв  
імені І.П. Котляревського  
(м. Харків)*

### **«ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО ЯК МУЗИКА ДЛЯ ДОРОСЛИХ**

Сьогодні важко уявити «фортепіанно-педагогічний раціон» юного музиканта без «Дитячого альбому». Присвячені йому різного роду описання, коментарі, аналітичні розвідки, всілякі обробки та перекладення, численні спроби візуалізації вміщеного у збірці музичного матеріалу націлені на репрезентацію насамперед її «дитячого виміру». Разом з тим осмислення цього чудового витвору великого майстра у горизонтах «дорослої культури» дозволяє врахувати певні історико-культурні реалії, які дещо змінюють звичні кліше в інтерпретації цього хрестоматійного тексту.

Так, перебільшеною виглядає роль шестирічного племінника композитора Володі Давидова у виникненні самого задуму. Адже

ідея створення присвяченого йому опусу виникла ще до поїздки у Кам'янку і стала виконанням тих зобов'язань, які взяв на себе композитор по домовленості з московським видавцем П.І. Юргенсоном. За свою роботу автор отримав солідну винагороду: по 10 рублів за п'єсу, всього – 240 рублів (щоб уявити масштаб гонорару, нагадаю, що у тогочасній Російській імперії за 10 рублів можна було скосити та прибрати сто копиць сіна, вчитель школи отримував у місяць приблизно 30 рублів, а рояль відомої марки коштував 200 рублів).

У виконанні цієї, за словами композитора, «дрібної роботи» П. Чайковський орієнтувався на шуманівський зразок, причому не стільки в образно-тематичному або жанрово-стилістичному аспекті (розбіжності добре відомі), скільки у самому підході. Його дитячі мініатюри, як і у Р. Шумана, не стільки «створені» (*komponiert*), скільки «зроблені» (*gemacht*). Обидва композитори добре розуміли, що для цільової дитячої аудиторії не потрібно «винаходити велосипед».

У такому ракурсі цілком доречними були різноманітні «запозичення», у тому числі і фольклорні (наприклад, «Російська пісня», «Камаринська», «Італійська пісенька», «Неаполітанська пісенька», «Шарманщик співає»), в обробці яких легко впізнати характерний «почерк» російського композитора, здатного перетворювати банально-звичне у індивідуально-неповторне. «Цитатні» номери «Дитячого альбому» сьогодні менш за все сприймаються як «вторинний продукт». Ця музика видається гідним проявом авторського мелодійного дару, якому властиві органічна природність, емоційна відкритість, слов'янська м'яка ліричність та тепла проникливість.

З музичного фонду минулого потрапляє в «Дитячий альбом» і «Старовинна французька пісенька» (*Mélodie antique française*). Її здебільшого розглядають як вишукану стилізацію, яку згодом композитор використав у хорі менестрелів з опери «Орлеанська діва». Між тим це – дійсно старовинна французька пісня (“*Où êtes*

*vous, mes belles amourettes*”), авторство якої приписується Жану Батисту Люллі. Будучи зразком популярного на межі XVII – XVIII століть жанру *brunette* (в поетичному тексті якого обов’язково міститься сентимент на адресу чарівних брюнеток), ця мініатюра у первинному вигляді дожила і до наших часів. Її можна знайти у репертуарі відомого французького гітариста Жака Дюе та грецької співачки Нани Мускурі. У порівнянні з «дитячою версією» цей первинний варіант з текстом містить парадоксальне мажорне двохрядкове «резюме» на словах «*Je m’en irai dans ces bois / Chanter d’une morante voix*» («Я піду до цих дерев / Співати про голос смерті»), яке П. Чайковський розцінив як зайве.

Та майстерність, з якою композитор вилучав теми з їх контексту і робив самостійними творами, робить, на думку Даниїла Кремера, музику П. Чайковського зручною для джазу. Першим це відкрив Дюк Елінгтон, який записав здійснене піаністом його оркестру Біллі Стрейхорном аранжування музики з балету «Лускунчик» (1960). Пізніше стали часто з’являтися джазові композиції і на музику «Дитячого альбому». У світлі «джазової хірургії», музика Чайковського виявила нові властивості, вона позбулася «наївної дитячості» та впевнено при звичаїлася у світі дорослих без неминучої у таких випадках ностальгічної аури.

Дотепним вирішенням музичного узагальнення гротескно-іронічної ідеї фільму Юрія Маміна «Вікно у Париж» (1993) стало включення до саундтреку у якості «титульної» теми джазової транскрипції «Старовинної французької пісеньки». Лінію її «осучаснення» продовжив Володимир Птушкін, який у 2004 році створив «оджазовані» вільні транскрипції п’єс П. Чайковського для фортепіано в чотири руки. Характерно, що свою сюїту «По сторінках “Дитячого альбому”» харківський композитор писав, маючи на увазі не дитяче виконання, а концертний виступ у рамках фестивальної програми «Харківських асамблей» добре відомих корифеїв фортепіанної педагогіки Харкова – Тамари Василівни Новічкової та Миколи Павловича Дубиненка. Обираючи п’ять п’єс

(«Гра у коники», «Старовинна французька пісенька», «Баба-Яга», «Німецька пісенька» та «Нянина казка») композитор блискуче розрахував яскравий театральний ефект від виступу авторитетних викладачів фортепіанного відділу Харківського музичного училища, які продемонстрували взірець артистизму, невимушеної розкутості, бездоганного смаку та гумору, вкотре підтвердивши думку Вольтера, що у мистецтві усі жанри хороші крім нудного.

На тлі різноманітних джазових перетворень невибагливих дитячих мініатюр, у деяких професійних виконавців виникло прагнення повернутися до «аутентичного Чайковського» і представити публіці «Дитячий альбом» в еталонному звучанні (наприклад, запис М. Плетньова). У цьому випадку дитяча музика також перестає бути дитячою, бо дорослий виконавець не здатний «прочитати» її як дитина, тобто безкорисливо, захоплено, цілком покладаючись на текст. Дорослий як «дитина, що вижила» (У. Ле Гуїн) вносить туди свої емоції, свій розум, набуті світоглядні настанови, перетворюючи «пісні невинності» на «пісні досвіду».

**А.Ю. Єрмоменко**

*Сумський державний педагогічний університет  
імені А.С.Макаренка  
(м. Суми)*

### **«ІНТРОДУКЦІЯ І ФУГА» З СЮЇТИ №1 П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО У КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ БАЯНІСТА : ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

П.І. Чайковський заклав основи сюїти, яка поєднує у собі риси класичного та романтичного циклу. Характерною її ознакою є поєднання жанрів барочної сюїти з новими видами танцювальної та лірично-пісенної мініатюри, які зароджуються в романтичну добу. Частини сюїтного циклу пов'язані за принципом контрасту. Сюїта № 1 складається з шести частин: драматична «Інтродукція і Фуга» змінюється ліричним «Дивертисментом», «Інтермеццо» – елегійно-



романсного типу, «Мініатюрний марш» – ритмічне скерцо гумористичного характеру, «Скерцо» та остання частина «Гавот» – граціозна стилізація танцю XVIII століття.

Починається сюїта суворою за характером «Інтродукцією та фугою» (це єдина самостійна fuga у симфонічній творчості П.І. Чайковського). «Інтродукція» виділяється серед інших частин своєю значимістю, зосередженістю виразності. Композитор застосовує велику кількість хроматизмів, тритонових обертів, зменшених септакордів, але загальний характер музики більш стриманий, короткий спалах драматизму в момент кульмінації швидко згасає. Вольова тема «Фуги» навпаки суворо діатонічна, побудована на тризвучній основі. В її розробці широко застосовуються стретні (*stretto*) проведення, прийоми горизонтально та вертикально рухомого контрапункту. Поступово зростаюча напруга приводить до сильно динамізованої репризи. Фуга є зразком справжнього симфонічного характеру зі значним змістом та високою майстерністю.

Сучасний баянний репертуар має велике жанрово-стильове розмаїття. Встановилися досить чіткі його напрямки у навчальній та концертній практиці: обробки фольклорного мелосу, оригінальні твори написані для баяна, перекладення і транскрипції зразків світової музичної класики, сучасний авангард, ретро-джаз тощо. Загальновідома значимість перекладень і транскрипцій для баяна фортепіанної (Ф. Ліпс, В. Семенов, Ю. Шишкін) та скрипкової (М. Давидов, Ю. Федоров, П. Фенюк) літератури. Також слід зазначити, що І. Жильцов теж зробив вагомий внесок у збагачення баянного репертуару, зробивши транскрипцію «Інтродукції і Фуги» з Сюїти № 1 для симфонічного оркестру П.І. Чайковського.

Виконання даного твору на високому художньому рівні вимагає від виконавця вільного володіння інструментом, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно-яскраву, артистичну, співтворчу втілення музичного твору в реальному звучанні. Виконавець повинен задіяти увесь

комплекс слухо-моторних і психофізіологічних даних, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючи їх у процесі актуалізації творчої інтерпретації музичного твору.

Художня техніка виконавця-інтерпретатора органічно по'язана з процесом смислового інтонування музичного змісту. Композиційна мікроструктура музичного твору одухотворяється логікою та динамікою застосування виконавських засобів, що відображають і втілюють інтерпретаторське мислення виконавця. Саме в логіці й динаміці виконавського процесу композиторський задум перетворюється у процес реалізуючого інтерпретаторського мислення.

Виконавський тонус – це багатоплановий, глибокозмістовний психологічний стан музиканта, що відображає загальний характер і багатоплановість безперервного процесу реального звучання і стимулює динаміку музичного розвитку та є емоційно-психологічною ланкою між композитором і виконавцем-інтерпретатором. Ось чому виконавець повинен бути ретельно ознайомлений з процесом композиторської творчості.

Виконавські виражальні засоби розкривають і доповнюють авторський задум. Застосування цих засобів (сила звуку, темпу, артикуляції, штрихів, тембрів тощо) має узгоджуватись із художньою значимістю ладо-гармонічної структури, логікою розвитку музичної форми, драматургію композиції.

Власний виконавський досвід інтерпретації «Інтродукції і Фуги» з сюїти №1 для симфонічного оркестру П.І. Чайковського в транскрипції для баяна І. Жильцова дозволяє стверджувати, що для повноцінної передачі образно-значеннєвого змісту твору, його драматургії та форми необхідно в комплексі використати всі виконавські виражальні засоби (темпометроритм, динаміку, артикуляцію, застосування специфічних для баяна прийомів гри тремолювання міхом та рикошету). Тільки інтегруючи власні інтелектуальні, емоційні, раціональні, рухові здібності баяніст-

виконавець зможе досягти яскраво-оригінальної інтерпретації твору на високому художньому рівні.

#### **Література:**

1. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : [підруч. для студ. вищ. навч. закл.]. — Вид 3-є, допов. — К. : Музична Україна, 2004. — 287, [3] с. : ноти, портр.
2. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. Теория и практика / Ф. Липс. — М. : Музыка, 2007. — 136с.
3. Туманина Н. Великий мастер (1878-1893) / Н. Туманина. — М. : Наука, 1968. — 487 с.

**Н.О. Єрмоєнко**

*Сумський державний педагогічний університет*

*імені А.С.Макаренка*

*(м. Суми)*

### **«ДИТЯЧІ ПІСНІ» П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ»**

Вокальна музика П.І. Чайковського — невід’ємна складова творчості композитора. Перші вокальні п’єси, серед яких романс «Мой гений, мой ангел, мой друг» на вірші О. Фета, написані юнаком у другій половині 50-х років XIX століття. Це були його перші спроби композиції. А останній вокальний опус (цикл романсів ор.73 на вірші Д. Ратгауза), написаний весною 1893 році, став майже останнім твором П.І. Чайковського. Вокальний доробок композитора складається із 103 романсів, більшість з яких мають ліричний настрій: пісень, серенад, елегій, балад, мазурок; вокальних ансамблів (дуетів та тріо), дитячих пісень.

Частіше за все П.І.Чайковський по’єднував вокальні п’єси у групи по 6, 7, 12, 16 творів, але зустрічаються і поодинокі звернення до жанру романсу та пісні.

Так, наприклад, «16 пісень для дітей» ор.54, які написані одна за одною у 1883 році. У листі до брата М.І.Чайковського від 2 жовтня композитор пише: «...Я принялся за сочинение детских

песенок и пишу аккуратно по одной в день. Но это работа легкая и очень приятная, ибо я взял текстом «Подснежник» Плещеева, где много прелестных вещей» [3, 612]. Можливо, цей подарунок (15 лютого 1881р.) надихнув композитора на створення альбому «Дитячих пісень».

На відміну від фортепіанного «Дитячого альбому», «Дитячі пісні» використовують не для виконання, а для прослуховування дітьми. Слід зазначити, що на початковому етапі текстів для пісень було декілька десятків, але композитор використав лише 14 (більшість – це вірші О. Плещеева, які доповнив текстами В. Сурікова та С. Аксакова).

У збірнику відсутній сюжетний зв'язок між піснями, між тим аналіз їх змісту дозволяє відзначити декілька мотивів: дорослі та діти – №№1, 6, 7, 10, 12, 16; весна – №№3, 4, 9, 11, 13; птахи – №№ 2, 3, 8, 15; співчуття – №№ 2, 7, 11, 14, 15; Бог – №№ 2, 5, 13. Ці мотиви відтворюють концепцію «Дитячих пісень», в основі яких закладено ставлення дорослого та дитини з точки зору дорослої людини.

Пов'язані між собою мотиви Весни, Птахів та Саду розкривають притаманні дорослій людині погляди на дитинство як на початок життя. Мотиви Співчуття та Бога пов'язані з цінностями людини, які вона передає своїм дітям. Завдяки повторенню мотивів, між піснями утворюється асоціативний зв'язок. Мотив Саду вперше з'являється у пісні «Мой садик» та розкривається як картина природи. У «Легенді» той же мотив трактується символічно і допомагає розкриттю теми страждання Христа.

У вокальній підготовці майбутнього вчителя музики важливим завданням є в досконалій виконавській формі передати сутність кожного твору. На початковому етапі основна увага повинна приділятися роботі над мелодією – головному фактору цілісності художньої майстерності. Майстерність виконавця повинна визначатися рівнем культури інтонування. Формальне виконання музичного твору поза одухотвореним, глибоко

осмисленим вимовленням часто спотворює логічний смисл композиційних співвідношень у мелодичній структурі, знижуючи художню цінність виконавства. Слід зазначити, що без необхідних вокально-технічних навичок (правильного голосоведення, вміння керувати диханням, володіння необхідним діапазоном, вирівняним регістровим звучанням тощо) важко говорити про повноцінне розкриття композиторського задуму.

Щоб передати задум поета і композитора, втілити художній образ твору, виконавець (співак) має глибоко проникнути у його сутність (поетичний і музичний зміст), що вимагає великої попередньої роботи. Після попереднього ознайомлення з твором, необхідно більш поглиблено ознайомитися з творчістю поета та композитора даного твору. Необхідно зрозуміти як драматичну, так і музичну лінію розвитку твору. Виконавське втілення написаного музичного твору є відображенням у живому одухотвореному звучанні інтерпретаторського уявлення про художньо-образний задум композитора.

Ця робота над твором дуже важлива, вона розвиває уяву як виконавця так і слухача, пробуджує емоційну пам'ять, примушує допитливо вдивлятися у оточуючий світ, спостерігати, охоплювати все навколо.

Таким чином, «Дитячі пісні» П.І. Чайковського мають значний дидактичний та виховний потенціал, тому можуть активно використовуватися як навчально-педагогічний репертуар у вокальній підготовці студентів музично-педагогічних факультетів.

#### **Література:**

1. Алтаев А. Чайковский. – М. : Детская литература, 1954, – 528 с.
2. Назайкинский Е.В. Оценочная деятельность при восприятии музыки / Е.В.Назайкинский // Восприятие музыки. – М.,1980, – С.195-228.
3. Познанский А. Чайковский П.И. / А.Познанский. – М. : Молодая гвардия, 2010. – С. 800.

**О.К. Зав'ялова**  
*Сумський державний педагогічний університет*  
*імені А.С. Макаренка*  
*(м. Суми)*

## **П.І. ЧАЙКОВСЬКИЙ І ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ МЕЖІ ХІХ–ХХ ст.**

Композиторське мистецтво та постать П.І. Чайковського здійснили значний вплив на сучасників, а безпосередня участь в музичному процесі як педагога, диригента, музично-громадського діяча та його інструментальна творчість резонансно відгукнулись і в такій вузькій галузі як українське віолончельне мистецтво. Це виявилось в особистих взаєминах Чайковського з вітчизняними виконавцями, виконанні віолончельних творів композитора в Україні, поповненні віолончельного репертуару перекладами його музики тощо.

Так, доленосним стало навчання у П.І. Чайковського для уродженця Київщини Петра Антоновича Данильченко (1857–1919). Спочатку у вихованні обдарованого віолончеліста взяли участь Н.Ф. фон Мекк та М.Г. Рубінштейн. Згодом, навчаючись в консерваторії, П. Данильченко за їх протекцією вивчав композицію в П.І. Чайковського. В свою чергу, своїх талановитих студентів – віолончеліста П. Данильченка і скрипаля В. Пахульського, композитор відрекомендував на роботу домашніми учителями музики в родину фон Мекк. Тут в 1880 році вони утворили тріо разом із К. Дебюссі, що на той час також працював у фон Мекк учителем музики. У 1881 році ансамбль здійснив прем'єрне виконання знаменитого Тріо К. Дебюссі.

Велике значення в розвитку української музичної культури мала гастрольна поїздка П.І. Чайковського країною в 1893 та 1894 роках. Зокрема знаменною подією в Одесі стало виконання “Варіацій на тему рококо” для віолончелі з оркестром під орудою

автора. Сольну партію грав Владислав Францевич Алоїз (1860–1918) – чеський віолончеліст, який на той час працював в Одесі викладачем музичного училища та концертмейстером оркестру оперного театру (1891–1893). За припущенням Л. Гінзбурга це було, імовірно, єдине виконання віолончельного твору за участі П. Чайковського. Музикальність віолончеліста дуже імпонувала композитору, який навіть ознайомив В. Алоїза з ескізами віолончельного концерту, що задумував, але не встиг написати.

Треба зазначити, що до кінця XIX ст. виконання “Варіацій на тему рококо” П. Чайковського засвідчувало надзвичайні концертні якості віолончелістів, оскільки основною сферою їх виконавської діяльності була звичайно камерна музика. Причиною тому, на наш погляд, була нестача сольного віолончельного репертуару, який на початку XX ст. тільки формувався. У цей період “Варіації на тему рококо” П. Чайковського й навіть геніальний Концерт Р. Шумана вважались надзвичайно складними не тільки для виконання, а й для сприйняття.

З початком XX ст. “Варіації на тему рококо” П. Чайковського стали пробним каменем виконавської майстерності віолончелістів. Чудовим виконанням цього твору прославились віолончелісти – вихідці з Харкова – О. Белоусов, М. Букиник, Й. Пресс. Овсій Якович Белоусов (1881/82–1945) визнавався кращим інтерпретатором “Варіацій”. Цей твір віолончеліст включав до концертних програм й під час праці в харківському музичному училищі в 1906-1908 роках.

З плеяди харківських віолончелістів значний внесок у пропаганду музики П. Чайковського зробив Йосип Ісакович Пресс (1880/81–1924). “Варіації на тему рококо” П. Чайковського входили до репертуару віолончеліста поряд з сюїтами Й.С. Баха, сонатами П. Локателлі, Л. ван Бетховена, Е. Гріга, Дж. Екклса, С. Рахманінова, А. Рубінштейна, Ф. Шопена, концертами К. Давидова, Е. Д’Альбера, А. Дворжака, Й. Гайдна, К. Сен-Санса,

Р. Шумана та ін. Особливо важливу роль у популяризації в Європі камерної музики П. Чайковського мала концертна діяльність Й. Преса у складі Російського тріо з братом – скрипалем М. Прессом та його дружиною – піаністкою В. Мауріною.

Прославився виконанням “Варіацій на тему рококо” П. Чайковського і Михайло Овсійович Букиник (1872–1947), будучи в 1904–1906 роках в Німеччині, Франції і Швейцарії солістом симфонічного оркестру. Маючи як і більшість виконавців-інструменталістів межі XIX-XX ст. композиторську освіту, М. Букиник писав власні твори, робив переклади класичних зразків, у тому числі “Інтермецо”, “Арії Ленського” з опери “Євген Онєгін”, “Колискової” з опери “Мазепа” П.І. Чайковського. У свій час він був добре відомий як музичний критик (залишив спогади про С. Рахманінова). З цього приводу цікавим є факт приписування йому авторства есе про П. І. Чайковського. Проте за іншими твердженнями, воно було написано братом М. Букиника, скрипалем Йосипом, який брав участь в авторських концертах П. Чайковського в Харкові у 1894 році.

Одним з яскравих виконавців віолончельної музики П. Чайковського в Україні був Семен Матвійович Козолупов (1884–1961), який на початку своєї творчої кар’єри неодноразово виступав у Києві. Зокрема в одному з київських концертів у березні 1916 року в його виконанні поряд з творами інших композиторів прозвучали також “Варіації на тему рококо” П. Чайковського. Успіх цих концертів і виконавський авторитет віолончеліста, який був володарем Першої премії конкурсу віолончелістів у Москві (1911), відіграли вирішальну роль при запрошенні С. Козолупова на посаду професора Київської консерваторії в 1916 році.



**О.П. Корусь**

*журнал «Антиквар» (м. Київ)*

**Л.К. Федевич**

*Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (м. Суми)*

## **ПЕРСОНАЖІ ОПЕРИ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЧЕРЕВИЧКИ» В МАЛІЙ ПЛАСТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ**

Літературна основа музичних творів Петра Чайковського незаперечна. Лібрето опер були написані за творами Фрідріха Шіллера («Орлеанська діва»), Олександра Пушкіна («Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Мазепа»), Миколи Гоголя («Черевички») та інших письменників.

Особливу зацікавленість повістями Гоголя композитор виявляв не випадково. З автором «Вечорів на хуторі біля Диканьки» Чайковського поєднувало поетико-містичне сприйняття життя українського народу, любов до його мелосу, фольклору, чарівливої природи (згадаймо його неодноразове відвідування України, зокрема, Сумщини), що й надихнуло музиканта на створення коміко-фантастичної опери «Черевички». Поставлена на сцені петербурзького Маріїнського театру 24 листопада (6 грудня) 1876 року під назвою «Коваль Вакула» (автор лібрето – відомий поет Яків Полонський), опера була тепло сприйнята публікою. Проте вимогливий до себе композитор через 10 років переробив оперу (доповнив новими сценами, підсилив ліричну лінію та урізноманітнив музичні характеристики героїв) і перейменував її.

Прем'єра другої редакції опери відбулася у московському Великому театрі 19 (31) січня 1887 року і зміцнила успіх твору, тим паче, що за диригентським пультом вперше стояв сам автор. Незважаючи на те, що за розробку даної теми пізніше взялися такі композитори, як Микола Лисенко («Різдвяна ніч») та Микола Римський-Корсаков («Ніч перед Різдвом»), опера Чайковського не втратила своєї привабливості для видатних постановників і надалі.

Цікавим виявився вплив «Черевичків» на порцелянову пластику ХХ століття. Вперше за розробку сюжетів взявся у 1954-му році видатний скульптор Ленінградського фарфорового заводу Борис Воробйов (1911-1990). Його парна композиція так і називалася «Черевички». Автор витримав не тільки сюжетну і пластичну достовірність першотвору, а й типажність героїв (автентичні зачіски, вбрання, полтавський генотип тощо). В тому ж році він створив неповторну за динамікою фігурку «Вакула на чорті», об'єднану з попередньою портретною схожістю героя. Контрасти кольорів (чорний чорт, червоні чобітки та шаровари, жовта свитка Вакули) створюють відчуття руху у небесному просторі злитих в одне ціле персонажів, вони неначе летять над хмарами, які імітує підставка.

Творчий імпульс видатного художника дивним чином передався в Україну, на Коростенський фарфоровий та Київський експериментальний кераміко-художній заводи (далі – КЕКХЗ), де працювали талановиті художниці Валентина Трегубова (1926-2010, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної Шевченківської премії) та Оксана Жникруп (1931-1993), котрі з деякою перервою створили свої оригінальні композиції «Черевичків». У Валентини Михайлівни – це дві окремі постаті: горда Оксана сидить, а палко закоханий Вакула, ставши на коліна, підносить дівчині золоті черевички. У 1960 році «мінімалізм» вже торкнувся композиційних та декоративних подробиць твору, хоча віночок дівчини та чуприна парубка під смушковою шапкою трактовані досить детально. Трохи пізніше (1964) В. Трегубова виконує ще одну фігурку – «Перед дзеркалом», де постать Оксани передана досить умовно і ніяк не викликає асоціації з текстом «І чому у селі кажуть, що я красива?..» Набагато привабливішою постає Оксана в плахті, корсетці та віночку зі стрічками, з дзеркальцем у піднятій руці в однойменній статуетці (1985) Владислава Щербини (1926 р. н.). Вона дістала зі скрині всі свої прикраси та кокетливо чепуриться перед дзеркалом. Загалом

головний художник КЕКХЗ В. Щербина протягом 1960-80-х років створив цілу серію фарфорових мініатюр на сюжет «Ночі перед Різдвом» Миколи Гоголя, що абсолютно точно відповідає і головним сюжетним вузлам опери Чайковського «Черевички». Його композицію «Вакула» будемо розглядати у кінці доповіді.

Провідний художник КЕКХЗ О. Жникруп у 1969 році цікаво трактувала композицію парної статуетки «Черевички». Її Оксана теж сидить, але вона вже встигла приміряти один черевичок (трохи виставлена вперед права ніжка, а ліва ще взута у червоний чобіток). Вакула, що стоїть поруч зліва, подає їй другий черевичок. Фігурки досить статичні, між ними не відчувається трепетного зв'язку, неначе втрачено радість від зустрічі, вдавана байдужість підкреслена німою сценою. На жаль, трактовкою дуету Оксана і Вакула так більше й не займалися фарфористи. Їх швидше хвилювали комічні епізоди за участю Солохи – матері Вакули, які в українському фарфорі користувалися особливою популярністю.

Не обійшла увагою цю тему й Жникруп («Солоха і дяк», 1979). Її привітна Солоха, що сидить на мішку з чортом і тримає макітру вареників у руках, приймає любощі дяка, чорна ряса якого вдало контрастує зі світлим святковим одягом сільської відьмочки. Пара сповнена динаміки і наративності.

Зовсім по-іншому підійшла до трактування однойменної сценки у 1959 році Ольга Рапай (1929-2012), яка працювала на КЕКХЗ у роки «відлиги». У неї «благолепна» Солоха потрактована багатовимірно: вона не тільки гарна і моторна, а ще й лукава, насмішувата. Взявши руки в боки, вона тримає під контролем і чорта, що виглядає з мішка, і кумедного рудого дяка. Театральність композиції неначе й справді «прийшла» з опери. Здається, що вокальний діалог між героями тільки-но розпочався. А от художник Валерій Албул (1955 р. н.) з Полонського заводу художньої кераміки у 1985 році створив сценку «В гостях у Солохи», яка композиційно відрізняється від творів його попередників, проте умовність подачі деталей не заважає

сприймати сюжет із взаємними лестощами героїв як знайомий дуєт двох комічних персонажів опери «Черевички».

Кульмінаційним моментом в сюжеті опери стала сцена, коли закоханий в Оксану Вакула, отримавши від неї нездійсненне для простої людини завдання – дістати черевички, які носить сама цариця, в момент відчаю раптом у себе на плечах знаходить у мішку чорта. Він зважується на блискавичний крок – осідлати це бридке створіння і скористатися з його нелюдських можливостей, аби виконати примху коханої. Саме в момент прийняття цього рішення й зобразив Владислав Щербина фігурку «Вакула з чортом» (1969). Мінімум деталей (величавий коваль міцно тримає бісівське створіння у своїй «залізній» руці), кольорів (білий, чорний, червоний) не заважають глядачеві зосередити увагу на головному – усвідомленню його перемоги над силами зла...

Таким чином, на прикладі малої пластики ми бачимо, як взаємопроникають такі, на позір, віддалені види мистецтва як література, музика, театр, скульптура, створюючи синтез художнього мислення і креативності.

**Н.І. Кучмєєва**

*Садівська дитяча школа мистецтв  
(с. Сад)*

**ЕСТЕТИЧНЕ ТА ПЕДАГОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ  
ТВОРІВ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
В КЛАСІ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ ДШМ ТА ДМШ  
(перекладення відомих творів для виконання в 4 руки)**

Розвиток культури народу будь-якої країни нерозривно пов'язаний з певними чинниками, серед яких знакову роль відіграє саме початковий етап естетичної освіти. Здійснювати естетичну освіту покликані такі навчальні заклади мистецького спрямування як ДШМ та ДМШ. Якісна музична освіта залежить від багатьох факторів і умов, серед них важливу роль відіграє педагогічний

репертуар. Велике значення мають також новітні методики та сучасні прийоми, які відповідають можливостям нинішнього часу.

Сучасні навчальні програми з фаху «фортепіано» дають педагогу широкий спектр можливостей якнайповніше долучити учня до світу фортепіанної гри, навчити його всім прийомам володіння інструментом на кращих зразках світової музичної культури [3]. Важливе педагогічне значення має творче надбання великого російського композитора П.І. Чайковського. Про художнє та методичне значення його творів написана численна кількість статей, книг та анотацій. Використання творів П. Чайковського має потужний виконавський ефект та великий вплив на формування естетичних смаків і уподобань юних піаністів [2].

Між тим, потребує збагачення новим змістом педагогічний репертуар для класу фортепіанного ансамблю, як важливої сторони музичного розвитку учня.

У методичному відношенні дуетні твори П. Чайковського відіграють важливе значення в початкових класах ДШМ та ДМШ. Це, наприклад, «Танок маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро», «Вальс» з опери «Євгеній Онєгін» та інші. Це яскраві програмні твори, які допоможуть розвинути синхронність, динамічну рівновагу, відчуття спільного метроритму, ансамблеву педалізацію, та головне – допоможуть двом маленьким виконавцям об'єднати відчуття художнього образу.

У сучасній фортепіанній музиці дедалі більшої популярності набувають транскрипції, аранжування та перекладення музичних творів. Інколи композитори вдаються до даних видів композиції для того, щоб пристосувати той чи інший відомий твір до виконавських можливостей маленьких піаністів. Використання прийому транскрипції дозволяє також надати творам нового, сучасного звучання, чим викликати інтерес до, здавалося б, звичних п'єс. Яскравим прикладом такої літератури є збірка сучасного українського композитора В. Птушкіна «По сторінках «Дитячого альбому». Вільна транскрипція п'єс П.І. Чайковського». Даний

збірник містить 5 п'єс з добре знайомого нам «Дитячого альбому», але в сучасній обробці для виконання в 4 руки [1; 4].

Володимир Птушкін – відомий український композитор, завідувач кафедри композиції й інструментування Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, народний артист України, професор. Автор цікавої збірки рекомендує дані транскрипції творів П.І. Чайковського учням початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів для використання під час занять у класі фортепіанного ансамблю.

П'єси мають різний стиль викладу переважно джазового спрямування, зі збереженням оригінальних тональностей, гармоній та мелодичних зворотів. Твори збагачені ритмічними фігураціями, змінною фактурою викладу матеріалу, насиченою динамічною та темповою палітрою, використовуються різні регістри фортепіанної клавіатури. Це транскрипції до таких п'єс як «Гра в конячки», «Старовинна французька пісенька», «Баба Яга», «Німецька пісенька», «Нянина казка».

Сучасний свіжий погляд на кращі зразки дитячої нотної літератури пробуджує живий інтерес до музикування в класі фортепіанного ансамблю, сприяє глибокому пізнанню оригінальної музики П.І. Чайковського у порівнянні з сучасною музичною мовою В. Птушкіна, розумінню стильової різниці поколінь проміжком більш ніж 150 років.

Вдало доповнює педагогічний репертуар класу фортепіанного ансамблю відомий фортепіанний цикл П.І. Чайковського «Спогади про Гапсаль» в перекладенні Л. Жульєвої – фортепіанні дуети для двох фортепіано та в 4 руки. Твори збірки повертають нас у часи молодості великого композитора, навіяні мріями і фантазіями юного Петра Ілліча, відображають давні легенди замку, руїни якого досі є візитівкою естонського міста Хаапсалу (назва «Гапсаль» – на німецький манер). Легенда розповідає про кохання молодого ченця та юної чарівної дівчини, яку покохав інший чернець. Про ці почуття дізнався єпископ і закоханих жорстоко покарали. Так

з'явилась легенда про привид жінки в білому, який з'являється опівночі в руїнах замку. Також серед місцевих жителів є повір'я, що Біла Дама, як пізніше назвали привид, допомагає закоханим знайти щастя.

П.І. Чайковський був захоплений давньою легендою і вирішив покласти її на музику. Отож, 1868 року світ побачив цикл «Спогади про Гапсаль». А через майже 140 років сучасний український композитор Людмила Жульєва, зробила блискучий переклад цієї гарної музики для виконання двома виконавцями.

Аранжування даної збірки Л. Жульєвою мало благородну мету – дати фортепіанному циклу нове життя, привернути педагогічний та мистецький інтерес до творів циклу, наблизити музику Чайковського до слухача та залучити якомога більше виконавців до ансамблевого музикування. Збірка має обробки таких творів як «Руїни замку» (для ф-но в 4 руки), «Скерцо» (для двох ф-но), «Пісня без слів» (для двох ф-но) [5].

Петро Ілліч Чайковський – непересічна визначна постать як в російській так і в українській музичній літературі. Композитор був добре обізнаний з українським фольклором, знав історичні та культурні особливості українського мистецтва. Історичні джерела свідчать про українське походження композитора, а також про численні і тривалі візити Петра Ілліча на Україну, зокрема в Кам'янку, Браїлів, Тростянець, Низи. Тож велика кількість творів та музичних вражень з'явилися у композитора саме на українській землі. Дуже важливо, щоб у просторі сучасної культури України музика Чайковського продовжувала звучати та приваблювати як юних, так і зрілих музикантів світом музичних образів, створених генієм півтора століття тому та відроджених і збагачених новими звуковими фарбами вже у ХХІ столітті.

#### **Література:**

1. Птушкін В. По сторінках «Дитячого альбому». Вільна транскрипція п'єс П.І. Чайковського. – Київ : «Мелосвіт», 2012. – 20 с.
2. Дневники П. И. Чайковского. 1873 — 1891. – СПб. : Эго, Северный олень; – Москва: Музыкальный сектор. – 294 с.
3. Музичний інструмент фортепіано. Програма для музичної школи –

Київ : ІНКОС, 2006. – 48 с.

4. П.И. Чайковский. «Детский альбом». – Москва : «Кифара», 2005. – 38 с.
5. П.І. Чайковський. Спогади про Гапсаль. Фортепіанні дуети. Перекладення Людмили Жульєвої. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 40 с.

**Е.В. Кушова**

*Сумський державний педагогічний університет  
імені А.С.Макаренка  
(м. Суми)*

## **ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Проблеми інновацій привертають увагу дослідників, практиків і взагалі широке коло людей, тим або іншим чином причетних до сучасних перетворень суспільства. У цей час проблема інновацій у музичному мистецтві особливо актуальна й недостатньо розроблена. Інновація виникає як відповідь на внутрішнє напруження, проблему, протиріччя у традиційному укладі життя і проявляється як у навколишньому середовищі, суспільстві, так і у самій людині, її цінностях, потребах, настановах тощо.

Багато галузей духовного виробництва: наука, мистецтво, техніка, індустрія розваг і дозвілля – існують заради інновацій. Чим більше інновацій, тим краще. Але культура ретельно регламентує інноваційні імпульси, блокує одні й допускає інші, ризикуючи при цьому набуті традиційної або навіть консервативної репутації. Відомо, що культура традиційна. Завжди у культурі щось народжується, а щось починає гальмувати процес. І ці «гальма» забезпечують стабільність суспільства, наступність життя.

Поняття «інновація» запозичене з досліджень культурологів XIX ст., і його поява пов'язана із введенням європейських звичаїв і способів організації в традиційні азіатські й африканські суспільства. Воно може мати більш вузьке значення у порівнянні з поняттям «знову створена духовна реальність»: це безліч змін, що виникають як стихійно, нецілеспрямовано, так і контрольовано.



Зміст інноваційного розкривається у протиставленні традиційному. Під інноваційним розуміють нове, що з'являється у системі; те, що пов'язане з інновацією. Розглянемо оригінальну трактовку поняття інновація.

Термін *новація* у перекладі з латини означає оновлення, зміну; глибинний зміст інновацій не зводиться тільки до нововведень і змін, а мається на увазі зміна існуючих традицій, тобто з деякими припущеннями можна говорити про те, що «корінь» терміна інновація – не новація, а традиція, тому що про зміни ми говоримо тільки тоді, коли вже існують традиції, стереотипи, звички. У цьому розумінні інновація – зміна, порушення звичних традицій і стереотипів, часової перспективи. І в цьому сенсі зміна часової перспективи не обов'язково є щось нове, це може бути й «добре забуте старе», але відбувається в інших обставинах або на іншій точці часової перспективи.

У другій половині ХХ ст. інноватика стає міждисциплінарною сферою на зламі філософії, економіки, психології, теорії управління та культурології. У найширшому розумінні інновація – знову створена духовна, психічна реальність, сутність якої вступає в певні протиріччя з наявною традицією.

Традиції (за В. Вансловим: «життя минулого у сьогоденні») – стійкі й значимі компоненти культури, які передаються з покоління в покоління і які особистість опановує у процесі самореалізації [1, 167]. Співвідношення традицій та інновацій визначається міцністю традицій і силою інновацій; соціокультурними особливостями суспільства і його розвитку; характером їхньої взаємодії. Слід зазначити, що стабілізація суспільного життя може відбуватися за рахунок саме балансу традицій та інновацій, причому перевага традицій не стає показником нормального стану суспільства, оскільки традиції не будуть зберігатися без оновлення.

Можна відзначити збільшення кількості робіт, що досліджують традиції і новації у різних галузях знань. Причому традиції та новації розглядаються не тільки з погляду своєрідності

й перспектив тієї або іншої сфери життєдіяльності людини, але і як явище, у світлі якого можна осмислити перспективу наступності людської культури.

Справжнє художнє відкриття майже завжди йде врозріз із звичним, сталим. А це означає, що художники постійно шукають і знаходять у творчості нове, незвичайне, парадоксальне, іноді навіть вражаюче. Без цього будь-який вид художньої творчості не може розвиватися. Мистецтво, що цілком і повністю пориває з традицією, приречене на ізоляцію, а художник, який відкидає все, що було створене до нього, ризикує залишитися незрозумілим. Досвід великих майстрів музики ясно показує, що вони змогли поєднати у своїй творчості дві взаємовиключні тенденції – міцну опору на традицію і разом з тим прагнення до нового.

Для усіх видатних художників новаторство було невід'ємним правом і високою метою, багато в чому визначаючи еталони справжнього великого мистецтва. Відомі висловлювання С. Прокоф'єва про те, що художники покликані втілювати ідеї «нового світу», повинні створювати «свій стиль», виробляти «своє мовлення», удосконалювати майстерність. Його дратували ті малокультурні музиканти, що «ліниво мислять», пишуть «не мудруючи лукаво» і уявляють, що тільки вони можуть «живитися вчорашнім хлібом...». «Чи немає тут небезпеки бути викинутими за борт?» – запитує композитор [4, 55].

Неможливо уявити собі щирого художника-творця, який би не прагнув сказати у мистецтві своє слово, сформулювати свою, добуту у боротьбі й стражданні думку, що «ніде не була в наймі». Поза цим «надзавданням» сама праця поета, живописця, композитора виявляється ремісницьким заняттям, перетворюючись у бездумне штампування знайомих формул [3, 13].

У музиці вимога творчої новизни виявляється особливо стійкою і владною. Це обумовлено самою природою музичного мистецтва, відзначеного особливою багатогранністю змісту й ускладненими, опосередкованими зв'язками з реальною натурою.

Кожне покоління композиторів по-своєму вирішувало засоби оновлення образної сутності музики й арсеналу її виразних засобів. Вищою метою цих закономірних зусиль було втілення дійсності, яка постійно змінюється і потребує нових фарб, нових ритмів і інтонацій. Між тим новації можуть лише доповнити і розширити арсенал музичних засобів, накопичений багатьма поколіннями, але не в змозі замінити або відсунути його. Адже ніякі соціальні та технічні перебудови не відміняють основ художнього мислення, не ліквідують образної системи та комунікативних функцій музики.

Шлях музичного оновлення завжди йде всупереч попереднім нормам та правилам, але не обов'язково це тягне за собою ускладнення його слухацького сприйняття. Так, колись музика Й. Гайдна та В. Моцарта здавалася більш простою, гармонічно ясною після складних контрапунктичних конструкцій І.С. Баха. Простодушний мелос Ф. Шуберта своєю пісенною невибагливістю різко контрастував з філософською заглибленістю пізніх композицій Бетховена. Молодий Прокоф'єв своєю юнацькою бравадою, підкресленою спрощеністю ритмів і інтонацій немов спростовував чарівну витонченість музики О. Скребіна. Попри все те і Гайдн, і Шуберт, і Прокоф'єв були сміливими новаторами, зачинателями нових музичних напрямків.

У той же час завжди існували творці, які прагнули «безумовної новизни та неповторності». Вони обирали шлях радикальних перетворень, відкидаючи попередній досвід. Так, одне з головних положень лідера західноєвропейського авангарду другої половини ХХ ст. К. Штокхаузена – «ніяких “нео”» – витримується у його творчості протягом півстоліття [2, 73].

Нове у європейській сучасній музиці, показує не тільки подальший розвиток старих традицій, але й вихід за їх межі. Звідси типологічні розбіжності між тією або іншою спрямованістю новаторства у сучасній музиці. Ю. Холопов пропонує розділяти *традиційне* новаторство, що розвиває старі принципи європейської музики (типовий, хоча й крайній приклад – творчість А. Веберна),

**метатрадиційне** новаторство, що виводить за межі принципів європейського мислення (наприклад, неєвропейське відчуття музики у другому з «Чотирьох ритмічних етюдів» О. Мессіана), **екстремістське** новаторство в арсеналі неоавангардизму, що часом не має ніякого відношення до музики і обмежується експериментами з публікою та провокуванням [5, 54].

#### **Література:**

1. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / Ванслов В. – Л.: Музыка, 1980. – 188 с.
2. Зенкин К. Музыка в «час нуль» культуры // К. Жабинский, К. Зенкин. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – 266 с.
3. Нестьев И. Аспекты музыкального новаторства / И. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – 230 с.
4. Нестьев И. Новое про великого мастера / И. Нестьев // Советская музыка. – 1971. – № 4. – С. 55.
5. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – 230 с.

**М.С. Линник**

*Харьковский национальный университет искусств  
имени И.П. Котляревского  
(г. Харьков)*

### **Р.В. ГЕНИКА – ПРЕДСТАВИТЕЛЬ «ШКОЛЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО» В ХАРЬКОВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Ростислав Владимирович Геника (1859-1939) – один из ярких представителей новой русской музыки, сочетавший в своей деятельности музыкально-просветительскую, исполнительскую, музыковедческую и педагогическую сферы. Будучи образованным музыкантом-профессионалом, Р. Геника отстаивал принципы передового и нового в музыкальном искусстве, выступал против рутины и непрофессионализма, как в своей творческой деятельности, так и на страницах новой «Русской музыкальной

газеты», корреспондентом которой он был долгие годы.

Одним из непревзойденных идеалов для Р. Геники был П.И.Чайковский. Отношение к творчеству и личности великого русского композитора у Р. Геники сформировалось сразу же, при знакомстве с его музыкой, а также в процессе обучения у него по классу теории и композиции. Р. Геника отразил свои воспоминания о П.И.Чайковском разносторонне. В числе его музыковедческих работ – первая в Украине и России монография-очерк «Фортепианное творчество П.И.Чайковского» (1908). Им был написан очерк «Из консерваторских воспоминаний (1871-1879)» (1916), где Р.Геника с большим уважением и пиететом рассказывает о двух своих великих учителях – Н.Г. Рубинштейне (педагоге по классу фортепиано) и П.И Чайковском (педагоге по теории музыки и композиции, что было принято тогда совмещать).

Кроме того, Р. Геника-композитор создал «Концертный парафраз на мотив («Жалоба Купавы») из «Снегурочки» П.И.Чайковского. Считая П.И. Чайковского образцом во всем для музыканта, Р. Геника, будучи младшим современником великого композитора, дает яркую и убедительную характеристику его стиля, основываясь на знании музыки и личном общении с Петром Ильичом.

Высказывания Р. Геники о П.И. Чайковском, а также характеристика общего влияния творчества гениального художника на личность и судьбу Р. Геники – тема отдельного исследования. Однако для иллюстрации в данных тезисах можно привести ряд мыслей харьковского музыканта, касающихся симфонизма П.И. Чайковского, его отношения к музыке и музыкально-педагогической деятельности.

Р Геника одним из первых обратил внимание на особенность стиля П.И.Чайковского, для которого музыка была «чисто лирическим процессом» и «музыкальной исповедью души» (слова самого Петра Ильича). Р Геника, рассматривая фортепианную музыку П.И. Чайковского, впервые обращает внимание на то, что

композитор в них мыслит оркестрально, считая, как он говорил сам, фортепиано «царем инструментов», обогащая его яркими красками, симфоническими приемами, виртуозным блеском современного пианизма.

Такая характеристика фортепианного стиля П.И. Чайковского была нова для того времени, когда достоинства его фортепианной музыки были еще недооценены. Известна, например, критика тогдашнего главы московской фортепианной школы Н.Г. Рубинштейна в адрес шедевра мировой концертно-фортепианной классики – Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского.

Особый интерес представляет характеристика, данная Р. Геникой П.И. Чайковскому как педагогу. В течение 10-ти лет П.И. Чайковский преподавал теорию в Московской консерватории, положив этим начало своей музыкальной деятельности. «Чайковский всегда, – писал Р. Геника, – до конца жизни горячо отстаивал знамя Московской консерватории». Но если Н.Г. Рубинштейн полностью посвятил себя делу консерватории, отодвинув на второй план занятия концертной деятельностью, то П.И. Чайковский выбрал композиторскую деятельность, оставив претившее ему педагогическое ремесло.

Это вполне объяснимо, отмечает Р. Геника, учитывая разницу в самом характере деятельности Н.Г. Рубинштейна и П.И. Чайковского. Возглавляя Московскую консерваторию, Н.Г. Рубинштейн самозабвенно занимался руководством, устройством концертов, дирижерской деятельностью, работал со своим фортепианным классом. «В общем, – пишет Р. Геника, – сколько блеска, почета и красоты было связано со всем этим!» Для П.И. Чайковского же «сухая», «техническая», как он считал, работа профессора теории, была тяжела и откровенно скучна.

И хотя, как вспоминает Р. Геника, «со своими учениками он был терпелив, тактичен и мягок в обращении, сама обстановка, занятия и непонятливость некоторых учеников его невероятно

нервировали». Несмотря на внутренний дискомфорт, необходимый материал П.И. Чайковский излагал доступно и ясно. Как вспоминает Р. Геника, «простота, ясность изложения, пластичность формы, прозрачность, легкость инструментовки были идеалами, к которым Чайковский заставлял стремиться своих учеников, различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта».

В то время, когда за границей П.И. Чайковского еще не знали, а критика относилась к его творчеству преимущественно враждебно, с трепетным преклонением внимали слушатели каждым новым сочинением молодого гения, исполнявшимся на симфонических или квартетных собраниях, в том числе и организованных Р. Геникой в Харькове. «Сознание своей силы, – писал Р. Геника, – своего гения лежало в основе его музыкального великодушия, его застенчивости в житейских столкновениях, его удивительной простоты обхождения, его артистического благородства и достоинства ... его беспритязательность лишь возвышала его в наших глазах, делала его еще более дорогим нашему сердцу».

Таким образом, Р. Геника в Харькове был не только пропагандистом музыки П.И. Чайковского, в частности, его фортепианного творчества, но в своей музыковедческой и критической деятельности всячески отстаивал значимость его творчества перед достаточно широкими слушательскими кругами. Известно, например, что фортепианные произведения П.И. Чайковского Р. Геника сам исполнял в своих лекциях-концертах, объясняя слушателям глубину и выразительность мелодических и гармонических средств, используемых композитором.

Для нас сейчас важны и ценны материалы, связанные с темой «П.И. Чайковский и Украина». Как представляется, изучение в этом плане наследия Р.В. Геники существенно дополняют эту тему, внося новые историографические и собственно музыковедческие «штрихи» к портрету великого мастера, принадлежащего не только России и Украине, но и всему миру.

**В.М. Луценко**  
*Сумський державний педагогічний університет*  
*імені А.С.Макаренка*  
*(м. Суми)*

## **ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНСІВ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Романси – це невеликі людські драми, які Чайковський «розповідав» з істинним натхненням. Жанр романсу вабив композитора протягом всього життя. Так, перший яскравий спалах його таланту – період написання увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта» – збігається з роками створення першої збірки романсів ор. 6 (1869 р.). Кульмінаційна пора ранньої творчості – написання «Євгенія Онєгіна» і Четвертої симфонії – ознаменувалась створенням яскравої збірки романсової лірики «Сонячний цикл» ор. 38 (1878 р.). Різноманітні щодо тематики «Дитячі пісні» ор. 47 (1880 р.) – романси на вірші французьких поетів ор. 65, а також знаменита серія романсів на слова Д. Ратгауза ор. 73.

Вокальна спадщина П.І. Чайковського багатогранна. Ним написано багато романсів, опер, хорових творів, що увійшли до скарбниці не тільки російської, але і світової музичної культури. Чайковський один із самих виконуваних композиторів світу. Він входить в першу п'ятірку найзнаменитіших авторів. Найчастіше виконуються романси «Я ли в поле», «На землю сумрак пал», «Серенада Дон Жуана», «Благословляю вас, леса», «То было раннею весной», «День ли царит», «Сердь шумного бала» та багато інших. Ми радимо включати в репертуар студентів не лише цей, добре відомий репертуар, але й збагатити його творами композитора, що не виконуються часто з концертної сцени. Навчальна і виховна роль вокальної лірики композитора є те, що характерною рисою стилю був поглиблений психологізм настрою і художнього образу романсу. Від студента вимагається глибоке розуміння світу людини, настрою,



характеру. Таким чином виконання романсів Чайковського – це іспит на інтелектуальну зрілість, на прекрасне володіння вокальною технікою, аналітичне мислення і емоційне співпереживання.

На заняттях з постановки голосу романс П.І. Чайковського передбачає спільну працю співака і акомпаніатора, тобто, це дуєт рівноправних виконавців. Такий чинник допомагає студенту відчутти закономірності ансамблю, велику перевагу ансамблевого виконання у створенні художнього образу.

Романси композитора – це чудова школа кантиленного співу. У романсах простежується і поемо-пісенний мелос російських народних пісень, і вплив М.І. Глинки, і романтична лірика Р. Шумана. Наприклад, два романси-пісні – «Кабы знала я...» і «Я ли в поле, да не травушка была...» пов'язані своїм поетичним текстом та художнім образом з народною російською піснею.

Поряд з безпосереднім використанням російської народної пісні композитор надає великої уваги також українській народній мелодії. Великій російський композитор записував народні мелодії, щоб згодом використати у своїх творах. Наряду з використанням українських народних мелодій композитор надає великої уваги втіленню в своїй музиці українських народних образів. В операх «Мазепа» і «Черевички», романсах на слова Т.Г. Шевченка вражає багатство тематики. Це народний побут (романс «Садок вишневий», дуєт «В огороде возле брода»), народна фантастика («Черевички»), історія України («Мазепа»).

Доцільно зосередити увагу студентів на такому важливому факторі, як композиторський задум і виконавське трактування. Легко впевнитись, що виконання вокальної лірики П.І. Чайковського потребує емоційної активності, правдивості, безпосередності і простоти, уміння увійти у задум композитора, стати його «співавтором».

Вокальне мистецтво, відображене у творах Петра Ілліча Чайковського, виключно широке за своїм творчим діапазоном, його виконання потребує високого рівня культури, тонкої емоційної

чутливості, вокальної техніки. Виконання романсів П.І. Чайковського на заняттях з постановки голосу, без сумніву, стане відмінною школою професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

#### **Література:**

1. Глебов И. П.И. Чайковский. Его жизнь и творчество / И. Глебов – М.: Музыка, 1976. – 488 с.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
3. Нестеренко Е. Размышление о профессии / Е. Нестеренко – М.: Искусство, 1985. – 184 с.
4. Соболева Г. Русский романс / Г. Соболева – М.: Знание, 1985. – 112 с.
5. Туманина Н. Чайковский. Т. 2: Великий мастер 1878-1893 / Н. Туманина – М.: Издательство Академии наук СССР, 1968. – 500 с.
6. Чайковский. Т. 2: Великий мастер 1878-1893 1968 – 500 с.

**В.А. Макарова, Л.А. Макарова**

*Сумской государственной педагогический университет  
имени А.С. Макаренка  
(г. Сумы)*

#### **«ОЧАРОВАН УКРАИНОЙ...»**

Немало памятных страниц биографии Петра Ильича Чайковского связано с Украиной, где он провел в целом пять лет, написал около тридцати произведений.

Украина влекла композитора зовом предков, ведь его родовые корни – в украинском казачестве, а предыдущие поколения по линии отца носили фамилию Чайка. Дед Петра Ильича – Петр Федорович – родился на Полтавщине, в селе Николаевка (ныне Фрунзевка Глобинского района).

На Украине проживали родственники и близкие друзья композитора. Он часто гостил в Каменке – у сестры Александры Ильиничны Давыдовой (ее муж, Лев Васильевич Давыдов, был сыном известного декабриста); отдыхал в селе Гранкино на Полтавщине, где его брат Модест Ильич жил у своего

воспитанника, глухонемого мальчика Коли Конради; бывал в Конотопе – там служил железнодорожным инженером старший брат Николай Ильич. И после переезда брата в Харьков Петр Ильич часто останавливался на станции Конотоп. В 1878 году он определил в сумскую гимназию Н.В. Переслени – племянника зятя Л.В. Давыдова.

Чайковский вдохновенно работал в Браилове на Винничине, в имении Надежды Филаретовны фон Мекк, с которой его связывала искренняя дружба, а материальная поддержка этой известной меценатки позволила композитору полностью посвятить себя творчеству. Триумфом сопровождались гастроли Чайковского в Киеве, Харькове, Одессе...

Во всех уголках мира, в странах, которые посещал великий композитор, гордятся даже самым лишь фактом его пребывания. Какую же гордость должны испытывать жители Сумщины, помня о том, что именно в наших краях состоялось первое знакомство Чайковского с украинской землей! И в дальнейшем он неоднократно – всегда с радостью – приезжал на Сумщину и гостил здесь в целом семь месяцев.

Летом 1864 года 24-летним юношей Чайковский приехал в Тростянец по приглашению приятеля, князя Алексея Васильевича Голицына – на отдых в его имение в живописном урочище Нескучное. Здесь и произошло первое знакомство Петра Ильича с Украиной.

Имение Голицына имело давнюю историю. Переселенцы из Правобережной Украины основали Тростянец в 1660 году. В 1720 году Петр I подарил Тростянецкое имение своему духовнику – Тимофею Васильевичу Надаржинскому, уроженцу этих мест. После кончины царя в 1725 году Надаржинский стал духовником Екатерины I, а после её смерти он в 1728 году вернулся на родину и остаток своих дней провел в ахтырском Троицком монастыре – там и был похоронен в церкви Святой Троицы, построенной на его средства.

Сын Надаржинского – Иосиф Тимофеевич – по окончании службы в Ахтырском слободском полку поселился в родовом поместье и занялся его преобразованием: построил Благовещенскую церковь (1744-1750), Круглый двор (1749) (как показало время, уникальный памятник архитектуры). Он напоминал средневековую крепость с высокими стенами и соединялся подземным ходом с панским домом. В 1762 году завершилось строительство двухэтажного здания с боковыми флигелями, обновившего и дополнившего усадебный комплекс – именно в таком виде он и предстал перед Чайковским.

Петр Ильич с интересом познакомился с историей древнего княжеского рода Голицыных, состоявших в кровном родстве с династиями Рюриковичей и Романовых. Воеводы, бояре, генерал-фельдмаршалы, генерал-губернаторы, сенаторы – все они представляли этот знатный род.

Василий Петрович Голицын (1800-1863), отец друга Чайковского, служил действительным статским советником, предводителем дворянства Харьковской губернии, камергером Двора. В 1842 году его жена, княжна Софья Корсакова, получила в наследство тростянецкое имение. Вскоре князь построил несколько заводов: винокуренный (1845), сахарный и кирпичный (1847).

Сын В.П. Голицына Алексей оказался большим любителем светских развлечений: содержал три театральные труппы из крепостных артистов – драматическую, цирковую и балетную. Сценой им служила открытая арена Круглого двора, вдоль стен которого располагались ложи для зрителей. Как гласили устные предания, «театральные действия были превосходные».

Однако Чайковский избегал шумных веселий и уединялся в библиотеке Голицыных, состоявшей преимущественно из французских книг, бродил среди вековых сосен и тополей старого парка, заходил в оранжереи, в которых с екатерининских времен выращивались заморские растения и в большом количестве – ананасы. Многочисленные лесные тропинки уводили вглубь

лесопарка, заложенного в 1809 году в честь 100-летия со дня победы над шведами в Полтавской битве.

Парк был разбит на крутых склонах урочища Нескучное вдоль прудов – искусственных водоемов. До сих пор его «охраняют» трехвековые дубы-исполины высотой до 35 метров, а одному из них – ровеснику Тростянца – более 350 лет!

В лесной чаще, на берегу прудов и сейчас загадочно темнеет Грот нимф. Голицын на лодках привозил сюда своих гостей, а крепостные артисты устраивали для них пышные представления. В такой обстановке в те летние дни и появилось первое симфоническое произведение Чайковского – увертюра к драме А.Н. Островского «Гроза». Это было консерваторское задание по классу композиции профессора А.Г. Рубинштейна. Петр Ильич пишет в письме к сестре Александре Ильиничне: «Я не скрываю, что мне тут очень хорошо. Живу я очень спокойно и, кроме Голицына, никого не вижу... «Гроза» моя очень продвигается».

Не случайно начинающий композитор для своей экзаменационной работы выбрал именно этот сюжет. Драма Островского шла на сцене Александринского театра с 1859 года. Модест Ильич Чайковский вспоминал: «Чуть ли не с тех пор, что он посвятил себя музыке, его мечтой было написать оперу на сюжет его самой любимой русской драмы – «Гроза» А. Островского, которая оказалась наиболее близким ему по духу произведением. Роль главной героини исполняла одна из лучших актрис театра – Ф. Снеткова.

Образ Катерины, сильной и глубокой натуры, бросающей вызов судьбе и трагически гибнущей, явился предвестником центральных женских образов будущих опер Чайковского: Лизы в «Пиковой даме», Настасьи в «Чародейке», Марии в «Мазепе», Наташи в «Опричнике».

В увертюре композитор совершает первый, пока еще робкий шаг к теме рока (судьбы), пронизывающей его творчество и достигающей апофеоза в Шестой симфонии. Именно в «Грозе» зарождается

мелодический стиль Чайковского-симфониста, а тема любви Катерины предвосхищает многочисленные лирические темы будущих произведений, в том числе, увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и последней из них – в Третьем фортепианном концерте (создан в последний год жизни композитора – в 1893 году).

Пребывание Чайковского в Тростянце ознаменовалось встречей с ближайшим соседом Голицына – Николаем Дмитриевичем Кондратьевым (все трое закончили Петербургское училище правоведения). Зимой 1870 года в Москве Кондратьев вновь встретился с молодым композитором, в то время уже профессором консерватории, и пригласил посетить свое родовое имение в селе Низы в 18-ти километрах на юг от Сум, на левом берегу реки Псел. А в дальнейшем Петр Ильич приезжал в Низы почти ежегодно с 1871 по 1879 годы, кроме 1877.

#### **Литература:**

1. Артющенко М.М. Нариси історії міста Тростянець / М.М. Артющенко. – Суми : Вид-во СумДУ, 2010. – 152 с.
2. Макарова В. А. Гармония времён: страницы музыкальной культуры Сумщины / В.А. Макарова, Л.А. Макарова. – Сумы : СумГПУ им. А. С. Макаренка, 2013. – 256 с.
3. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка. В 17 Т. / П.И. Чайковский. – М.: Музгиз, 1959. – Т.5. – 520 с.

**А.Г. Москаленко**

*Дошкільний навчальний заклад № 145 «Материнка»  
(м. Київ)*

### **ТВОРИ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО НА ЗАНЯТТЯХ МУЗИКОТЕРАПІЇ У ДОШКІЛЬНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ**

Музикотерапія є сьогодні предметом актуальних психолого-педагогічних та артотерапевтичних досліджень, які визначають мистецтво дієвим засобом естетичного виховання та оптимізації психосоматичного стану особистості.

Науковці ставлять за мету конкретизувати позитивний вплив музики на психосоматичний стан дитини, обґрунтувати необхідність впровадження спеціальних музично-релаксаційних та музично-оптимізуючих занять у систему дошкільного навчання та виховання. Обґрунтування терапевтичного потенціалу музики та впровадження теоретичного доробку науковців у дошкільну і шкільну практику на сьогодні є досить важливим завданням.

Особистий досвід впровадження музикотерапевтичних занять у ДНЗ № 145 «Материнка» (м. Київ) дозволяє наголошувати на доцільності поширення артотерапії в дошкільних навчальних установах. Батьки та вихователі відзначають, що музикотерапія позитивно впливає на настрій і психосоматику дітей.

Теоретичним підґрунтям змісту та методики проведення занять є положення сучасної естетотерапії, які висвітлюють напрями лікувального впливу музики, його механізми та форми (І.А. Малашевська, В.І. Петрушин, О. А. Федій) [1; 2; 3].

Ефективність заняття залежить від методики його проведення, вдалого синтезу музики та художнього зображення. Однак зрозуміло, що визначальним фактором є виразність та доцільність музичного матеріалу. Основним принципом його добору є відповідність художнього образу меті заняття.

Класична та романтична музика традиційно успішно використовується на музикотерапевтичних заняттях. Серед широкого кола загальновизнаних музичних шедеврів на увагу заслуговує музика видатного російського композитора-романтика П.І. Чайковського. Чинні програми естетичного розвитку дитини дошкільного віку містять у переліку деякі твори П.І. Чайковського: «Осінь пісня», «Пролісок», «Пісня жайворонка», уривки з балету «Лускунчик». Між тим, музикотерапевтичний та виховний потенціал творів П.І. Чайковського заслуговує на значно більшу увагу.

Широкий діапазон психосоматичного впливу мають фортепіанні п'єси з «Дитячого альбому». Адаптовані до дитячого сприйняття, доступні за образами, прості за жанрами та формою, виразні за мелодикою та динамікою, вони можуть спонукати до емпатійного співчуття («Хвороба ляльки»), молитовного благоговіння («Ранкова молитва»), активної діяльності («Зимовий ранок»), весняних мрій («Пісня жайворонка», «Солодка мрія») тощо. Оптимістично-радісний захват викликає у дітей «Танець маленьких лебедів» із «Лебединого озера» та «Вальс квітів» із «Лускунчика». Дія музики підсилюється за наявності відповідно підібраного відеоряду.

Синтез мистецтв дозволяє у повній мірі виявити виховний та оздоровчий потенціал музики П.І. Чайковського. Наприклад, музично-релаксаційне заняття з використанням інтерактивної дошки «Бал квітів» особливого звучання набуває взимку, коли у природі переважає білий колір. Яскраві кольори квітового відеоряду та «Вальс квітів» з балету «Лускунчик» П.І. Чайковського позитивно впливають на настрій дітей. Сполучення заняття з аромотерапією (наприклад, запахом троянди кримської) не тільки оптимізує психосоматичний стан дітей, але й сприяє зміцненню їх імунітету.

Мета заняття «Бал квітів» – підвищення загального життєвого тону, покращення самопочуття дітей засобами музичного та образотворчого мистецтва. У ході заняття дітям пропонується уявити себе сонячними промінчиками; утворити коло та вітатися із сонечком (дихальна гімнастика); завітати на квітковий бал та подарувати його господарям танок (психогімнастичний етюд чи пантоміма під музику з квітами в руках). Чудова музика П.І. Чайковського у поєднанні з рецептивними (сприймання музики) та активними (терапевтично спрямована музично-хореографічна діяльність) формами музикотерапії дозволяють музичному керівнику успішно досягати поставленої мети.



Слід зазначити, що музику П.І. Чайковського часто використовують у регулюючих програмах для заспокоєння, розслаблення, стабілізації психосоматичних станів. Між тим, деякі драматичні твори не слід використовувати на заняттях з дошкільнятами. Наприклад, Шосту симфонію, яка «перевертає душу», використовують в реактивних програмах, мета яких спочатку загострити психічний стан, а потім спричинити катарсичне заспокоєння. Дитячу психіку слід захищати від стресів, навіть естетичного змісту. Заняття мають бути спрямовані або на відпочинок та нейтралізацію нервового перезбудження дітей, або на навіювання позитивних настроїв життєствердження, бадьорості та оптимізму.

Музичні та музикотерапевтичні заняття у ДНЗ № 145 «Материнка» зорієнтовані на такі основні напрями естетичного та терапевтичного впливу музики: - активізація за допомогою музики емоційної сфери дитини; - покращення міжособистісного спілкування у дитячому колективі; - регулятивний вплив музики на фізичний та психологічний стан дошкільнят; - підвищення естетичних потреб маленької особистості. Досвід музичного керівника дозволяє нам стверджувати, що у реалізації вказаних завдань музика П.І. Чайковського відіграє вагомий роль.

### **Література:**

1. Малашевська І.А. Підготовка майбутніх педагогів-музикантів до впровадження музикотерапії у навчально-виховний процес дошкільних навчальних закладів // Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди. – Режим доступу: <http://journals.uran.ua/index.php/wissn010/article/view/13659>
2. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия : Теория и практика : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.И.Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. –176 с.
3. Федій О.А. Естетотерапія : Навчальний посібник / О.А. Федій. – К. : Центр навчальної літератури, 2007. – 256 с.

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ**

Система сучасного музичного виховання спрямована на розвиток слухових і виконавських можливостей учнів. Ознайомлення з найкращими зразками фортепіанної музики служить основою формування їхнього художнього світогляду та музичного смаку. Українська музика починає свій відлік з часів Київської Русі і в своєму розвитку охоплює практично всі типи музичного мистецтва – народну і професійну, академічну і популярну музику. Сьогодні українська музика звучить в Україні та далеко за її межами, вона продовжує розвиватись в народній та професійній традиціях. Емоційна чутливість формується разом із розвитком спеціальних музичних здібностей музичного мислення і музичної пам'яті. Основною умовою розвитку цих здібностей у процесі сприймання музики є правильний відбір фортепіанних творів не тільки за змістом і художніми якостями, але й за їхньою доступністю.

Маленьким музикантам близькі образи, так чи інше пов'язані з їх інтересами та побутом: ігри та іграшки, казкові персонажі, образи тварин тощо. Слід зазначити, що у творчій спадщині професійних композиторів минулих століть можна знайти небагато творів, що написані спеціально для дітей: Баховський «Зошит Анни Магдалени Бах», «Проста соната» Моцарта, «Альбом для юнацтва» Р. Шумана, «Дитячий альбом» Чайковського. У XX сторіччі до створення дитячої інструментальної музики звертались С. Прокоф'єв, К. Стеценко, Д. Шостакович, Б. Барток, З. Кодай, К. Орф. Вони ретельно оновили образний зміст дитячої музики.

Сьогодні фортепіанна література для дітей займає одну з найважливіших областей сучасної інструментальної музики. В українській фортепіанній літературі для дітей, написаній у повоєнні роки, особливо слід відмітити твори А. Штогаренка, М. Сільванського, Ю. Щуровського. У подальшому розвиток цього жанру пов'язаний з іменами М. Скорика, В. Подвали, Ж. Колодуб, М. Степаненко, Ю. Шамо, В. Бібіка, В. Сільвестрова.

Українські композитори впевнено вводять у дитячу фортепіанну літературу елементи сучасної музичної мови і поєднують їх з українським національним фольклором. Навіть у легких п'єсах, що призначені для найменших слухачів, можна побачити цікаві зразки художньої обробки народних мелодій (М. Колесса «Спи, Ксеню», Ж. Колодуб «Весняні враження», М. Скорик «Дитячий альбом»). У фортепіанних збірниках чимало варіацій на теми українських народних пісень: «Ой минула вже зима» М. Дремлюги, «Два півники» Г. Компанійця, «Ой є в лісі калина» Ю. Щуровського. Також розповсюдженими у педагогічному репертуарі ДМШ є збірники п'єс: «Фортепіанний альбом» М. Дремлюги, «Вибрані твори» А. Коломійця, «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка, «Легкі п'єси українських композиторів» та ін.

Тісно пов'язана з народно-пісенними витоками в сучасній фортепіанній музиці казка. В українській фортепіанній літературі вона, в основному, звучить у ліричному ключі (М. Тиц «Народна казка», М. Любарський «Розповідь дідуся», Ж. Колодуб «Снігова королева»). Аналізуючи дитячі фортепіанні п'єси українських композиторів, слід підкреслити різноманітність їх образного змісту. Серед них: картини природи, образи тварин і птахів, дитячі ігри, забави.

Один з найпоетичніших розділів української фортепіанної музики складають п'єси, що малюють картини рідної природи. Вони привчають дітей вслухатись в оточуючий світ, відчувати його

красу. Вивчення таких творів, як «Дощик» В. Косенка, «Сніг іде» М. Дремлюги, «У лісі» А. Штогаренка, сприяє розвитку художньої уяви дітей.

Багато сторінок української дитячої фортепіанної музики відведено “малюнкам” добре відомих дітям звірів, іграшок, улюблених персонажів. Це «Тук-тук», «Зозуля» Л. Вербовського, «Зайчик» М. Жербіна, «Ведмежатко в лісі» М. Дремлюги, «Матрешки» В. Подвали, «Наші друзі» М. Степаненка та ін. У цих п'єсах відображено знайомий дітям навколишній світ, що допомагає якнайкраще втілити відомі їм образи у музичному виконанні.

Великою популярністю у дітей користуються п'єси танцювального характеру. Це і «Танцювальна» А. Штогаренко, «Гопак і Козак» Ю. Щуровського, яскраво колоритний «Аркан» Л. Колодуба, «Український танок» М. Жербіна та ін. Вони відрізняються красивою мелодією, що полегшує запам'ятовування цих творів.

Отже, музика українських композиторів значно збагачує дитячий педагогічний репертуар. Близька до дитячої уяви образність сприяє якнайшвидшому опануванню цих творів, їх усвідомленню та яскравій виконавській інтерпретації маленькими музикантами. Український народ має велику культуру і славу історію. Тому твори українських композиторів допомагають маленьким музикантам заглибитись та збагнути, як і чим жив народ у різні часи і епохи, зрозуміти душу народу, його внутрішню велич і красу, безмежну любов до України.

**М.Б. Петренко**  
*Сумський державний педагогічний університет*  
*імені А.С. Макаренка*  
*(м. Суми)*

## **СУТНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Як відомо, будь-яка творча діяльність у галузі того чи іншого виду мистецтв завжди змикається з поняттям „інтерпретація”. Виключенням не є і концертмейстерська діяльність. Визначена її сутність актуалізує необхідність інтерпретаторської функції концертмейстера – глибокого осягнення змісту вокально-інструментального твору та якомога досконалішого відтворення власної виконавської його версії в процесі спільного музикування. Усвідомлення партії супроводу як невід’ємної, художньо-важливої частки музичного ансамблевого цілого зумовлює зміщення акцентів з „механічності” і „безликої віртуозності” на змістовність її виконання.

Дійсно, часто фактура супроводу є, на перший погляд, досить простою. З приводу уявної її легкості варто навести думки авторитетних музикантів. Зокрема О. Гольденвейзер вважав помилкою поділ акомпанементів на категорії: „ті, що потребують художньої обробки” і ті „в яких можна обійтись без неї” [1]. На думку Є. Шендеровича, „чим менше нот у музичному тексті, тим складніше виконання фортепіанної партії одночасно з виразністю вокальної партії соліста” [2, 21]. Вищевикладене є свідченням того, що незалежно від рівня фактурної розвиненості й технічної складності фортепіанної партії, наявності різних у кожного з учасників ансамблю функцій і завдань, спільне музикування є творчим актом, у якому концертмейстер є повноцінним інтерпретатором, „співавтором” композиторського задуму, а інтерпретація є центральним поняттям виконавської діяльності концертмейстера.

Аналіз сутності категорій „інтерпретація” та „виконання” у галузі музичного мистецтва дозволили зробити висновок про схожість будови „інтерпретаційної діяльності” та сольної „виконавської діяльності” (у галузі музичного мистецтва), співставлення моделей „інтерпретаційної діяльності” та „концертмейстерської діяльності” дозволили зробити висновок про відмінність їх процесуального наповнення і обумовили створення теоретичної моделі інтерпретаційної концертмейстерської діяльності (ІКД).

Спираючись на модель функціонального прояву художньої інтерпретації, що створив Є. Гуренко [3], узагальнення в галузі теоретико-методичних основ концертмейстерського фаху та власний виконавсько-ансамблевий досвід, представимо *перелік зовнішніх атрибутів ІКД*: 1) продукт первинної художньої діяльності – вокально-інструментальний твір; 2) посередники інтерпретатори – соліст (диригент) і концертмейстер; 3) продукт виконавської діяльності – спільна узгоджена виконавська версія вокально-інструментального твору; *та перелік ознак внутрішнього механізму*: 1) створення на основі осягнення вокально-інструментального твору власної виконавської концепції; 2) узгодження власної виконавської концепції зі співвиконавцем (співвиконавцями); 3) ансамблево-майстерне звукове втілення.

Якщо порівняти інтерпретаційний процес у сольному та ансамблевому музичному виконавстві, отримаємо таку картину: інтерпретація сольних творів = осягнення + виконання; інтерпретація ансамблевих творів = осягнення + узгодження + узгоджене виконання.

Отже, структура ІКД за процесуальним параметром диференціюється, на відміну від інтерпретаційної діяльності в галузі сольного музичного виконавства, на три основні підструктури: 1) осягнення художньо-образного змісту вокально-інструментального твору та створення власної виконавської концепції; 2) узгодження власної виконавської концепції зі

співвиконавцем (співвиконавцями); 3) ансамблево-майстерне виконавське її втілення.

Ураховуючи специфіку концертмейстерської діяльності, яка полягає в творчій взаємодії зі співвиконавцем (співвиконавцями) щодо осягнення й звукового відтворення вокально-інструментального твору та процесуальність інтерпретаційної діяльності в галузі музичного мистецтва, потрактуємо *інтерпретаційну концертмейстерську діяльність* як процес створення власної виконавської концепції вокально-інструментального твору й узгодження її зі співвиконавцем (співвиконавцями), результатом чого є ансамблево-майстерне виконавське втілення.

Аналіз теоретичних позицій теорії діяльності, теорії інтерпретації та джерельної бази з питань концертмейстерського фаху уможливив схематично відобразити модель ІКД на рис. 1.1.

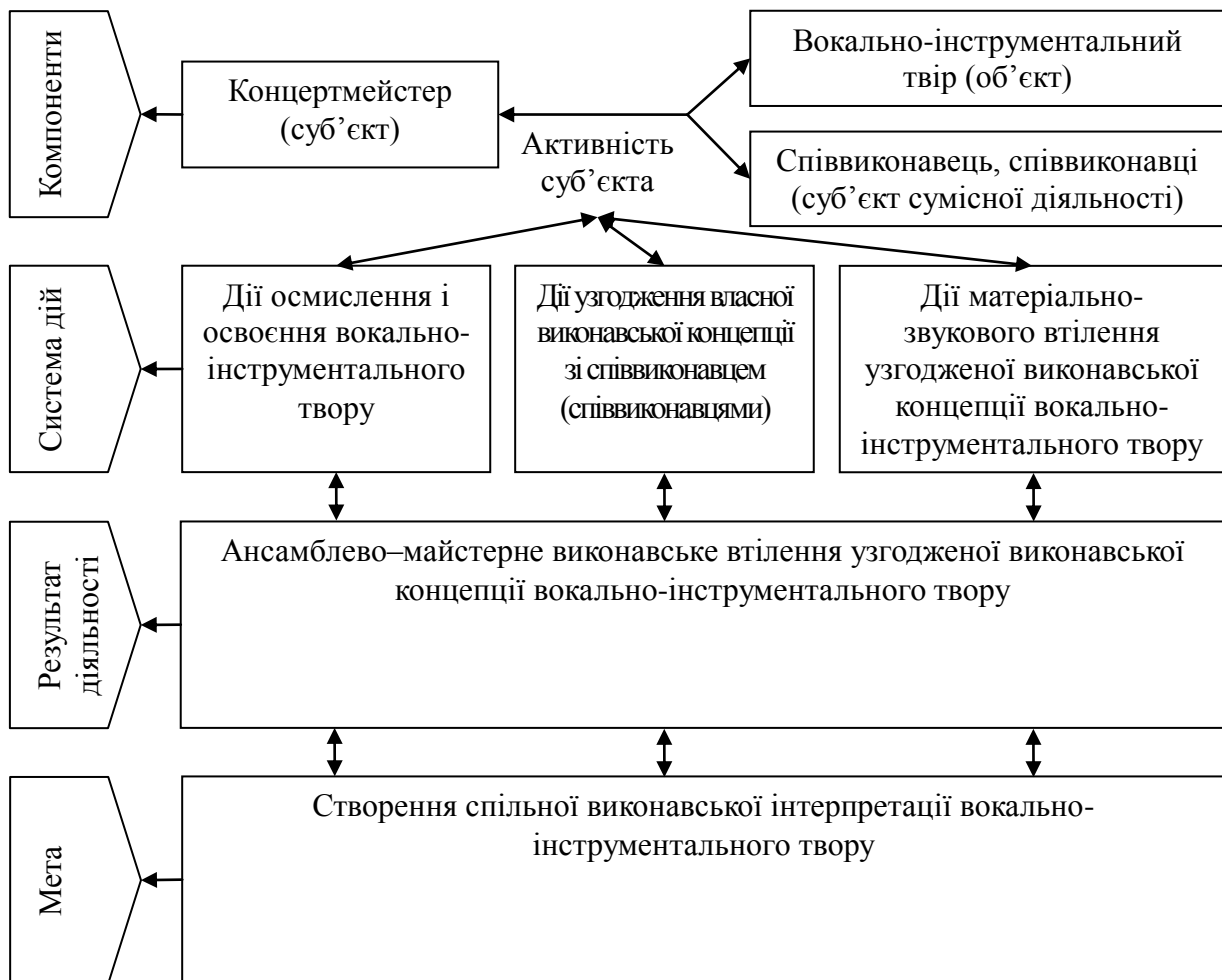


Рис. 1.1. Модель ІКД

### **Література:**

8. Гольденвейзер А.Б. Об исполнительстве / А.Б. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 35-71.
9. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе : размышления педагога / Е.М. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 206 с.
10. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Евгений Георгиевич Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

**Т.Н. Рубан**

*Тростянецкая детская музыкальная школа  
(г. Тростянец)*

### **ПО СТРАНИЦАМ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА»**

В программу музыкальных школ, как известно, входят пьесы из «Детского альбома» П.И. Чайковского. Эти миниатюры – благодарнейший материал для музыкального воспитания детей, развития их восприятия, формирования вкуса.

Пётр Ильич написал эти пьесы на Украине в имении Л.В. Давыдова, мужа своей родной сестры, где он гостил не одно лето с удовольствием отдыхая и работая. «...Я нашёл в Каменке то ощущение мира в душе, которого тщетно искал в Москве и Петербурге. Мне здесь очень хорошо, я наслаждаюсь жизнью».

Он нередко слушал, как занимаются на фортепиано любимые племянники долбя скучные (хоть и необходимые) гаммы. Быть может, именно тогда пришла ему в голову мысль, которой он вскоре поделился с Надеждой Филаретовной фон Мекк: «Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости и с заманчивыми для детей заглавиями.

В мае 1878 года в Каменке Пётр Ильич пишет «Детский альбом» – цикл из 24 миниатюр. «Альбом этот я посвятил моему



племяннику Володе, который страстно любит музыку и обещает быть музыкантом» – пишет композитор в одном из писем.

Итак, «Детский альбом», своего рода «24 часа из жизни маленького человека». Рассказ о них, как и полагается, начинается знакомством. Словно сидя в детской», композитор внимательно смотрит кругом, и сюжеты приходят, кажется, сами собой.

Утренняя молитва (Утреннее размышление). Зимний день ещё только занимается. Впереди множество разнообразных событий – весёлых и серьёзных, приятных и грустных. В тихой комнате полумрак. Так легче остаться наедине с собой, привести в порядок мысли, вслушаться в себя. Неторопливо, покойно и светло звучит хорал – напутствие автора перед дальней дорогой.

Зимнее утро. Рабочий гомон, суматоха, озорство. Искрящиеся, как льдинки на солнце, звонкие созвучия стремительно взлетают, а затем словно скользят по наклонной горке. Быть может, это картинка из Пушкина: «Вот бегают дворовый мальчик, / в салазки жучку посадив. / Себя в коня преобразив; / Шалун уж заморозил пальчик: / Ему и больно и смешно, / А мать грозит ему в окно».

Игра в лошадки – очень каверзная в техническом отношении пьеса. Сыграть её по настоящему – игриво, легко, негромко – отнюдь не просто. Но, право же, лучшей наградой за усидчивость, и долготерпение станет сама эта музыка, с её изящной полетностью.

Мама – ласковая, внимательная, временами настойчивая и всё понимающая. «С большим чувством и нежностью» - помечает в нотах Петр Ильич. А как, впрочем, иначе можно сыграть, нет – не сыграть – спеть. рассказать, поведать о человеке, роднее которого, наверное нет.

Марш деревянных солдатиков – марш-видение, даже марш-праздник; подёрнутое дымкой фантазии эхо игравшей когда-то далеко-далеко победной музыки. Деревянные фигуры оживут вновь – в «Щелкунчике», в сражении против Мышиного короля, и только тогда фанфары громко возвестят победу Добра.

Болезнь куклы. Что-то сломалось в старой игрушке, её движения неловки, жалки. И хочется помочь, и нечем ...

Вальс. Действительно, почему после столь внутренне напряжённой траурной музыки Чайковский помещает роскошный «благородный вальс» достойный звучать в любом из его балетов. Возможно, композитор, немало переживший на своём веку, словно даёт совет, если тебя тяготит что-то или ты чувствуешь разлад в душе, обратись к музыке, лучшему, бескорыстному целителю. Пойди к ней – она выслушает, утешит и ободрит.

Новая кукла. «Это кому? – Мне?!» Секундная растерянность, смятение и ... буря восторгов, целые потоки едва поспевающих друг за другом слов. Однако время братья за уроки. Начинаются они часом музыки и танца.

Мазурка – блестящий, помпезный танец, пришедший в Россию с польской земли. То было особое искусство танцевать мазурку – со звоном шпор, женской плавностью.

Русская песня – обработка народной мелодии «Голова ль ты, моя головушка». Творчество Чайковского вообще неотделимо от народной песни : « ... это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой ... русской народной музыки, что ... я русский в полнейшем смысле этого слова».

Мужик на гармонике играет – карикатура на неумелого гармониста – гуляку. Выучил, бедолага, начало какой-то песенки, а одолеть до конца, видать, пороку не хватило. Вот и ходит, сердечный, по округе, терзая слух соседей своей нескладной игрой ... Опять запутался где-то в середине. Так и ходит ...

Камаринская. Блестящие вариации на известную тему русской плясовой с россыпью переборов, с залихватскими аккордами.

Полька. Совершенно очаровательная. Без этого шутивного танца не обходилась раньше ни одна вечеринка. Танцевали и

веселились под неё и в Каменке, а играл, возможно, сам Чайковский.

Итальянская песенка. Петр Ильич записал её во Флоренции: «Мы с братом слышали вечером на улице пение... Оказалось, что пел мальчик лет десяти или одиннадцати по аккомпанемент гитары. Он пел чудным, густым голосом, с такою законченностью, с такой теплотой, какие и в настоящих артистах редко встречаются».

Старинная французская песенка. Изысканная лирика трубадуров. Звон мечей доблестных рыцарей на ристалище. Мимолётные взгляды прекрасных дам ... Но отчего веет от этой музыки таким знакомым и близким – «осенней» русской печалью?

Немецкая песенка. Характером «песенка» близка популярному в начале девятнадцатого века в Германии и Австрии лендлеру, предшественнику знаменитого вальса. Её мотив бесхитростен, возможно, чуть тяжеловат.

Неаполитанская песенка. Ещё одна подлинная итальянская мелодия. Живя в одной из гостиниц Неаполя, Пётр Ильич часто слушал игру странствующих артистов, музицирующих под его балконом. Тема настолько понравилась композитору, что он использовал её дважды – сперва в «Лебедином озере», а спустя два года – в «Детском альбоме».

Нянина сказка. «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой». Прихотливые звучания, угловатые очертания. Всё погружено в таинственный и одновременно знакомый мир: «Там чудеса: там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит».

Баба-Яга. Стремительнейшее движение. Жесткие диссонансы, акценты. Тревожное и сумрачное настроение.

Сладкая грёза. Песня жаворонка. Холода на исходе. Скоро весна. Какая-то непередаваемая истома. Мысли о чём-то приятном скользят, никуда не торопясь и не стремясь ни к чему. «Как я люблю, когда по улицам текут потоки тающего снега, и в воздухе почувствуется что-то живительное и бодрящее! С какой любовью приветствуешь первую зелёную травку, как радуешься прилёту

грачей, а за ними жаворонков и других заморских летних гостей!» (из письма П. И. Чайковского).

Шарманщик поёт. Красавица Венеция, уличный певец-шарманщик и его маленькая дочка, напевающие приятную мелодию. Она звучит будто издалека, воспоминанием невозвратимого прошлого. Движение постепенно замирает. Останавливается вовсе.

В церкви. (Хор). Вновь, как и в начале цикла, возникает хорал, но звучит он несравнимо торжественнее, значительнее. «Господи, помилуй» – благоговейно и строго поёт мужской хор, гармонично сливаясь с тяжёлыми ударами большого церковного колокола. Словно прощаясь, Пётр Ильич обращается к своему маленькому человеку. Будь добр и милосерден. Будь честен перед собой, и ты никогда не обманешь другого. Мир тебе.

За последние годы «Детский альбом» издавался неоднократно в различных переложениях. Оставаясь близким и понятным детям, этот цикл вызывает огромный интерес и у маститых пианистов, которые исполняют «Детский альбом» целиком: А. Гольденвейзер, М. Плетнёв, В. Постникова и др.

Сборник написан гениальным мастером, композитором, симфонистом – даже в этих маленьких пьесах для детей ощущается его симфоническое мышление. Пьесы альбома имеют богатейшее тембровое многообразие и даже звучание инструментов симфонического оркестра. Всё это и привлекает многочисленных аранжировщиков к «Детскому альбому».

Большой интерес для педагога-практика представляет переложение «Детского альбома» Чайковского для фортепиано в четыре руки осуществлённого Л.В. Жулевой. Цель данного переложения – расширить классический фортепианный ансамблевый репертуар, адаптировать музыку «Детского альбома» к восприятию учащимися более раннего возраста.

Особенностью этого переложения «Детского альбома» в 4 руки является изменение порядка пьес, что связано с

первоначальным замыслом П.И. Чайковского. В автографе Чайковского порядок пьес цикла был другим по сравнению с последующими публикациями. Исследователи рукописи самого Чайковского утверждают что «Детский альбом» – это цельное произведение, цикл, обладающий определённой программой.

Автор переложения изменяет порядок следования номеров, соответственно автографу П. И. Чайковского. В таком порядке альбом обрёл логическую последовательность и цикличность. Начальный, или «утренний», цикл образован первыми тремя номерами: «Утренняя молитва», «Зимнее утро» и «Мама». Следующий цикл отображает детские игры: игры мальчиков – «Марш деревянных солдатиков», «Игра лошадки» и игры девочек – это вся «кукольная трилогия»: «Новая кукла», «Болезнь» и «Похороны куклы». Далее идут общие домашние танцы – «Вальс», «Полька» и «Мазурка». Затем идет цикл «путешествий», который состоит из двух микроциклов – сначала «по России»: «Русская песня», «Мужик на гармонике играет». «Камаринская», а потом «за границу»: «Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка» и «Неаполитанская песенка». Вечерний цикл, своеобразное «возвращение из дальних стран» домой образуют пьесы-сказки – «Нянина сказка», «Баба Яга», и сладкое погружение в сон в «Сладкой грезе». Заключительный цикл: «Песня жаворонка», «В церкви» и «Шарманщик поёт». Круговое повторение мелодий шарманки, круговое движение её ручки – это символ бесконечности движения самой жизни: «Тихо журчит катринка и оживает в снах прошлого паутинка... А ночь уходит и сны уводит...День рождает вновь...Поёт шарманщик, сулит, обманщик, - всё вернётся вновь...» (Л. Дацюк).

Яркости восприятия способствуют прекрасные стихи Людмилы Дацюк, которые тщательно выверены с музыкой, создают единую смысловую линию на протяжении всего цикла. Благодаря стихам появилась возможность раньше начинать знакомство с альбомом пропевая пьесы как вокальные миниатюры.

«Детский альбом» - не просто чередование коротких пьес-зарисовок с натуры или несложных танцев. Это – уроки красоты в вечной школе прекрасного учеником которой может стать каждый.

#### **Литература:**

1. Калинина Н. П.И.Чайковский. – М.: Детская литература, 1988.
2. Прибегина Г. Петр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1986.
3. Бондаренко Л. Чайковский и Каменка. Научно – популярный очерк. – Черкасы, 2004.
4. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.,1972.
5. Чайковский П. Детский альбом в четыре руки. Переложение Л.Жульевой. Вступление. – Ростов-на-Дону.: Феникс, 2010.

**Л.Н. Синяговская**

*Сумская детская музыкальная школа №4  
(г. Сумы)*

### **ОПЕРА П.И. ЧАЙКОВСКОГО «МАЗЕПА»: ОТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ К ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ**

Оперное наследие П.И. Чайковского представлено многообразным и многослойным пластом с опорой на мировую художественную литературу. Велико и многогранно разнообразие сюжетов, тем, музыкальных образов в жанре, которому композитором отдано ведущее значение.

В работе над оперой Чайковский всегда тщательно собирал и изучал материалы. Без углубленной проработки исторических данных Чайковский не начинал ни единого произведения. Оперное творчество композитора корнями связано с его художественными взглядами и литературными симпатиями. В письме к С. И. Танееву от 02.01.1878 года сохранились высказывания композитора о важности содержания, как основополагающего критерия в опере, могущего глубоко затронуть как самого композитора, так и слушателя. «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих

задеть меня за живое» [1, 370]. В основе сюжетов его опер лежат произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Островского, Ф. Шиллера, Ф. де ла Мотта Фуке, Г. Герца, И. Лажечникова, И. Шпагинского.

Обращаясь к произведения из мировой литературы, П.И. Чайковский трижды останавливает свой выбор на произведениях А.С. Пушкина. Причем охватывает различные стороны пушкинского творчества – стихотворный роман, историческую поэму и прозаическую повесть с современным для пушкинской эпохи психологическим содержанием.

История родной земли интересовала и волновала композитора. Не могла пройти мимо его внимания поэма А.С. Пушкина «Полтава», в основе которой миф о Мазепе, подлом изменнике, проклятого церковью и осужденного историей. Обращение художников различных стран и эпох было направлено к образу Ивана Мазепы, который долгое время привлекал своей неординарностью, и в настоящее время вызывает неугасающий интерес и противоречивое отношение к его исторической личности. Так, известны примеры воплощения образа гетмана в литературе: Байрон, В. Гюго, Г. Штебин, Ф. Булгарина Р. Готтшал, Б. Лепкой, Ю. Словацкий, М. Старицкий и др. Среди музыкальных воплощений образ Мазепы получил отображение в творчестве Ж. Матиаса, А. Кидана, О. Титова, С. Рахманинова, Мари де Гранваль, Б. Фитингофа-Шелля. П. И. Чайковский оказался не последним, но и не первым, кто перенес на оперную сцену легенду об Иване Мазепе.

«Полтава» А. С. Пушкина – это масштабное произведение, охватывающее большие события, быт и нравы эпохи. Конечно же невозможным представлялось переложение поэмы целиком на музыкальный язык. Используя либретто составленное В. Бурениным, П. Чайковский во многом его изменил и переработал. Стоит отметить, что создавая оперы, композитор брал не готовую «переработку» текста, а зачастую принимал активное участие в создании либретто; в отдельных произведениях сам

являлся либреттистом («Воевода», «Опричник», «Евгений Онегин», «Орлеанская дева»). Чайковский сократил количество действующих лиц и подверг трансформации характеры некоторых персонажей. В отличие от А.Пушкина, у П.Чайковского на фоне исторических событий эпохи царствования Петра I разворачивалась личная драма героев.

Несмотря на то, что в поэме автором разрабатывается несколько тем, а именно: 1) судьба русского государства среди других европейских держав, 2) тема многонациональности России, 3) судьба Марии, далекой от политики, но ставшей жертвой исторического поворота событий, в поэме подчеркивается историческая доминанта произведения. Об этом свидетельствует не только ее название «Полтава», но и использование Пушкиным в качестве эпиграфа, строки из «Мазепы» Байрона: «Мощь и слава войны,/ Как и люди, их суетные поклонники,/ Перешли на сторону торжествующего царя».

Тема любовно-семейной драмы, переплетаясь с исторической, подчинена последней. У Чайковского – наоборот, ведущей является психологическая драма.

В либретто не фигурирует ни Петр, ни Карл. Историческая тематика сводится лишь к большому симфоническому антракту «Полтавский бой» перед заключительным действием. Тема политической измены лишь сопутствует основной сюжетной линии, которая основана на драматургическом треугольнике Мазепа – Мария – Кочубей.

Композитор выстраивает композиционную структуру либретто в соответствии со своим замыслом. Так, он прибегает к сокращению отдельных сцен, связанных с исторической темой, и в то же время расширяет другие, иногда вводит новые. Для создания более тонких психологических состояний Чайковский ввел в либретто тексты В. Кандаурова и М. Лермонтова.

Индивидуальный подход в трактовке пушкинских персонажей говорит о собственном видении композитора этих образов,



психологически углубленных и многогранных. При сравнении литературного первоисточника А.С. Пушкина «Полтава» и либретто П.И. Чайковского «Мазепа» стоит отметить, что композитор, сохранив основной замысел поэта, значительно переработал поэму и трансформировал исторический сюжет в лирико-психологическую драму. Это обусловлено творческой индивидуальностью П. Чайковского, представителя лирического жанра эпохи романтизма.

#### **Литература:**

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг [3-е изд.]. – Москва: Издательство «Музыка», 1970. – 815 с.
2. Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский / Е. Берлянд-Черная : под ред. Игнатъевой. – Москва : Музгиз, 1950. – 141 с.
3. Вайдман П. Е. Творческий архив П.И. Чайковского / Полина Ефимовна Вайдман [ред. А. Золотых, Н. Соловьева]. – М. : Музыка, 1988. – 176 с. (Документальное научное издание).
4. Гозенпуд А. Оперна драматургія Чайковського : Нариси / А. Гозенпуд. – Державне видавництво «Мистецтво», 1940, – 148 с.
5. Мазепа П. И. Чайковского : Оперное либретто / [ред. Т. Коровина]. – М.: Музыка, 1989. – 61с.
6. Пушкин А. С. Поэмы : Мазепа / А. С. Пушкин [ред. Г. А. Перепадя]. – К.: Веселка, 1981. – С. 82-125. – (Сер. «Школьная библиотека»)
7. Чайковский П. И. Мазепа : опера [клавир] / П. Чайковский ; под ред. Н. Богдановой. – Москва : Издательство «Музыка», 1982. – 343 с.

**Л.А. Снедкова**

*Харківська гуманітарно-педагогічна академія  
(м. Харків)*

### **ВИКОНАННЯ ТВОРІВ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ДО ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ**

Серед багатьох музичних інструментів, що здобули світову популярність і визнання, особливе місце для музичної освіти в школі посідають фортепіано, баян , акордеон, домра, балалайка, гітара.

Сучасне сольне виконавство на народних інструментах є академічним, бо ґрунтується на переплетінні двох репертуарних настанов: по-перше, на перекладенні, транскрипції творів музичної класики й сучасних композиторів; по-друге, на виконанні оригінальної музики, створеної композиторами сучасності, безпосередньо для народних інструментів, «... що покликана утверджувати сучасне академічне мистецтво народних інструментів як цілковито самостійний жанр у сучасній вітчизняній музичній культурі» [2, 5].

Удосконалення технічних можливостей інструментів, збагачення їх тембральної палітри сприяло підвищенню професійної майстерності виконавців. Якщо у 1930 – 1940-х рр. до їх репертуару входили переважно акомпанементи до пісень і танців та обробки народного мелосу, то з 1950-х рр. всі інструменти стають концертними (професійними).

Сьогодні в репертуарі високопрофесійних виконавців переважають сонати, сюїти, концерти, зокрема твори світової (Й.С. Бах, В.А. Моцарт, А. Вівальді, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, М. Мусоргський, П. Чайковський) та української (М. Лисенко, В. Косенко, Л. Ревуцький та ін.) класики.

На народних інструментах чудово звучать як класична, так і оригінальна музика; як фольклор, так і найкращі зразки джазу, сучасного авангарду.

Якщо вчитель музики (дисципліни «Музичне мистецтво») грає на декількох інструментах (фортепіано, баяні тощо), то учні знайомляться зі звучанням інструментів, їх увага зосереджується на тембровій виразності цих інструментів. Чим частіше діти слухають твори композиторів у виконанні на різних інструментах, тим більший інтерес вони починають проявляти до класичної спадщини.

Беззаперечно, що формування музичного сприйняття школярів є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки.

Великого значення у цьому процесі набуває цілеспрямована виконавсько-педагогічна робота вчителя.

У науковій літературі зустрічаються терміни, що визначають діяльність людини, яка слухає музику: «сприйняття музики» і «музичне сприймання». Поняття «сприйняття музики» здебільшого використовується у працях психологів, воно відображає ситуацію, коли сприйняття охоплює музику лише як предметний матеріальний процес, як специфічний об'єкт впливу на людину. Поняття «музичне сприймання» означає спрямування сприйняття на «осягнення й осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, особлива форма відображення дійсності, як естетичний художній феномен» [6, 124].

Інформації про використання творів П.І. Чайковського в репертуарі виконавців на народних інструментах майже відсутня. Відомо, що пора захоплення виконавців на народних інструментах творами класичної спадщини ХІХ ст. припадає на 40-і роки ХХ ст. Тоді було написано більшість перекладень творів П.І. Чайковського для баяна, домри, балалайки. Більшість з них складають на сьогоднішній день основу класичного інструментального репертуару для слухання в школі.

Уявлення про музичну мову П. Чайковського учні одержують на уроках «Музичного мистецтва», слухаючи твори в аранжировці для баяна, акордеона, гітари: «Анастасія-Вальс» (А. Гаврилова); «В деревне» (В. Переселенцева), «Вальс» (тв. 39 № 8) (Г. Тишкевича); «Вальс квітів» з балету "Лускунчик" (Г. Тишкевича) ; «Мазурка» (Аз. Іванова); «Марш дерев'них солдатиків» (А. Мар'їна); «Ната-вальс» (Аз. Іванова); «Ната-вальс» (А. Мирека) „Немецька песенька” (Г. Медведева); „Неополітанська пісенька» (А. Мирека); «Неолітанський танок» (П. Смірнова); «Пісня без слів» (В. Мотова); «Танок маленьких лебедів» (П. Гвоздєва та А.Суркова); «Танец феї Драже» та «Романс» (П. Гвоздєва).

Відомі фрагменти в транскрипції Б. Михеєва для домри – твори з балету «Лускунчик»: «Марш», «Танець феї Драже», «Тарантела», «Интермецо», «Трепак», «Китайський танець».

Кращі педагоги, розвиваючи в дітях музичні навички, прагнули виховати головне – уміння не тільки чути музику, але й емоційно сприймати, співпереживаючи її зміст. Твори з «Дитячого альбому» П. Чайковського, які виконуються на народних інструментах – баяні, гітарі, домрі, бандурі – доповнюють тембровими фарбами образи цього найкращого зразка дитячої музичної літератури.

Розвиток музичного сприйняття є одним із найвідповідальніших завдань на уроці музичного мистецтва у загальноосвітній школі, центральною проблемою музично-естетичного виховання школярів. У теорії музичного сприйняття, головним чином, досліджується вплив різних чинників на музичний розвиток особистості, але не звертається увага *на роль музичного інструменту* під час проведення цього виду роботи на уроці. Цілеспрямоване використання народних інструментів у процесі музичного виховання в загальноосвітній школі поступово має залучити дітей до музикування.

#### **Література:**

1. Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред. - сост. В.М. Максимов. - М.: Музыка, 1980. – 256 с.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.02 / Микола Андрійович Давидов. – К., 1991. – 380 с.
3. Навчальна програма «Музичне мистецтво» авт. Хлебнікова Л.А, Дорогань Л.О., Івахно І.М., Кондратова Л.Г., Корнілова О.В., Лобова О.В., Міщенко Н.І. Затверджена МОНмолодьспорту (наказ від 12.09.2011 № 1050). – 2013. — 32 с.
4. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в старшій школі: навч.-метод. посіб. – 2-е вид., доп. / О.Я. Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 216 с.
5. Фільц Б.М., Белкіна Е.В. Програма «Художньо-естетичний цикл, 5-11 кл.»» видавництво „Перун”. – 233 с.
6. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч. посібник. - К.: ІЗМН, 1997. – 256 с.

Р.А. Сулім  
О.О. Забуга  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А.С.Макаренка  
(м. Суми)

## ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРУ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ УЧИЛИЩ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

*У статті визначаються особливості навчального репертуару студентів педагогічних училищ у класі фортепіано, та розкривається значення цього фактора у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.*

**Ключові слова:** музична педагогіка, вища освіта, навчальний репертуар, фортепіанні твори.

**Сулим Р. А., Забуга А. А. Особенности репертуара студентов педагогических училищ на начальном этапе обучения игре на фортепиано. В статье определяются особенности учебного репертуара студентов педагогических училищ в классе фортепиано, и раскрывается значение этого фактора в профессиональной подготовке будущих учителей музыкального искусства.**

**Ключевые слова:** музыкальная педагогика, высшее образование, учебный репертуар, фортепианные произведения.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку українського суспільства, в умовах відродження національної культури та удосконалення системи вищої мистецької освіти, значно зростають вимоги до професійної підготовки майбутніх учителів музики. Ці проблеми сьогодні постають перед викладачами не тільки музично-педагогічних факультетів, але й педагогічних училищ та коледжів. Випускники цих вищих

навчальних закладів повинні володіти високим рівнем професійних компетенцій, мати самостійне творче мислення, широкий культурний кругозір, національну свідомість та розвинуті художньо-естетичні смаки. Практика роботи у загальноосвітніх школах і дитячих навчальних закладах вимагає від майбутніх фахівців уміти грамотно, технічно і художньо-образно виконувати сольну інструментальну програму, володіти навичками концертмейстерської роботи (супроводжувати власний спів, акомпанувати вокалісту або хоровому колективу), читати з аркуша незнайомий нотний текст, а також самостійно опрацьовувати необхідний музичний матеріал. Надзвичайно важливу роль у формуванні цих умінь і навичок відіграє дисципліна «Основний інструмент», а також репертуар, який опановується студентами у процесі навчання у класі фортепіано.

Останнім часом виконання зростаючих вимог до професійної підготовки педагогів-музикантів ускладнюється тим, що значну частину контингенту вступників до педагогічних училищ і коледжів складають абітурієнти без початкової музичної освіти. Тому підготовку студентів до практичної педагогічної роботи доводиться вирішувати одночасно з формуванням у них первинних музично-виконавських навичок. Звичайно, існують деякі загальні закономірності виховання музикантів різного віку на початковому етапі навчання гри на фортепіано. Однак обмеження навчального репертуару лише тими творами, які розраховані на особливості дитячого сприйняття, не сприяє зацікавленості студентів в опануванні музичного інструменту, що негативно впливає на формування їх професійної компетентності. Тому питання вибору навчального репертуару для студентів-початківців є досить актуальним.

**Аналіз актуальних досліджень.** На межі XX–XXI століть проблеми початкового етапу навчання гри на фортепіано привертають увагу багатьох науковців і досвідчених педагогів-піаністів. Переважна більшість досліджень присвячена

формуванню музично-виконавських навичок у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, відповідно до чого підбирається і музичний репертуар. Фундаментальні положення щодо методологічних принципів і завдань цього періоду навчання були сформульовані у роботах А. Алексєєва, А. Артоболевської, Т. Беркман, Н. Любомудрової, В. Макарова, Б. Міліча, Н. Шмідт-Шкловської та інших. З'являється також значна кількість методичних розробок, у яких педагоги дитячих музичних шкіл розкривають власні погляди на різні аспекти музичного виховання сучасних дітей на початковому етапі навчання гри на фортепіано. Серед таких авторів – Н. Аристова, Є. Гаврилова, Г. Ганзбург, І. Горбунова, В. Дельнова, Я. Достал, Т. Лутова, М. Поушева, Г. Проніна, М. Смірнов, М. Соколов, М. Фейгін, З. Янжурова та інші. Крім того, на сучасному етапі помітна тенденція до впровадження у систему початкового навчання гри на фортепіано цілого ряду педагогічних інновацій та новітніх технологій. Ці питання досліджуються, наприклад, у роботах А. Абдуліної, І. Аврамкової, Т. Юдовіної-Гальперіної та інших.

На відміну від цього, проблеми початкового етапу навчання гри на фортепіано у системі вищих навчальних закладів музично-педагогічного профілю ще не знайшли достатнього висвітлення у наукових роботах. Окремі аспекти цього процесу досліджуються у дисертаціях К. Климай та О. Чертовського, а також у невеликій статті К. Коленко. Дослідниця К. Климай детально розкрила теоретико-методологічні основи початкового навчання гри на фортепіано бакалаврів за напрямком підготовки «Мистецтво та гуманітарні науки» [1], К. Коленко визначила деякі особливості методики викладання фортепіано у педагогічних коледжах [2], а О. Чертовської ґрунтовно розробив інноваційні підходи до початкового навчання гри на фортепіано у процесі роботи з учнями підліткового та раннього юнацького віку [7]. Однак в указаних дослідженнях проблеми вибору навчального репертуару майбутніх учителів музики у класі фортепіано детально не висвітлюються.

Саме тому ці питання потребують подальшої розробки.

**Мета статті** – визначити особливості репертуару студентів педагогічних училищ на початковому етапі навчання гри на фортепіано та розкрити значення цього фактора у професійній підготовці майбутніх учителів музики.

**Виклад основного матеріалу.** Вибір репертуару відіграє велику роль у вихованні музиканта-виконавця. На цьому завжди наголошували видатні педагоги-піаністи. Адже, за виразом Г. Нейгауза, музика є «великим проявом людського духу» [4, 15], а не просто ремеслом. Саме тому «важливо показати будь-якому учню з самого початку, з яким дорогоцінним матеріалом він буде мати справу у своєму житті, якщо тільки дійсно віддасть себе служінню мистецтву» [4, 16]. Дослідники вважають вибір репертуару одним із головних факторів успішності музичного розвитку учнів. Як відзначає Н. Любомудрова, «репертуар має не тільки пізнавальне значення, не тільки розширює музичний кругозір, піаністичні вміння учня, але здійснює дуже великий виховний вплив загальноестетичного та етичного плану» [3, 6]. Не менш важливу роль відіграє навчальний репертуар і у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у педагогічних училищах. Причому вибір музичного матеріалу у класі фортепіано підпорядковується не тільки принципу єдності художнього та піаністичного розвитку студентів, але й завданням їх підготовки до практичної педагогічної роботи у загальноосвітніх школах і дитячих навчальних закладах.

З метою музично-естетичного та піаністичного розвитку студентів педагоги-піаністи дотримуються загальних критеріїв до вибору репертуару. Насамперед дуже важливо, щоб навчальні програми склалися із різностильових і різножанрових творів видатних зарубіжних та українських композиторів від класики до сучасності. Безмежні можливості для цього надає саме широкий і багатогранний фортепіанний репертуар, у якому, за виразом Г. Ципіна, репрезентована «величезна кількість



найрізноманітніших художньо-стильових явищ, категорій та феноменів, які коли-небудь мали місце в історії музичної культури» [6, 9]. На початковому етапі навчання педагог повинен виховувати у студентів інтерес до творів різних епох, художніх напрямків, жанрів і стилів. При цьому важливим критерієм повинна бути висока художня якість музики, яка опановується. Тому у програми студентів повинні включатися лише глибокі за змістом та різноманітні за настроєм твори. Оскільки у студентів-початківців музично-слуховий досвід дуже обмежений, педагог повинен зробити так, щоб усі твори, які вивчаються, стали для них зрозумілими, близькими й цікавими. З цією метою педагог має надати історичні відомості про композитора, навести цікаві факти з його біографії, охарактеризувати епоху, у якій він жив, а також допомогти студенту через усвідомлення музичної мови композитора розкрити художній образ твору.

З метою розширення музичного кругозору студентів і збільшення кількості засвоєного музичного матеріалу доцільно активно використовувати такі форми роботи, як читання нот з аркуша та ескізне розучування творів. Крім того, цікавою для студентів і дуже корисною формою музикування може стати гра в ансамблі з педагогом або з іншим студентом. При цьому у репертуар можуть бути включені не тільки фортепіанні опуси, але й перекладання популярних симфонічних, оперних і балетних творів, а також обробки народних пісень та улюблених мелодій. Крім того, поза увагою студентів не повинні залишатися і кращі зразки так званого «легкого» жанру, а саме – музика до мультфільмів, кіно, телепередач та радіоспектаклів, твори прикладного значення, а також популярні серед учнівської молоді фортепіанні переклади рок-композицій або джазових імпровізацій. Ці твори можна включати у репертуар з метою заохочення студентів до самостійного музикування, а також для формування навичок підбору мелодій по слуху.

У виборі навчального репертуару студентів-початківців педагог повинен обов'язково дотримуватися принципу послідовності й поступовості накопичення теоретичних знань і музично-виконавських навичок, а також здійснювати індивідуальний підхід до кожної особистості. З цією метою педагогу слід ретельно вивчати і враховувати у роботі загальні та музичні здібності студентів, їх потенційні можливості, вікові та психолого-фізіологічні особливості, риси характеру й погляди, специфіку сприйняття та світобачення, художні інтереси та уподобання тощо. Лише урахування усіх цих факторів допоможе педагогу здійснити повноцінний розвиток майбутніх фахівців.

У навчальний репертуар студентів-початківців можна включати як легкі для виконання твори, що можуть опановуватися дуже швидко, так і більш складні опуси, які потребують більш розвинених піаністичних навичок. Однак подібні «стрибки», як зазначає Н. Любомудрова, «можливі лише в тому випадку, коли учень на основі раніше пройденого добре підготовлений до нових, більш значних складнощів» [3, 17].

Для забезпечення цілеспрямованого та планомірного розвитку студента слід підбирати такі твори, виконання яких трохи випереджає його наявні можливості, кожного разу висувуючи перед ним усе нові завдання. При цьому дуже важливо, щоб художній образ твору відповідав рівню музичного та загального розвитку студента. Тільки тоді він зможе добре зрозуміти та якісно виконати музику, яка вивчається. По можливості слід враховувати і особливу зацікавленість студента у вивченні того чи іншого твору, що зможе підвищити його мотивацію та інтерес до занять. Важливе значення на уроках фортепіано у педагогічних училищах надається також технічному розвитку студентів, що здійснюється завдяки постійному вивченню різноманітних етюдів, гам та вправ. Адже за чотири роки їх навчання потрібно зробити так, щоб виконавський рівень випускника педагогічного коледжу, який до цього не мав

музичної підготовки, щонайменше відповідав рівню випускників дитячих музичних шкіл.

Важливою особливістю фортепіанного репертуару майбутніх учителів музики є його педагогічна спрямованість. Оскільки у педагогічних училищах здійснюється підготовка вчителів музики загальноосвітніх шкіл та музичних керівників дитячих навчальних закладів, то необхідним компонентом у навчанні студентів у класі фортепіано стає опанування творів дитячого репертуару. З цією метою у програми студентів обов'язково включаються пісні шкільного і дошкільного репертуару, різноманітні музично-ритмічні вправи, марші, таночки та музичні ігри, які використовуються для проведення усіх видів музично-виховної роботи у школах та дитячих садочках.

Усі перелічені особливості навчального репертуару студентів-початківців враховані у програмі з основного інструменту «фортепіано», яка розроблена колективом викладачів Лебединського педагогічного училища [5]. За цією програмою, загальноестетичний та піаністичний розвиток студентів також поєднується з накопиченням виконавського репертуару, який можна використати на заняттях у загальноосвітніх школах та дитячих навчальних закладах. В індивідуальні плани студентів включаються твори, різноманітні за стилем, змістом, формою, жанром, а саме: поліфонія, крупна форма, різнохарактерні п'єси, етюди, а також твори шкільного і дошкільного репертуару.

Згідно з цією програмою, уже протягом першого року навчання у процесі набуття первинних музично-виконавських навичок студенти повинні опанувати і представити на різних видах підсумкового контролю не менше дванадцяти творів. У жовтні проводиться контрольне заняття з вивчення дошкільного репертуару, на якому студенти співають і грають під власний елементарний супровід дитячу пісню, музичну гру, танець і марш, розраховані на дитяче сприйняття. На зимовому заліку вони повинні виконати дві різнохарактерні п'єси та дитячу пісню. У

другому семестрі планується два виступи. У березні проводиться технічний залік, на якому студенти представляють два етюди та одну гаму на вибір із восьми вивчених. А наприкінці навчального року, на літньому іспиті або заліку виконується твір крупної форми, поліфонія та пісня. Усі ці твори входять в індивідуальний план-мінімум. Крім того, для розвитку загального музичного кругозору пропонується велика кількість творів для читання з аркуша, ескізного ознайомлення, підбору по слуху та самостійного розучування.

**Висновок.** На початковому етапі навчання гри на фортепіано вибір репертуару з урахуванням усіх зазначених аспектів є запорукою успішного музичного розвитку студентів педагогічних училищ. Адже правильно закладений фундамент впливає на подальше удосконалення виконавських компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва. За допомогою творів, які вивчаються студентами у класі фортепіано, не тільки розвиваються їх музичні здібності та виконавська майстерність, формуються художньо-естетичні смаки, інтелект, світогляд, творча активність та любов до професії, але й накопичується репертуар, необхідний для практичної педагогічної роботи.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Климай Е. В. Начальное обучение игре на фортепиано бакалавров по направлению подготовки «Искусства и гуманитарные науки» в вузах : автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыке». – М., 2013. – 21 с.
2. Коленко К. І. Особливості методики викладання фортепіано в педагогічному коледжі / К. І. Коленко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://intkonf.org/kolenko-k-i-osoblivosti-metodiki-vikladannya-fortepiano-v-pedagogichnomu-koledzhi/>
3. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано / Н. А. Любомудрова. – М.: Музыка, 1982. – 141 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
5. Програма з навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)» для спеціальності 5.02020401 «Музичне мистецтво». – Лебедин, 2013. – 15 с.
6. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов педагогических институтов / Г. М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

7. Чертовской А. Н. Инновационные подходы к начальному обучению игре на фортепиано (на материале работы с учащимися подросткового и раннего юношеского возраста): дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыке». – М., 2000. – 151 с.

**Р.А. Сулім**

**А.В. Сайко**

*Сумський державний педагогічний університет*

*імені А.С.Макаренка*

*(м. Суми)*

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ  
ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З АРКУША  
У МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті узагальнюється наукова думка про специфіку і структуру читання нот з аркуша та розкриваються деякі методичні особливості формування цих навичок у студентів музично-педагогічних факультетів у класі фортепіано.*

**Ключові слова:** *фортепіанна педагогіка, музична психологія, читання нот з аркуша, методичні прийоми.*

**Сулим Р. А., Сайко А. В. Теоретико-методические аспекты формирования навыков чтения нот с листа у будущих учителей музыкального искусства. В статье обобщается научная мысль о специфике и структуре чтения нот с листа и раскрываются некоторые методические особенности формирования этих навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов в классе фортепиано.**

**Ключевые слова:** *фортепианная педагогика, музыкальная психология, чтение нот с листа, методические приемы.*

**Постановка проблеми.** Формування навичок читання нот з аркуша є важливою складовою професійної підготовки музикантів. На роль і значення цього завжди наголошували видатні педагоги-піаністи різних країн та епох. Вільне володіння читанням нот з

аркуша дає виконавцям можливість постійно музикувати, знайомитися з великою кількістю творів різних стилів і жанрів, розширювати власний репертуар та прискорювати його опанування.

Формування навичок читання нот з аркуша має велике значення і у професійній підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. Практика роботи у загальноосвітній школі вимагає формування такого універсального типу музиканта-педагога, який уособлює у собі сольного виконавця, концертмейстера, акомпаніатора, вокаліста і хорового диригента. У всіх перелічених видах діяльності необхідно володіти навичками швидкого опрацювання нотного матеріалу. Адже вчителі музики досить часто стикаються з незнайомими творами, які потрібно виконувати на шкільних уроках музики та у позакласних заходах, не маючи часу на їх ретельну попередню підготовку. А це неможливо без сформованих навичок читання нот з аркуша. Тому дана форма роботи має бути невід'ємною частиною у щоденних заняттях студентів музично-педагогічних факультетів. Однак порівняльний аналіз навчальних програм з фортепіано для дитячих музичних шкіл та музично-педагогічних факультетів свідчить про те, що формуванню навичок читання нот з аркуша більше уваги приділяється на початковому етапі навчання гри на фортепіано. На відміну від цього, у вищих навчальних закладах мистецтв, коли твори стають більш складними, даній формі роботи не надається достатньої уваги.

**Аналіз актуальних досліджень.** Проблемам формування навичок читання нот з аркуша присвячено багато наукової та методичної літератури. Загальні закономірності, специфіка і структура цього процесу досліджені у роботах Т. Беркмана, Ф. Брянської, Л. Веспремі, Є. Гризунової, Р. Сулейманова, К. Цатуряна, Г. Ципіна та інших. Найбільш повно розроблені методичні рекомендації щодо формування цього навичку у процесі навчання учнів дитячих музичних шкіл у класі фортепіано. Серед

таких авторів – О. Блінова, Т. Гайнаншина, І. Горбунова, І. Кислякова, Н. Копилова, Б. Міліч, О. Петрова, Є. Тімакін, І. Толкачова та інші. На відміну від цього, проблеми формування навичок читання нот з аркуша у студентів музично-педагогічних факультетів до цього часу не достатньо досліджені. Окремі аспекти цього процесу розроблені у дисертаціях Т. Захарченко, Н. Калашнікової, Т. Карачарової. Дослідниця Т. Захарченко детально розглянула психологічні умови формування навичку читання нот з аркуша на матеріалі пісень шкільного репертуару, які вивчаються у процесі опанування дисципліни «Концертмейстерський клас» [1]. Н. Калашнікова теоретично обґрунтувала методичні принципи формування навичок цілісного сприйняття хорової партитури у диригентів-хормейстерів при вивченні предмету «Читання хорових партитур» [2], а Т. Карачарова розробила методику початкового (технологічного) етапу читання нот з аркуша у студентів-піаністів [3]. Однак питання формування навичок читання нот з аркуша у процесі підготовки майбутніх вчителів музики у класі фортепіано ще потребує значної конкретизації та методичних розробок.

**Мета статті** – на основі узагальнення наукової думки про специфіку і структуру читання нот з аркуша розкрити методичні особливості формування цих навичок у студентів музично-педагогічних факультетів у класі фортепіано.

**Виклад основного матеріалу.** Читання нот з аркуша, як і будь-яке виконання музичного твору, являє собою переведення нотного запису у сферу реального звучання. Як відомо, нотний запис – це лише допоміжний засіб, за допомогою якого композитор фіксує власну імпровізацію, відтворюючи у ній свої думки й почуття. Виходячи з цього, головним завданням виконавців є зворотній процес: на основі розшифрування цих нотних знаків збагнути задум композитора, зрозуміти образно-емоційний зміст музики та передати його у своєму виконанні. За словами Г. Нейгауза, мета інтерпретатора – це «художнє виконання художньої музичної

літератури, воскресіння до життя звуку німого нотного запису» [4, 22]. Усе це у повній мірі відноситься і до читання нот з аркуша. Тут також визначальним має бути спрямування дій виконавця на створення художнього образу твору. Як відзначає К. Цатурян, «прочитати твір з аркуша – означає швидко схопити та ескізно передати емоційно-образний зміст музики, при деякій приблизності відтворення нотного запису» [5, 130].

На відміну від розбору нотного тексту або виконання вже вивченого твору, читання нот з аркуша має свою специфіку, адже воно здійснюється *a prima vista*, що у перекладі з італійської мови означає «з першого погляду». Особливість цього процесу полягає у тому, що відтворення художнього образу відбувається тут в умовах обмеженого часу. Причому незнайомий твір слід виконувати без зупинок та повторень, у відповідному темпі і характері. А це означає, що усі психічні процеси повинні проходити у максимально короткі терміни, наче у стисненому вигляді.

Читання нот з аркуша дослідники характеризують як складний психофізіологічний процес, що являє собою тісне поєднання та швидку взаємодію зорових, музично-слухових і рухово-моторних уявлень. Як стверджує Т. Захарченко, «читання нот з аркуша – це діяльність, заснована на складних психічних зорово-слухо-моторних процесах отримання, переробки і реалізації у звучанні знакової музичної інформації» [1, 6]. За думкою Т. Захарченко і Г. Ципіна, ці структурні компоненти забезпечують одночасність функціонування основних дій виконавця: «бачу – чую – граю» [1, 7; 6, 149]. Однак подібна схема відбиває лише технологічну сторону цього процесу. Спираючись на сучасні дослідження психології, К. Цатурян додає до наведеного ланцюга дій ще один важливий механізм: «це емоційно-образне переживання музичного змісту, художній компонент читання» [5, 136]. Підкреслюючи, що читання нот з аркуша володіє статусом художньої діяльності та є актом інтерпретації твору, дослідник пропонує більш розширену схему основних дій виконавця: «бачу – чую – переживаю – шукаю потрібні рухи – граю» [5, 136].



За теоретичною моделлю К. Цатуряна, структура процесу читання нот з аркуша виглядає наступним чином. Спочатку відбувається зорове сприйняття музикантом нотного тексту («бачу»), у результаті чого створюється «графічний образ» твору [5, 133]. За допомогою розвинутого внутрішнього слуху ця інформація трансформується у відповідні звукові уявлення («чую») та індивідуальні відчуття («переживаю»), на основі яких складається художній або «емоційно-змістовий» [5, 134] образ. Далі завдяки відрегульованій системі слухо-моторних зв'язків у виконавця складається так званий «клавіатурний образ» [5, 133], тобто, формуються специфічні виконавські рухи («шукаю потрібні рухи – граю»), завдяки яким відтворюється реальне звучання та складається «звуковий образ» [5, 131].

Виходячи з цих теоретичних положень, для формування навичок читання нот з аркуша у майбутніх вчителів музики необхідно розвивати зорові, музично-слухові уявлення та рухово-моторні навички, а також умовно-рефлекторні зв'язки між цими компонентами. Насамперед слід формувати у студентів вміння швидкого зорового сприйняття нотного тексту з його миттєвою інтелектуальною обробкою. Цей процес вимагає від виконавців динамічного мислення, особливої концентрації уваги, миттєвої реакції та орієнтації в музичному матеріалі, уміння охопити текст у цілому з визначенням у ньому головного та найбільш суттєвого. Адже у процесі читання нот з аркуша немає необхідності з пунктуальною точністю відтворювати на клавіатурі кожний знак нотного тексту. Як зазначає Г. Ципін, «принцип, якого дотримуються у подібній ситуації кваліфіковані музиканти, такий: мінімум нот – максимум музики» [6, 151].

Уже на етапі попереднього ознайомлення з новим твором, яке здійснюється без інструменту, студенти повинні розпізнати у нотному тексті головні носії образно-емоційного змісту (характерні мелодичні інтонації та ритмічні формули, гармонічні і ладотональні зв'язки, темп, штрихи тощо), завдяки яким можна скласти загальну

уяву про художній образ лише за допомогою внутрішнього слуху. На цьому етапі первинної обробки нотного тексту студенти мають володіти такими основними методичними прийомами швидкого читання нот з аркуша, як «відносне», «узагальнене» та «структурне читання», а також «змістове групування нот» [5, 138–139]. Усі ці прийоми характеризуються тим, що так само, як читець складає літери у слова, виконавець має миттєво поєднувати у своїй свідомості окремі ноти у певні комплекси як по горизонталі (у мотиви, фрази, речення, періоди), так і по вертикалі (в інтервали, акорди, гармонічні комплекси і звороти). При цьому слід спиратися на типові формули фортепіанної фактури (гами, арпеджіо, різні фігурації, секвенції, ритмоформули, види супроводу, стильові фактурні форми, каданси тощо). Подібно до читання словесного тексту, велику роль тут відіграють так звані «здогадки», які виявляються у миттєвому розпізнаванні різних елементів музичної мови. Така миттєва обробка нотного тексту тісно пов'язана з наявністю певних музично-теоретичних знань. Безумовно, чим вищий рівень цих знань має виконавець, тим швидше у його свідомості буде складатися графічний, слуховий, клавіатурний та емоційно-змістовий образ твору.

Під час безпосереднього процесу читання нот з аркуша, що здійснюється вже за інструментом, студенти повинні володіти також такими методичними прийомами, як «спрощення фактури» (скороченню підлягають переважно фонові гармонічні звукоутворення, фігураційні орнаменти, окремі звуки акордів, за винятком мелодичних малюнків та басового голосу); «гра всліпу» (невідривність погляду від нотного тексту, не дивлячись на руки); а також «забігання очима вперед» або так звана «розвідка» (випередження очима подальшого тексту у порівнянні з тим фрагментом, що у даний момент виконується). Усі ці прийоми сприяють прискоренню читання нот з аркуша, забезпечуючи цьому процесу безперервність, плавність і логічність розвитку.

Разом із цим у студентів необхідно послідовно розвивати музично-слухові уявлення, які ототожнюються з поняттям внутрішнього слуху. Адже саме завдяки цій «особливій здібності до уяви та переживання музики без опори на зовнішнє звучання», тобто, «без допомоги інструменту або голосу» [6, 73], вже на етапі попереднього знайомства з новим твором у свідомості виконавця виникає певний слуховий та емоційно-змістовий образ музичного твору, який, у свою чергу, викликає мобілізацію адекватних рухово-моторних навичок. Цілком очевидно, що чим більш розвинуті музично-слухові уявлення має виконавець, тим глибше він зможе усвідомити та відчутти художній образ твору. Саме високо розвинутий внутрішній слух може забезпечити не механічне відтворення нотного тексту, а його художнє виконання.

Не менш важливим для успішного читання нот з аркуша є формування у студентів музично-виконавських навичок та слухо-моторних зв'язків. Адже під час цього процесу у піаніста немає можливості обдумувати кожний елемент руху, тому його дії повинні бути автоматизовані. З цією метою необхідно систематично «привчати руку» до різноманітних комбінацій або так званих «технічних формул» (гам, арпеджіо, акордів, різних елементів фактури), що пов'язуються з певними аплікатурними позиціями. Тоді у необхідній ситуації піаніст буде спиратися на раніше опановані, добре відрегульовані та автоматизовані послідовності рухів. Закономірність і тут досить проста: чим вище рівень виконавської підготовки студентів, тим більш якісно та успішно буде здійснюватись процес читання нот з аркуша.

**Висновки.** Формування навичок читання нот з аркуша повинно бути невід'ємною частиною професійної підготовки студентів музично-педагогічних факультетів у класі фортепіано. Адже, як справедливо відзначає Г. Ципін, це «один із найкоротших, найбільш перспективних шляхів, які ведуть у напрямку загальномузичного розвитку того, хто навчається» [6, 147]. Відповідаючи основним дидактичним принципам розвиваючого

навчання, якісне і швидке читання нот з аркуша як «вид інформаційно-пошукової та пізнавальної діяльності» [1, 6] відкриває широкі можливості для розвитку музичного мислення, інтелектуальних і музично-виконавських здібностей студентів, створює сприятливі умови для їх всебічного й широкого ознайомлення з музичною літературою різних стилів і жанрів, а також є ефективним засобом музичного спілкування виконавців в умовах ансамблевої гри, акомпанування сольним співаком і хоровим колективом. Саме тому у класі фортепіано необхідно проводити систематичну і цілеспрямовану роботу по формуванню навичок читання нот з аркуша, у процесі якої закладається міцний фундамент для практичної діяльності майбутніх вчителів музичного мистецтва.

#### Література:

1. Захарченко Т. И. Психологические условия формирования навыка музыкально-художественного прочтения песенного материала с листа у студентов музыкально-педагогических вузов: автореф. дис. ... канд. психол. наук; спец. 19.00.07 «Педагогическая и возрастная психология» / Т. И. Захарченко. – К., 1990. – 20 с.
2. Калашникова Н. В. Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе высшего профессионального образования: автореф. ... канд. пед. наук; спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». – Екатеринбург, 2009 [Электронный ресурс] / Н. В. Калашникова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-navykov-tselostnogo-vozpriyatiya-khorovoi-partitury-u-budushchego-dirizhera-kho#ixzz2s90aWSDm>
3. Карачарова Т. И. Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста: автореф. ... канд. пед. наук; спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». – Елец, 2006 [Электронный ресурс] / Т. И. Карачарова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/obuchenie-igre-s-lista-na-osnove-aktivizatsii-tselostnogo-protssessa-vozpriyatiya-i-ozvuchiva>
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
5. Цатурян К. А. Чтение с листа / К. А. Цатурян // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. высш. учеб.

заведений / Под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – С. 126–140.

6. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

**В.С. Тарабан**

*Низівська дитяча музична школа*

*(сmt. Низи)*

## **«ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ» П. ЧАЙКОВСЬКОГО ТА «АЛЬБОМ ДЛЯ ЮНАЦТВА» Р.ШУМАНА : КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

Любов до творчості Р. Шумана була багато разів засвідчена П. Чайковським. Це підтверджують його слова: «Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственных духовных процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека». Тісний творчий взаємозв'язок цих композиторів прослідковується на прикладі фортепіанної музики для дітей, у двох фортепіанних альбомах Чайковського та Шумана.

Роберт Шуман почав працювати над альбомом 30–31 серпня 1848 року. Альбом був подарунком до дня народження доньки Марії. Вже у грудні 1848 року рукопис було подано до друку. Створення «Дитячого альбому» Чайковського сталося завдяки племіннику Петра Ілліча – Володі Давидову, йому й був присвячений цей опус. «Я прагну зробити цілий ряд музичних уривків безумовної легкості і з привабливими для дітей заголовками, як у Шумана...», – писав у листі до Надії фон Мекк Петро Ілліч Чайковський. Цикл фортепіанних п'єс «Дитячий альбом» (твір 39) – перший у Росії класичний збірник для дітей.

У «Альбомі для юнацтва» привертає увагу послідовна диференціація образної та технічної сторони п'єс згідно з віком юних музикантів. Ця ж градація стосується і сюжетів. Фактично ми бачимо, як Р. Шуман собі уявляє ідеал музичного та естетичного виховання дитини, яка протягом усього циклу зростає ніби на наших очах і проходить різні етапи свого формування.

Усе це є новаторством Р. Шумана, у тому числі й у методичному плані. Таким чином, у поетиці циклу головну роль відіграють образні мотиви плину часу та етапів життя людини (алегорія «Пір року»). Привертає увагу відсутність у «Альбомі» Р. Шумана, що адресований дітям, картин «життя у домі». Скажімо, традиційно такі сценки носять назви «Мама», «Няня», «У дитячій», «Біля каміна», а також назви, пов'язані зі сценами ігор та іграшок. Правда, наскрізний образ «Альбому» пов'язано із п'єсами, які акцентують поступове оволодіння технічною майстерністю, що набувається шляхом повсякденних музичних занять. Дитина ніби проходить етапи вдосконалення, починаючи з простих «легких п'єс» до складних етюдів та поліфонічних форм.

Можна прийти до висновку, що в «Альбомі» тема музичних занять отримала символічне значення як атрибут звичної атмосфери дому і домашнього музикування. Цей важливий символ життя у домашньому затишку контрастно відтіняється образами протилежного змісту, типовими для романтизму, а саме – темами мандрів («Бідний сирота», «Воїнська пісня», «Маленький вранішній подорожній», «Чужоземець» та інші). Окрім цього, у циклі є ще одна лінія, яка контрастує з образом «домашнього музикування». На відміну від гри, це спів. 14 п'єс збірника пов'язані зі співами і піснею. При цьому теми «музикування» та «співу» у просторі «Альбому» поступово зближуються, символізуючи етапи професійного зростання юного музиканта.

Подібно до «Альбому для юнацтва» Р. Шумана, фортепіанний цикл П. Чайковського сприймається як інтонаційна абетка європейської музичної культури, особливо європейського та

російського романтизму. Композитором відтворено образи домашнього затишку («Ранкова молитва», «Мама», «Нянина казка»), мандрів («Німецька пісенька», «Неаполітанська пісенька»), салону («Вальс», «Мазурка», «Полька»), вулиці («Мужик на гармоніці грає»), старовини («Старовинна французька пісенька»), мрій («Солодка мрія») та народної міфології («Баба Яга»).

Слушно акцентували дослідники близькість «Дитячого альбому» П. Чайковського до романтичної теми етапів людського буття. Це також зближує твір російського композитора з «Альбомом для юнацтва» німецького композитора.

Якщо врахувати первинну назву твору Р. Шумана – «Різдвяний альбом», – стає зрозумілим, чому акцентуація різних настроїв, що відповідають порам року, набуває у циклі важливе семантичне навантаження. Перший розділ «Альбому» («Для зовсім маленьких») містить два весняних сюжети. У кінці розділу стоїть «Пісенька женців» (№18), яка асоціюється з порою літа та символізує час підведення підсумків. У другому розділі, «Для дорослих», репрезентовані пісні збору врожаю, образу, який семантично пов'язаний з осінню. Завершує «Альбом» блок номерів про зиму. Одночасно це вищий етап зростання музичної майстерності. Все завершує, нагадуючи про первинний задум, «Новорічна пісня».

Можна прийти до висновку, що у шуманівському циклі розкривається розповсюджена у мистецтві тема пір року, яка нерідко трактується як алегорія етапів життя людини. Проте, образ руху від юності до старості був також притаманним і для циклів Різдвяних історій, не лише дитячих, але й призначених для дорослих.

Образи «Альбому для юнацтва», ор. 68, об'єднані своєю психоемоційною домінантою. У цьому циклі закладені не споглядальність, а ніби поетапне проживання разом з ліричним героєм його долі. «Альбом для юнацтва» позначений найвищою класичністю, завершеністю, ретельністю та об'єктивністю форми.

Тут представлені практично всі основні образні теми романтизму – «молитва», «мелодія», «пейзаж», «народна тема», «сільський побут», «старовинні музичні жанри», «фантастика», «екзотика», «портрети сучасників» тощо.

Вплив «Альбому...» Шумана на «Альбом...» Чайковського прослідковується у жанровій тематиці. Наприклад, п'єсам «Сміливий вершник», «Веселий селянин», «Солдатський марш», «Зима», «Сицилійська пісенька» Шумана відповідають подібні по тематиці твори з циклу Чайковського: «Гра в коники», «Мужик на гармоніці грає», «Марш дерев'яних солдатиків», «Зимовий ранок», «Італійська пісенька». У «Дитячому альбомі» 24 п'єси. Всі п'єси циклу програмні, у кожній міститься конкретний сюжет, живий поетичний зміст.

Особливо важливою визнана тональна побудова циклу. Тональна палітра «Дитячого альбому» красномовно характеризує притаманне П. Чайковському коло образних асоціацій. Так, тональність G-dur була для композитора символом краси життя, особистого ідеалу, D-dur – пасторалі, життєвих сил, світла, Es-dur – святкового блиску, урочистості, пишності. B-dur символізувала натхнення, радість, гру; C-dur – душевне здоров'я, психологічний комфорт; F-dur – народне свято (на якому сам П. Чайковський відчував себе лише спостерігачем).

Тональність d-moll була пов'язана для композитора з тугою, g-moll – з меланхолією. Особливе значення мають у «Дитячому альбомі» тональності c-moll, e-moll та h-moll. Усі вони пов'язані у творчості композитора з семантикою тривожних передчуттів, страху смерті і самої смерті. («Похорон ляльки» – c-moll; «Баба Яга», «У церві» – e-moll; «Зимовий ранок» наприкінці модулює у h-moll.) З 24 п'єс – 19 написані в мажорних тональностях, а з 5 мінорних, дійсно похмуро звучать лише п'єси «Хвороба ляльки» та «Похорони ляльки» (g-moll, c-moll).

Фактура, мелодика, гармонія, артикуляція, динаміка, орнаментика, аплікатура, педалізація «Дитячого альбому» часом і



складні, але враховують рівень розвитку дітей, їх виконавські можливості. Чайковський не застосовував складних тональностей і тональних зрушень. Співвідношення темпів у циклі продумано і побудовано на контрастах. Цікаво, що Чайковський, який ніколи не викладав дітям та мало стикався із питаннями навчання гри на фортепіано, виявив чудове знання фортепіанного викладу, доступного дитячим рукам. У «Дитячому альбомі» немає, наприклад, жодної октави або акорду, розташованого ширше, ніж у межах септими. У жодній п'єсі ми не знайдемо одночасного поєднання крайніх регістрів клавіатури, що вимагають широкої відстані між руками, а звуки в найвищих октавах зустрічаються тільки в п'єсі «Пісня жайворонка».

Особливо слід зупинитися на артикуляції і динаміці. Композитор знаходить точні інтонації, які передають іноді навіть ледве помітні, найтонші відтінки виразності людської мови. Вивчення «Дитячого альбому» може стати відмінною школою техніки звуковидобування. У «Дитячому альбомі» є всі види артикуляції від *legatissimo* - (п'єси «Мама», «Старовинна французька пісенька» та ін., до *staccatissimo*. – «Гра в конячки», «Баба Яга».

Отже, п'єси фортепіанних збірників Чайковського та Шумана є безцінним педагогічним та художнім матеріалом. Для створення образів юним виконавцям доведеться користуватися всім арсеналом музичних засобів виразності: різноманітними штрихами, витонченою динамікою, раптовими змінами градацій настрою тощо. Вивчення творів дозволить юним піаністам проявити творчу ініціативу, зростати у своїй майстерності піаніста-виконавця.

### **Література:**

1. Булкин А. Особенности драматургии и поэтики «Детского альбома» П. И. Чайковского // Київське музикознавство: зб. ст. – Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського та КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2004. – С.169 –182.
2. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом : до проблеми жанрової інтерпретації // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, зб. ст.. – Вип. 3 : Музичне виконавство. – К., 1999. – С. 134 – 142.

3. Истомин И. Гармония П. Чайковского. — М., 1989. —196с.
4. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов. — 3 изд., перераб., доп. — К. : Музична Україна, 1988. — 263 с.

**И.В. Тригуб**

*Сумской государственной педагогический университет  
имени А.С.Макаренко  
(г. Сумы)*

## **КЛАССИЧЕСКОЕ «PAS» НА МУЗЫКУ П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Склонность к сочинению танцевальной музыки проявилась у П.И. Чайковского с первых шагов творчества. Танцевальные ритмы и жанры использовались композитором не только в инструментальных пьесах, но и в оперных, и симфонических произведениях. До Чайковского музыка в балетных спектаклях имела прикладное значение, не содержала глубоких идей и образных характеристик.

По своей драматургии, принципам и стилевым особенностям балетная музыка Чайковского близка симфонической и оперной музыке, поднимается на один уровень с вершинами мирового музыкального искусства. Музыка превратилась в определяющий фактор, обогащая сюжет и задавая содержание хореографии. Каждый номер представляет собой крупную музыкальную форму, подчиненную законам симфонического развития и дающий широкий простор для танца.

Лирико-драматические эпизоды, адажио, вальсы, создающие лирическую атмосферу действия, сюиты национальных характерных танцев, пантомимные сцены, изменения эмоционального состояния действующих лиц — все это в балетной музыке Чайковского.

Его знаменитые балеты «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889), «Щелкунчик» (1891) заключают в себе

типичные темы преодоление зла победоносной силой любви и человечности. Музыкальная структура и драматургия соответствуют стилю зрелых опер и симфоний выдающегося композитора.

Следует отметить, что не только балетная музыка П.И. Чайковского вдохновляла балетмейстеров на создание хореографических.

По произведениям «*pas*» Чайковского, были поставлены балеты на музыку 5-й симфонии «Предзнаменование» (1933 г. Монте-Карло балетмейстер Мясин), на музыку 6-й симфонии «Медуза» (1924 г. Нью-Йорк. бал. М. Фокин), «Любовь и ее судьба» (1956 г. Вена С. Лефарь), «Идиот» (1980 г. Ленинградский балет, Эйфман). На музыку симфонической поэмы «Франческа да Римини» был поставлен одноименный балет Фокина (1915 г., Петроград), на музыку 2-го фортепианного концерта – «Балле эмпериаль» (1941 г. Нью-Йорк), на музыку «Итальянского каприччио» – одноименный балет поставил Иордан (1945 г., Ленинград) и мн.др.

Родство балетной музыки Чайковского с его симфоническим и оперным творчеством сделало закономерным многочисленные опыты его хореографического творения.

Создавая хореографические образы на музыку Чайковского, танец приобрел сюжетную линию – образ героя, проходящего через испытания, страдания, бросающего вызов судьбе и борющегося за свою любовь. Таково глубокое содержание музыкальных шедевров великого композитора.

Знаменитый французский хореограф Морис Бежар в 1999 году показал свою оригинальную версию балета «Щелкунчик», создав автобиографическое произведение. Главная тема спектакля – отношение хореографа к матери и собственному детству. (мать он потерял в 7 лет).

Дебют Галины Улановой состоялся в 1928 году в балете «Спящая красавица», который принес ей большой успех. В 1929 –

«Лебединое озеро». Работая над ролью, Г. Уланова много читала, импровизировала, размышляла над образом, и, вслушиваясь в музыку, каждый раз находила новые акценты и оттенки, глубокое философское содержание музыкального шедевра. Ее *pas* заключалось в поразительной одухотворенности танца, в его строгой выразительности и редчайшем совпадении с мелодикой П.И. Чайковского.

Балет принято определять как вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Уже из этого определения явствует, что балет искусство синтетическое, объединяющее в себе несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство. Балет – высшая форма хореографического искусства. Он возникает там, где на основе танца строится спектакль, хореография становится явлением театра.

Хореография и музыка родственны не только в плане содержания, но и в плане формы. Особенности музыки проникают как в драматургию, так и в структуру хореографии. В балете широко распространено понятие «симфонический танец». Оно основано на родстве некоторых танцевальных форм с формами симфонического развития музыки. Классическими примерами такого рода считаются танцы в балетах Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Танцевальная музыка Чайковского представляет собой своего рода программу, которая усиливает и предопределяет классические *pas* и игру танцовщика.

На протяжении столетий многие хореографы, как исполнители, так и постановщики обращались и обращаются к произведениям Чайковского, воплощая глубокие идеи, диктуемые гениальной музыкой композитора. Можно с уверенностью утверждать, что «ЧАЙКОВСКОГО» будут танцевать всегда!!!

**КРАСОТА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
(К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. ЧАЙКОВСКОГО)**

*Время может изменить музыкальную технику,  
но оно никогда не изменит миссию музыки.*  
*С. Рахманинов*

Красота является одним из загадочных феноменов человеческого бытия. Нет ни одного учения в истории развития философии, в котором бы не осмыслялось прекрасное как гармоничная часть философской системы в целом. Красота как идеальная форма бытия сущего рассматривалась в качестве объективной категории в системах мыслителей: Пифагора, Сократа, Платона, Аристотеля, Плотина, Ф. Шиллера, Г.В.Ф. Гегеля, В.С. Соловьёва, П.А. Флоренского, В.В. Розанова, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, С.С. Аверинцева, А. Лосева и др. Исследования современных авторов, касающиеся изучения красоты, осуществляются в границах специальных наук, поэтому онтологические основания прекрасного, их непосредственное соотношение с личностными качествами сознания человека остаются не раскрытыми, философски не проанализированными. **Цель** исследования состоит в обосновании красоты как онтологической категории эстетики, выявлении её специфики и значения в контексте композиторского творчества. **Объект** исследования — красота как трансцендентный феномен музыкального творчества, а его **предмет** — красота как воплощение принципа «аналогии бытия», проявленного через объективную форму (идея) и субъективную (личностное отношение человека к

интеллектуально – духовной деятельности), фундирующего модель присутствия Творца в творении.

Красота, будучи трансцендентным знанием, есть синтез всех высших энергий, направляющих путь духовного восхождения. Семантика красоты как трансцендентного феномена является основой исторически сложившегося типа лирического сознания, который содержит онтологическое единство субъекта и нацелен на понимание личности художника в момент его творческой самореализации. Самосознание музыки становится аналогом личности, т. е. отражает ценностную систему миросозерцания автора. Методологической основой исследования являются принципы историзма, метафизики творчества и христианской антропологии музыки (труды В. Медушевского, В. Соловьёва, А. Лосева, В. Буткевича, С. Столовича).

По мысли В. Медушевского: «Изучение сияющей смысловой сердцевины музыки стало бы спасением для музыкальной культуры, педагогики и жизни. Однако странным образом изучение красоты Божией в зеркале музыки не вышло на передний фронт музыковедческой науки.» Степень разработанности данной проблемы имеет прямое отношение к исполнительской интерпретации. Что лежит в основе методов постижения художественного смысла музыкального произведения? В «Лекциях по музыкальной интерпретации» В. Москаленко раскрыто основное направление авторской концепции: «Интерпретирование музыкального произведения целесообразно начинать с его устройства как художественного целого, что даёт возможность продвигаться к элементам этого целого». Но в методе анализа не задействован такой фундаментальный механизм (и, соответственно, категория музыкальной эстетики и поэтики) как красота. На главный вопрос: чему в произведении должно быть адекватно исполнение, В. Медушевский отвечает: « не «букве» (хотя она важна!), а духу и смыслу. «Музыка есть откровение» (Бетховен). Оно-то, бесконечное по красоте, и является предметом

исполнительства. «Интерпрет» по-латыни — то же, что по-гречески ангел: вестник. Высокая музыка — вестница красоты как явления славы Божией. Преображение жизни — святая обязанность высокой музыки. Одно из имен преобразующего начала есть Красота. Идти к ней — и значит идти в верном направлении. На самом деле нет ничего в устройении музыки, неподвластного исполнителю... Исполнительская теория особым предметом имеет живое звучание музыки. Откровение — живое, дается конкретным людям, учитывает эпоху, ситуацию, акустику зала... Отсюда законность разных исполнений и интерпретаций... Слово «исполнение» — религиозного происхождения. Исполняются пророчества. Исполняются духом». Красота как универсалия культуры субъектно — объектного ряда, фиксирует содержание и семантическую основу прекрасного. Красота как трансцендентный феномен является основой исторически сложившегося типа лирического сознания, который содержит онтологическое единство субъекта и нацелен на понимание личности художника в момент его творческой самореализации.

Художественный образ — это то феноменальное явление, где вещественно оформленные предметные, творчески переработанные представления оказываются носителем духовного богатства, мыслей, чувств, воли и энергии человеческого сознания, ищущего совершенства. Поэтому нет принципиального различия между художественной идеей и художественным образом. В обоих случаях сама идея и есть это содержание, но только по-разному трансформированное духовной энергией идеи. Художественная идея — художественный образ — непосредственно показывает нам мир таким, каким его на основе художественного прозрения уже «видит» художник. Всесторонняя новая организованность отраженного искусством жизненного материала, его особая, найденная художником, закономерность рождает в нашем восприятии ощущение новой, созданной художником красоты. Художественный образ всегда прекрасен. Это его сущностная

черта. Поэтому, собственное стремление художественной идеи, ее сущность - есть стремление к красоте. В этом заключается смысл всякой художественной идеи, и поэтому художественная идея есть идея красоты. Цель художественной идеи - духовное созидание (художественный образ = самосознанию), следовательно, сущностный результат ее реализации – духовная ценность – Красота. Духовное преобразование мира совершается посредством волевой энергии художественной идеи, направленной на приведение его в систему, гармонизиующую его в соответствии с его же собственными закономерностями и принципами. Следовательно, со стороны своего содержания художественная идея выступает как идея развития. Таким образом, эмоционально-волевая энергия художественной идеи — идеи красоты, - отражая и продолжая («понять – значит продолжить, значит стать поэтом самого поэта» Новалис) в сознании человечества объективную тенденцию мирового развития, направлена на духовное преобразование мира.

Всё художественное содержание музыки П. Чайковского – это осознание Вселенной как универсума собственной души, отражаемого в музыкально – творческом акте самого автора.

«Если предмет музыки – откровение, то не так важна бесчисленность отраженных в музыке обстоятельств жизни, как эта выстроенность духовного смысла всей системы исполнительских средств. Содержание № 1 – дух красоты и жизненной полноты, солнце смысла, озаряющее человека и человечество. Если музыка способна возвышать человека, значит, в ней есть божественно-возвышающее начало. Вот почему музыку называли откровением красоты, и закон действия ее видели во вдохновении, в веянии духа бесконечности, непостижимой свободы» (В. Медушевский). Исследуя методику музыкального интерпретирования, В. Москаленко подчёркивает важность нахождения ключей для вхождения во внутренний музыкальный мир произведения, но: «среди них должен быть обнаружен первичный, открывающий



последующие пути». Интересно сравнить философско – поэтические параллели целостного анализа Первого фортепианного концерта П. Чайковского в музыковедческой интерпретации Ю. Келдыша и духовно - ценностного у В. Медушевского в контексте часто повторяемой Чайковским мысли, что высшим качеством музыки и её исполнения, виртуозности в частности, является объективность.

**Ю. Келдыш:** «первая часть концерта с ее смелыми, порой неожиданными контрастами, чередованием бурных драматических подъемов, мощных продолжительных *кульминаций* и моментов *тишины* и *самоуглубленного покоя* (курсив наш В.Ч.). Грандиозная интродукция с широкой песенной темой сразу овладевает вниманием слушателя, приготавливая его к чему-то *большому и значительному*... и определяя его общий *светлый утверждающий* характер. При всей *необычности соотношений и нарушении привычных пропорций* в этой части все прочно спаяно и развивается логично и последовательно». **Andante semplice**, написанное в трехчастной форме, является одним из прекрасных образцов *светлой ласково-приветливой лирики* Чайковского. **Финал** концерта, как в большинстве крупных симфонических произведений Чайковского, представляет *выход вовне*, из сферы внутренних душевных переживаний в шумный и пестрый мир народного веселья(?). Для основной темы финала композитор воспользовался широко известной мелодией украинской веснянки, но несколько изменил ее интервальный состав и придал ей остро ритмованный «токкатный» характер(?), в большей степени типичный для плясовой песни. Более или менее развернутое разработочное построение предшествует только последнему (третьему) проведению второй темы в мощном унисоне фортепиано и оркестра, придающем ей торжественно-ликующее звучание. Концерт завершается так же светло и утверждающе, как и начинался — этим «величавым монументальным *Гимном Жизни*», как характеризует ее А.А. Альшванг».

**В. Медушевский:** «Чайковский сочинял музыку молитвенно, испрашивая благодати Божией и благодаря Бога. Об этом известно по его записям в партитурах. Зачем бы ему писать слова молитвы, если б он не вкладывал в свою молитву всей души? Об этом концерте Чайковского пишут: он пронизан стремлением к счастью. Благородные музыковеды! К какому счастью? Она не о конечном, а о беспредельном. О неизреченно прекрасном смысле жизни и истории. О ее эсхатоне ...счастье зовется Царством небесным. И тогда концерт Чайковского встает в ряд со всей великой традицией христианской цивилизации. Перед нами несомненное крещендо вдохновения (влюбляющееся *crescendo*) — огня прибывающей высшей жизни. Гениальность Чайковского выразилась в смелости композиционного решения, в немыслимых пропорциях разделов, оправданных однако Божественным содержанием предыкта и кульминации: малая часть формы рондо-сонаты по реальному времени (в исполнении Плетнева-Федосеева) занимает одну треть всего финала! Лейт-интервал финала — секунда между V и VI ступенями лада. В главной партии она минорная с акцентом на верхнем звуке. Это форма прошения (в мелодии веснянки — формула заклички весны). На прошение дается ответ Неба в апофеозе побочной партии. На распетой псалмодии предыкта — тот же оборот в гемимольной раскраске. Но еще во второй части концерта с яркостью запечатлевается в памяти выразительный контрапункт на чередовании тех же ступеней. В вихревой коде финала и интонации главной партии впервые звучат в мажоре и уже не просительно, а как выражение восторга.

Отсюда — секрет и самое удивительное свойство высокой музыки: преобразование жизненных обстоятельств действием свыше (светлая и сладкая печаль, возвышающая трагедийность, энтузиастический драматизм, небесная несказанная нежность). В высокой музыке нет ничего «просто земного»: все преобразено и омыто токами божественной чистоты: звуки, паузы, речевые

интонации, пластика движений, изображения природы, тишина *pp*, неотмирные ликования *ff*.».

Эта последняя тайна единства богочеловеческого общения особенно важна для *теории исполнительства*! Пафос художника, берущий начало в самых глубинах его творческого духа, в то же время черпает свое содержание из мировоззрения художника. К будущему бытию произведения направлен и анализ — то есть: к интерпретации, к исполнению. «Шедевр больше композитора и его замысла, ибо композитор — лишь служитель красоты. Исполнители тоже служители красоты, а не композитора» (В. Медушевский).

Энергия художественной идеи — идеи красоты — формирует то самое творчески преобразовательное, активно волевое отношение к объекту, является отраженной сознанием и преобразованной в человеческую целенаправленную созидательную волю всеобщей тенденцией духовного саморазвития. «Красота изначальная» по - Аверинцеву — цель музыки, заложенная в нее как её сущность. Она неотрывна от вдохновения, которое Рахманинов считал главным содержанием искусства. «Само слово «красота» по-гречески происходит от корня «звать». Зов Красоты звучит над человеческой Вселенной. Зов развития, зов творчества».

#### Литература:

1. Аверинцев С.С. София-Логос; Словарь. — 2-е изд. испр./ С.С. Аверинцев. К.: Дух і Літера, 2006. — 410 с.
2. Бердяев Н. «Эрос личность»: философия пола и любви /Н. Бердяев. — СПб: Издательский дом «Азбука-классика», 2007 — С.35-39.
3. Бажанов Н. Рахманинов / Н. Бажанов. — М. : Молодая гвардия, 1966.
4. Буткевич О. В. Красота — природа, сущность, форм. — Ленинград : «Художник РСФСР», 1983.
5. Москаленко В. Лекции по интерпретации. — Киев, 2005.
6. Медушевский В. Духовный анализ музыки. — Москва, 2010.
7. Чкония В. Красота в системе мирозерцания С. Рахманинова // Когнитивне музикознавство. — Выпуск 29, Харьков, 2010. — С. 118 — 119.

## ЗМІСТ

<b>Александрова (Верба) О.А.</b> П.Чайковский и Р.Вагнер: общие черты музыкальной техники письма .....	3
<b>Александрова (Верба) О.А.</b> Художественная концепция и целостность музыкального произведения на примере оперы «Иоланта» П.И. Чайковского .....	7
<b>Алексеева Г.В.</b> Опера, вдохновленная Низами.....	19
<b>Антонец Е.А.</b> Салонные пьесы в раннем фортепианном творчестве П.И.Чайковского.....	23
<b>Балабан О.Г.</b> Інтерпретація фортепіанних творів П.І. Чайковського як процес осягнення їх художнього змісту	28
<b>Безрукова Ж.М.</b> Творчі вправи на уроках сольфеджіо: з досвіду роботи.....	32
<b>Бирюкова Л.А.</b> Духовный хоровой жанр в творчестве П. Чайковского.....	35
<b>Васюріна А.О.</b> Твори П.І. Чайковського на практичних заняттях з поліфонії.....	39
<b>Вороновська Н.М.</b> «Дитячий альбом» П.І. Чайковського у ХХІ столітті .....	41
<b>Дерев'янка Т.М.</b> Лекції-концерти з елементами театралізації та театралізовані вечори фортепіанної музики як засіб синкретичного виховання та розвитку здібностей дитини.....	45
<b>Довжинець І.Г.</b> Концертне життя повітового міста Суми у дзеркалі преси.....	49
<b>Драч І.С.</b> «Дитячий альбом» П.І. Чайковського як музика для дорослих.....	53
<b>Єрмоменко А.Ю.</b> «Інтродукція і fuga» з сюїти №1 П.І.Чайковського у концертному репертуарі баяніста : досвід виконавської інтерпретації.....	56
<b>Єрмоменко Н.О.</b> «Дитячі пісні» П.І. Чайковського у вокальній підготовці майбутнього вчителя музики.....	59

<b>Зав'ялова О.К.</b> П.І. Чайковський і віолончельне мистецтво України межі ХІХ-ХХ століть .....	62
<b>Корусь О.П., Федевич Л.К.</b> Персонажі опери П.І. Чайковського «Черевички» в малій пластиці української порцеляни.....	65
<b>Кучмєєва Н.І.</b> Естетичне та педагогічне значення творів П.І. Чайковського у класі фортепіанного ансамблю ДШМ та ДМШ (перекладення відомих творів для виконання в 4 руки)	68
<b>Кущова Е.В.</b> Інноваційні процеси в музичному мистецтві.....	72
<b>Линник М.С.</b> Р.В. Геніка – представитель «школы П.И. Чайковского» в Харькове начала ХХ века.....	76
<b>Луценко В.М.</b> Формування професійних навичок майбутнього вчителя музики на матеріалі романсів П.І. Чайковського.....	80
<b>Макарова В.А., Макарова Л.А.</b> «Очарован Украиной...».....	82
<b>Москаленко А.Г.</b> Твори П.І.Чайковського на заняттях музикотерапії у дошкільних навчальних закладах.....	86
<b>Овчиннікова Л.О.</b> Особливості вивчення творів українських композиторів у дитячій музичній школі.....	90
<b>Петренко М.Б.</b> Сутність інтерпретаційної концертмейстерської діяльності.....	93
<b>Рубан Т.М.</b> По страницам «Детского альбома».....	96
<b>Синяговська Л.М.</b> Опера П.И. Чайковского «Мазепа» : от исторической поэмы к лирико-психологической драме.....	102
<b>Снедкова Л.А.</b> Виконання творів П.І. Чайковського на народних інструментах: до проблеми сприймання класичної музики в загальноосвітній школі.....	105
<b>Сулім Р.А., Забуга О.О.</b> Особливості репертуару студентів педагогічних училищ на початковому етапі навчання гри на фортепіано.....	109

<b>Сулім Р.А., Сайко А.В.</b> Теоретико-методичні аспекти формування навичок читання нот з аркуша у майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	117
<b>Тарабан В.С.</b> «Дитячий альбом» П. Чайковського та «Альбом для юнацтва» Р. Шумана: компаративний аналіз.....	125
<b>Тригуб І.В.</b> Классическое «рас» на музыку П.И.Чайковского	130
<b>Чкония В.В.</b> Красота в контексте художественной идеи музыкального произведения (к проблеме исполнительской интерпретации произведений П. Чайковского).....	133

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Александрова (Верба) Оксана Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії (м. Харків)

**Алексєєва Галина Володимирівна** – доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми)

**Антонець Олена Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми).

**Балабан Олег Григорович** – заступник директора з навчально-виховної роботи Лебединської дитячої школи мистецтв ім. Б.Р. Гмирі (м. Лебедин)

**Безрукова Жанна Миколаївна** – викладач Сумської дитячої музичної школи № 4, (м. Суми)

**Бірюкова Лариса Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми)

**Васюріна Алла Олександрівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін ДВНЗ «Українська академія банківської справи національного банку України» (м. Суми)

**Вороновська Неля Миколаївна** – викладач Сумської дитячої музичної школи № 3 (м. Суми)

**Дерев'янка Тетяна Миколаївна** – викладач Гадяцької дитячої музичної школи (м. Гадяч, Полтавська область)

**Довжинець Інна Георгіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри історії музики і музичної критики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (м. Харків)

**Драч Ірина Степанівна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (м. Харків)

**Єрмоєнко Андрій Юрійович** – викладач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми)

**Єрмоєнко Наталія Олександрівна** – викладач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми)

**Забуга Олексій Олексійович** – магістрант кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми)

**Зав'ялова Ольга Костянтинівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми)

**Корусь Олена Павлівна** – журнал «Антиквар», мистецтвознавець, спеціальний кореспондент (м. Київ)

**Кучмєєва Наталія Іванівна** – комунальний заклад Сумської районної ради – Садівська ДШМ, викладач (с. Сад)



**Кущова Евеліна Віталіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Линник Марія Сергіївна** – пошукач кафедри історії та теорії світової і української музичної культури Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (м. Харків)

**Луценко Валентина Михайлівна** – викладач кафедри вокального мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Макарова Валентина Андріївна, Макарова Людмила Андріївна** – заслужені діячі мистецтв України, доценти кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Москаленко Алла Григорівна** – музичний керівник дошкільного навчального закладу №145 «Материнка» (м. Київ)

**Овчиннікова Любов Олександрівна** – директор КЗ Сумської міської ради – Сумської дитячої музичної школи № 4 (м. Суми)

**Петренко Марина Борисівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Рубан Тетяна Миколаївна** – викладач КЗ «Тростянецька районна дитяча музична школа» (м. Тростянець)

**Сайко Анастасія Володимирівна** – магістрантка кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Синяговська Людмила Миколаївна** – завідувач відділу музично-теоретичних дисциплін Сумської дитячої музичної школи № 4 (м. Суми)

**Снедкова Людмила Антоновна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії (м. Харків)

**Сулім Римма Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Тарабан Вікторія Сергіївна** – викладач фортепіано КЗ СРР – Низівська ДМШ (с. Низи)

**Тригуб Ірина Василівна** – Заслужений працівник освіти України, доцент кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (м. Суми)

**Федевич Людмила Костянтинівна** – завідувач відділу декоративного мистецтва Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького (м. Суми)

**Чконія Вікторія В'ячеславівна** – заступник директора КЗ «Нікопольська міська школа мистецтв №1», викладач – методист (м. Нікополь)



