

Телеман. Різноманітний діалог традиційних для тріо-сонат двох верхніх голосів, протиставлених басу, розподіляється між трьома учасниками – два високих різнометрових голоси переважно з віолою да гамба. Так саме три голоси в нескінченних перетинах починають врівноважувати все більш різноманітний клавірний супровід, що передбачає все більше ущільнення фактури імпровізацією в рамках представленої клавірної партії і basso continuo віолончелі, яка дублює басову партію клавіру, витончуючи, збагачуючи одного разу знайдене співвідношення голосів у тріо-сонаті, як звуковому світоглядному алгоритмі епохи бароко. Так в межах барокової музичної лексики проявляється-просвічується образ жанру фортепіанного квінтету, що реалізує себе повною мірою лише через століття.

Література:

1. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII–XVIII вв. в ряду искусств. Исследование. М. : Музыка, 1977. 528 с.с ил.
2. Полянская Т. П. Трио-соната как жанровый феномен VII–XVIII ст. : канд. дисс., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 163 с.

ЕСТЕТИКО-СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Іванова В. Л.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва*

*Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія
Київського національного університету культури і мистецтв»
м. Миколаїв, Україна*

На сучасному етапі розвитку мистецтва музична комунікація як специфічний процес створення і трансляції музичної інформації передбачає наявність таких основних ланок: композитор – твор – виконавець – слухач. Але до XVIII ст. композитор був, практично, невіддільним від виконавця, тобто, згідно із сучасною теорією комунікації, були поєднані ланки «композитор» і «виконавець». Вона мала такий вигляд: композитор-виконавець – твор – слухач.

З розвитком музичного мистецтва виконавець поступово віддаляється від композитора й перетворюється на самостійну ланку в акті музичної комунікації. Однак, незважаючи на появу й стрімкий розвиток музичного виконавства як окремого специфічного виду музичної діяльності, суміщення ланок «композитор» і «виконавець» триває.

З історії музики відомо, що багато видатних композиторів одночасно виявляли себе як диригенти. Й.С. Бах часто був виконавцем-диригентом, причому, крім гри на клавесині чи органі, він одним із перших почав жестами давати вказівки іншим музикантам, іноді наспівував мелодію або відстукував ритм ногою.

Серед західноєвропейських композиторів, яким належить внесок у становлення й розвиток диригентського мистецтва, слід назвати також Ж.Б. Люллі, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, К.М. Вебера, Г. Берліоза, Ф.Мендельсона, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Г. Малера, Й. Штрауса (сина), Р. Штрауса, Дж. Енеску та ін. [1].

Якщо розглянути творчість композиторів-диригентів Західної та Східної Європи в історичній ретроспективі, то можна визначили деякі причини, які спонукали їх до диригентської діяльності. Ось деякі з них: 1) новаторські устремління, бажання вдосконалити як сам оркестр, так і принципи управління ним (Р. Вагнер); 2) універсальність творчого обдаровання, схильність до виконавства, прагнення розкрити ще одну грань свого таланту (Ф. Ліст, С. Рахманінов, І. Стравинський, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, Дж. Енеску та ін.); 3) прагнення популяризувати свої твори, намагання найглибше розкрити свій творчий задум (П. Чайковський та інші композитори, які диригували лише власними творами); 4) диригування як робота, засіб матеріального утримання себе та своєї родини (С. Рахманінов на початку творчого шляху, Дж. Енеску та ін.); 5) диригування як спосіб спілкування з найширшою аудиторією (А. Хачатурян); 6) приклад улюбленого вчителя (Р. Глієр – Б. Лятошинський); 7) специфічні життєві обставини (А. Хачатурян, І. Карабиць).

Як бачимо, перелік досить широкий, але ним не вичерпуються різноманітності обставин, які в кожному конкретному випадку стали причиною і мотивом до диригентської діяльності композитора. Якими б вони не були, у них обов'язково є спільний для всіх композиторів-диригентів елемент: прагнення хоча б на деякий час повернути первісний синкретизм мистецтва, відчутти неповторну мить, коли енергія творення помножується на енергію виконання і зливається з потужною енергетичною вібрацією зали.

Багато композиторів-диригентів зізнавалися, що хвилини найбільш вдалих виступів були найщасливішими у їхньому житті. Та найкраще про це сказав видатний румунський композитор, скрипаль і диригент Дж. Енеску: «Оплески мене не дуже хвилюють. Але коли оркестр переймається моїми думками, коли він розуміє мене, зливається зі мною, коли різні інструменти передають у звуках мої наміри, у ці хвилини я відчуваю настільки сильну насолоду, що її не передати словами».

Композиторська професія має свою специфіку: вона більш утаємничена, ніж професії акторів, режисерів, музикантів-виконавців, артистів балету, естради, цирку і представників інших видів мистецтв. Композиторська праця не публічна, твір композитор обмірковує і створює на самоті. Та коли твір написано, честь представити його публіці належить виконавцеві. Саме виконавець спілкується з публікою мовою музичних звуків під час виконання твору композитора. Що стосується композитора, то присутній у концертній залі під час виконання свого твору, він не з власної волі стає кінцевою ланкою музичної комунікації – слухачем!

Усі ці міркування породжують закономірних запитання: «Чи траплялися композитори-диригенти в історії української музики?»; «Якою була їхня мотивація до диригентської діяльності?». Серед українських композиторів-диригентів – видатні імена Миколи Лисенка, Миколи Колесси, Станіслава Людкевича, Адама Солтиса, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика, Івана Карабиця, Володимира Рунчака та ін. [2].

Перше місце у цьому ряду по праву належить М. Лисенку. Його диригентська діяльність була пов'язана переважно з хоровим жанром. Це не випадково, адже в історії української культури формування професійної композиторської школи і становлення симфонізму як методу музичного мислення відбувалося саме завдяки хоровим жанрам.

М.В. Лисенко, не маючи спеціальної підготовки, самостійно опанував диригування, досягнувши за кілька років рівня, гідного столичного музичного життя. Помітним явищем у культурно-мистецькому житті України стали його слов'янські концерти протягом 1870–1873 рр. у Києві. У цих концертах хор під керівництвом композитора виконував українські, російські, сербські, моравські, чеські, хорватські пісні, причому всі твори звучали мовою оригіналу.

Як писала сучасниця М. Лисенка С. Русова, «його праця давала надзвичайні наслідки, його концерти вславилися по всій Україні, до них усе українське громадянство ставилося з великою пошаною. Кожний концерт Лисенка був національно-музичним святом» [5].

Що стосується диригентських якостей Миколи Лисенка, то у спогадах Олени Пчілки, Софії Русової та інших його сучасників є чимало цікавих спостережень. Завдяки їм митець постає як досить суворий і вибагливий диригент, який завжди вимагав серйозного ставлення до виконання музичних творів як його, так і інших композиторів.

Авторитет митця серед учасників хору був незаперечним, належати до українського хору М. Лисенка вони мали за честь, усі були свідомі українці й українки, проповідники української національної ідеї як у хорі, так і поза ним. Поєднані патріотичними почуттями, працюючи у напівлегальних умовах, і хористи, і диригент намагалися не тільки якнайкраще виконати певний твір, а відтворити глибину і красу української пісні. У цьому полягала велич цього хору, у його виконанні «пісня не давала гинути до краю українському почуттю, українській свідомості на поневоленій укритій полудюю Україні» [3].

«Концерти Лисенка були не тільки музичним тріумфом, а й великим піднесенням найчистішого почуття любові до України, до творчості її народу. У цьому й лежить безсмертне значення концертів Миколи Віталійовича» [4].

Отже, в особі М. Лисенка представлений абсолютно новий, унікальний тип мотивації до диригентської діяльності, яким яскраво характеризуються його естетичні та світоглядні настанови. Це зумовлено не особистими інтересами, а національною самосвідомістю, патріотичними почуттями, зацікавленістю культурою українського народу, невинним бажанням піднести її на європейський рівень.

Література:

1. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Композитор і сучасність*. 2009. Вип. 84. С. 209–218.
2. Булат Т. П. Микола Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1973. 106 с.
3. Пчілка Олена. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки). *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2 т. / редкол. : А. Лашенко (голова) та ін. Т. І. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 76–112.
4. Ревуцький Д. М. В. Лисенко – хоровий диригент. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників*. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 528–532.
5. Русова С. Ф. Спогади про Миколу Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2 т. / редкол. : А. Лашенко (голова) та ін. Том І. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 167–175.

6. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / упоряд. Остап Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 7–62.

КОЛОМИЙКА ЯК СИНТЕЗ ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДІВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Казначесва Т. О.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Відчуті подих минулих століть можна завдяки унікальному жанру народної творчості – коломийці, що має давні корені, плідний розвиток та й до сьогодні зберігає свою актуальність.

Основу формування образної символіки поетичних текстів коломийки та її музичного та танцювального втілення склали фольклорні джерела. Як підкреслює М. Грінченко, українська народна творчість є тим «відправним пунктом, звідки починається вся історія культури українського народу» [2, с. 41].

Необхідно зазначити, що коломийка найбільш відома, перш за все, як пісня. Історично склалося так, що саме коломийка-пісня досі є одним із найпоширеніших фольклорних жанрів в Україні.

Іван Франко називав ці пісні частинами великої епопеї сучасного народного життя. У них бачив поет «сльози й радощі, працю і спочинки, турботи і забавки, серйозні мислі і жарти нашого народу ... його життя громадське й індивідуальне, від колиски до могили, його традиції й вірування, його громадські й етичні ідеали» [4, с. 9–10].

Як танець коломийка вирізняється яскравим, характерним для західних областей України колоритом. Етимологія та походження назви, на думку деяких дослідників, походить від слова «коло», існує й інша версія – від назви міста Коломия в Івано-Франківській області.

Традиційне виконання коломийки-танцю супроводжується інструментальною п'єсою. Нині у народній творчості існує унікальний синтез трьох жанрових різновидів: коломийки-пісні, коломийки-інструментальної п'єси та коломийки-танцю. У цій формі органічно