

Т. Б. Буяльська

Т. І. Сідлецька

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Частина I

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України

Вінницький національний технічний університет

Т. Б. БУЯЛЬСЬКА

Т. І. СІДЛЕЦЬКА

**ПРАКТИЧНА
КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

Частина I

Навчальний посібник

Вінниця

ВНТУ

2012

УДК 168.522(075)

ББК 60.000.3я73

Б94

Рекомендовано до друку Вченою радою Вінницького національного технічного університету Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України (протокол № 4 від 24.11.2011 р.)

Рецензенти:

Б. В. Деменко, доктор мистецтвознавства, професор;

Ю. Л. Афанасьєв, доктор філософських наук, професор;

Т. М. Князева, кандидат мистецтвознавства, доцент

Буяльська, Т. Б.

Б94 Практична культурологія. Частина I : навчальний посібник / Т. Б. Буяльська, Т. І. Сідлецька – Вінниця : ВНТУ, 2012. – 108 с.

Посібник створений відповідно до програми дисципліни «Практична культурологія». В ньому розглядаються гуманістичні засади фахової професійності і культурної компетентності особистості; розкривається мета, зміст і структура дисципліни; дається перелік основних тем; аналізуються особливості функціонування та розвитку різних жанрів музичного мистецтва. Є словник термінів, контрольні запитання, список використаної та рекомендованої літератури.

Може бути використаний для виконання самостійної роботи, підготовки до заліків та іспитів, для самоосвіти. Посібник стане корисним також викладачам навчальних мистецьких закладів та широкому колу читачів.

УДК 168.522(075)

ББК 60.000.3я73

З М І С Т

Передмова.	4
1 Роль гуманітарних дисциплін (мистецьких зокрема) в процесі підготовки фахівців	6
2 Загальна характеристика курсу «Практична культурологія».....	20
3 Музичне мистецтво як культурне надбання.....	27
3.1 Голоси музичних інструментів	29
3.1.1 Історія фортепіано. Специфіка фортепіанної музики	29
3.1.2 Скрипка – «королева музики»	34
3.1.3 Голос сучасного баяна.....	39
3.1.4 Бандура – національний інструмент українського народу	43
3.1.5 Класична гітара у світовій культурі	46
3.1.6 Місце та роль флейти в музичній культурі	51
3.1.7 Історія саксофона та його роль в музиці	56
3.2 Камерна інструментальна музика.....	59
3.3 Вокальне мистецтво	65
3.4 Оркестр народних інструментів як унікальне явище культури	78
3.5 Симфонічний оркестр	83
3.6 Оперне мистецтво	90
Словник термінів	100

ПЕРЕДМОВА

У запропонованому посібнику віддзеркалено багаторічний досвід творчої співпраці Викладач – Студент – Митець в процесі підготовки і проведення занять «Практична культурологія», що були запроваджені у ВНТУ з метою надання кожному студенту можливостей ставати безпосереднім учасником певної мистецько-культурної події, набуваючи навички художньої рецепції, креативно-діалогічного буття в просторі культури.

«Практична культурологія» – це специфічні заняття (переважно мистецького спрямування), вважаються своєрідним ноу-хау ВНТУ. Вони не передбачені міністерськими нормативними програмами і є однією з інноваційних технологій у викладанні гуманітарних дисциплін.

Заняття організовуються і проводяться для студентів I – III курсів усіх спеціальностей в актовій залі університету як своєрідні лекції-концерти (або театральні вистави, кінолекторії, мистецькі діалоги, літературно-поетичні читання і творчі зустрічі), що веде викладач кафедри за участю професійних мистецьких колективів (музичних, танцювальних, вокальних, театральних тощо). Інколи програми занять передбачають виступи найкращих самодіяльних колективів як нашого університету, так і нашого міста. З метою підтримки та розвитку талановитої молоді деякі тематичні заняття готуються і проводяться за участю художньо-обдарованих студентів різних курсів та різних факультетів.

Кожне заняття дарує можливість зустрітися з професійними акторами, вокалістами, музикантами музично-драматичного театру ім. М. Садовського, філармонічної концертної зали «Плеяда»; з викладачами і студентами музичного училища ім. М. Леонтовича, лауреатами різних конкурсів; відомими письменниками; майстрами Вінниці і Вінницької області. Варто зауважити, що заняття культурологічного практикуму передбачають, насамперед, збагачення та поглиблення художнього досвіду студентської молоді, розвиток асоціативного мислення, набуття умінь декодувати різноманітні художні знаки і символи, розуміти мову мистецтва тощо. Заняття організовуються і проводяться як лабораторні. Лабораторією в даному випадку стає актова зала (а не звичні навчальні аудиторії), в якій створюється навчальна модель концертної зали, кінозали, театральної зали або конференц-зали.

Головна мета занять «Практична культурологія» – набуття практики **невимушеного, свідомого, адекватного перебування в культурно-мистецькому середовищі.**

В першій частині посібника автори поставили завдання:

- спонукати студентів до роздумів, пов'язаних із сучасною дилемою в освіті: Людина – Фахівець, Гуманітарне – Технічне;
- дати загальну характеристику курсу «Практична культурологія»;
- привернути увагу студентів до найвагомішої теми курсу «Музичне мистецтво» (як слухати і розуміти класичну музику).

Перша частина посібника дає уявлення про світ музичного мистецтва, його види, жанри, форми. У ньому висвітлюється історія найбільш поширених у світі музичних інструментів, розкривається специфіка камерної музики, виявляються особливості вокального мистецтва, простежується виникнення та формування симфонічного та народного оркестрів, розглядається історія оперного мистецтва та творчість видатних композиторів, музикантів, співаків. Завершується перша частина посібника довідником, який дає можливість розуміти зміст деяких культурологічних понять та музичних термінів.

Впровадження занять «Практична культурологія» є спробою продовжити гуманістичні традиції класичної освіти, що протидіє тенденції протистояння двох культур (технічній – гуманітарній) і захищає право людини на всебічний розвиток.

У тексті Великої Хартії університетів (прийнятої в Болоньї 18 вересня 1988 року та підписаної ректорами 430 університетів) проголошена теза про культурну місію університету, який має бути центром культури, що створює, вивчає, оцінює та передає культуру за допомогою досліджень і навчання.

Організація занять «Практична культурологія» будується на нашому переконанні, що **вища освіта завжди була і є епіцентром культури, її каталізатором. Водночас вища освіта, університетська передусім, має бути освячена культурою, має постійно збагачуватись енергією гуманістичних ідеалів, створювати умови для їх втілення у життя.**

1 РОЛЬ ГУМАНІТАРНИХ ДИСЦИПЛІН (МИСТЕЦЬКИХ ЗОКРЕМА) В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ

(Спроба діалогу)

Ви стали студентом (студенткою) Вищого технічного закладу освіти. Поміж різних технічних ВНЗ Ви обрали саме Вінницький національний технічний університет, який вирізняється своїми значними науковими здобутками, оригінальними винаходами, раціоналізаторськими ідеями та пропозиціями, інноваційними технологіями навчання, досконалою системою підготовки кандидатів і докторів наук, інтеграцією навчання з виробництвом, значною кількістю провідних вчених науковців (професорів, доцентів), професійних викладачів, розвиненою фізкультурно-спортивною базою..... Перелік можна було б значно продовжити. Але хотілось би звернути увагу також і на ті самобутні риси, культурні традиції і неповторні особливості, які наближають наш університет до Європейського зразку **універсальної** університетської освіти. Певну роль в цьому відіграє гуманітарна складова навчально-виховного процесу, а також ті методологічні і методичні засади гуманізації технічної освіти, що спрямовані на підвищення фахового професіоналізму, формування культури цивілізованого співжиття у світі, тих духовних особистісних якостей, що визначають місію людини, мету і сенс людського буття....

Варто згадати, що зміст терміну **ГУМАНІТАРНИЙ** (від лат. *humanitas* – людство, людяність), який безпосередньо стосується людини та її культури, звернений до людської особистості, її прав та інтересів.

Одним із фундаментальних принципів, що визначає процеси гуманізації освіти є творча співпраця: **ВИКЛАДАЧ – СТУДЕНТ**, основою якої завжди є **ДІАЛОГ**. Саме така діалогічна форма визначає характер всіх занять «Практична культурологія».

Оскільки надзвичайно важливим є Ваше свідоме ставлення до курсу, який запропонований як навчальна дисципліна упродовж трьох років, пропонуємо віртуальний діалог на кшталт: «**А якою є Ваша думка?**»

Уявімо, Ви ретельно знайомитесь зі списком гуманітарних дисциплін, що будуть викладатися упродовж всіх років Вашого навчання в університеті і серед них Ви побачите назву незнайомої дисципліни «Практична культурологія». Якими будуть Ваші думки? Очевидно, діапазон думок (реакцій) буде чималий. Всі, безперечно, передбачити неможливо. Але, ви-

ходячи з досвіду, найбільш типовими є – і **обурення** (Я ж в **технічний** вступив (вступила)!); і **подив** (А навіщо це мені?); і **іронічний сарказм** (Дякую, але якось обійдусь!); і **спокійно-розсудливе** (Якщо так треба, то про що мова); і **образливо-занепокоєне** (Знають же, що у нас немає іншого вибору) ... і ще багато інших думок-відгуків. Та все ж серед Вас завжди були, є і будуть студенти, які кажуть дещо інше. Послухаємо їх міркування: «Чудово, хоч тут розуміють, що я не машина (не робот) і в мене є потреба знати, відчувати якомога більше про СВІТ, що навколо мене, і про СВІТ, що в мені» ... «Ну що ж, можливо дякуючи саме такій інтеграції технічного і гуманітарного я не стану „одновимірною людиною” (*визначення належить німецько-американському філософу-соціологу Герберту Маркузе, 1898 – 1979 рр.*)... «Тепер зрозуміло, чому технічний заклад має таку назву УНІВЕРСИТЕТ. Вона співзвучна лат. Universalis – різнобічний. Здається універсальність ще нікому не заважала і нікого не спотворювала»... «Згадав (згадала)! Десь чула про те, що інженери кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. були інтелігентними, широкоосвіченими людьми. Чому ми маємо бути гіршими?! Та і нові для нас назви кваліфікацій (ступенів) – БАКАЛАВР, МАГІСТР – звучать досить поліфонічно і налаштовують на певний рівень висоти. Так, не дарма я став студентом саме ВНТУ»...

А цілком імовірною є і така ситуація. Молода людина, дещо філософсько-прагматичного складу мислення, уважно подивившись на запропонований список гуманітарних дисциплін замислиться і зважливо дійде висновку: «**Зайвих знань не буває**. Знання ніколи не обтяжують. Людський інтелект має великі потенційні можливості для розвитку, чому б не скористатися такою нагодою. Тим паче, що невідомо, як доля складеться і які сюрпризи-несподіванки вона подарує на життєвому шляху. **І хто може знати – які знання і досвід мені знадобляться, а які ні**».

Звісно ж, у кожного з Вас буде свій варіант відгуку на запропоноване. Як відомо: *Many men, many minds*. Але, в будь-якому випадку, **Ваша особиста думка** буде наближена до того чи іншого варіанта.

Хочемо звернути Вашу увагу ще на одне. Спілкуючись зі студентами, особливо ІІІ – ІV курсів, чули різні стримано-захоплені і вдячні «резюме», які можна узагальнити в такий текст: «Я вдячна (вдячний) долі, що отримуючи технічну освіту, збагачуючи себе новими, сучасними науково-технічними знаннями, водночас маю можливість наповнювати душу новими

враженнями, відчуттями, які не тільки допомагають усвідомлювати сенс і цінність людського буття, але і відкрити в собі щось нове, незбагненне, незнане». Коли слухаємо (або читаємо в творчих студентських роботах) такі відверті сповіді, з вдячністю сприймаємо їх неогамовну допитливість, щиросердну відкритість до людського, творчого і відчуваємо в них те духовне зростання, яке можна назвати – **НАРОДЖЕННЯМ СЕБЕ В СОБІ**.

Незважаючи на те, що **масштаби** талантів, здібностей, сфер діяльності, знань **кожної особистості** можуть бути **не тільки різними**, але й **незрівнянними**, **ПРАГНЕННЯ різнобічності** розвитку є сутністю людської життєдіяльності (функцією самозбереження).

Чому ж виникає конфліктне протистояння між гуманітарним і технічним знанням?

У ХХ столітті (особливо в другій половині) – розумова праця стає ознакою часу; освіченість охоплює майже всі верстви населення і стає типовою нормою. Поглиблюється диференціація в сферах як наукового (природничого, гуманітарного), так і науково-технічного знання.

Процеси диференціації в науці, техніці, виробництві, суспільному житті ускладнюються тим, що **здійснюється не просто розгалуження, а поділ цілого на якісно відмінні частини**. Нечуваними темпами зростає кількість спеціальностей і спеціалізацій. Нові знання (здебільшого досить далекі від суцільних потреб людини) не тільки постійно збільшуються, але й оновлюються, змінюються. Тепер **обсяг і зміст знань** кожного спеціаліста **визначають** конкретні завдання і **потреби певної галузі**. Кількість завдань, задач в межах кожної галузі, кожної спеціальності наростає. Прискорений темп змін потребує від фахівця дотримуватись чітко визначених вузьких меж спеціалізації, передбачає такі риси як раціональність, прагматизм, певні інформаційні обмеження. **Прагнення адаптуватися до постійних зовнішніх змін**, встигати за прискореним темпом технічних інновацій у фаховій сфері потребує прийняття чітко сформульованого недвозначного рішення.

Девіз – «Нічого зайвого, окрім спеціального фахового!» – здається рятівним. Тобто, **вузька спеціалізація стає формою захисту галузевих потреб**.

Відтак і виникає проблема, як збалансувати споконвічний імператив **НОМО SUM** (Я – Людина) з швидкоплинною вимогою вузької спеціаліза-

ції, яка призводить до штучного обмеження людського потенціалу і прихованого наміру РОБОТизувати людину.

А втім, що таке справжній фахівець?

Уявна несумісність або **Tertium quid** (дещо третє). Фахова спрямованість – не може бути повною характеристикою людських якостей особистості, рівня її духовних потреб, смисложиттєвих цінностей. (Все якраз навпаки).

Фах означає тільки вибір напрямку діяльності, здатність (схильність) до тих чи інших її видів. Вибір, найчастіше, обумовлюється переважною активністю або лівої, або правої півкулі мозку. Але будь-яка спеціальність (чи технічна, чи гуманітарна) потребують потенціалу обох півкуль мозку.

Логічне мислення, здатність до аналізу, диференціації, до здійснення математичних розрахунків, до прагматичної конкретики, точної визначеності – ці характеристики лівої півкулі відповідають потребам науково-технічної, науково-природничої діяльності. **Образне, асоціативне мислення**, варіативність, інтуїція, здатність до уявлень, фантазування, мрій, прагнення до синкретичності, цілісності світосприйняття – ці характеристики правої півкулі стимулюють в людині гуманітарні, мистецькі обдарування.

Але нормальну творчу життєдіяльність людини будь-якого фахового спрямування (чи то технічного, чи гуманітарно-мистецького) забезпечує робота обох півкуль мозку. Блокування роботи або млява робота однієї з півкуль призводить до суттєвих психічних і фізіологічних розладів.

Варто згадати: Що саме допомогло людині піднятися на вищий щабель розвитку живих організмів? Які параметри визначили повноцінний розвиток людського мозку? Яку роль в цьому процесі зіграло МИСТЕЦТВО? Як мистецтво ЗМІНИЛО світ?

Незаперечними є висновки науковців про те, що активна гармонійна діяльність двох півкуль мозку (за умов перманентного перенесення навантаження з однієї півкулі на іншу) забезпечує повноцінну життєдіяльність і є свідченням високого фахового професіоналізму, універсальності, таланту. Саме такими були і є видатні мислителі, вчені, науковці всіх сфер людської діяльності – природничої, технічної, гуманітарної, мистецької тощо. (Безперечно, нетиповий незбагнений виняток є у всьому, але незворотний

процес деформації особистості і фатальна руйнація здоров'я завершували діяльність таких людей у віці, далекому від старості).

Мабуть **важко уявити** собі фахівця технічного спрямування без розвиненої інтуїції, уявлень, образного мислення (які, до речі, забезпечують здатність до прогнозування); фахівця запрограмованого на стандартне, шаблонне мислення, неспроможного до пошуку варіантів в робочому процесі або у нестандартних непередбачуваних ситуаціях. Але найстрашніше, коли в повсякденній діяльності такий «технізований» фахівець глухий до моральних вимог, нехтує потребами екології, не здатний на співчуття і милосердя, байдужий до краси і добра.

Такою ж мірою **неможливо уявити** спеціаліста гуманітарних знань або митця без розвиненої логіки, здатності аналізувати, зіставляти, рахувати, диференціювати; без вміння бути конкретним і прагматичним, якщо цього потребує справа. В Історії культури, до речі, існує багато прикладів, коли митці, філософи, психологи попередньо мали або фундаментально-природничу, або науково-технічну освіту. Чимало прикладів, коли талановита людина (тим паче геніальна) успішно поєднувала різні напрямки діяльності.

*Унікальною в цьому відношенні є постать **Леонардо да Вінчі (1452 – 1519)**. У 2002 році, коли людство відзначало **550 років** від дня його народження, ЮНЕСКО проголосило 15 квітня (саме в цей день народився Леонардо) Всесвітнім Днем Винахідника.*

В історії людства це, мабуть, єдиний феномен (ще і досі до кінця не розгаданий), коли природа так щедро наділила одну людину таким розмаїттям талантів, здібностей, достоїнств і досконалостей, яких би вистачило на велику кількість видатних особистостей. Ось неповний перелік характеристик, залишених його сучасниками, а також науковцями, дослідниками, що вивчали його творчість: зовні надзвичайно красива людина античної статури, учасник всіх змагань і турнірів, чудовий плавець, фехтувальник, майстерний вершник, жартівник і дотепник, блискучий оповідач, ерудит-оратор, галантний кавалер, танцюрист, поет, музикант і конструктор музичних інструментів, геніальний художник і теоретик мистецтва, математик, механік, астроном, геолог, ботанік, анатом, фізіолог, військовий інженер, мислитель.

Саме він, Леонардо, ввів математичні знаки «+» і «-»; пояснив розповсюдження звукових хвиль; за 40 років до Коперніка написав трактат про обертання Землі; зі слів Амеріго Веспучі накреслив першу карту Нового Світу; першим висловив думку про те, що білий колір є основою всіх кольорів. Коли на початку XX століття вчені почали аналізувати його рукописи і численні малюнки, в них виявили всі відкриття механіки XIX сторіччя. Перелік можна було б продовжувати, торкнувшись і його винаходів щодо саморушних приладів (зародки роботехніки) і літальних апаратів, а також теорій космічної динаміки і методик вимірювання. Леонардо да Вінчі був наділений даром величезної наукової інтуїції, а також блискучим, віртуозним талантом вигадувати безкінечні технічні дрібниці. На завершення цієї міні-інформації про Леонардо, хотіли б звернути Вашу увагу лише на дві тези, на яких він наполягав і в різних рукописах коментував: **Живопис – це наука. До того ж, перша серед інших. ... Справжня наука та, яку досвід примушує пройти крізь почуття.**

Повертаючись до початку розмови, ще раз акцентуємо увагу, що **критеріями повноцінності спеціаліста будь-якої фахової спрямованості є постійний розвиток можливостей обох півкуль, який потребує активізації протягом усього життя людини.**

Тому **намагання** будь-якої людини **обмежити** діяльність однієї з півкуль **схоже на самознищення**. Навіть в страшних умовах концтаборів при щоденній одноманітній виснажливій праці, в'язні, що були приречені на смерть, намагались утримувати (за їх власними спогадами) та відновлювати в пам'яті всі знання, які свого часу сформували їх як професіоналів – носіїв культури. Читаючи їх болючі спогади про ті часи, вражала думка, яка поєднувала певною мірою їх авторів: *лише ті, хто змогли занурювати свою свідомість до глибин вішованого ритму – здобували духовну свободу.*

Вивчаючи життя і творчість Василя Стуса (1938 – 1985), відчуваєш потрясіння від незбагненої внутрішньої свободи і духовної сили, яку він мав. Там у таборах, на засланні поет написав близько 1000 віршів, зробив понад 400 блискучих перекладів, там він знайшов нову поетичну мову. Його принижували, знищували написане, а він відновлював і продовжував творчу діяльність всупереч тим нелюдським обставинам. **Звідки він брав сили підніматися кожен раз, коли не було вже ніяких надій? Як зберігав велич духу і людську гідність?** Можливо і справді в поетичному слові, в мистецтві є якась утаємничена духовна енергія і сила.

Якщо проаналізувати роль мистецтва в науково-технічній творчості, варто звернути увагу на те, що, на щастя, не всі представники науково-технічного знання є «вузькими спеціалістами». Багато з них – люди різнобічні, широко освічені, інтелігентні, висококультурні, які належать до науково-технічної інтелігенції.

До речі, термін «інтелігенція», «інтелігент» (від лат. *intelligens* – освічений, культурний, розвинений), з'явився в 60-х роках XIX ст. з легкої руки письменника П. Д. Боборикіна і дуже швидко з російської мови перейшов в інші європейські мови. Цей термін став надзвичайно поширеним тому, що вирізняв категорію людей, які професійно займалися розумовою (переважно складною і творчою) працею, що спрямовувалась на розвиток, збагачення, поширення, розповсюдження культури.

Великі учені, талановиті інженери, конструктори відчували і усвідомлювали могутній потенціал мистецтва і гуманістичного світогляду, тому назавжди залишаються у **вдячній пам'яті людства** не тільки як видатні науковці, видатні спеціалісти певної галузі, але **як творці і послідовники високої культури**.

Думаю, кожен з Вас може навести безліч прикладів.

Які імена згадуєте Ви?

Українець, майже наш земляк (народився у Житомирі), **Сергій Павлович Корольов** (1907 – 1966) видатний (тепер вже всесвітньо відомий) учений і конструктор у галузі ракетобудування і космонавтики. У 30 років був засуджений «як ворог народу» на 10 років робіт в сталінських виправно-трудових таборах. Разом з таким же в'язнем Андрієм Миколайовичем Туполєвим у роки Вітчизняної війни працював над створенням літака ТУ-2. **Зверніть увагу на життєвий шлях С. П. Корольова**: спершу – студент механічного факультету Київського політехнічного інституту; пізніше – студент аеромеханічного факультету МВТУ ім. Баумана; далі – школи планеристів та пілотів-майстрів тривалого польоту; робота в Центральному аерогідродинамічному інституті ім. М. Є. Жуковського; начальник групи ракетних апаратів провідного відділу крилатих ракет Московського Реактивного науково-дослідного інституту; арешт, війна, робота під наглядом конвою з такими ж як і він «ворогами народу» в Казані в проектному інституті (такі «ув'язнені» науково-дослідні інститути називали «шарошками»); дострокове звільнення (був в'язнем 6 років); робота у складі комісії у Німеччині з вивчення німецької професій-

ної техніки; засекречений головний конструктор найбільшого в СРСР ракетного центру.

Здавалось би «звідки?» (а, головне, «навіщо?») знання латинської мови, класичної музики (яку він любив і намагався знайти час, щоб слухати), поезії. За спогадами колег і друзів, він знав напам'ять вірші багатьох поетів. Читав їх вголос в коротких перервах робочого часу. Для тих, з ким він працював, це не було дивним, через те, що знали: **він, Корольов Сергій Павлович, в будь-яких умовах постійно прагнув досконалості, всепоглинаючого самопізнання, досвіду в найрізноманітніших сферах.**

1919 – 1921 рр. першим президентом Української Академії Наук стає **Володимир Іванович Вернадський** (1863 – 1945). Він визнаний «Людиною століття». Вчений-універсал, мислитель і природознавець найширшого профілю, один із засновників геохімії і радіогеології, творець біогеохімії, вчень про біосферу і ноосферу. Закінчивши фізико-математичний факультет Петербурзького університету, почав наукову кар'єру з мінералогії і кристалографії. В автобіографії писав про те, що все життя його було пов'язане з Україною (дитинство пройшло у Харкові). Свій перший гімназичний вірш, написаний українською мовою, присвятив багатостраждальній Україні. В. І. Вернадський був людиною високої культури, чудовим знавцем мистецтва, вченим з глибокими гуманістичними переконаннями.

Згадаймо також видатного українського вченого в галузі мостобудування і зварювання **Євгена Оскаровича Патона** (1870 – 1953). Людина високоосвічена, ерудована, володів декількома мовами, блискуче знав німецьку. Професор Дрезденського політехнічного інституту Вільгельм Френкель (фахівець світового рівня) помітив здібного студента Є. Патона саме тому, що той вирізнявся надзвичайним сумлінням і широкою обізнаністю, і запросив до себе асистентом на кафедру мостобудування. Протягом усього життя Євген Оскарович був мрійником і романтиком, а джерелом його натхнення були краса мистецтва і природи. Він був не тільки інженером, але ще мав витончені естетичні смаки. Тому і став Майстром. Парковий міст Є. О. Патона у Києві, який був зведений ще у далекому 1904 р., вирізняє вишуканість, легкість, романтизм. Але, попри всю свою тендітність і невагомість, міст абсолютно міцний і надійний; слугує вже понад 100 років і має назву «Міст закоханих».

Не можна забувати також видатного українського математика і кібернетика **Віктора Михайловича Глушкова** (1932 – 1982), **засновника і першого директора Інституту кібернетики Академії Наук України** (Інститут тепер носить його ім'я). В. М. Глушков – автор загальної теорії автоматів і дискретних перетворювачів. Його праці зі створення штучного інтелекту мали міжнародний розголос.

Наукові інтереси В. М. Глушкова були надзвичайно масштабними. Його цікавили всі найважливіші сфери людської діяльності. Він мав колосальний обсяг знань, закладений ще в молоді роки. Все це було міцним підґрунтям талановитого вміння генерувати нові ідеї, формулювати перспективну мету, організовувати і надихати наукові колективи на пошуки ефективних методів розв'язання економічних задач, на проведення наукових досліджень з обчислювальної математики і техніки. В автобіографії він писав про те, що з кожної книжки, навіть далекої від фахового спрямування, навчився здобувати знання для вирішення тієї чи іншої задачі: «Коли ви просто читаете книгу – писав він – то вам здається, що все зрозуміли. А насправді в голові майже нічого не відклалося. Коли читаєш під кутом зору, як це можна застосувати до своїх задач, тоді прочитане запам'ятовується на все життя. Такого способу навчання я дотримувався завжди».

Як тут не згадати **Альберта Ейнштейна** (1879 – 1955), який у своїй роботі «Творча автобіографія» писав, що розважальні книжки не читає, але любить читати і перечитувати М. де Сервантеса «Дон Кіхот», вірші Г. Гейне, В. Гете і особливо твори Ф. Достоєвського. «Достоевський збагачує мене більше, ніж будь-який мислитель, навіть більше, ніж Гаусс!» (Зверніть, будь ласка, увагу, К. Ф. Гаусс (1777 – 1855), німецький математик, астроном, геодезист; довів у 1799 р. основну теорему алгебри; запропонував теорію земного магнетизму; йому належать дослідження з геометричної оптики, математичної фізики, механіки та ін.).

Варто знати, що А. Ейнштейн упродовж всього життя був надзвичайним прихильником класичної музики (особливо В. А. Моцарта), грав на скрипці твори Баха, Гайдна, Шуберта і Моцарта. Згадуючи Майкла Фарадея (1791 – 1867 *рр.*, *англійський фізик, хімік, основоположник вчення про електромагнітне поле*) писав: «Цей розум ніколи не був занурений у форми».

Нагадаємо: А. Ейнштейн заклав основи теорії відносності, автор красивої, елегантної формули $E = mc^2$, яка стала головною формулою XX ст., Лауреат Нобелівської премії 1921 р.

Так от, А. Ейнштейн дуже любив повторювати слова Г. Лейбніца: «Музика є радістю душі, яка обчислює, навіть не усвідомлюючи це». Думаю, Ви пам'ятаєте про те, що Готфрід Лейбніц (1646 – 1716) німецький вчений, математик завершив, незалежно від І. Ньютона, створення диференціального та інтегрального числень; відкрив закон збереження кінетичної енергії; в роботі «Про мистецтво комбінаторики» передбачив принцип сучасної математичної логіки. Але, можливо, Ви не знаєте, що до всього того він був політиком, істориком, юристом, педагогом, мандрівником, дипломатом, філософом (твори «Монадологія», «Нові дослідження людського розуму»). Приклади на користь поєднання двох систем мислення формально-логічного і науково-технічного можна наводити до нескінченності, не минаячи і наших сучасників, і тих, хто поряд.

Вищенаведене дає підстави зробити висновок:

РІЗНОРІДНІСТЬ не є протиріччям.

ВІДМІННІСТЬ ще не є причиною несумісності.

ПОЄДНАННЯ різного – сутність гармонії.

У чому цінність гуманітарного мислення.

А. Ейнштейн, характеризуючи роботи Нільса Бора (1885 – 1962) – датський фізик; створив першу квантову теорію атома; розробляв теорію атомного ядра; отримав у 1922 р. Нобелівську премію – писав: «... людина з геніальною інтуїцією і витонченими відчуттями». А про його роботи казав: «Це найвища музичність думки». А під кінець життя в роздумах про творчу, пошукову діяльність людини великий Ейнштейн писав: «справжньою цінністю, власне кажучи, є тільки інтуїція».

У відомого фізика-теоретика Є. Л. Фейнберга (наукові праці з проблем: розповсюдження радіохвиль, акустика, фізика атомного ядра, космічні промені тощо) є надзвичайно цікава робота – «Кибернетика. Логика. Искусство». В ній він розглядає проблему співвідношення Логічного і Позалогічного (чуттєвого) в процесі пізнання і практичної діяльності. Ця проблема, що постає в філософії давніх часів тільки як розумова абстракція, пройшовши довгий тернистий шлях в надрах науково-технічного пос-

тупу, переживши випробування сучасною математичною логікою, в наш час набуває актуальності і значення, як **проблема сполучення формально-логічного способу мислення з позалогічним, оціночним, інтуїтивним судженням**. Автор доводить, що потреба саме в таких судженнях, що лежать за межами логіки, існує в будь-якій науці, але її, констатує автор, або не хочуть помічати, або ігнорують, оцінюючи як другорядну. Аналізуючи мистецтво не як зібрання конкретних творів, а як своєрідний спосіб (метод) пізнання світу, автор (фізик-теоретик) робить спробу дати **вичерпні обґрунтування необхідності мистецтва, яке є надзвичайно важливою умовою людського існування**. Цінність гуманітарного мистецького погляду на світ в тому, що передбачає різнобічне, багатоаспектне, а інколи і парадоксальне мислення, що надає нових імпульсів для роздумів, ідей в процесі розв'язання будь-яких задач і проблем. Англійське прислів'я застерігає: **«Where all think a like, no one thinks very much»** (Там, де всі думають однаково, ніхто особливо не думає).

Сьогодні в світовому науковому просторі стає тенденцією пошук динамічної рівноваги між різними системами мислення. З цього приводу Вернер Гейзенберг писав: «По-видимому, истинно то универсальное утверждение, что на протяжении всей истории человеческой мысли **наиболее плодотворные открытия происходят на пересечении двух различных систем** мышления. Последние могут принадлежать к совершенно различным эпохам, религиозным и культурным традициям и областям знания; поэтому, если они действительно пересекаются и становится возможным их подлинное взаимодействие, то от этой встречи можно ожидать новых интересных событий» (В. Гейзенберг (Хайзенберг) (Heisenberg) (1901 – 1976) німецький фізик-теоретик один зі створювачів квантової механіки; запропонував матричний варіант квантової механіки (1925 р.); сформулював принцип невизначеності (1927 р.); Нобелівська премія 1932 р.).

Чому ж поглиблюється протистояння? або **Ubi mel ibi fel** (де мед там і отрута).

Проблема в тому, що феномен технократичного мислення сьогодні лежить, власне кажучи, не тільки і не стільки в сфері науково-технічного знання, скільки в сферах освітянського, гуманітарного і навіть мистецького простору (коли його поглинає шоу-бізнес і коли безвихідь штовхає мистец-

тво в обійми комерції). Вимоги стандартизації, підкореність штампам, зміщення ціннісних акцентів та безліч інших негативів – все це нові хвороби сучасної культури, освіти, людини. **З одного боку**, досягнення науково-технічного прогресу вражають, захоплюють, окрилюють новими сподіваннями і надіями; **з іншого** – шокують екологічними катастрофами, моральною безвідповідальністю, все більшою залежністю людини від матеріальних благ, комфорту, від техніки, машин.

Нові наукові досягнення у всіх галузях знань, незбагненні можливості людського інтелекту, взаємопроникнення, взаємозбагачення і взаємовплив науково-природничого, технічного, гуманітарного, мистецького – теж позитивна ознака часу. До того ж надзвичайне зростання комунікативних можливостей людства відкриває нові горизонти прогресу. **Але, разом із тим**, активізуються ентропійні процеси у всіх сферах людської життєдіяльності; технократичні тенденції, форми, способи існування заповнюють гуманітарний і освітянський простір; навіть гуманітарії втрачають якість і специфіку гуманітарного мислення, гуманітарної мови; спеціалісти різних фахових спрямувань не розуміють один одного; поглиблюються тенденції роз'єднання, відокремлення людей один від одного; процесам інтеграції постійно протистоять процеси дезінтеграції, динаміка яких значно помітніша. Окрім того, збільшення кількості субкультурних угруповань по всіх усядах і на різних рівнях (науково-технічний, культурно-мистецький, соціально-економічний, політичний, віковий – від тінейджерів до людей похилого віку тощо), загрожують створити ефект відцентрових сил, коли традиційні загальнолюдські культурні цінності будуть зруйновані вщент; все частіше відчуваємо дефіцит людяності, доброти, милосердя.

Сукупність проблем викликає питання – Хто винен? Питання активізує пошуки винних. Пошук спрямовує погляд на тих, хто «інші». Гуманітарії дорікають представникам технічних галузей, звинувачуючи їх в надмірному прагматизмі, вузькій спеціалізації, технократизмі. А «технократи» кидають безліч своїх докорів, підозрюючи гуманітаріїв в зарозумілості і байдужому ставленні до науково-технічних знань.

Як запобігти невинуватому (штучному) протистоянню?

Перше – варто визнати, що вузька спеціалізація, це та неминучість, що притаманна **всім** без винятку спеціальностям.

Друге – необхідно зрозуміти сутність терміну «вузький спеціаліст». «Вузький спеціаліст» не може бути синонімом «обмежений в знаннях», тому, що це є дуже близьким до характеристики «обмежена людина». А в такому випадку всім зрозуміло, якщо «обмежений» (тобто, примітивний) то це вже – не спеціаліст.

Але тоді чому «вузький»? Саме тому, що ЗДАТНИЙ обмежити себе колом ЗАВДАНЬ, які САМЕ ВІН зможе і повинен вирішити. А для цього **безмежним** має бути інтелектуально-духовний простір людського досвіду і знань, який є **джерелом пошуку** відповідей на нагальні запитання і проблеми.

Саме в такий спосіб «вузький спеціаліст» зможе адаптуватися до швидкоплинних змін, збагачувати себе новою духовною енергією, зберігати і оновлювати свій інтелектуальний і фізичний потенціал. Згадаймо М. М. Коцюбинського (1864 – 1913) – нашого земляка, великого українського письменника. Він писав: **«Обмежувати джерела творчості зовсім не наша програма».**

NOTA BENE (NB)

Англійський філософ Френсіс Бекон (1561 – 1626), який проголосив: **«Knowledge is power»** (Знання – це сила) писав: «Світ не можна звужувати до рівня нашої власної свідомості, навпаки, нашу свідомість ми маємо розширювати до масштабів Всесвіту».

І ще одна думка: «Раціоналісти – чудові люди; раціоналізм, що претендує на владу – страшенний монстр ... Я не закликаю до обмеження влади розуму, я закликаю віддати належне тому в нас, що його освячує» (М. Ганді. 1869 – 1948).

Різні складові, різні якості інтелекту здатні відточувати, шліфувати одні одних. Талант, професіоналізм – результат їх взаємного впливу. Цією тезою ми керуємось при викладанні гуманітарних дисциплін. Методика викладання враховує також два головних принципи: принцип ДІАЛОГУ і принцип КОМПЛЕМЕНТАРНОСТІ (висунутий фізиками ще на початку ХХ століття, який засвідчував, що класично нез'єднанні риси атомної дійсності не виключають, а доповнюють одні одних).

Зараз, коли техніка бере на себе багато функцій людини (як фізичних, так і розумових), єдиний шлях не бути підкореним машиною – **це необхідність усвідомлення ідеї універсальності в Новому контексті су-**

часного буття. Універсальність не як всеядність і всезнайство (часи енциклопедистів вже минули), а як відкритість до будь-якого знання, здатність не бути чужими жодному культурно-цивілізаційному простору.

Шляхи до високого професіоналізму, до творчого мислення, до справжньої культури почуттів не варто шукати, лякаючи себе альтернативою улюблених казок: куди б не пішов (чи направо, чи наліво), неодмінно щось втратиш. Альтернативи немає. **Сучасні інтеграційні шляхи, що ведуть до подальшого науково-технічного і культурного розвитку, варто долати разом і одночасно.**

Навчально-виховний процес в нашому університеті ілюструє можливість інтеграції різних знань, які формують ЛЮДИНУ, тому випускники ВНТУ це, здебільшого, люди високої професійності і культури.

Продовження діалогу

1. З якими думками авторів Ви погоджуєтесь?
2. Які тези викликають у Вас незгоду?
3. Яка інформація, що викладена в тексті була для Вас новою або несподіваною?
4. На яку із запропонованих в тексті тем Ви хотіли б подискутувати?
5. На які роздуми наштовхнув Вас запропонований діалог?

P.S. Запитання для творчих завдань, які ми зазвичай пропонуємо студентам на кожному занятті «Практичної культурології», передбачають, що Ваші відповіді будуть щирими, відвертими й суб'єктивними. Ми завжди з цікавістю й повагою ставимося до кожної Вашої думки і завжди вдячні за співпрацю та участь в діалогах.

2 ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА КУРСУ «ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ»

Безперечно, що ті студенти, які обрали технічну спеціальність за покликанням душі, а також і ті, хто вступив до ВНТУ тільки тому, що не має бажання вивчати гуманітарні дисципліни і не має намірів пов'язувати своє майбутнє життя з мистецтвом, **можуть заперечити** попередньо сказаному **досить простим і прагматичним питанням: «А навіщо це мені?»**

Погодьтеся, важко відповісти на запитання хоч і типове, але анонімне, тому що в кожному конкретному випадку воно (запитання) має індивідуальні причини, зумовлене особистісним досвідом, власним баченням свого майбутнього, а врешті-решт, і певною системою морально-ціннісних пріоритетів та духовних потреб. Тому **відповідь має дати кожен сам собі самостійно**, враховуючи таке:

- **кожна людина, що усвідомлює необхідність власного розвитку, прагне бути цілісною, багатогранною, а не частковою, одновимірною;**

- **освічена людина завжди тяжіє до подолання дисбалансу між чуттєвим і розумовим, технічним і гуманітарним, соціальним і природним, реальним і ідеальним, свідомим і підсвідомим, прагматично-логічним та інтуїтивним, матеріальним і духовним;**

- **однобічність розвитку доводить до небезпечної межі і є причиною економічної, моральної і духовної кризи;**

- **вищі, культурні цінності, з якими ми можемо познайомити Вас на наших заняттях, є смисложиттєвими**, оскільки слугують для кожного індивіда невичерпним джерелом для пошуку відповідей на будь-які запитання.

Отож, вибір за Вами. Якщо Ви вважаєте, що Вам це не потрібно, спробуйте замислитись: – Чому? І можливо у Вас з'явиться бажання провести внутрішній діалог, коли одна людина висуває аргументи – «За», а інша – «Проти». Цікаво, хто ж буде більш переконливим?

Просимо Вас також врахувати, що сьогодні наше суспільство втрачає той єдиний основний національно-культурний центр, навкруги якого обертається соціальне життя, сучасне соціокультурне середовище. Ми є свідками динамічного неврівноваження багатьох соціальних структур, з безліччю субкультурних центрів тяжіння, які характеризуються постійною рухливістю, а інколи досить агресивним протистоянням.

Кожен з Вас знаходиться і водночас мігрує в цьому «Броунівському розмаїтті». Типовою є ситуація, коли сучасна людина балансує **між потребою зберігати ті культурні норми і традиції, що забезпечують сталість і порядок** у суспільстві, та **потребою постійних змін**, нововведень, невгамовних пошуків, які не тільки активізують подальший розвиток, але й несуть в собі суєтність, хаос, а подеколи агресивне заперечення людяності, добра, краси.

Щоб допомогти людині зберігати внутрішню рівновагу, свідомо орієнтуватися в безладі ерзацкультури, комерційному мистецтві та розважальному шоу-бізнесі, **заняття культурологічного практикуму передбачають:**

- **пропагування найкращих зразків** національного та світового мистецтва: література (переважно поезія, драматургія); музика (інструментальна, вокальна, симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів – все в «живому виконанні»); театр (драма, опера, балет); кіно (художнє, документальне, науково-популярне); архітектура (форми, стилі, епохи);
- **подолання залежності** від маскультурної авторитарності, мистецького шаблону, рекламного мислення, попсової естетики;
- **актуалізацію потреби** в самовиявленні суб'єктивних оцінок і вражень, на засадах поглиблених знань, набутого досвіду і ерудиції;
- **розширення** почуттєвого діапазону, активізацію інтелектуальних емоцій, почуттів;
- **розвиток механізмів** смислових новоутворень;
- **формування потреби** звертатися до мистецтва (зокрема класичного) як невичерпного джерела нових ідей, нешаблонних рішень;
- **розвиток здатності** до аргументації, діалогу, коректної полеміки, літературного мовлемислення, спонукання до самопізнання, самоаналізу, самооцінювання;
- **навчити писати** відгуки, рецензії, давати аргументовані і коректні оцінки тим чи іншим художнім явищам;
- **збагатити емоційну сферу** морально-естетичними почуттями;
- **формування потреби** робити вибір на користь духовній праці в ситуації, коли існує велика кількість звабливих спокус;
- **навчити керувати** своїми емоціями, реакціями, поведінкою, навчити поважати тих, хто сидить поруч;

— **набуття навичок** культури поведінки, опанування правилами етикету в їх відповідності певній соціокультурній ситуації.

Можливо, Ви погодитесь з нами, що такі людські якості і здібності не завадять у житті і здатні збагатити чи підсилити якість будь-якої фахової освіти. Але, якщо у Вас з'явилося бажання заперечити, то, спершу, відверто проаналізуйте вищеназвані завдання у співвідношенні до Ваших знань, навичок, умінь. Зважте на таку людську особливість: **чим більше знань і вмінь, тим сильніша потреба нових знань і удосконалення.**

Звертаємо також увагу на те, що кожне заняття передбачає виконання студентами творчих завдань, які стимулюють і заохочують висловлювати **власні суб'єктивні думки та оцінки.** Завдяки неодмінному діалогу та творчій співпраці викладача зі студентською аудиторією та студентів з професійними майстрами, які беруть участь в заняттях «Практична культурологія», теми занять постійно корегуються і оновлюються.

Креативність (тобто творча здібність), як суто людська психологічна потреба, завжди передбачає рівновагу між полюсами: традиція – інновація, стандартизація – варіативність тощо. Саме тому «творчість» як оновлення, як пошук кращого, більш ефективного, досконалого – є позитивною категорією і символізує не хаос, а прагнення довершеності і гармонії.

Щорічне вивчення і аналіз духовних потреб та ціннісних орієнтацій студентської молоді на заняттях культурологічного практикуму дають підстави говорити про те, що сьогодні, на жаль, досвід заперечення молодь набуває значно швидше, ніж досвід позитивного самоствердження, а **досвід відчуження від цінностей, які характеризуються поняттям «вічні»,** превалює, здебільшого, над досвідом шанобливого ставлення до фундаментальних духовних засад людського буття. Враховуючи ці реалії, ми намагаємось на заняттях культурологічного практикуму знайти шляхи подолання цієї відчуженості.

Формуючи програму занять, ми, зазвичай, **орієнтуємось на ті твори мистецтва, які несуть в собі енергію** емоційно-інформаційного живлення, очищують від «психологічного забруднення» (вислів А. Тоффлера), **гальмують агресивність, зменшують психологічну втому.** Сьогодні неможливо ігнорувати тезу про те, що процеси мислення значною мірою поєднують в собі емоційний компонент, тому варто враховувати значущість

почуттєвої складової в процесі пізнання та навчання. М. Хайдеггер радив пам'ятати слова Ф. Ніцше: «Нам залишається мистецтво, щоб не загинути перед істиною». Багатозначність і невичерпність змісту і символів художніх творів збагачує почуттєву гаму, розширює простір естетичного сприйняття, яке, як свідчать наші дослідження, варіюється у більшості студентів першого курсу, в досить вузьких межах «сподобалось – не сподобалось».

Існування молоді в певному субкультурному середовищі робить її залежною від тоталітарного впливу масової культури. Заповнюючи собою майже весь соціально-культурний континуум, маскультура створює ту ілюзорну дійсність, в якій розмиваються межі між добром і злом, красою і потворством, культурою і ерзацкультурою. В індустрії розважального дозвілля невілюються моральні цінності, естетизується вульгарність, брутальність, фізіологія. **Втім заперечити, а тим паче «відмінити» або заборонити маскультуру неможливо.** Вона невід'ємна частина суспільства, вона постійно входить у життя кожного індивіда. Ставши базовою формою повсякденності, вона, певне, відповідає якимось глибинним людським потребам. Вочевидь, маскультура допомагає людям примиритися з утомливою повсякденністю, створює ілюзію яскравого і легкого життя. Враховуючи це, вважаємо за необхідне залучати студентів до високої культури, зокрема класичного мистецтва, що піднімає людину над буденністю, нагадує «про зоряне небо над головою» (І. Кант), надихає долати в собі негативні якості.

Духовність, як складова інтелекту – душі – духу, передбачає не тільки визнання чогось вищого в людині, але і прагнення до цього вищого, яке **уособлюється для людини в поняттях Бог, ідеал, добро, гармонія, досконалість.** Саме тому зміст занять визначають ті художні твори і феномени культури (як національної, так і світової), що утверджують цінності, які «надають смислу існуванню самої людини ... цінності, котрі творять і відроджують людину в певній принципово новій якості» (В. Малахов). **Відтворюючи** під час занять **духовно-ціннісні моделі суспільної практики,** ми орієнтуємося на принципи: діалогу, свідомого вибору, непримусового впливу, а також на ефект емоційної єдності, **коли колективне сприйняття здатне народжувати здібність, якої немає у кожного окремо.** Саме ці орієнтири визначають форми проведення занять.

За останні роки студенти 1 – 3 курсів на заняттях культурологічного практикуму мали можливість поглибити свої знання в царині мистецтва завдяки різноманітним темам.

- **«Пісня – то душа народу».** Роль пісні в житті людини і народу. Українські народні пісні. Пісні до фільмів і театральних вистав. Естрада пісня.

- **Самодіяльне мистецтво.** Роль і функції. Виступ колективів і учасників художньої самодіяльності ВНТУ.

- **Різдвяні та Новорічні традиції українського народу.** Різдвяні прем'єри (за участю акторів музично-драматичного театру ім. М. Садовського).

- **День рідної мови** (згідно зі спеціальним сценарієм). У програмі класична та сучасна українська поезія та музика, фрагменти вистав української драматургії, українського кіномистецтва.

- **«Музи вели в бій».** До річниць Великої Перемоги.

- **У СВІТІ МУЗИКИ** (як слухати і розуміти класичну музику). Заняття цього циклу відбуваються за участю професійних музичних колективів; викладачів і студентів музичного училища ім. М. Леонтовича; випускників музичних шкіл; акторів та музикантів театру та філармонії.

- **Найпопулярніша класика.** (Особистісне ставлення до класичного мистецтва). Л. Бетховен, В. А. Моцарт, К. Глюк, К. Сен-Санс, Ф. Шопен, П. Чайковський, М. Скорик, М. Леонтович.

- **Творчість Шопена.** «Вальс до-дієз мажор», «Вальс ре-бемоль мажор», «Етюди мі-мажор та соль-бемоль мажор» (тільки для чорних клавіш).

- **Творчість Л. Бетховена.** Сонати № 8, 14, 17, 24.

- **Голоси музичних інструментів.**

Фортепіанна музика. Історія фортепіано. Твори Й. Баха, Ф. Ліста, Л. Бетховена, П. Чайковського, Ф. Шопена, М. Скорика та ін.

Голос сучасного баяна. Історія баяна. Специфіка баянної музики. В програмі концерту твори зарубіжної класики.

Голос бандури. Історія розвитку. В програмі українська класика, народні і сучасні українські пісні.

Саксофон. Історія народження. Класична та сучасна музика.

Голос флейти. Історія флейти. В програмі класичні та сучасні музичні твори.

Класична гітара. Характер голосу гітари. Історія гітари. Популярна класика.

▪ **Інструментальна камерна музика.** Специфіка та історія розвитку камерної музики. Виступ камерного оркестру філармонії «Аркада».

▪ **Інструментальна та вокальна музика.** В програмі твори класичної та сучасної музики.

▪ **Оркестр народних інструментів.** Діапазон можливостей оркестру. Твори А. Вівальді, М. Скорика, А. Кос-Анатольського, Д. Россіні, Й. Брамса, А. Шнітке, Р. Майбороди.

▪ **Симфонічний оркестр.** Постать диригента. Склад оркестру. Українська та зарубіжна класика.

▪ **Вокальне мистецтво.** Сопрано. Види сопрано: драматичні, ліричні, колоратурні, лірико-драматичні, лірико-колоратурне. Українська та зарубіжна класика.

▪ **Оперне мистецтво.** Творчість Д. Верді. Перегляд фільму-опери «Аїда».

▪ **ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.** Заняття проводяться за участю професійних та самодіяльних колективів міста.

▪ **Національні танці** (України, Росії, Білорусії, Угорщини, Німеччини).

▪ **Танці народів світу** в контексті світової культури. Філософія, культура, релігія мовою індійського танцю. Виступ переможців Всеукраїнського конкурсу індійського танцю колективу «Сангам».

▪ **Мистецтво балету.** Історія розвитку балету. Зміст понять «балет», «хореографія». Виразні засоби балету. Виступ колективу класичного танцю «Фуєте» – керівник **Н. М. Москальова**. В програмі балетні мініатюри на музику П. Чайковського, А. Адана, А. Глазунова, Ф. Шопена, І. Стравінського, С. Прокоф'єва.

▪ **Театральне мистецтво.** Зустріч з акторами, режисерами вінницьких театрів та театральних студій. Звіт студентської театральної студії «Дебют».

▪ **Специфіка театального мистецтва.** Фрагменти з вистав: драма-феєрія Л. Українки «Лісова пісня», Шекспір «Ромео і Джульєтта», К. Гольдоні «Хазяйка трактиру», О. Островський «Одруження Бальзамінова» – за участю студентів театральної студії ВНТУ.

▪ **Спектаклі** за участю акторів музично-драматичного театру (з репертуару театру).

▪ **Кіномистецтво.** Історія розвитку. Жанри кіномистецтва і його мова. Перегляд фрагментів художніх і документальних фільмів.

▪ **Документальне кіно** (історична, культурно-мистецька тематика, життєвий шлях видатних постатей національної культури). Кінотворчість студентів ВНТУ. Перегляд і обговорення д/ф: «Київський Національний музей України», «Собори України», «Почаївська Лавра».

▪ **Людина і природа**: проблеми протистояння і гармонії. Проблеми екології в контексті культури і моралі. Перегляд фільму Жан Жака Анно «Ведмідь» (за книгою Д. Кервуда «Король Грізлі»).

▪ **Західноєвропейське мистецтво**. Перегляд документальних фільмів: «Лувр», «Дрезден», «Видатні пам'ятки архітектури Західної Європи» тощо.

▪ **Морально-правові засади культури особистості**. Від римського права до сучасності. Людина і закон: стан, проблеми і сьогоденні реалії. Перегляд та обговорення фрагментів кінофільмів. Діалог з проблем право-вої культури.

▪ **Діалоги «Культура сімейних стосунків»**.

▪ **Зустрічі з членами Вінницької організації Національної Спілки письменників України**.

▪ **Кіномистецька класика**. Перегляди і обговорення художніх фільмів.

Як свідчать наші щорічні опитування, значний відсоток студентів перших курсів ніколи не бували в театрі (до 60%), ніколи не чули живий голос багатьох музичних інструментів (до 80%), не мали можливості бути на концертах симфонічної музики або оркестру народних інструментів (до 95%). А щодо балетного і оперного мистецтва, то менше 1% мали змогу бути на таких виставах.

На наших заняттях ми надаємо кожному з Вас можливість **відкрити для себе** приховані мистецькі таємниці; **відкрити в собі** нові, невідомі відчуття і можливості; **усвідомити невичерпність** нових ідей, поглядів, думок, які існують в формі художніх образів; **повірити** переконанню Й. В. Гетте: «Класика завжди сучасна»; а головне, **збагнути масштабність, багатовимірність художніх (мистецьких) світів**, в кожному з яких може бути частка **Твоєї** душі, що чекає на зустріч з **Тобою**.

З МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНЕ НАДБАННЯ

Чи замислювались Ви коли-небудь над тим, що являє собою музика? Передусім, це вид мистецтва. Серед різноманітних видів мистецтва музика посідає вагоме й особливе місце. **А чому?** Тому що музика говорить з людиною «безпосередньою мовою душі», хвилює людину, викликає багато емоцій. Музика – це не відображення предметного світу, а відображення людських почуттів та думок. Завдяки своїй інтернаціональній мові, вона, не потребуючи перекладу, сприймається і знаходить відгук у душі й серці кожної людини, незалежно від віку, національності, статі. Отже, **музика – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах.** На відміну від просторових мистецтв (живопису, скульптури, архітектури), музика, поруч із хореографією, театром і кіно, належить до часових мистецтв. Одна із головних особливостей музики полягає в тому, що вона реально існує лише у виконанні, у живому звучанні.

Як і іншим видам мистецтва, музиці притаманні різні соціокультурні функції, зокрема:

- **Гедоністична функція**, що виявляється у здатності музики дарувати слухачам насолоду.
- **Експресивна функція** пов'язана із природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів.
- **Комунікативна функція** музики ґрунтується на знаковому використанні звукових форм. Через це музику вважають особливою мовою.
- **Пізнавальна функція** пов'язана із природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особи як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності.
- **Духовно-катарсична функція** – обумовлюється її можливістю викликати сильні емоційні потрясіння, переживання.
- **Магічно-сугестивна функція** полягає у здатності музики вводити людину в певний психічний стан. З цією функцією багато вчених пов'язують виникнення музичного мистецтва. Як різновид магічно-сугестивної, розглядають також **терапевтичну функцію**.

- **Суспільно-організаційна функція** зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури.

Музика виникла ще на зорі існування людства. Вона розвивалася і поступово виділилася із первісного синкретичного прамистецтва, що містило в собі зародки танцю, поезії та інших видів мистецтва.

Виокремлення музики в самостійний вид мистецтва відбувалося в період розкладу первісного ладу. У міфах різних народів знаходимо свідчення про музику як могутню силу, що здатна керувати природою, приборкувати тварин та зцілювати людей.

Спочатку музика виконувала ритуальну функцію, повторюючи ритм трудових рухів, сприяла роботі та полегшувала її виконання. Згодом музичне мистецтво почало виконувати особливу – естетичну функцію, спрямовану на задоволення духовних потреб людей.

Найціннішим здобутком музики, як і будь-якого іншого виду мистецтва, є емоційно правдиве розкриття внутрішнього світу людини. Саме на цьому завжди ґрунтувалися визначні досягнення в художній творчості. Необхідне воно і композитору, і музикантові-виконавцю, оскільки специфіка їх творчості полягає в умінні «перекинути» місток між духовними надбаннями попередніх епох й естетичними потребами сучасного слухача.

Матеріалом для музики є звуки спеціальних інструментів та співацьких голосів, цим і зумовлений її поділ на **інструментальну** і **вокальну**. Музичним звуком може бути практично будь-який звук, який має певні акустичні властивості, що відповідають естетиці відповідної епохи та може бути відтвореним при виконанні музики.

Для створення музики музиканти використовують різноманітний інструментарій. Поява музичних інструментів сягає глибокої давнини. Свідченням цього є унікальна знахідка українських археологів у селищі Мезин на Чернігівщині. Тут знайшли музичний комплекс із кісток мамонта, до якого входили лопатка, стегно, таз, дві щелепи, фрагмент з черепа мамонта, молоток з рогу північного оленя, колотушка і набірний браслет [3, с. 76]. Знахідку відносять до епохи палеоліту (20000 років до н. е.). У другій половині XX ст. музичний інструментарій поповнюється електронними інструментами.

Світ музичних інструментів різноманітний і охоплює широкий ряд народних інструментів, які існують в музичних культурах різних народів сві-

ту, а також низку інструментів, що закріпилися в професійній європейській музичній практиці і, завдяки цьому, набули поширення по всьому світу.

Провідною класифікацією музичних інструментів є класифікація австрійського та німецького музикознавців ХХ ст. Е. Горнбостеля – К. Закса, за якою інструменти поділяються залежно від джерела звуку на *ідіофони, мембранофони, хордофони, аерофони*. Залежно від прийомів гри на музичних інструментах, розрізняють дерев'яні духові, мідні духові, клавішні, ударні і струнні смичкові та щипкові музичні інструменти.

Отже, запрошуємо вас у світ музичного мистецтва і пропонуємо дізнатися історію виникнення, становлення і розвитку найбільш поширених у світі музичних інструментів.

3.1 Голоси музичних інструментів

3.1.1. Історія фортепіано. Специфіка фортепіанної музики



Фортепіано

У багатьох країнах світу серед низки музичних інструментів фортепіано набуло найбільшої популярності. Однак, тут варто зауважити, що *фортепіано – це збірна назва клавішно-струнних молоткових інструментів*, таких як *рояль і піаніно*. Ці інструменти мали декілька попередників.

Серед них – *клавесин*, чи італійською *чембало* – один із найкрасивіших і багато прикрашених інструментів. Витончена форма корпусу клавесина, що нагадує крило птаха, часто прикрашалася чудовим розписом та інкрустацією

дорогоцінних порід дерева і згодом перейшла до роялю.

У XV – XVIII ст. цей інструмент набув великої популярності в Англії, Франції та Італії. В цих країнах були добре розвинуті композиторські та виконавські школи. Клавесин звучав там як сольний і ансамблевий інструмент. Серед клавесиністів-композиторів відомі імена У. Бьорда, Ж. Шамбоньєра, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатті. Наприкінці

XVIII ст. через відсутність мелодійного, протяжного звука клавесин почав виходити з ужитку.

Ще одним попередником фортепіано був *клавикорд – струнний клавішний ударний інструмент*. Порівняно із клавесином, звучання клавикорда було досить м'яким. Інструмент набув поширення у XV – XIX ст. і використовувався переважно у сольному камерному музикуванні.

Сьогодні клавесин і клавикорд можна зустріти в музеях і почути на концертах старовинної музики.

У XVIII ст., приблизно у 1709 – 1711 роках італійський майстер *Бартоломео Христоворі* створив *фортепіано*. Цікавим є той факт, що майже одночасно цей інструмент був винайдений також *Жаном Маріусом* у Франції і *Готлібом Шрьотером* у Німеччині. Найперші моделі фортепіано порівняно зі сучасними інструментами звучали більш витончено та ніжно. Новий інструмент надавав можливості урізноманітнити силу і характер звука залежно від якості удару (доторкання) до клавіші.

Попит на фортепіано постійно зростає і це привело до появи у XVIII ст. фортепіанних фабрик. Всесвітньо відомими стають інструменти фірм Ю. Блютнера в Лейпцигу, К. Бехштейна в Берліні, Я. Беккера в Петербурзі та Г. Стенвея в Нью-Йорку. Ці інструменти набувають великої популярності не лише в середовищі професійних музикантів, але й серед заможних аматорів домашнього музикування. В Росії перша фортепіанна фабрика була відкрита в 1810 р. в Санкт-Петербурзі. У цей же час в країні стає модним і престижним навчання гри на фортепіано. Однією із найкращих російських фірм із виготовлення цих інструментів вважалася фабрика Германа Ліхтенталя, заснована у 1840 р. в Санкт-Петербурзі.

Сучасні інструменти є досить звучними і потужними й інколи можуть виконувати функцію цілого оркестру. Раніше сила звучання була обмежена конструкцією дерев'яної рами, на якій кріпилися струни. Дерево є не настільки міцним матеріалом, як метал. Тому справжнім революційним винаходом стало використання американцями у 1850 р. чавунної рами, яка могла витримати навантаження у 30 тонн. Це збагатило звучання інструмента і дозволило зробити гру піаністів віртуозною.

Із зростанням популярності фортепіано композитори й піаністи виробляли власний характерний індивідуальний стиль. Кожний талановитий музикант відкривав нові можливості звучання цього інструмента.

Перші музичні твори, написані для фортепіано, належать Й. Гайдну, В. А. Моцарту, Л. Бетховену. Справжній розквіт фортепіанного мистецтва припадає на XIX – XX ст. У різних країнах з'являються блискучі піаністи, композитори створюють величезну кількість чудових творів. Інколи самі композитори були блискучими піаністами і першими виконавцями власних творів. Серед них варто назвати імена Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста.

Людвіг ван Бетховен (1770 – 1827) – великий німецький композитор. У його фортепіанних творах музикознавці та виконавці знаходять риси музичних стилів усіх наступних епох. Водночас митець створив новий стиль, який називають героїчним – це зближує фортепіанну музику композитора з музикою його грандіозних симфоній. Л. Бетховен передбачив багаті динамічні можливості нового для того часу інструмента і це знайшло відображення у знаменитих бетховенських контрастах.

«Поетом фортепіано» називають видатного польського композитора **Фредеріка Шопена** (1810 – 1849). У власній фортепіанній музиці митець сконцентрував різноманітні та найбільш перспективні художні тенденції свого часу. Художньому світу Ф. Шопена притаманна універсальність – тут глибока психологічність і сокровений ліризм поєднуються з відчуттям об'єктивних життєвих реалій, а мрійлива споглядальність – з активною дієвістю. У жанрах і формах фортепіанної творчості композитора узагальнені найважливіші тенденції музичного романтизму. Він відродив на романтичній основі жанр прелюдії, створив зразки концертного етюду, надав класично довершеної форми жанрам ноктюрну і експромту, сприяв розвитку танцювальних жанрів – мазурки, полонезу, вальсу.

Через власну музику великий польський композитор відкрив Європі та всьому світу свою Батьківщину, її історію, традиції та звичаї народного життя, власне дух польського народу.

Творчість Ф. Шопена справила величезний вплив на наступні покоління музикантів. Із 1927 р. у Варшаві кожні п'ять років проходять міжнародні конкурси піаністів імені Ф. Шопена.

Надзвичайно яскравою у фортепіанному мистецтві є постать відомого композитора і піаніста **Ференца Ліста** (1811 – 1886). Як Ф. Шопену – Польщу, так і Ф. Лісту вдалося відкрити для всього світу власну батьківщину – Угорщину. Митець уособлював новий тип виконавця-просвітителя, головними темами його творчості є боротьба людини за високі ідеали, пра-

гнення до світла, свободи, щастя. Визначальними рисами стилю Ф. Ліста стали синтез раціонального і емоційного, яскравість і контраст образів, насиченість звучання, вражаюча віртуозна техніка.

Власною виконавською діяльністю Ф. Ліст намагався розкрити величезні звуко-виражальні та художні можливості фортепіано. Він виконував на цьому інструменті різноманітну музику: здійснював перекладення і обробки для фортепіано симфоній Л. Бетховена, органних прелюдій і фуг Й. С. Баха, писав і виконував фантазії на теми опер В. А. Моцарта, Дж. Россіні, М. Глінки, Д. Верді, Р. Вагнера. Ф. Ліст був першим музикантом, який відважився упродовж цілого концерту виконувати лише фортепіанну музику. До нього концертні програми складалися з музики, що виконувалась на різних інструментах.

Фортепіанні твори становили значну частину творчої спадщини відомого російського композитора **Петра Чайковського** (1840 – 1893). Митець створив більше ста творів різних жанрів для фортепіано. Поруч із монументальними концертами ним написані фортепіанні цикли і мініатюри. П. Чайковський не був концертуючим піаністом, але блискуче володів фортепіанною технікою. Знання технічних можливостей фортепіано, широка обізнаність у цій сфері дозволили йому створити своєрідний стиль, що сформувався під впливом творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Глінки, Р. Шумана. Однак усе це не затьмарило яскравої і неповторної індивідуальності П. Чайковського, його твори наповнені яскравими образами, пронизані витонченим психологізмом.

У творчій діяльності російського композитора і піаніста **Сергія Рахманінова** (1873 – 1943) фортепіанна музика займає особливе місце. Він створив 24 прелюдії, 6 музичних моментів, 15 етюдів-картин, 4 концерти для фортепіано з оркестром. Для його творів характерні могутня колокольність і стрімкий, бурхливий рух, розлив співучих, по-народному широких мелодій, блискуча віртуозність. С. Рахманінов був одним із найбільш відомих концертуючих піаністів кінця XIX – початку XX ст.

Серед піаністів-віртуозів XX ст. привертає особливу увагу творчість українського маестро, уродженця м. Житомира **Святослава Ріхтера** (1915 – 1997). Він блискуче виконував твори різних композиторів, в числі яких – Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. Бетховен, К. Дебюссі, М. Равель, А. Берг, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс,

К. Шимановський, П. Чайковський, Е. Гріг, А. Дворжак, М. Мусоргський, С. Рахманінов, О. Скрябін, С Прокоф'єв, Д. Шостакович. Виступав не тільки як соліст, але й в ансамблі з інструменталістами та співаками.

Інтерпретаціям С. Ріхтера властиві глибина і масштабність концепцій. Митець концертував у країнах СРСР, Європи й Америки й здобув визнання одного з найвидатніших піаністів світу.

Сучасниками С. Ріхтера були всесвітньовідомі піаністи Станіслав Нейгауз, Володимир Горовиць, Еміль Гілельс, Володимир Крайнев, Дмитро Башкіров, Вен Кляйбер. Їхня творчість стала величезним внеском до скарбниці світового фортепіанного мистецтва.

До когорти талановитих українських піаністів, які гідно представляють нашу державу на міжнародній арені в наш час, належать Людмила Марцевич, Юрій Кот, Йожеф Ермін, Олексій Ботвінов, Євгенія Басалаєва.

Варто зауважити, що фортепіано в музичній практиці використовується не лише як сольний, але й як ансамблевий та оркестровий інструмент. З особливою виразністю його голос звучить в жанрі концерту. Адже одне із значень цього слова у перекладі з латині звучить як «змагання». У класичному варіанті концерту «змагаються» темброве розмаїття і барвистість цілого оркестру та віртуозність інструмента, на якому виконують соло. В музичній літературі існує багато концертів, у яких інструментом, на якому виконують соло, є фортепіано. Яскравими зразками є концерти для фортепіано з оркестром Е. Гріга і П. Чайковського.

Контрольні запитання

1. Які музичні інструменти були попередниками фортепіано?
2. Назвіть композиторів, які писали твори для цього інструмента.
3. Розкрийте особливості творчої діяльності відомих піаністів-віртуозів.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Бакель Л. Фортепіанна музика ХХ ст. / Бакель Л. – Л., 1976.
2. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта / Бибииков С. – К. : Наукова думка, 1981.
3. Борисов Ю. По направлению к Рихтеру / Борисов Ю. – М. : Рутена, 2000.

4. Бражников М. Фортепиано / Бражников М. – М., 1967.
5. Бэлза И. Фридерик Шопен / Бэлза И. – М. : Музыка, 1991.
6. Гаал Д. Лист / Гаал Д.; [пер. с венг.]. – М., 1986.
7. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX в. Очерки / Гаккель Л. – Л. – М. : Советский композитор, 1976.
8. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика. (Дожовтневий період) / Дремлюга М. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958.
9. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / Зимин П. – М., 1968.
10. Кац В. Времена – люди – музыка: документальные повести о музыке и музыкантах / Кац В. – Л., 2002.
11. Мазель Л. Исследования о Шопене / Мазель Л. – М., 1971.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Нейгауз Г. – М., 1982.
13. Орлова Е. П. И. Чайковский / Орлова Е. – М., 1988.
14. Соколова О. С. В. Рахманинов / Соколова О. – М., 1987.
15. Цыпин Г. С. Рихтер. Творческий портрет / Цыпин Г. – М., 1987.

3.1.2. Скрипка – «королева музыки»



Скрипка

Учені зазначають, що слово «скрипка» походить від старослов'янського «скрипати», тобто скрипіти. Вперше воно зустрічається для позначення музичного інструмента в Польщі в 1434 р. [13, с. 159]. Дослідники вважають, що ця назва стосувалася тоді ще випадкового і примітивного скрипкоподібного інструмента.

Час виникнення і походження скрипки з'ясувати дуже важко. Сьогодні найбільш поширеною є теорія синтезу походження скрипки від середньовічних, головним чином смичкових, інструментів південних слов'ян. Дослідження археологічних розкопок, іконографічних знахідок, інших історичних та літературних джерел красномовно свід-

чать про безумовний зв'язок скрипки з народним інструментарієм Польщі, України і Білорусі, де ще з XIV ст. зустрічається смичковий інструмент «скрипица» з квінтовим строем без ладів [3, с. 61 – 65]. А прямим попередником скрипки учені вважають старовинні смичкові інструменти – віоли, що в загальних рисах схожі зі скрипковими.

Класичний тип скрипки виробився у XV – XVI ст. одночасно в Італії та Франції. Розвиток та удосконалення цього інструмента відбувалися шляхом встановлення класичних пропорцій її будови, відбору дерева, пошуків лаку, форми підставки, подовження шийки і грифа.

У другій половині XVI ст. італійський майстер *Гаспаро Бартолотті* (Гаспар да Сало – від назви міста, в якому народився) почав виготовляти скрипки, зовнішній вигляд яких був близьким до сучасної скрипки. Інструмент саме цього майстра визнано зразком класичної скрипки. Учні і продовжувачем справи Г. Бартолотті став прославлений майстер *Джованні Паоло Маджіні* (близько 1580 – 1632 або 1640). Його мистецтво ознаменувало найвищий злет скрипкової школи у Бреші. Брешанська школа стала єдиною, яка зуміла зберегти свою славу, конкуруючи з відомою кремонською школою.

Засновником школи скрипкових майстрів у Кремоні став *Андреа Амати* (1520 – 1580). Майстрам цієї школи вдалося довести форму скрипки до найвищої досконалості і вишуканості, а її звук став близьким до людського голосу. Серед найяскравіших представників кремонської школи – *Ніколо Амати* (1596 – 1684), *Андреа Гварнері* (близько 1626 – 1698), *Антоніо Страдиварі (Страдиваріус)* (близько 1644 – 1737). Дослідники зазначають, що кожен із них мав власний майстровий почерк, але всі вони в практиці створення смичкових інструментів втілили найважливіші закони музичної акустики, а саме: залежність сили звука та його тембру від деревини, з якої виготовлено інструмент, від параметрів і пропорцій різних частин інструмента, товщини дек та їх рельєфу, форми ефів та їхніх розмірів, висоти обичайки, душки, підставки, об'єму повітря в корпусі, характеру лакового покриття тощо [13, с. 158].

Однак скрипка не відразу здобула популярність у музичному світі, тому що на той час її попередниця віола впевнено посіла місце традиційного камерного інструмента. Її м'який, приглушений матовий голос відповідав невеликим концертним залам аристократичних салонів, вузькому ко-

лу слухачів. Скрипка ж була інструментом істинно народним, її можна було почути у трактирах, на ярмарках, площах. Її сильний, глибокий, насичений, з багатьма тембральними відтінками звук був водночас рухливим, здатним занурювати слухачів у глибину людських почуттів і миттєво змінювати настрої. Тільки завдяки творчості відомих скрипалів, які, вражаючи публіку небаченою технікою гри, розкрили величезні можливості, красу і багатство цього інструмента, скрипка по праву стала царицею музики. У XVII – XVIII ст. такими скрипалями-віртуозами були *Арканджело Кореллі*, *Джузеппе Тартіні*, *Жан-Марі Леклер*, пізніше – *Ніколо Паганіні* (1782 – 1840). Цей геніальний музикант здійснив переворот у скрипковому виконавському мистецтві, збагативши і розширивши можливості скрипки. До своїх скрипкових творів Н. Паганіні ввів нові колористичні й технічні ефекти (широко використовував увесь діапазон інструмента, техніку подвійних нот, гру на одній струні та інші прийоми). Серед його творів найбільш відомими є «24 каприси» для скрипки соло, 1-й і 2-й концерти для скрипки з оркестром. Упродовж тривалого часу після смерті митця деякі його твори вважалися непридатними для виконання через те, що були надто складними. Виконавська і композиторська діяльність Н. Паганіні справила величезний вплив на подальший розвиток інструментальної музики. Із 1954 р. в Генуї щорічно проводиться Міжнародний конкурс скрипалів імені Н. Паганіні. Традиції Н. Паганіні продовжили чудові польські скрипалі К. Липинський, Г. Венявський, німецький – Г. Ернст, іспанський – П. Сарасате.

Велике значення для розвитку скрипки мала творчість композитора і скрипаля *Антоніо Вівальді* (1678 – 1741), який створив жанр концерту для скрипки з оркестром.

У подальшому з розвитком світової музичної культури виготовляти смичкові інструменти, зокрема скрипки, окрім італійських, почали французькі, німецькі, англійські, австрійські майстри, які належали до різних шкіл. У XVIII – XIX ст. створюються також польська, чеська, російська та українська школи.

У цей же період з'являється велика кількість творів, на яких дотепер вчаться скрипалі всіх країн. Це концерти Р. Крейцера, І. Роде, Д. Віотті, Л. Шпора, Ш. Берію. Учень Ш. Берію був видатний скрипаль і композитор *Анрі В'єтан* (1820 – 1881), який написав низку п'єс і концертів для скрипки.

Досі нез'ясованим залишається питання щодо появи скрипки в Україні. Вітчизняні вчені вважають, що скрипка потрапила в Україну у XVI – XVII ст. із Західної Європи.

На вітчизняних теренах скрипка набула великого поширення. Тут без цього інструмента не обходилося жодне свято, весілля. Скрипка входила до складу полкової музики Війська Запорізького, на ній супроводжували вертепне видовище, інструмент став основою ансамблю троїстих музик.

Сьогодні класичне скрипкове мистецтво в Україні гідно представляють відомі вітчизняні скрипалі Богодар Которович, Кирило Стеценко, Олег Криса, Ольга Рівняк, Остап Шутко, Ігор Андрієвський, Роман Кофман, Лідія Шутко.

Серед зарубіжних віртуозів-скрипалів XX століття варто назвати імена бельгійця Ежена Ізаї, австрійця Фріца Крейсlera, американців Іегуді Менухіна та Ісака Стерна, французів Жака Тібо і Зіно Франческатті, великого румунського музиканта Джорджу Енеску.

Для скрипки створено багато прекрасної музики: п'єс, сонат, концертів. Скрипкові концерти Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського, А. Глазунова, Я. Сібеліуса, П. Хіндеміта, А. Берга, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, В. Сильвестрова, М. Скорика належать до найкращих здобутків музичної класики.

Як Ви гадаєте, з чим можна порівняти звучання скрипки? Безперечно, його часто порівнюють з прекрасним співом. Інструмент справді співає, коли музикант водить по струнах смичком, але краса голосу скрипки залежить не лише від уміння водити смичком. На звук скрипки впливає абсолютно все – розмір і форма корпусу, поєднання порід дерева, з якого виготовлені різні деталі, якість клею, яким скріплені частини скрипки, і склад лаку, яким покривається інструмент. Скрипалям відомі декілька прийомів гри на цьому чудовому інструменті: ведення смичка по струнах, а також гра щипком – піццикато (pizzicato).

Завдяки своєму неповторному прекрасному звуку і безмежним технічним можливостям скрипка широко використовується в інструментальній музиці. Скрипкова сім'я (скрипка I, II, альт, віолончель, контрабас) склала основу симфонічного, камерного оркестрів, струнного квартету, інструмент входить до складу ансамблів та оркестрів народних інструментів, естрадних колективів, що мають різний склад.

Контрольні запитання

1. Назвіть імена відомих скрипалів-віртуозів. Хто з них подобається Вам найбільше? Чому?
2. Які твори, створені для скрипки Вам відомі?
3. Поясніть причини незгасаючої популярності скрипки в різні історичні періоди.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Газарян С. В мире музыкальных инструментов / Газарян С. – М. : Просвещение, 1985.
2. Гинзбург Л. История скрипичного искусства / Гинзбург Л., Григорьев В. – М. : Музыка, 1990.
3. Григорьев В. Н. Паганини. Жизнь и творчество / Григорьев В. – М., 1987.
4. Грица С. Украинская народная эпика / Грица С. – М. : Советский композитор, 1990.
5. Кленов А. Секрет Страдивари / Кленов А. – М. : Музыка, 1977.
6. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Лисенко М. / [передмова М. Щоголя]. – К. : Мистецтво, 1955.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990.
8. Павлоцкая Н. История музыкальных инструментов / Павлоцкая Н. – СПб. : Каро, 2006. – 176 с.
9. Раабен Л. Скрипка / Раабен Л. – М., 1963.
10. Стахов В. Творчество скрипичного мастера / Стахов В. – Л. : Музыка, 1988.
11. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок / Струве Б. – М. : Музгиз, 1959.
12. Тибальди-Къеза М. Паганини / Тибальди-Къеза М. – М., 1986.
13. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003.
14. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы: в 2. ч. / Ямпольский И. – Ч. 1. – М. – Л. : Музгиз, 1951.
15. Юцевич Є. Музичні інструменти / Юцевич Є. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960.

3.1.3. Голос сучасного баяна



Баян

Серед багатьох інструментів, що здобули світову популярність і визнання, особливе місце займає **баян – клавійно-пневматичний інструмент, який належить до групи вільних аерофонів, тобто таких, в яких повітря, що коливається, не обмежене корпусом інструмента**. На початку ХХ ст. він з'являється у музичному побуті, а пізніше – у професійній музиці України.

Учені зазначають, що баян походить від багатоствольних флейт із язичком, який вільно коливається під тиском повітря. Вже 3000 років до н. е. такий інструмент «сіао» був у народів Південної Азії, а в Китаї понад 2500 років до н. е. був відомий «шен». Одним із видів такого інструмента є волинка.

Баян – це вдосконалена гармоніка з хроматичним звукорядом. Назва інструмента походить від імені давньоруського співця Бояна. Варто зауважити, що у західних країнах баян називають **кнопковим акордеоном**, а у нас склалася традиція називати акордеоном лише інструмент, що має фортепіанну клавіатуру.

Прообразом відомої нам гармоніки був інструмент, виготовлений у 1822 р. в Берліні німецьким майстром **Фрідріхом Бушманом**. Спочатку майстер створив інструмент, схожий до губної гармоніки, що мав п'ятнадцять голосників. Згодом він використав міх для нагнітання повітря, розмістивши на одній з його кришок гриф з металевими язичками, на які крізь отвори потрапляло повітря з міху, а на другій – ручку, за яку майстер розтягував міх. Цей інструмент був схожий на розкриту книгу, і на ньому можна було зіграти просту мелодію.

У 1829 р. конструкція Ф. Бушмана була удосконалена віденським майстром **Кирилом Деміаном**. Він виготовив інструмент із двома частинами корпусу, з'єднаними одним міхом. Спочатку інструмент мав одну клавіатуру, а потім – дві, на кожній з яких було по п'ять клавіш. На правій клавіатурі виконувалась мелодія, а на лівій музикант видобував акорди для акомпанементу. Цей інструмент отримав назву **акордеон**. Майстрові вдалося швидко запатентувати інструмент і налагодити його виробництво в багатьох країнах Європи.

На основі німецького зразка у 1830 р. тульський зброяр **Іван Сизов** почав виготовляти власні гармоніки, згодом їх виробництво розпочалося в інших містах Росії. У кожному місті були власна конструкція та стрій.

У 1891 р. майстер **Мірвальд** у Баварії виготовив першу хроматичну гармоніку, в якій клавіші правої клавіатури були розташовані у три ряди, а звуки розміщувалися в порядку хроматичної гами і були однакові за висотою на стиснення і розтягання міху. У 90-х рр. XIX ст. дана гармоніка стала відомою в Москві.

У цей же період багато майстрів, які виготовляли гармоніки, називали свої інструменти баянами. Але найбільше цю назву популяризував відомий гармоніст-віртуоз **Яків Орлеанський-Титаренко**. У 1907 р. на його замовлення петербурзький майстер **Петро Стерлігов** створив хроматичну чотиррядну гармоніку. Основний звукоряд в інструменті був розміщений у перших трьох рядах, а четвертий ряд був дублюючим. Значного розширення набула ліва клавіатура, що мала баси і готові мажорні, мінорні і домінантсептакорди. Інструмент був добре настроєним і мав приємний тембр.

Учені зазначають, що система правої клавіатури, винайдена Мірвальдом, у поєднанні з системою лівої клавіатури, сформованої П. Стерліговим, створила основу баяна – хроматичної гармоніки, що стала інструментом не лише аматорів, а й професійних музикантів [12, с. 236].

У 20 – 30-х рр. XX ст. було налагоджено промислове виробництво баянів. Сфера використання баяна стає значно ширшою. Баян як сольний і ансамблевий інструмент застосовується в професійних та аматорських оркестрах народних інструментів, входить до складу різних народно-інструментальних ансамблів. Виникають однорідні ансамблі та оркестри баяністів. Квартет баяністів Київської філармонії, організований знаменитим баяністом М. Різолем стає відомим не лише в Україні, а й далеко за її межами.

Із другої половини XX ст. розпочинається новий етап у розвитку баяна як високопрофесійного концертного інструмента: у цей час починають виготовляти **багатотемброві готово-виборні баяни**. Слід зауважити, що цю справу започаткував український майстер К. Міщенко ще наприкінці XIX ст. У 1970 р. **Юрій Волкович** створив чотириголосний баян марки «Юпитер», що в 1974 р. отримав Велику золоту медаль і диплом I ступеня на Лейпцизькому ярмарку. Подібні багатотемброві готово-виборні баяни «Україна» донедавна виготовлялися Житомирською фабрикою музичних інструментів.

Удосконалення технічних можливостей інструмента, збагачення його тембральної палітри сприяло підвищенню професійної майстерності баяністів. 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. баян стає повноправним концертним інструментом. Сьогодні в репертуарі високопрофесійних баяністів 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 баяні чудово звучать як оригінальна музика, фольклор, так і найкращі зразки джазу, сучасного авангарду тощо.

Вагомий внесок у створення репертуару для баяна здійснили і продовжують здійснювати відомі вітчизняні композитори К. Мясков, М. Сільванський, І. Шамо, В. Подвала, В. Подгорний, Ю. Шамо, Я. Лапинський. Баяністи, які писали для цього інструмента – М. Різоль, І. Яшкевич, А. Білошицький, тепер для баяна творять В. Власов, А. Гайденко, В. Зубицький, В. Рунчак.

Серед видатних баяністів-віртуозів варто назвати імена Володимира Бесфамільнова, Сергія Грінченка, Ігоря Завадського, Володимира Зубицького, Павла Фенюка, Костянтина Жукова, Володимира Мурзу та ін. Ці митці активно популяризують вітчизняне баянне мистецтво в Україні та за кордоном.

Варто відзначити, що на сучасному етапі баян також входить до складу камерних ансамблів із класичним інструментарієм – скрипкою, віолончеллю, духовими та ударними інструментами, а також до камерних та симфонічних оркестрів. Відомими є неодноразовий переможець на престижних міжнародних конкурсах дует І. Єргієва (баян) з О. Єргієвою (скрипка); дует лауреатів міжнародних конкурсів баяніста А. Дубія з органісткою І. Харечко; численні концертні виступи баяністів П. Фенюка, С. Грінченка, І. Завадського, Р. Юсіпея у супроводі камерного та симфонічного оркестрів.

Отже, баян – це сучасний концертний інструмент, який має надзвичайно багаті технічні та художньо-виражальні можливості і широко використовується у аматорській та професійній музиці України.

Контрольні запитання

1. Які музичні майстри працювали над виготовленням баяна?
2. Назвіть імена видатних баяністів-віртуозів.
3. Яке місце посідає баян у сучасному музичному просторі?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Басурманов А. Справочник баяниста / Басурманов А. – М., 1987.
2. Баян и баянисты : сборник метод. статей. – М. : Советский композитор, 1970.
3. Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. – [2-е доп.]. – М. : Музыка, 1975.
4. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : зб. статей / Давидов М. / НМАУ ім. П. І. Чайковського – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1998.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / Давидов М. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005.
6. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах : уч. пос. [для вузов и муз. уч-щ] / Имханицкий М. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002.
7. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : уч. пос. [для муз. вузов и уч-щ] / Имханицкий М. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004.
8. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного исполнительства : уч. пос. / Имханицкий М. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006.
9. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / Мирек А. – М. : Музыка, 1967.
10. Новожилов В. Баян / Новожилов В. – М. : Музыка, 1988.
11. Черепанин М. Естрадный олімп акордеона: монографія / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2008.
12. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003.

3.1.4. Бандура – національний інструмент українського народу



Бандура

Бандура належить до струнно-щипкових інструментів. Навколо походження бандури, її назви точилися постійні суперечки. Так, О. Фамінцин вважав, що бандура виникла в Англії 1561 р., звідти поширилася по Західній Європі і дійшла до України. Відомий музикознавець Г. Хоткевич заперечував твердження О. Фамінцина про запозичення українцями англійської бандори. Дослідник вважав, що до кобзи (попередниці бандури) додали приструнки і таким чином утворився новий інструмент, що мав назву «бандура».

Першим свідченням про появу бандури на теренах України є інформація про Войташека, бандуриста, що був при дворі польського магната Х. Зборовського, датована 1580 р. Українські бандуристи були при царському дворі, у палацах вельмож, у маєтках польських і українських поміщиків. Бандура була улюбленим інструментом козаків. У Запорізькій Січі існували хори, оркестри і рапсоди-бандуристи. Також бандуристи офіційно входили до складу Війська Запорізького і разом із довбишами, сурмачами, трубачами виконували козацьку військову музику.

Співців-бандуристів називали «народними гомерами України». Ці талановиті сліпі музиканти, мандруючи містами й селами України, співали волелюбні думи та історичні пісні, в яких прославляли подвиги хоробрих козаків з легендарного минулого, закликали до боротьби проти гнобителів. Бандуристи об'єднувалися в братства, передаючи традиції свого мистецтва нащадкам. Майстер (панотець) підбирав учнів, які мали гарний слух і голос. Після навчання, що тривало не менше трьох років, учні складали перед товариством своєрідний іспит – посвячувалися в **кобзарі**. Інколи майстер дарував учневі бандуру.

Отже, у XVII – XIX ст. бандура набула найбільшого поширення серед нашого народу. Саме український народ з його багатою культурою створив шляхом удосконалення власний національний інструмент – бандуру, яка не має аналогів у світі.

Перші зразки цього старовинного українського інструмента були технічно обмеженими, з малою кількістю струн, у деяких із них були навіть

лади на грифі. На початку ХХ ст. музичні майстри О. Корнієвський, С. Снігирьов, Г. Палієвець, В. Домонтович, В. Тузиченко починають удосконалювати конструкцію інструмента, створюють сім'ю діатонічно-хроматичних оркестрових бандур (піколо, прими, баси). Завдяки розширенню технічних і виражальних можливостей інструмента співаки-бандуристи почали збиратися у гурти, створювати ансамблі та капели, виконувати окрім традиційного репертуару, перекладення зразків західно-європейської музичної культури.

У другій половині ХХ ст. розпочинається серійний випуск удосконалених конструкцій нових бандур Чернігівською фабрикою (з 1954 року, бандура «київського типу» **Івана Скляра**) та Львівською фабрикою музичних інструментів «Трембіта» (з 1980 року, бандура «Львів'янка» **Василя Герасименка**). Нова бандура являла собою багатострунний, хроматичний, технічно досконалий інструмент, зі збільшенням числа басових струн, темперованим строем, великим діапазоном.

Вагомим явищем сучасного академічного бандурного мистецтва стала бандура конструкції відомого українського бандуриста і майстра **Романа Гриньківа** (1969), яку він виготовив для власної концертної діяльності і яка справила неймовірне враження своєю досконалістю, високими технічними і звуковиражальними можливостями, багатством тембральної палітри. Дослідники зазначають, що «бандура Р. Гриньківа – це довершений інструмент ХХІ ст., який стоїть на одному рівні з будь-яким найдосконалішим сучасним концертним інструментом» [14, с. 144].

Значно розширився репертуар бандуристів. Написані інструментальні оригінальні твори для бандури (концерти, сонати, сюїти та мініатюри М. Дремлюги, В. Власова, В. Павліковського, концертні п'єси О. Коломійця, твори В. Кирейка, К. Мяскова, Г. Гембери, Є. Мілки та ін.), які широко застосовуються в сучасній концертній і навчальній практиці. Поруч із професійними композиторами твори для бандури створюють фахівці-бандуристи. Серед них – О. Герасименко, Р. Гриньків, Л. Коханська, Г. Топоровська та ін.

На сьогоднішній день серед відомих представників вітчизняного бандурного мистецтва можна назвати Сергія Баштана, Василя Герасименка, Романа Гриньківа, Оксану Герасименко, Людмилу Посікіру. Це видатні педагоги, талановиті концертні виконавці, які здійснюють вагомий внесок у розвиток музичної культури України.

Слід відзначити, що на сучасному етапі бандура використовується як сольний, ансамблевий інструмент, існують тріо, капели бандуристів, бандура входить до складу оркестрів народних інструментів, поєднується як з класичними, так і електронними інструментами. Зокрема, відомим є той факт, що згаданий вже нами бандурист Р. Гриньків грав разом із відомим на весь світ гітаристом Алом ді Меолою. У 70–80-ті рр. ХХ ст. бандура входила до складу естрадних вокально-інструментальних ансамблів («Кобза», «Медобори» та ін.). На сьогодні гідним репрезентантом національного бандурного мистецтва в Україні та у світі є Національна капела бандуристів України (художній керівник – народний артист України В. Скоромний).

Контрольні запитання

1. Уособленням чого є бандура для українського народу?
2. Як відбувалося удосконалення конструкції бандури?
3. Творчість яких визначних бандуристів Вам відома?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Гуменюк А. – К. : Наукова думка, 1967.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / Давидов М. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість : навч. посіб. / Іваницький А. / [під ред. М. Поплавського; М-во культури і мистецтв України; КНУКіМ]. – [2-е вид., доопрацьоване]. – К. : Музична Україна, 1999.
4. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Б. Кирдан, А. Омельченко. – К. : Музична Україна, 1980.
5. Кобзарське мистецтво: навч. пос. / [авт.-укл. В. І. Третяк]. – Вінниця : Вид. Тарнашинський О. В., 2008.
6. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / [Закович М. М. , Зязюн І. А. , Семашко О. М. та ін.]; за ред. М. М. Заковича. – [3-тє вид., стер.]. – К. : Знання, 2007.
7. Лавров Ф. Кобзарі / Лавров Ф. – К., 1980.
8. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Лисенко М. / [передмова М. Щоголя]. – К. : Мистецтво, 1955.

9. Підгорбунський М. Музичні струнні інструменти на території України в XVI – XIX ст. / Підгорбунський М. // Питання культурології : міжвід. зб. наук. ст. – Вип. 18. – К., 2002. – С. 115 – 119.
10. Скляр І. Київсько-харківська бандура / Скляр І. – К., 1971.
11. Сумцов М. Українські співці й кобзарі / Сумцов М. – Харків, 1910.
12. Українська художня культура : навч. посіб. / [за ред. І. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996.
13. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) : исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / Фаминцын А. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 313 – 540.
14. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Хоткевич Г. – Харків : ДВУ, 1930.
15. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003.

3.1.5. Класична гітара у світовій культурі



Гітара

Слово «гітара» запозичене від слова «кіфара», що означало струнний музичний інструмент древніх греків. Отже, *гітара – це струнно-щипковий інструмент, що складається із корпусу з глибокими вигинами по боках і плоскими деками, із шийки з грифом, де розміщені металеві лади, і головки з кілками*. Спочатку на гітарі використовувались жильні струни, згодом металеві й нейлонові. На гітарі можна видобувати як окремі звуки, так і акорди. Про походження гітари немає достовірних відомостей.

Перші зображення гітари учені відносять до II ст. н.е. Існувало два її різновиди: мавританська, на якій грали за допомогою пальців і плектра (плектр – пристрій для защипування струн на деяких щипкових інструментах), вона мала металеві струни і характеризувалася різким звуком та латинська, на якій грали пальцями, вона мала жильні струни і м'яке звучання. Остання була більш близькою попередницею сучасної класичної гітари.

У XIII ст. гітара була вже широко відома в Іспанії, де стала народним інструментом, її використовували для сольної гри, акомпанементу співу і супроводу танців. Спочатку гітара мала 4 подвійних струни, у XVII ст. – 5 подвійних струн. У цей час вона набула популярності в Італії та інших європейських країнах, а також в США. Значний розвиток гітарного мистецтва припадає на середину XVIII ст. У цей період замість п'яти подвійних почали застосовувати шість одинарних струн і встановився стрій інструмента. Хоча спроби удосконалити гітару здійснювалися і в подальшому, загально визнаною стала шестиструнна гітара. В Росії, і подекуди в Польщі, значного поширення набула семиструнна гітара.

Уже в XVII – XVIII ст. висунулась низка гітаристів-віртуозів (Х. К. Амад, Г. Санц в Іспанії, Ф. Корбетта в Італії, Р. Візе у Франції та ін.). Віртуозно грав на гітарі Н. Паганіні. «Я король скрипки, – говорив він, – а гітара моя королева». Н. Паганіні написав чимало творів для гітари – романси, сонати, варіації. Він вводив гітару до складу своїх квартетів разом зі скрипкою, альтом і віолончеллю. Грали на гітарі і писали для неї Ф. Шуберт, К. Вебер, Г. Берліоз. У записках Г. Берліоза згадується, що він свої перші твори написав саме для гітари.

У XVIII ст. з'являються музиканти, які цілком присвятили себе цьому інструменту. Найбільш видатним із них є італійський гітарист, композитор і педагог *Мауро Джуліані* (1781 – 1828). Саме в період його творчості остаточно сформувалася класична гітара. У двадцять років М. Джуліані став одним із найкращих італійських гітаристів. Він успішно гастролював на батьківщині й у деяких інших країнах. Поруч із цим М. Джуліані створює власні твори для гітари і займається педагогічною діяльністю. Багато з його творів, наприклад «Концерт № 3» для гітари з оркестром, виконують і тепер. Але найважливішим здобутком М. Джуліані вважають етюди митця. Мабуть, і зараз немає жодної «Школи гри на гітарі», що не містила би етюдів композитора, причому деякі з них є не лише вправами. Зокрема «Етюд № 5» входить до репертуару багатьох гітаристів, тому що це один із найбільш яскравих творів для гітари.

Серед вітчизняних відомих виконавців на гітарі XVIII – XIX ст. варто назвати імена Андрія Сіхри, Михайла Висотського, Марка Соколовського.

Помітний слід в історії інструмента залишив іспанський гітарист **Фернандо Сор** (1778 – 1839). Митець, на відміну від М. Джуліані, не думав присвячувати себе виключно гітарі, хоча його концерти завжди викликали велику зацікавленість. Він писав симфонії, ораторії, опери, балети, а музика для гітари становила невелику частину спадщини композитора. Однак саме гітарна музика Ф. Сора дійшла до нашого часу, а інша була майже забута. Ф. Сор одним із перших розкрив великі поліфонічні можливості гітари, використовував їх у своїх творах і описав у «Трактаті про гітару».

Особливе піднесення гітарне мистецтво пережило у I пол. XIX ст., коли було створено багато сольних і ансамблевих творів для гітари. Видатні гітаристи-композитори цього часу – Ф. Карулли (Італія), Д. Агуадо (Іспанія).

До середини XIX ст. після багатьох удосконалень головним інструментом концертних залів стає рояль. Досить популярною залишається також скрипка. А для гітари настає період занепаду. Виступи гітаристів залучають дедалі менше слухачів. Різко змінюється громадська думка: відвідати концерт гітариста означало виявити низький смак. Гітару почали вважати неблагородним інструментом, для неї припинили творити більшість композиторів. Поступово гітара майже у всіх країнах, хіба що окрім Іспанії, втратила свою популярність.

На щастя, період занепаду тривав усього кілька десятиліть, а після цього розпочався стрімкий розвиток. Початок розквіту гітарного мистецтва насамперед пов'язаний з ім'ям відомого іспанського гітариста **Франсиско Таррега Ешеа** (1852 – 1909). Саме йому належить роль засновника сучасної іспанської гітарної школи. Багато концертуючи, Ф. Таррега прославився як видатний музикант. По-новому осмисливши гітару, він сприяв тому, що вона знову знайшла зацікавлених слухачів і стала концертним інструментом.

Ф. Таррега також був блискучим композитором. Він створив небагато композицій, але майже кожен його твір став класикою. Це такі відомі твори композитора, як «Спогади про Альгамбр», «Арабське капріччіо», «Мавританський танець», «Альборада».

Неоціненний внесок Ф. Таррега здійснив і в гітарну педагогіку. Серед його учнів було чимало відомих виконавців, таких як М. Льобет, Д. Фортеа та ін.

Слід відзначити, що у наш час в Іспанії створена Міжнародна академія гітари, що носить ім'я видатного музиканта. У цьому навчальному закладі навчають грі на гітарі відомі світові педагоги, блискучі концертні виконавці Стефано Віола, Пако де Лусія та ін.

Гідним продовжувачем традицій Франсиско Тарреги став відомий іспанський гітарист **Андрес Сеговія** (1894 – 1987). Він самостійно опанував гітару. Музиканту-віртуозу вдалося відродити інтерес до гітари як сольного інструмента і розширити її технічні та виражальні можливості. Його мистецтво надихало багатьох композиторів на створення творів для гітари. А. Сеговія виконував також власні твори – «Концерт» для гітари з оркестром, «Тонаділью» та інші п'єси. Він збагатив репертуар гітаристів перекладеннями творів Й. С. Баха, Й. Гайдна, Л. Бетховена та інших композиторів.

На сучасному етапі в Україні гітару гідно представляють блискучі концертні виконавці, талановиті педагоги Володимир Доценко, Вікторія Жадько, Андрій Остапенко, Олександр Шевченко та ін. Їхня творча діяльність сприяє розвитку вітчизняного гітарного мистецтва.

Виконання на гітарі відзначається розмаїттям прийомів звуковидобування, за допомогою яких виявляються багаті яскраві можливості інструмента. Звук гітари не має великої сили. Він гарно поєднується з людським голосом і зі звучанням інших струнних та духових інструментів, що обумовило використання гітари для акомпанементу співу і в камерних ансамблях. Цей інструмент чудово поєднується зі скрипкою, віолончеллю, мандоліною, домрою та іншими інструментами. Гітара використовується і для сольної гри. В багатьох країнах гітара стала істинно народним інструментом.

Варто відмітити, що існує ще один різновид гітари – **електрогітара**. Вона виникла в той момент, коли гітару об'єднали з електроапаратурою. Цей інструмент істотно відрізняється від шестиструнної гітари звуковиражальними можливостями, способом звуковидобування, тембром. Електрогітара знайшла своє застосування у вокально-інструментальних ансамблях, рок-гуртах, в естрадних оркестрах і в деяких різновидах джазу.

Контрольні запитання

1. Чому гітара є одним із найпопулярніших музичних інструментів у світі?
2. Яких відомих гітаристів-віртуозів Ви знаєте? Що Вас приваблює у їхній творчості?
3. Назвіть композиторів, які створювали твори для гітари.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Булучевский Ю. Старинная музыка. Словарь-справочник / Ю. Булучевский, В. Фомин. – Л. : Музыка, 1974.
2. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары / Вольман Б. – Л. : Музыка, 1968.
3. Вольман Б. Гитара / Вольман Б. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1980.
4. Газарян С. Рассказы о гитаре / Газарян С. – М. : Детская литература, 1987.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / Давидов М. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005.
6. Манилов В. Твой друг гитара / Манилов В. – К. : Музична Україна, 1993.
7. Мартынов И. Музыка Испании / Мартынов И. – М. : Советский композитор, 1977.
8. Отюгова Т. Рождение музыкальных инструментов / Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. – Л. : Музыка, 1986.
9. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре / Эмилио Пухоль. – М. : Советский композитор, 1978.
10. Розеншильд К. История зарубежной музыки. – Вып. I / Розеншильд К. – М. : Музыка, 1978.
11. Шанрасе Э. Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней / Элен Шанрасе / [пер. с франц.]. – М. : Музыка, 1991.
12. Ширялин А. Поэма о гитаре / Ширялин А. / [сост. Г. Е. Левкодимов]. – М. : Молодая гвардия, 1994.

3.1.6. Місце та роль флейти в музичній культурі



Флейта

Флейта є одним із найдавніших духових музичних інструментів (аерофонів). **Чи знаєте Ви, що в доісторичні часи флейта вважалась символом життя, тому що грали на ній за допомогою дихання, тобто вдуваючи повітря?** Одна із найдавніших флейт світу – свисток із суглоба північного оленя, якому близько 20 тисяч років – була знайдена під час розкопок давньокам'яного віку. Ще більш древня флейта знайдена на півдні Німеччини, її вік близько 30 тисяч років.

Це означає, що люди грали на флейтах увесь цей час – в період від 30 тисяч до 600 років тому. Але на яких саме флейтах грала давня людина? Отвори, що регулювали висоту звука, були винайдені значно пізніше. Найдавніші флейти мали 2 – 3 трубки, більш пізні – 4 – 5 і т. д.



Флейта Пана

Така багатоствольна флейта називається **флейтою Пана**. Свою назву вона отримала на честь давньогрецького бога, покровителя пасухів, який уособлював сили природи. Флейта Пана дійшла до нашого часу. Вона відзначається чистим і яскравим звуком. У різних народів вона побутує під різними назвами. У молдован це «най», в Литві «скудучай», в Росії – «кугікли».

Поздовжня флейта була відома в Єгипті ще п'ять тисяч років тому, і вона залишається основним духовим інструментом на всьому Близькому Сході. Поперечна флейта з 5 – 6 пальцевими отворами була зна-на в Китаї близько трьох тисяч років тому, а в Індії та Японії – більше двох тисяч років тому. У Європі в період Середньовіччя були поширені, переважно, прості інструменти свисткового типу, а також поперечна флейта, що проникла в Центральну Європу зі Сходу через Балкани, де й сьогодні залишається одним із найбільш поширених народних інструментів. В Західній Європі флейти вийшли з ужитку після падіння Римської імперії (V ст.) і від-родилися лише в X – XI ст.

Багаточисленні зображення і описи флейти зустрічаються в західно-європейських джерелах з XVI ст. В період раннього бароко циліндричні поперечні флейти з примітивною системою пальцевих отворів, що були популярними в епоху Відродження, перестали відповідати вимогам нового інструментального письма. Барочні флейти (флейти траверсо) з конічним каналом і одним клапаном, сконструйовані паризькими майстрами, набули поширення на рубежі XVII – XVIII ст. у Франції й Німеччині. Популярність флейт зростає з виникненням публічного концертного життя, яке спричинило розквіт аматорського музикування; флейта, що відзначалася легкістю звуковидобування і багатими технічними та виражальними можливостями, набула поширення серед аматорів.

Для флейти багато писали композитори А. Вівальді, Й. С. Бах, Г. Гендель, Ж. Б. Лойє, Дж. Саммартіні, Г. Телеман, Й. Хассе. Після флейтових квартетів і концертів молодого В. А. Моцарта сольний і ансамблевий репертуар для флейти довгий час не поповнявся серйозними новими творами.

Вагомою постаттю у флейтовому мистецтві став німецький флейтист – композитор, віртуоз і теоретик **Йоганн Кванц** (1697 – 1773). Він не лише удосконалив інструмент і створив твори для флейти, які звучать і сьогодні. Перу Й. Кванца належить перший методичний трактат «Досвід керівництва з гри на поперечній флейті», у якому чудовий музикант сформулював важливі принципи в мистецтві флейтового виконавства. Учені зазначають, що допитливий розум конструктора і педагога-методиста, творча фантазія композитора поєднувались у ньому з віртуозністю великого артиста.

Сучасний тип флейти створив у 1832 р. вже згаданий нами німецький флейтист, музичний майстер **Теобальд Бьом** (1794 – 1881). Він замінив конічний стовбур флейти циліндричним і настільки розширив ігрові отвори, що палець виконавця вже не міг повністю їх затулити. Завдяки цьому з'явилася система клапанів, розміщена під пальцями настільки зручно, що виконавець міг легко долати важкі технічні побудови.

Зазвичай флейти виготовляли зі срібла, хоча деякі виконавці надавали перевагу дерев'яним флейтам, траплялися також інструменти зі скла та слонової кістки.

В оркестрі флейту почали використовувати із середини XVIII ст. Спочатку флейти замінювали духові музичні інструменти гобої. З початку XIX ст. до складу оркестру входила одна флейта, згодом стало традицій-

ним використовувати дві флейти і пікколо, а у XX ст. в оркестрі з'явилася і альтова флейта.

Особливий яскравий тембр флейти привернув увагу французьких композиторів до цього інструмента. Для нього створили музику К. Дебюссі, А. Онеггер, Д. Мійо, Ж. Ібер. Для флейти також писали П. Хіндеміт, С. Прокоф'єв, Б. Мартіну, У. Пістон та ін.

В Україні флейтове мистецтво представляє блискучий музикант, талановитий педагог **Юрій Шутко** (1968). Нині він єдиний в нашій країні музикант-флейтист, який виступає із сольними концертами, а також всесвітньо відомими диригентами: Урсом Шнайдером (Швейцарія), Саулюсом Сондецькісом (Литва), Юрієм Луцівим, Мирославом Скориком, Станіславом Вінярчиком (Україна).

Музикант здійснив багато записів на телебаченні та до фонду Українського радіо. Ю. Шутко є першим виконавцем низки творів для флейти зарубіжних і вітчизняних композиторів, написаних спеціально для нього.

До репертуару Ю. Шутка входять твори всіх стилів і жанрів для флейти соло; флейти у супроводі фортепіано або оркестру, створені композиторами світу за останні триста років, починаючи з музики бароко – твори Й. С. Баха, К. Ф. Е. Баха, Г. Генделя, А. Вівальді, Г. Телемана, Ж. Б. Люллі, М. Маре, Ж. Б. Лойє, Ф. Бенди; музики епохи класицизму – твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, К. В. Глюка, К. Стаміца, Д. Чімарози, Ф. Госсекса; композиторів-романтиків – твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Кулау, Ф. Мендельсона, С. Франка, К. Рейнеке, С. МеркадANTE, Г. Форте, Ж. Массне, Н. Паганіні; музики XX ст. – твори К. Дебюссі, М. Равеля, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, С. Рахманінова, П. Хіндеміта, Б. Мартіну, Дж. Енеску, Ж. Ібера, Ф. Пуленка, А. Оннегера, Д. Мійо; українських композиторів – твори М. Березовського, М. Лисенка, В. Губаренка, Є. Станковича, Ф. Якименка, В. Губи, Ж. Колодуб, Л. Дичко.

Піднесене виконання віртуозного флейтового репертуару відзначається неперевершеною майстерністю гри Ю. Шутка. Музикознавці зазначають, що в його руках флейта за своїм впливом на слухачів нічим не поступається людському голосу, скрипці чи фортепіано. Манера виконання митця відзначається яскравістю, віртуозністю, багатством нюансів та різноманітних фарб і справляє заворожуюче враження. «Неповторне звучання флейти в руках Юрія Шутка нагадує прекрасну, хоч і сумну історію кохання Орфея і Еврідіки» (19 квітня 1997 р., газета «Вечірній Київ»).



Сопілка

Слід зауважити, що окрім класичної флейти і флейти Пана важливе місце серед флейтових в Україні займає *сопілка*. Вона здавна побутувала у багатьох народів світу. Назва «сопілка» походить від давньослов'янського слова «сопати», «сопіти» (шипіти); звідси «сиплий» – «сопілка», «сиповка». Сопілка та її різновиди відомі й за часів Київської Русі з назвами «сопель», «сопелка», «свирель», «дудка» та ін. У церковних літописах, починаючи з XI ст., ці назви часто фігурують як «дия-

вольські» скомороші атрибути [14, с. 207]. Водночас «сопели» поруч із «трубами» і «сурнами» з давніх-давен входили до переліку інструментів руського війська.

Всупереч різним офіційним заборонам грати на сопілці, вона залишалась у всі часи улюбленим народним інструментом. На сопілці чудово грали студенти Києво-Могилянської академії, на ній музикували відомі діячі української культури. Існують відомості, що Г. Сковорода ще в домі батька опанував сопілку і свиріль. Він виходив на світанку в гай із сопілкою і зустрічав схід сонця. За деякими свідченнями, митець так удосконалив власну сопілку, що міг відтворювати на ній пташиний спів [14, с. 208].

Сопілка та її різновиди набули поширення в багатьох регіонах України, але скрізь вони мають різні назви, власну технологію виготовлення і певні конструктивні відмінності. На Гуцульщині сопілка називається денцівкою, бо має свисток у вигляді денця, у лемків – сопівкою, на Поділлі та Поліссі – дудкою [14, с. 208]. Найулюбленішим інструментом гуцулів була й залишається традиційна денцівка на п'ять-шість отворів. Цей інструмент звучить у будні і в свята, на ньому грають «для себе» і для аудиторії. На сопілці просто і ефектно виконують різні мелізми: форшлаги, трелі, морденти та ін.

Сопілка є сольним і водночас ансамблевим інструментом, що органічно поєднується зі скрипкою, цимбалами та іншими народними інструментами. Тому вона вважається одним із провідних інструментів ансамблів троїстих музик, входить до складу оркестрів народних інструментів.

У народно-інструментальній музиці України вона зайняла чільне місце, тому сопілку справедливо можна вважати національним інструментом українського народу.

Контрольні запитання

1. Яким шляхом відбувалося удосконалення флейти?
2. Назвіть флейтові інструменти, що побутують в Україні.
3. Яких відомих виконавців на флейті, сопілці Ви знаєте?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України : Від найдавніших часів до початку XX ст. : монографія / Богданов В. – Харків : Основа, 2000.
2. Газарян С. В мире музыкальных инструментов / Газарян С. – М. : Просвещение, 1985.
3. Инструменты духового оркестра : учеб. пос. [для муз. уч-щ, муз. вузов и вузов к-ры] / Браславский Д. А., Горчаков С. П., Зудин Н. А. и др. – М. : Музыка, 1984.
4. Круль П. Національне духове мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії) : монографія / Круль П. – К. : Вид-во НАН України, 2000.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2. ч. / Левин С. – Ч.2. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1983.
6. Модр А. Музыкальные инструменты / Модр А. – М. : Госмузиздат, 1959.
7. Музыка : Энциклопедия. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990.
9. Павлоцкая Н. История музыкальных инструментов / Павлоцкая Н. – СПб. : Каро, 2006. – 176 с.
10. Скляр І. Подарунок сопілкарям / Скляр І. – К. : Мистецтво, 1968.
11. Тризно Б. Флейта / Тризно Б. – М., 1964.
12. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пос. / Усов Ю. – М. : Музыка, 1978.

13. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Хоткевич Г. – Харків : ДВУ, 1930.
14. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003.
15. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра / Чулаки М. – М., 1983.

3.1.7. Історія саксофона та його роль в музиці



Саксофон

Саксофон – це духовий язичковий музичний інструмент. Біографія саксофона налічує понад 160 років. Перший саксофон створив бельгійський музичний майстер ***Адольф Сакс*** (1814 – 1894) у Парижі в 1842 р. Цей інструмент був повністю схожим на сучасний саксофон. Він мав металевий конічний корпус, мундштук з одинарною тростиною і системою кільцевих клапанів згаданого вже німецького музичного майстра Теобальда Бьома, і мав «змієподібну» (скручену) форму.

Перший твір, в якому був використаний саксофон, належить перу французького композитора ***Гектора Берліоза*** (1803 – 1869), який завжди позитивно відносився до нововведень у музиці. Цей твір – Хорал для голосу і шести духових інструментів, в якому окрім саксофона використовувались й інші інструменти, сконструйовані А. Саксом (бас-кларнет, корнет та ін.).

У 1844 р. саксофон був вперше представлений на промисловій виставці в Парижі, а 21 березня 1846 р. А. Сакс отримав патент на «систему духових інструментів, що називаються саксофонами», до якої входило вісім різновидів цього інструмента. У 1845 р. інструменти, сконструйовані А. Саксом (саксофони, саксгорни і саксотромби) були введені до складу військових духових оркестрів.

Будучи знавцем оркестровки і можливостей інструментів, Г. Берліоз створив працю «Мистецтво інструментовки», в якій помістив досить вели-

ку статтю про саксофони і дав цим інструментам позитивну характеристику. Отже, Г. Берліоз одним із перших привернув увагу європейських музикантів до цього інструмента, передбачивши майбутнє саксофона. Композитори почали періодично вводити саксофон до складу оркестру (зазвичай в операх): Л. Деліб – «Сільвія»; Ж. Массне – «Король Лахорський», «Іродіада» і «Вертер»; К. Сен-Санс – «Генріх VIII» та ін.

У 1857 – 1870 рр. А. Сакс викладав гру на саксофоні у військовому училищі при Паризькій консерваторії. За цей час він підготував велику кількість блискучих музикантів і надихнув композиторів на створення творів для саксофона. Але в 1870 р. розпочалась війна, більшість учнів училища пішла на фронт, і через деякий час заклад був закритий. Клас саксофона в Паризькій консерваторії був відкритим лише у 1942 році. Після 1870 р. у Європі спостерігається згасання інтересу до саксофона, однак «естафету» перейняли американські музиканти, зокрема, Еліза Холл, яка успішно виступала як солістка.

Наприкінці XIX ст. в США зародився новий музичний стиль – джаз, і саксофон майже відразу став одним із головних його інструментів. Специфічне звучання інструмента і багаті виражальні можливості найкраще підходили для цього стилю. Приблизно з 1918 р., за виразом одного з критиків, країну заповнила «саксофономанія». Налагоджене масове виробництво цих інструментів сприяло їх швидкому поширенню і популярності.

Початок XX ст. позначений новим спалахом зацікавленості класичних композиторів саксофоном. У 1920 – 30-х рр. до своїх творів його ввели Д. Мійо (балет «Створення світу»), М. Равель (в його «Болеро» використовується відразу три саксофони – сопраніно, сопрано і тенор), П. Хіндеміт (опера «Кардільяк»), Д. Шостакович (балет «Золотий век»), С. Прокоф'єв (сюїта «Поручик Кіже»), А. Хачатурян (балет «Гаяне») та ін. До того ж, джаз із США почав поступово проникати у Європу, де саксофон, як зазначалося, уже став одним із головних інструментів і мав великий успіх. Це і стало передумовою тріумфального повернення саксофона та його незвичайної популярності в музиці XX ст.

Була написана також низка сольних творів для саксофона: «Рапсодія» К. Дебюссі, «Концерт» О. Глазунова, дві балади Ф. Мартіна, «Хорал з варіаціями» В. д'Енді та ін. Серед вітчизняних композиторів, які створювали композиції для саксофона – Е. Денисов, С. Губайдуліна, В. Артемов, М. Пейко, А. Ешпай.

В епоху свінгу (із середини 1930-х рр.) в моду увійшли джазові оркестри (біг-бенди), в яких обов'язково використовувалася група саксофонів. Зазвичай до складу такого оркестру входило не менше п'яти саксофонів (два альтових, два тенорових і один баритоновий). Серед видатних саксофоністів цього часу – Лестер Янг (1909 – 1954), Коулмен Хокінс (1904 – 1969), згодом – Чарлі Паркер (1920 – 1955).

У сучасному джазі саксофон залишається одним із провідних інструментів. Серед відомих виконавців другої половини ХХ ст. – американські саксофоністи Джуліан «Кенноболл» Еддерлі, Джон Колтрейн, Джеррі Малліген, Бен Уебстер, Бад Шенк, Філ Вудс, російські митці Маргарита Шапошнікова, Лев Михайлов, Ігор Бутман, Георгій Гаранян, Олексій Козлов, Давид Голощокін.

Із 1969 р. регулярно проводяться Всесвітні конгреси саксофоністів, в рамках яких відбуваються конкурси і фестивалі, видаються книги і періодичні видання. У 1995 р. в Бордо був відкритий Європейський центр саксофона, головним завданням якого є популяризація цього інструмента і створення для нього сучасної музики.

Саксофон відзначається повним потужним звучанням і великими технічними можливостями. Існує сім різновидів цього інструмента, але найчастіше в музичній практиці знаходять застосування сопрановий, альтовий, теноровий і баритоновий саксофони. Вони складають квартет саксофонів. Сопрановий, альтовий і теноровий використовуються як і в класичній музиці, так і в джазі, баритоновий – переважно в джазі та естрадних жанрах.

В Україні цей інструмент представлений творчістю ***Київського квартету саксофоністів*** Національної філармонії України. Керівником колективу є досвідчений музикант, педагог Юрій Василевич. До його складу входять Юрій Василевич – сопрано, Михайло Мимрик – альт, Олег Заремський – тенор, Сергій Гданський – баритон.

До репертуару квартету входять українська фольклорна, класична та сучасна авангардна музика, джазові композиції. Колектив має записи на радіо та телебаченні. Квартет успішно виступає в багатьох містах України, Західної Європи та США.

Контрольні запитання

1. Чому саксофон має велику популярність у сучасній музичній культурі?
2. Назвіть імена відомих саксофоністів. Чим Вас приваблює їхня творчість?
3. Які композитори писали музику для саксофона?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Газарян С. В мире музыкальных инструментов / Газарян С. – М. : Просвещение, 1985.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Берлиоз Г. – М. : Музыка, 1972.
3. Иванов В. Саксофон. Популярный очерк / Иванов В. – М. : Музыка, 1990.
4. Музыка : Энциклопедия. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990.
6. Музыканты мира: Биографический словарь / [сост. М. В. Есипова, О. В. Фроянова]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2001.
7. Павлоцкая Н. История музыкальных инструментов / Павлоцкая Н. – СПб. : Каро, 2006. – 176 с.
8. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр: в 4-х т. / Рогаль-Левицкий Д. – Т. 1. – М., 1953.
9. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пос. / Усов Ю. – М. : Музыка, 1978.
10. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра / Чулаки М. – М., 1983.

3.2 Камерна інструментальна музика

Камерна музика – це вид музики, призначений для вузького кола слухачів та для виконання в невеликих приміщеннях. Для неї характерна увага до внутрішнього світу особистості, цей вид музики має великі можливості для передачі ліричних емоцій і найтонших градацій душевного стану людини.

Виникнення камерної музики пов'язане з практикою домашнього музикування в колі знавців-аматорів. Камерні твори виконуються соло чи в ансамблі – з двома (дует), трьома (тріо), п'ятьма (квінтет) і більше вокалістами або інструменталістами. Найпоширенішими інструментами, що застосовуються в камерній музиці, є скрипка, альт, віолончель, фортепіано, флейта.

Сучасні жанри камерно-інструментальної музики остаточно сформувалися у творчості віденських класиків – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Це соната, тріо, квартет, квінтет; ансамблі, в яких велика частина відводиться струнним інструментам.

Камерно-інструментальна музика увібрала в себе стилістичні риси інших різновидів музичної творчості. Вже Л. Бетховен симфонізував свої квартети, робив їх більш масштабними в плані форми та змісту. А його відома «Крейцера соната» для скрипки і фортепіано є істинно симфонічним твором за своїм емоційним запалом, монументальністю музичних образів. У творах композиторів-романтиків Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса дуже яскраво проявилось ліричне начало («Пісні без слів» Ф. Мендельсона).

У першій половині ХХ ст. камерно-інструментальні ансамблі побутували у досить вузькому колі інтелігенції, тому музика для них не набула значного розвитку. Українські композитори створювали твори малої форми – прелюдії, етюди, поеми, цикли мініатюр, обробки народних пісень і танців для фортепіано та інших інструментів.

Вагомою у вітчизняній камерній інструментальній музиці є постать композитора та піаніста **Василя Барвінського** (1888 – 1963), який залишив багатожанрову камерно-інструментальну спадщину для різних інструментів та їх складів (квінтет, тріо, квартет). До унікальної «Збірки українських колядок і щедрівок» митця увійшли 22 фортепіанні обробки українських стародавніх церковних наспівів Карпатського і Центрального регіонів України. Композитору вдалося створити власний витончений стиль завдяки використанню різнобарвної колористичної гармонії та фактурно-тембрових ефектів. Музика композитора має глибоко національний характер.

Вершиною вітчизняної камерно-інструментальної музики є монументальний «Український квінтет» **Бориса Лятошинського** (1894/95 – 1968),

присвячений трагічним подіям війни. Його теми побудовані на інтонаційних джерелах українського фольклору – думах, історичних піснях, плачах. У цьому творі композитор продемонстрував високу ансамблеву майстерність.

Камерна музика відомого українського композитора **Валентина Сильвестрова** (1937) характеризується пошуками тембрового співвідношення різних інструментів, застосуванням нетипових ансамблевих складів і форм, використанням прийомів полістилістики («Кіч-музика» для фортепіано, тріо для флейти, труби і челести) та ін.

Серед здобутків камерної творчості також кuartет «Вірменські ескізи» А. Штогаренка, сюїта для струнного кuartету «Дружба» І. Шамо, квінтет для дерев'яних духових інструментів Г. Таранова, а також твори А. Філіпенка, Л. Дичко, В. Губи, Ю. Іщенко, Є. Станковича, І. Карабиця.

Камерний оркестр – це невеликого складу оркестр, основою якого є ансамбль виконавців на струнних інструментах (6 – 8 скрипок, 2 – 3 альти, 2 – 3 віолончелі, контрабас).) Іноді до складу камерного оркестру входить клавесин, на якому разом із віолончелями, контрабасом і фаготами виконують партію генерал-баса. Інколи до складу камерного оркестру додають духові інструменти. У XVII – XVIII ст. такі оркестри (на відміну від церковних чи оперних) використовувалися для виконання *concerti grossi*, концертів із інструментами, на яких виконують соло, концертних симфоній, оркестрових сюїт, серенад, дивертисментів та ін. Тоді їх не називали «камерними оркестрами». Цей термін увійшов до обігу лише у XX ст.

Камерний оркестр, як великий так і малий, є самостійним типом оркестру. Відродження камерного оркестру пов'язане зі зростанням зацікавленості докласичною і ранньою класичною музикою, зокрема творчістю Й. С. Баха, із прагненням відтворити її істинне звучання. Основу репертуару більшості камерних оркестрів складають твори А. Кореллі, Т. Альбіноні, А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта та ін. Важливе значення також мала зацікавленість камерним оркестром сучасних композиторів, які намагалися знайти відповідні засоби для втілення музичної ідеї «малого плану». Виявлення інтересу до камерного оркестру також було реакцією на величезні оркестри початку XX ст. і прагненням до економії музичних засобів, відродженням поліфонії.

Для камерного оркестру XX ст. властиві значна свобода, випадковість складу, що кожний раз визначався певним художнім задумом. Під сучасним камерним оркестром нерідко розуміють склад, у якому, як і в камерному ансамблі, кожна інструментальна партія представлена переважно одним солістом. Інколи камерний оркестр обмежується лише струнними інструментами. У тих випадках, коли до нього входять духові інструменти, склад оркестру може коливатися від декількох солістів до 20 – 30 виконавців. Межі між камерним оркестром і камерним ансамблем дуже розмиті. У XX ст. для камерного оркестру створюють твори у різноманітних жанрах.

До низки найбільш відомих зарубіжних оркестрів XX ст. належать: камерний оркестр під керівництвом В. Штроса (ФРН, організований у 1942 р.), Штутгартський камерний оркестр під керівництвом К. Мюнхінгера (ФРН, 1946 р.), Віденський камерний ансамбль старовинної музики «Musica antica» під орудою Б. Клебеля (Австрія), «Нові віртуози Риму» під керівництвом Р. Фазано (1947 р.), камерний оркестр Загребського радіо і телебачення (1954 р.), камерний оркестр «Кларіон-концертс» (США, 1957 р.), камерний оркестр під керівництвом А. Бротта (Канада), Московський камерний оркестр під орудою Р. Баршая (1956 р.), камерний оркестр Московської консерваторії під керівництвом М. Теріана (1961 р.), Ленінградський камерний оркестр під орудою Л. Гозмана (1961 р.), камерний оркестр Литовської державної філармонії під керівництвом С. Сондецкіса (Каунас, 1960 р.) та ін.

Серед вітчизняних мистецьких колективів значної уваги заслуговує **Київський камерний оркестр**, заснований у 1963 році. В минулому колектив очолювали відомі диригенти Антон Шароєв та Ігор Блажков. Із 1990 року головним диригентом та художнім керівником оркестру є видатний музикант **Роман Кофман** (1936). До складу оркестру входять блискучі музиканти, яких характеризує артистизм та висока професійна майстерність. Репертуар колективу складає камерна музика українських та зарубіжних композиторів (Б. Бріттена, Г. Малера, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Д. Шостаковича, В. Сильвестрова, Є. Станковича та ін.). Справжньою мистецькою подією стали концерти циклу «Роман Кофман і його друзі», що проходили за участю оркестру. Цей фестиваль зібрав визначних митців з різних країн Європи і привернув увагу шанувальників класичної музики.



Київський камерний оркестр

Київський камерний оркестр проводить інтенсивну гастрольну діяльність в Україні та поза її межами (Корея, Німеччина, Франція, Нідерланди, Австрія, Бельгія, Великобританія, Іспанія, Португалія, Польща, Швейцарія, США, Мексика, Японія). Захоплені відгуки про творчість колективу знаходимо на шпальтах найповажніших часописів світу.

Важливою для розвитку вітчизняної камерно-інструментальної музики є творча діяльність **Національного камерного ансамблю «Київські солісти»**, що створений у 1995 р. До 2009 р. художнім керівником і диригентом цього чудового колективу був відомий український скрипаль **Богодар Которович** (1941 – 2009). До складу цього колективу входять талановиті молоді музиканти України, лауреати національних та міжнародних конкурсів, серед яких багато учнів Б. Которовича. Виступи ансамблю «Київські солісти» завжди відзначаються переконливою, яскравою грою. До репертуару колективу входить барочна, класична та сучасна музика, створена для камерного оркестру. Але головним у репертуарній політиці «Київських солістів» є виконання масштабних творів романтичного напрямку.

За активну діяльність у справі популяризації української культури та мистецтва Міністерство закордонних справ України надало колективу звання «Посол української культури».

Контрольні запитання

1. Розкрийте характерні ознаки камерної музики.
2. Чим камерна музика відрізняється від симфонічної?
3. Назвіть імена композиторів, які створюють камерну музику та їхні твори.
4. Творчість яких вітчизняних та зарубіжних камерних оркестрів Вам відома?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Берегова О. Постмодернізм у камерній творчості українських композиторів у 80 – 90-х роках 20-го сторіччя / Берегова О. – К., 1995.
2. Історія української радянської музики : навч. посіб. / [редкол. : О. Зінкевич, І. Ляшенко та ін.]. – К. : Музична Україна, 1990.
3. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Т. 4.: 1917 – 1941. / [ред. колегія Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц]. – К. : Наукова думка, 1992.
4. Культурологія / Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондрачук А. Ю. та ін.; [за ред. Т. Б. Гриценко]. – [2-ге вид.]. – К. : Центр навчальної літератури, 2009.
5. Петрушанская Р. Камерная музыка / Петрушанская Р. – М. : Знание, 1981.
6. Протопопов В. Из истории форм инструментальной музыки. Хрестоматия : учеб. пос. / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1980.
7. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка 1-й пол. XX в. Страны Европы и Америки / Раабен Л. – Л. : Советский композитор, 1986.
8. Рожок В. Музика і сучасність : монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / Рожок В. – К. : Пошуково-видавниче агентство «Книга пам'яті України», 2003.
9. Ступель А. В мире камерной музыки / Ступель А. – [изд. 2-е]. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1970.
10. Тараканов М. Инструментальный концерт / Тараканов М. – М. : Знание, 1986.

11. Українська художня культура : навч. посіб. / [за ред. І. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996.

12. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. / Уманець О. – Харків : Регіон-інформ, 2003.

13. Художня культура України : [навч. посіб.] / Л. М. Масол, С. А. Ничкало, Г. І. Веселовська, О. І. Оніщенко; [за заг. ред. Л. М. Масол]. – К. : Вища школа, 2006.

3.3 Вокальне мистецтво

Вокальне мистецтво або спів – це виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами голосу співака ідейно-образний зміст музичного твору. Саме спів вважають одним із найдавніших видів музичного мистецтва. Спів буває зі словами і без слів; **сольним**, тобто одноголосним, **ансамблевим** (на два голоси – дует, на три – тріо, на чотири – квартет) і **хоровим**. Зазвичай спів супроводжується інструментальним акомпанементом, але може бути і без нього. Це спів, що має назву ***a cappella***. **Які жанри вокального мистецтва Ви знаєте?** Основними жанрами вокального мистецтва у класичній музиці є ***оперний спів***, пов'язаний із драматичною дією, з театральним видовищем, яке містить у собі всі види вокального мистецтва, і ***камерний*** – виконання романсів, пісень, переважно соло або невеликими ансамблями.

Учені зазначають, що спів є найбільш природним і спонтанним виявом музики, оскільки він найчастіше пов'язаний з текстом і може одночасно відображати думки та емоції. Водночас голос – це своєрідний духовий інструмент, за допомогою якого можна видавати співацький звук. Голосові зв'язки, що знаходяться в людській гортані, коливаються (вібрують) під натиском повітряного потоку, який з силою виштовхується з легень. «Вміти співати – означає вміти правильно дихати», зазначав великий знавець можливостей людського голосу, видатний російський композитор М. Глінка.

Співацькі голоси бувають різні – високі, середні та низькі. Серед чоловічих голосів виділяють тенор, баритон і бас. Серед жіночих – сопрано, мецо-сопрано і контральто.

Першою європейською школою співу була італійська; вона сформувалася на початку XVII ст. і вирізнялася блискучими голосами. Вокальність італійської мови і зручність для голосу італійських мелодій дозволя-

ють максимально використовувати можливості голосового апарату. Італійська школа виробила класичний еталон звучання голосу. Висока довершеність італійського вокального мистецтва вплинула на формування і розвиток інших національних вокальних шкіл: французької, характерними рисами якої були декламаційні елементи, що походять від розспівної декламації акторів французької класичної трагедії; німецької, що у своєму розвитку опиралася на національні пісенні традиції; російської школи, побудованої на манері виконання народних пісень.

Українська композиторська школа загалом і вокальна зокрема своїм формуванням завдячує видатному музично-громадському діячу, талановитому композитору, непересічному хоровому диригенту і фольклористу, високопрофесійному піаністу і педагогу **Миколі Лисенку** (1842 – 1912). Фундатор національної композиторської школи, М. Лисенко сприяв становленню української опери. Вагомим внеском у вітчизняну музику став цикл вокальних і хорових творів «Музика до „Кобзаря” Т. Г. Шевченка», в якому зображено цілу низку образів із народу. Солоспіви М. Лисенка відзначаються майстерним поєднанням прийомів народної та професійної музики, зокрема класичної й романтичної. Яскравими зразками цього жанру є романси «У мене був коханий рідний край», «Коли розлучаються двоє» на вірші Г. Гейне та ін.



Микола Лисенко
(1842 – 1912)

Різнобічна творча діяльність М. Лисенка мала виняткове значення для розвитку української культури: у процесі поєднання народної та класичної музики відбулося остаточне формування стилю української професійної музики в його загальнонаціональному масштабі.

Гідними послідовниками М. Лисенка стали К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Аркас та інші композитори Наддніпрянської України. Головною сферою їхньої творчості залишалася вокально-хорова музика, до якої входили обробки народних пісень, кантати, церковні жанри тощо. Саме у цій царині музичного мистецт-

ва українські композитори, передусім К. Стеценко і М. Леонтович, досягли вершин професійної майстерності.

Пісня є найбільш поширеним жанром вокальної музики. Музична форма пісні пов'язана зі структурою і змістом поетичного тексту. Найбільш уживаною є куплетна форма з приспівом. Пісня може бути, зокрема, народною або авторською та поділяється на такі функціональні жанри, як колискова, маршова, дитяча, обрядова тощо.

Важливе значення для розвитку вітчизняного пісенного жанру мала творчість композитора **Анатолія Кос-Анатольського** (1909 – 1983). У своїй творчості митець використовував самотутні зразки старогалицької побутової культури. Це знайшло відображення у його елегійній та щирій «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на вірші І. Франка й запальній «Ой піду я межі гори», написаній в ритмо-інтонаційних традиціях гуцульського фольклору.

Яскравою постаттю українського пісенного мистецтва та людиною широкої і щирої душі був **Платон Майборода** (1918 – 1989). Композитор написав такі прекрасні й незабутні мелодії, без яких важко уявити вітчизняну пісенну культуру другої половини ХХ ст. Відомими є пісні «Рідна мати моя», «Пісня про вчительку», «Київський вальс» та ін. Більшість пісень композитора написано на вірші поета А. Малишка. Пісенно-романсова спадщина П. Майбороди налічує понад 100 творів. Багато пісень митця набули великої популярності й стали справді народними.

Вагому пісенну спадщину (понад 200 пісень) залишив відомий український композитор-пісняр **Олександр Білаш** (1931 – 2003). До них належать балади громадянського звучання, ліричні пісні-романси «Ясени», «Прилетіла ластівка», «Сніг на зеленому листі» на вірші М. Ткача та інші твори. А пісня «Два кольори» на слова Д. Павличка стала улюбленою для багатьох українців. У цьому творі надзвичайно глибоко передано філософію життя, в якому майже завжди є червоне й чорне, любов і журба.

Українська пісенна спадщина також збагатилася чудовими піснями «Осіньне золото» та «Києве мій» І. Шамо, «Чарівна скрипка» І. Поклада, «Степом, степом» та «Мамина вишня» А. Пашкевича, «Очі волошкові» та «Пісня з полонини» С. Сабадаша, «Чорнобривці» та «На калині мене мати колихала» В. Верменича.

Одним із різновидів вокального мистецтва є **романс – камерний вокальний твір для голосу з інструментом**. Термін «романс» виник в Іспа-

нії і спочатку означав вірш іспанською мовою, що розрахований на музичне виконання. Набувши поширення в інших країнах, музичним терміном «романс» почали називати вокальний жанр. В Україні у побутовому музикуванні була поширена *пісня-романс*, яку виконували під акомпанемент клавикорда, бандури, торбана, пізніше – фортепіано або гітари. Цей вокальний жанр пов'язаний із фольклором. Поширення яскравих народних пісень-романсів спричинило формування самобутнього співучого стилю своєрідного українського *бельканто* (від італ. *vell* – гарний і *cant* – спів) – *стиль вокального виконання, якому притаманні мелодизм й особлива краса звучання*. Цей стиль характеризується ліричною образністю, вільним мелодійним розспівом, вигадливою ритмікою.

Багато композиторів – професіоналів і аматорів створювали пісні-романси. Важлива роль у цій сфері музичного мистецтва належить *Григорію Сковороді* (1722 – 1794) – відомому українському філософу-просвітителю, поетові, митцеві, педагогові. Уже зазначалося, що він був талановитим музикантом, грав на багатьох інструментах. До нашого часу дійшли канти «Пастирі милі» та «Ангели, знижайтеся», збірка «Сад божественних пісень» Г. Сковороди. Його мелодії і сьогодні звучать в різноманітних усних версіях бандуристів та лірників як «сковородинські пісні». Однак, слід відзначити, що романс відрізняється від пісні більшою деталізацією мелодії та її зв'язком зі словами, значною виражальною роллю інструментального супроводу.

Розвиток романсу як синтетичного музично-поетичного жанру розпочався із II половини XVIII ст. у творчості композиторів берлінської школи (М. Агрікола, К. Ф. Е. Бах, Ф. Бенда), у Франції (Е. Мегюль, А. М. Бертон, Н. Далеїрак), в Росії (А. Дублянський, О. Козловський). У XIX ст. романс стає одним із провідних жанрів, відображаючи характерну для епохи романтизму тенденцію – відтворення внутрішнього світу людини у всіх психологічних нюансах. Упродовж XIX ст. формуються національні школи романсу в Росії (М. Глінка, А. Даргомижський, М. Балакірєв, Ц. Кюї, М. Мусоргський, А. Бородин, П. Чайковський, С. Рахманінов), у Франції (Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне), в Чехії (Б. Сметана, А. Дворжак), у Польщі (М. Карлович, К. Шимановський), в Україні (М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко). Творчість майстрів романсу розвивалася одночасно із поетичними напрямками. Тісно пов'язані імена Ф. Шуберта та

І. Гете, Р. Шумана та Е. Гейне, М. Глінки та О. Пушкіна. У XIX ст. романси почали об'єднувати у вокальний цикл. Яскраві зразки цього жанру створили Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Г. Малер, М. Глінка, М. Мусоргський, Д. Шостакович, Г. Свірідов, Б. Бріттен.

Величезне захоплення викликає творчість багатьох видатних світових співаків. Знаменитий італійський тенор, майстер мистецтва бельканто **Енріко Карузо** (1873 – 1921) відзначався високою виконавською культурою, у його співі поєднувалися м'який ліризм і запальний темперамент. З однаковим успіхом виконував ліричні та героїко-драматичні партії в різних операх. Виступав також як камерний співак, особливе місце в репертуарі Е. Карузо займали неаполітанські пісні, митець був найкращим їх виконавцем.

Ще одним представником школи бельканто був **Маріо Ланца** (Альфредо Кокоцца) (1921 – 1959) – знаменитий американський співак італійського походження. Із 1942 р. М. Ланца виступав як концертний співак, виконував оперні партії. Митець відзначався потужним, іскристим голосом, мав пронизливий лірико-драматичний тенор. Творчість М. Ланца є яскравим зразком суто італійського стилю співу. Поруч із цим співак успішно проявив себе у кінематографі, за його участі вийшли фільми «Нічний поцілунок», «Улюбленець Нового Орлеана», «Великий Карузо», «Принц-студент» та інші.

Важливе значення для розвитку світового вокального мистецтва має творчість видатного іспанського співака **Пласідо Домінго** (1917). Митець має яскраво виражений драматичний тенор, дуже масивний, тембрально насичений, потужний і виразний. Співак відзначається експресивною, пристрасною манерою виконання. Упродовж 1970 – 1980-х рр. П. Домінго регулярно співав у виставах провідних театрів світу: лондонського «Ковент-Гарден», міланського «Ла Скала», паризького «Гранд-опера», американського «Метрополітен-опера», гамбурзької та віденської опери. У жовтні 1970 р. П. Домінго уперше виступив у опері «Бал-маскарад» Дж. Верді – в ансамблі з іспанською співачкою Монсеррат Кабальє, з якою вони згодом склали один із найбільш відомих дуетів. Світову славу співак здобув, гастролюючи з проектом «Три тенори», в якому окрім нього брали участь Хосе Карерас і Лучано Паваротті. Він виконав 130 різноманітних партій, що є рекордом в історії тенорів. Великим внеском П. Домінго у розвиток музи-

чного мистецтва є його диригентська діяльність, а також створення ним програм підтримки молодих артистів.

Одним із найбільш відомих виконавців сучасності у світі оперного мистецтва був знаменитий італійський співак (тенор) *Лучано Паваротті* (1935 – 2007). Митець дебютував на оперній сцені у 1961 р. Він співав у театрах Італії та інших країн, а також в оперній трупі австралійської співачки Джоан Сазерленд. Із 1965 р. Л. Паваротті став солістом міланського театру «Ла Скала». Наприкінці 1970-х рр. співак здобув всесвітню славу завдяки силі власного голосу і легкості верхнього регістра. Його «верхнє до» стало візитною карткою митця.

Сотні тисяч слухачів відвідували сольні концерти Л. Паваротті. Дослідники зазначають, що під час одного із виступів у нью-йоркській «Метрополітен-опера» глядачі настільки були вражені красою голосу співака, що завісу довелося піднімати 165 разів. Цей випадок був занесений до Книги рекордів Гіннеса. 500 тисяч глядачів слухали його концерт у Центральному парку Нью-Йорка – таку аудиторію не збирав жодний із популярних виконавців. Із 1992 р. Л. Паваротті брав участь у благодійних концертах «Паваротті і друзі».

Лучано Паваротті – це легенда. Він здійснив оперну революцію; ім'я співака назавжди залишиться синонімом краси людського голосу.

Важливе місце у вокальній музиці займає творча діяльність визначного іспанського оперного співака (тенора) *Хосе Карераса* (1946). Виконавець відомий своїми інтерпретаціями творів Дж. Верді та Дж. Пучіні. У середині 1970-х рр. співак завоював усі провідні оперні сцени світу. Відомий диригент Герберт фон Караян запросив Х. Карераса виконати реквієм Дж. Верді під час «Великоднього фестивалю» у Зальцбурзі в 1976 р. Після цього маестро і тенор розпочали інтенсивну творчу співпрацю.

У величезній дискографії Х. Карераса налічується більше 150 записів, до числа яких належить більше 50 опер, ораторій, а також популярних класичних сольних концертів, світові тиражі яких неодноразово ставали «золотими» і «платиновими».

У його автобіографічній повісті «Хосе Карерас – пісня, що лине з глибини душі» висвітлюється захоплююча історія його життя і невтомної праці, випробування хворобою, його відданість сім'ї та дітям. Дослідники називають Х. Карераса справжнім героєм нашого часу, чутливим митцем і мужнім гуманістом.

Сцени найвідоміших оперних театрів світу завжди готові приймати маестро, кожний виступ якого супроводжується оваціями.

Видатною представницею вокального мистецтва ХХ ст. є відома грецька співачка (сопрано) **Марія Каллас** (Калойєропулу) (1923 – 1977). У 1938 р., будучи студенткою Афінської консерваторії, М. Каллас дебютувала в партії Сантуцци в опері «Сільська честь» П. Масканьї. Здобути славу співачці вдалося у 1949 р., коли вона впродовж тижня проспівала партії Брунгільди в опері «Валькірія» Р. Вагнера та Ельвіри в опері «Пуритани» В. Белліні. Упродовж 1950 – 1960-х рр. М. Каллас була солісткою театрів «Ла Скала», «Ковент-Гарден», «Метрополітен-опера». Співачка відзначалася яскраво вираженим романтичним виконавським стилем, володіла блискучим артистизмом, майстерністю бельканто. Із 1982 р. в Афінах проводиться Міжнародний конкурс вокалістів імені Марії Каллас.

Славетна іспанська співачка (сопрано) **Монсеррат Кабальє** (1933) також репрезентує мистецтво бельканто. Вона дебютувала в листопаді 1956 р. у відомому Базельському оперному театрі в Швейцарії. М. Кабальє виконала партію Мімі в опері «Богема» Дж. Пуччіні. Виступ мав шалений успіх і перед співачкою відчинилися двері усіх театрів світу. У другій половині ХХ ст. М. Кабальє була провідною виконавицею головних жіночих партій в операх Дж. Верді та Г. Доніцетті. Вокальний і драматичний образи цих партій у її виконанні злиті воєдино. Музикознавці зазначають, що у мистецтві співачки органічно поєднуються віртуозні фіоритури опер Дж. Россіні та В. Белліні і драматична сила музичного театру Дж. Верді. Таке поєднання є рідкісним явищем в оперній практиці. М. Кабальє притаманні не лише високе емоційне і драматичне напруження, величезна пристрасть, але й природна вишуканість, велич і гідність, що символізують національні особливості іспанської культури. Недарма голос великої співачки звучав на відкритті Олімпійських ігор у її рідній Барселоні в 1992 р.

Високого рівня сягає українське вокальне виконавське мистецтво. Відоме в Україні та за її межами ім'я видатної вітчизняної оперної співачки (лірико-драматичне сопрано) **Соломії Крушельницької** (1872 – 1952). Ще за життя С. Крушельницька була визнана найвидатнішою співачкою світу. Серед її численних нагород та відзнак, зокрема, звання «Вагнерівська примадонна» ХХ століття. Співати з нею на одній сцені вважали за честь Е. Карузо, Т. Руффо, Ф. Шаляпін. Італійський композитор

Дж. Пуччіні подарував співакці свій портрет з написом «Найпрекрасніший і найчарівніший Батерфляй». Успіх С. Крушельницької на оперних сценах світу був успіхом і визнанням української музики й мистецтва.

Перший оперний дебют С. Крушельницької відбувся 15 квітня 1893 р. Вона виконала партію Леонори в опері Г. Доніцетті «Фаворитка» на сцені Львівського оперного театру. У середині 1890-х рр. розпочалися її тріумфальні виступи на сценах театрів світу: Італії, Іспанії, Франції, Португалії, Росії, Польщі, Австрії, Єгипту, Аргентини, Чилі в операх «Аїда», «Трубадур» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Страшний двір» С. Монюшка, «Африканка» Д. Мейєрбера, «Манон Леско» і «Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Електра» Р. Штрауса, «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» П. Чайковського та інших. Де б не виступала знаменита співачка, вона завжди відчувала себе українкою і прославляла свій народ, його пісні.

У 1920 р. С. Крушельницька на вершині слави залишає оперну сцену. Останній її виступ відбувся в неапольському театрі в улюблених операх «Лорелея» і «Лоенгрін». Далі співачка займається камерною концертною діяльністю, пісні виконувала вісьмома мовами. Здійснила турне Україною, Європою, Америкою. Із середини 1940-х рр. і до останніх днів свого життя С. Крушельницька працювала викладачем вокалу Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Із 1987 р. у Тернополі проводиться конкурс вокалістів імені С. Крушельницької. Щорічно у Львові відбувається міжнародний конкурс вокалістів імені С. Крушельницької; традиційними стали фестивалі оперного мистецтва.

Видатним представником вітчизняного вокального мистецтва є співак (бас) **Боріс Гміря** (1903 – 1969). Вперше виконавець почав виступати на сцені Харківського оперного театру. Підґрунтям для формування унікальної художньої особистості митця були найкращі зразки української, російської та світової музичної культури. Виконавському стилю Б. Гмирі притаманні глибокий психологізм у розкритті образного змісту музичного твору, виразна дикція, винятковий акторський талант, ювелірна витонченість деталей, благородна стриманість, висока вокальна і художня культура. Із 1939 р. Б. Гмиря працює солістом Київського академічного театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка. Оперний репертуар співака складають 44 оперних партії, серед яких головні – Тарас («Тарас Бульба» М. Лисенка), Кривоніс («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Сусанін

(«Іван Сусанін» М. Глінки), Борис («Борис Годунов» М. Мусоргського), Сальєрі («Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Рушак («Мілана» Г. Майбороди). До репертуарного списку Б. Гмирі входить близько 600 камерних творів, серед яких 75 арій і 545 романсів відомих українських, російських і зарубіжних композиторів, народні пісні. Ця величезна вокальна спадщина записана на 200 платівках, які видавалися понад 120 разів тиражами від 100 тис. до 600 тис. примірників. Голос Б. Гмирі звучить у всіх країнах світу, на всіх континентах.

Справжньою окрасою українського і світового вокального мистецтва є творчість відомої оперної співачки (колоратурне сопрано) **Євгенії Мірошниченко** (1931 – 2009). У 1957 р. Є. Мірошниченко стала солісткою Київського театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка. Згодом співачка стажувалася в Італії у театрі «Ла Скала». Її гастролі з успіхом проходили в Болгарії, Польщі, Румунії, Югославії, Канаді, Франції, Японії. Також Є. Мірошниченко виступала і як концертна співачка. До її концертного репертуару входили численні арії з опер, українські народні пісні та романси українських композиторів. Співачка мала легкий рухливий голос, який вільно досягав високих нот у високому регістрі, її виконання відзначалося високою вокальною майстерністю, темпераментом і жвавістю. Є. Мірошниченко здобула славу завдяки виконанню партій Віолети в опері «Травіата» Дж. Верді і Лючії в опері «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті. Із 1980 р. і до кінця життя Є. Мірошниченко викладала у Київській державній консерваторії.

Творчість відомого українського співака (лірико-драматичний тенор) **Анатолія Солов'яненка** (1932 – 1999) є величезним внеском до скарбниці вітчизняної та світової музичної культури. У 1962 р. митець був запрошений до Київського театру опери і балету, проходив стажування в театрі «Ла Скала», де став лауреатом конкурсу «Неаполь проти всіх». Його виступи по римському телебаченню і в концертних залах одержали схвальні відгуки преси і високу оцінку музичної критики.

До репертуару А. Солов'яненка входить 17 оперних партій, багато арій, романсів, народних пісень. Співак із успіхом гастролював у Болгарії, Румунії, НДР, Японії, Австралії, Канаді та інших країнах. Кілька сезонів він проспівав у нью-йоркському «Метрополітен-опера», де виконав партії в операх Р. Штрауса, Дж. Верді, П. Масканьї. Українські народні пісні у виконанні А. Солов'яненка стали взірцем майстерності для всіх наступних співаків.

Серед найкращих партій: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Фауст (в однойменній опері Ш. Гуно), Альфред («Травіата» Дж. Верді), Надір («Шукачі перлин» Ж. Бізе), Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні) та ін. Авторитетні музикознавці визнали, що виконання А. Солов'яненком пісеньки герцога в опері «Ріголетто» Дж. Верді було вершиною вокальної майстерності.

Відомий український співак (тенор) **Володимир Гришко** (1960). Дебют співака відбувся у 1988 р. на сцені Національного академічного театру опери і балету України імені Т. Г. Шевченка, а із середини 1990-х рр. брав участь у спектаклях різних країн світу. Його виступи з успіхом пройшли на сцені «Метрополітен-опера» у Нью-Йорку, «Арени ді Верона» у Франкфурті, Нью-Орлеанської опери, Празької Національної опери, «Опера де Бастиль» у Парижі, Маріїнської опери у Санкт-Петербурзі та інших оперних театрів світу. У репертуарі В. Гришка – 30 партій вітчизняного і світового оперного репертуару, таких як Дон Хозе («Кармен») Ж. Бізе, Рудольф («Богема») Дж. Пуччіні, Ленський («Євгеній Онегін») П. Чайковського, Герцог («Ріголетто») Дж. Верді та інші, твори кантатно-ораторіального жанру, українські, російські, італійські та іспанські пісні, а також сучасна музика.

Знаними в Україні та за її межами є імена співаків Івана Паторжинського, Івана Козловського, Оксани Петрусенко, Дмитра Гнатюка, Ольги Басистюк, Вікторії Лук'янець, Валентини Степової. Їх творчість була і залишається неоцінним внеском до скарбниці світової та вітчизняної культури.

Як уже зазначалося, спів також буває і хоровим. Організований **хоровий спів** відомий уже протягом трьох тисяч років. Перші згадки про хор зустрічаються в «Іліаді» Гомера, яка була написана близько 850 р. до н.е. До складу античного грецького хору входили співаки і танцівники, кількість яких інколи становила 600 осіб.

Здавна хор вважався учасником релігійного життя. Перші церковні хори були дуже маленькі, до них входило 4 – 8 хлопчиків і 10 – 18 чоловіків. Як відомо, жінкам заборонялося брати участь у богослужіннях. Із появою поліфонічного стилю збільшився діапазон звучання голосів у хорах, з'явилися нові жанри. Перший хоровий твір, що дійшов до нашого часу – меса французького композитора **Гійома де Машо** (близько 1300 – 1377), написана в чотирьох частинах.

Розвитку мистецтва поліфонії сприяла творчість італійського композитора *Джованні Перлуїджі да Палестріни* (1525 – 1594). Він створив сотні мес, мотетів, духовних мадригалів, які виконувались хором *a capella*. Дослідники зазначають, що піднесена і гармонічно врівноважена музика Дж. Палестріни часто викликає асоціації з образами картин Рафаеля.

У Німеччині основою богослужіння був протестантський хорал. Мелодії протестантських хоралів були побудовані на мотивах народних, духовних і світських пісень, наспівів мейстерзингерів. Гуманістична природа цього мистецтва яскраво відображена у хоралах Й. С. Баха. Найбільш відомими творами композитора у цьому жанрі є «Страсті за Матвієм» і «Висока меса».

В Україні розквіт хорового мистецтва пов'язаний з іменами відомих композиторів М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського.

Основоположником жанру духовно-хорового концерту в українській музиці був композитор і співак *Максим Березовський* (1745 – 1777), який, на жаль, прожив недовге життя. До хорової спадщини композитора належать концерти, літургії та інші твори. Для творів митця характерна висока емоційність, вишуканість композиторського письма, художня досконалість, краса й виразність. Одним із найпопулярніших церковних творів стала Четверта частина з літургії М. Березовського «Вірую».

Вершиною духовної музики є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи мене во время старости». У цьому творі митець зіставляє чотири частини циклу, ансамблеве і хорове виконання. Таким чином композитор відобразив ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, смутку, відчаю, схвильованості, обурення, протесту тощо. Творчість М. Березовського, в якій органічно поєднані традиції західноєвропейської (італійської) музики з елементами мелодики українських пісень, мала важливе значення для подальшого становлення вітчизняного професійного музичного мистецтва.

Вагому роль у розвитку вітчизняної хорової музики відіграла творчість композитора, хорового диригента, співака (тенор), скрипаля, педагога *Артемія Веделя* (1767 – 1808). Митець створював лише сакральну хорову музику. Він розвивав споконвічні традиції української хорової культури, народної творчості. Багато творів композитора не дійшли до нашого часу. Відомі 29 хорових концертів, серед них – «Доколе, Господи...», а також частини з «Літургії», «Всенощна», «Покаянне тріо».

Музика А. Веделя відзначається експресивністю мелодики. Найбільше вражають яскраві тенорові соло – драматичні декламації імпровізаційного характеру, споріднені з українськими думами. Більшість цих соло композитор виконував сам.

Дослідники зазначають, що яскрава самобутня творчість А. Веделя, композитора-лірика, віддзеркалювала гуманістичні ідеали епохи.

Класиком хорової музики XVIII ст. був *Дмитро Бортнянський* (1751 – 1825). У власній творчості композитор зумів поєднати найновіші на той час досягнення світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з вітчизняними музичними традиціями.

Д. Бортнянського вважають реформатором церковного співу. Його творчий доробок становить понад 100 хорових творів – святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегійних тощо. Серед них – дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосні та восьмиголосні). Стиль майстра характеризується інтонаційним багатством, оригінальністю прийомів поліфонічного письма, стрункністю форми.

Творчість Д. Бортнянського справила великий вплив на західноукраїнських композиторів XIX ст. Його хорова музика і сьогодні звучить в багатьох країнах світу.

У Єпископальному Соборі святого Івана Богослова – одному з найвеличніших храмів Нью-Йорка встановлено єдине в світі скульптурне зображення Д. Бортнянського. Скульптура композитора стоїть поряд з 11 іншими статуями найвидатніших авторів церковних творів – св. Григорія Великого – папи Римського, який запровадив григоріанський хорал, європейських композиторів Дж. Палестріни, Й. С. Баха, Г. Генделя та ін.

У першій половині XX ст. у царині хорового мистецтва працюють українські композитори П. Козицький, М. Вериківський, Г. Верьовка, Л. Ревуцький, М. Коляда.

Шедеврами українського мистецтва вважають хори *Бориса Лятошинського* з циклів на вірші М. Рильського, російських поетів, зокрема А. Фета, О. Пушкіна («Времена года», «По небу крадется луна»), а також «Тече вода в синє море» на вірші Т. Шевченка. Ці твори охоплюють широкий діапазон настроїв.

Значну увагу збагаченню хорових традицій українського народу

приділяє відомий сучасний композитор *Леся Дичко* (1939). Вона створює хорову музику різних жанрів – акапельні хори-мініатюри, кантати, літургії. Хоровий доробок Л. Дичко є яскравим прикладом стилізованого «етнографічного» підходу до прочитання фольклорних джерел. Кантати «Чотири пори року», «Сонячне коло», «Весна», «Барвінок» часто входять до репертуару дитячих хорових колективів.

Національну виконавську хорову культуру розвивають професійні капели «Думка», «Трембіта», Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Г. Верьовки, камерний хор «Київ», жіноча хорова капела з Миколаєва, Житомирська хорова капела, Чернігівський камерний хор імені Д. Бортнянського, Харківський камерний хор та багато інших хорових мистецьких колективів.

Контрольні запитання

1. Яке місце займає вокальне мистецтво в сучасному музичному просторі?
2. Які жанри вокального мистецтва Ви знаєте?
3. Охарактеризуйте творчість видатних вітчизняних та зарубіжних співаків. Хто з них подобається Вам найбільше? Чому?
4. Назвіть імена композиторів, що створюють вокальну музику.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Архімович Л. Борис Гмиря / Архімович Л. – К. : Музична Україна, 1981.
2. Архімович Л. М. Лисенко: життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – [3-тє вид., доп. й пер.]. – К. : Музична Україна, 1992.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект: монографія / Антонюк В. – [вид. 2-ге, пер. і доп.]. – К. : Українська ідея, 2001.
4. Головащенко М. Соломія Крушельницька в «Ла Скала» / Головащенко М. // Музика. – 1978. – № 5.
5. Зильберквит М. Мир музыки: очерк / Зильберквит М. – М. : Детская литература, 1988.
6. Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. / Клапчук С. М., Білик Б. І., Горбань Ю. А. та ін.; за ред. С. М. Клапчука. – [6-те

вид., випр. і доп.]. – К. : Знання-Прес, 2007.

7. Ильин Ю. Великий Карузо : к столетию начала творческой деятельности / Ю. Ильин, С. Михеев. – СПб. : «Глаголь», 1995.

8. Кестинг Ю. Мария Каллас / Кестинг Ю. / [пер. с нем.]. – М. : Аграф, 2001.

9. Львов М. Из истории вокального искусства / Львов М. – М., 1964.

10. Мистецтво України : біографічний довідник / [упоряд. : А. Кудрицький, М. Лабінський / за ред. А. Кудрицького]. – К. : Українська енциклопедія, 1997.

11. Музыка : энциклопедия. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

12. Самин Д. Сто великих вокалистов / Самин Д. – М. : Вече, 2003.

13. Терещенко А. Анатолий Соловьяненко : творческий портрет / Терещенко А. – К. : Мистецтво, 1988.

14. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX в. : очерки о выдающихся певцах современности / Тимохин В. – М. : Музыка, 1983.

15. Художня культура України : навч. посіб. / Л. М. Масол, С. А. Ничкало, Г. І. Веселовська, О. І. Оніщенко; [за заг. ред. Л. М. Масол]. – К. : Вища школа, 2006.

3.4 Оркестр народних інструментів як унікальне явище культури

Оркестрове виконавство є одним із найефективніших засобів репродукції творів музичного мистецтва. Його розвиток віддзеркалює історію культури людства, процесів формування художнього мислення, форм і засобів музичного виконавства. У наукових та енциклопедичних виданнях поняття «оркестр» (від грецького слова orchestra) трактується як майданчик перед сценою в давньогрецькому театрі. У сучасному розумінні *оркестр – це великий колектив музикантів, які грають на різних інструментах і разом виконують музичний твір, написаний для даного інструментального складу. Оркестром також називають сукупність самих музичних інструментів, на яких грають учасники колективу*. Оркестри між собою відрізняються за інструментальним складом (однорідні і мішані) і за призначенням у музичній практиці (військові, естрадні та ін.).



Національний академічний оркестр народних інструментів України

Оркестр народних інструментів – колектив виконавців на народних інструментах, які застосовуються в автентичному або реконструйованому вигляді та історично побутують у культурі певного етносу. Принцип організації оркестру народних інструментів пов'язаний з національними особливостями музичної культури даного народу та рівнем її розвитку.

Народний оркестр, на відміну від симфонічного чи духового, не є інтернаціональним, єдиним і постійним щодо інструментарію, оскільки формується переважно за національними ознаками. У ньому використовуються музичні інструменти, які та чи інша нація вважає невід'ємною частиною своєї духовної культури, своїми національними музичними інструментами.

Слід наголосити, що основною особливістю, яка відрізняє оркестр від будь-якого інструментального ансамблю, є групи однорідних інструментів, або їх ще називають сім'ями оркестрових інструментів. **Сім'я музичних інструментів – це об'єднання всіх різновидів певного музичного інструмента (враховуючи основного представника).** Вони об'єднані за основним конструктивним принципом, інструменти однохарактерні за звучанням, але різні за розміром і регістровим розміщенням діапазону. Інструменти, з яких утворюються головні оркестрові групи, називаються основними, а ті, які не входять до цих груп, мають назву епізодичних.

На сьогоднішній день в Україні побутують два типи оркестрів народних інструментів – **струнно-смичковий** і **струнно-щипковий**. Перший – базується на основі струнно-смичкових музичних інструментів, а другий – на основі струнно-щипкових. Струнно-смичковий оркестр народних інструментів називають українським, а струнно-щипковий – академічним. Складовими оркестру народних інструментів обох типів є кваліфіковані виконавці, народний музичний інструментарій і репертуар. Обидва різновиди народного оркестру мають великі художньо-виражальні можливості і є мистецьким надбанням національної музичної культури.

Інструментальний склад оркестру народних інструментів відповідає принципу ефективного використання всіх музичних інструментів, що побутують в Україні. Кожен із типів народного оркестру є самотнім інструментально-кolorистичним ансамблем, в якому народний інструмента-

рій відображає найглибші людські почуття, думки і є фольклорним джерелом, що живить українську оркестрово-виконавську культуру.

Оснoву *українського оркестру народних інструментів* становить група струнно-смичкових інструментів. Її склад повністю збігається зі складом аналогічної групи в симфонічному оркестрі. Дерев'яні духові, струнно-щипкові (кобзи, бандури), ударні інструменти, цимбали та баяни тут застосовуються епізодично.

Провідною групою в *академічному оркестрі народних інструментів* є група струнно-щипкових інструментів (домровий секстет). До її складу входять шість різновидів чотириструнної домри (кобзи) : перші та другі домри, альти, тенори, баси, контрабаси. Група балалайок складається з п'яти різновидів: прими, секунди, альта, баса, контрабаса і застосовується епізодично, переважно у функції акомпанементу. До групи баянів входить шість інструментів: ріссоло, перший, другий баян, баритон, бас, контрабас. Вона розширює технічні можливості оркестру, використовується епізодично.

Отже, *сучасний оркестр народних інструментів – це раціонально сформований колектив, що характеризується удосконаленням музичним інструментарієм, жанрово-стильовою різноманітністю репертуару, значними художньо-виражальними можливостями і національним колоритом звучання.*

На сьогодні в Україні функціонують професійні, аматорські та навчальні народні оркестри. Творча діяльність двох професійних колективів (Національного академічного оркестру народних інструментів України і Академічного оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України) відіграє важливу роль у розвитку музичної культури України. Ці оркестри активно популяризують національне народно-інструментальне виконавство в Україні та за її межами. Аматорські народно-оркестрові колективи відзначаються високим рівнем виконавської майстерності та значними творчими успіхами. Учасниками таких колективів є службовці, робітники, студенти, лікарі, вчителі – усі, хто захоплюється музикою і вважає її частиною свого життя. Навчальні народні оркестри - це колективи, що функціонують при музичних академіях, університетах культури, музичних училищах, училищах культури тощо. Навчальні оркестри є творчими лабораторіями, де підвищується виконавська майстерність оркестрантів.

Для формування і поповнення репертуару оркестри народних інструментів використовують багато різних джерел. Основну його частину складають оригінальні твори для оркестру, перекладення (інструментовки) класичної музики, обробки (транскрипції) народних мелодій, сучасний авангард, твори для різних видів ансамблів тощо.

У творчості сучасних професійних оркестрів народних інструментів органічно поєднуються традиції народно-оркестрового виконавства другої половини ХХ ст. та новаторські тенденції, зумовлені творчістю сучасних композиторів, які пишуть для цих колективів (Ю. Алжнева, А. Гайдєнка, В. Зубицького, В. Степурка, В. Шумейка, Ю. Шевченка та ін.).

Контрольні запитання

1. Розкрийте сутність поняття «оркестр народних інструментів».
2. Чим відрізняються між собою струнно-смічковий та струнно-щипковий типи народних оркестрів?
3. Назвіть народно-оркестрові колективи, що функціонують на сьогодні в Україні.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Барсова І. Книга об оркестре / Барсова І. – [2-е изд]. – М. : Музыка, 1978.
2. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів / Гуцал В. – К. : Мистецтво, 1978.
3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / Давидов М. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005.
4. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / Дейнега В. // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 22 : Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2002. – С. 119 – 129.
5. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Гуменюк А. – К. : Наукова думка, 1967.
6. Дращиця Л. Оригінальний репертуар оркестрів народних інструментів УРСР (1930 – 1970 рр.) / Дращиця Л. – Л., 1982.

7. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / Іванов П. – К. : Музична Україна, 1981.

8. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності : монографія / Ільченко О. / Відп. ред. А. Лащенко. – К. : КДІК, 1994.

9. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры : монография / Имханицкий М. – М. : Музыка, 1987.

10. Имханицкий М. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра : учеб. пос. [по курсу «История исполнительства на русских народных инструментах»] / Имханицкий М. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981.

11. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / Комаренко В. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1960.

12. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990.

13. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003.

14. Юцевич Є. Оркестр народних інструментів / Є. Юцевич, Є. Безп'ятов. – К. : Мистецтво, 1948.

15. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник / Юцевич Ю. – Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2003.

3.5 Симфонічний оркестр

Слово «оркестр» набагато старіше від того поняття, якого воно набуло останніми століттями. У стародавній Греції дієслово «орхеомай» означало «танцюю», а оркестрою греки називали круглий майданчик театру, на якому ритмічно рухаючись, співав свої партії хор, що був обов'язковим учасником кожної вистави. Через десятки століть у Європі оркестром стали називати приміщення в театрі, де розміщувалися музиканти, а пізніше – саме об'єднання музичних інструментів та виконавців. Склад оркестру на той час повністю залежав від місця і характеру музикування. До складу світського оркестру поруч зі струнними обов'язково входили два чембало, флейти, гобої, труби, литаври і тромбони. В церковному оркестрі обов'язково мав звучати орган.

Загалом розвиток оркестру тісно пов'язаний з розвитком і удосконаленням музичних інструментів та жанрів музики. На початку XVII ст. виникають різні жанри гомофонної музики, такі як опера, ораторія і концерт. Оркестр, що виконував роль супроводу в опері, був активним учасником ораторії й концерту, надавав великі можливості для створення нових музичних творів.

У другій половині XVIII ст. сформувався склад *малого симфонічного оркестру*, який називають класичним. До нього входять: смичковий квінтет (скрипки I – 10, скрипки II – 8, альти – 6, віолончелі – 5 – 6, контрабаси – 3 – 4) і група духових інструментів (флейти – 2, гобої – 2, кларнети – 2, фаготи – 2, валторни – 2, труби – 2). Група ударних інструментів представлена литаврами. Й. Гайдн і В. А. Моцарт писали свої твори саме для цього складу оркестру. Й. Гайдн відобразив у своїх симфоніях красу і велич своєї епохи, учені зазначають, що його симфонії – «досконале дзеркало культури кінця XVIII ст.» [10, с. 9].

Вольфганг Амадей Моцарт (1756 – 1791) поряд із Й. Гадном і Л. Бетховеном є представником віденської класичної школи, основоположником класичного стилю в музиці, пов'язаного із розробкою *симфонізму* як найвищого типу музичного мислення, завершеної системи класичних інструментальних жанрів (симфонія, соната, квартет), класичних норм музичної мови, її функціональної організації. У творчості В. А. Моцарта універсальне значення отримала ідея динамічної гармонії як принципу бачення світу, способу художнього перетворення дійсності. Відображення гармонійної цілісності буття, ясність, світлоносність і краса поєднуються в музиці В. А. Моцарта з глибоким драматизмом. У центрі художнього світу митця знаходиться людська особистість, яку він розкриває як лірик і водночас як драматург, намагаючись художньо відтворити об'єктивну сутність людського характеру. Стилю В. А. Моцарта притаманні інтонаційна виразність, пластична гнучкість, мелодійність, багатство, взаємопроникнення вокального та інструментального начал. За своє коротке життя В. А. Моцарт створив понад 600 творів різних жанрів. Провідними жанрами інструментальної музики композитора є симфонії, камерні ансамблі, концерти. Симфонії митця довіденського часу близькі до побутової, розважальної музики тієї епохи. У зрілий період симфонія набуває у В. А. Моцарта значення концепційного жанру, складається як твір з інди-

відуалізованою драматургією. Симфонії В. А. Моцарта є важливим етапом в історії світового симфонізму.

Моцарт-симфоніст підготував шлях *Людвігу ван Бетховену* (1777 – 1827). Головним ідейним мотивом його творчості була тема героїчної боротьби за свободу, втілена з особливою силою в 3-й, 5-й, 7-й і 9-й симфоніях, опері «Фіделіо», в увертюрі «Егмонт» та інших творах. Саме Л. Бетховен, створивши 9 симфонію у 1823 р., започаткував великий склад симфонічного оркестру – з малою флейтою і контрфаготом у групі дерев'яних духових, з тромбонами в групі мідних духових, з розширеною групою ударних (трикутник, тарілки, великий барабан).

Для цього складу низку симфонічних творів створили Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс, А. Брукнер, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Бородін та інші композитори.

Отже, можна зробити висновок, що *симфонічний оркестр – це великий організований колектив музикантів, які грають на струнних, духових і ударних інструментах.*

Але й симфонічний оркестр має свої різновиди. Залежно від того, де постійно виступає симфонічний оркестр – у концертному залі чи в театрі, в кіно, чи в студії радіомовлення, – змінюється розміщення музикантів один відносно одного, а часом і їхня кількість, бо акустичні умови залу, театру, студії – неоднакові. За цим принципом здавна розрізняють, наприклад, концертний і оперний симфонічний оркестр. Музиканти *концертного оркестру* розміщуються на естраді, і, сидячи в концертному залі, ми завжди бачимо і оркестр, і диригента.

Оперний оркестр виконує музику опер і балетів. Його місце в театрі. Тут оркестр є лише одним із учасників оперної чи балетної вистави. Тому, щоб не заважати глядачам бачити артистів на підмостках, оркестр «ховають» у спеціальному заглибленні між партером і сценою, яке називається «оркестровою ямою».

Найбільш відомими симфонічними оркестрами є оркестр Віденської філармонії (з 1842), Бостонський симфонічний оркестр (з 1881), оркестр Берлінської філармонії (з 1882), амстердамський «Консертгебау» (з 1888), Філадельфійський (з 1900), оркестр Лондонської філармонії (з 1932), Петербурзький академічний (з 1882).



Національний симфонічний оркестр України

Серед вітчизняних симфонічних колективів високою майстерністю відзначається **Національний симфонічний оркестр України** (художній керівник – народний артист України **Володимир Сіренко**), що є одним із провідних музично-виконавських колективів України. Репертуар оркестру відзначається жанрово-стильовим різноманіттям. Колектив виконує твори В. А. Моцарта, А. Дворжака, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Малера, В. Сильвестрова, Б. Лятошинського, Є. Станковича. Національний симфонічний оркестр України проводить інтенсивну гастрольну діяльність в Україні та поза її межами (Франція, Італія, Іспанія, Португалія, Нідерланди, Бельгія, Польща). Колектив є постійним учасником провідних європейських міжнародних фестивалів. Однією з характерних ознак колективу є непохитне дотримання високих ідеалів класичного мистецтва.

Варто відзначити, що історія симфонічного оркестру – це також історія диригентського мистецтва. Витоки цього мистецтва сягають сивої давнини і пов'язані з «хейрономією» – старовинною знаковою системою рухів рук і пальців, що показувала напрям і характер звучання музики. Керівники оркестрів використовували різні прийоми диригування: намагалися керувати увагою музикантів і показувати характер музики за допомогою звернутих у трубку нот, палицею, скрипковим смичком, і нарешті, вільною рукою чи руками, тому що на той час функції диригента виконував клавесиніст, чи органіст, чи скрипаль-концертмейстер. І лише наприкінці XVIII ст. в руках диригента з'являється диригентська паличка. Ця подія мала величезне значення, адже диригент, звільнившись від інструмента, всю увагу звернув на музикантів оркестру, на злагодженість їх спільного звучання. Він почав керувати розвитком музики, але тут варто зауважити, що при цьому диригент стояв, повернутий обличчям до публіки і спиною до оркестру! І лише в середині XIX ст. **Гектор Берліоз** і **Ріхард Вагнер**, вперше в історії диригування «нечемно» повернулися до публіки спиною. Музиканти вперше змогли побачити обличчя диригента, його погляд, міміку.

Г. Берліоз і Р. Вагнер (поруч із Л. Бетховеном, Ф. Лістом і Ф. Мендельсоном) були засновниками сучасного диригування. Вони популяризували творчість композиторів-класиків і власну нову романтичну музику.

Австрійський композитор, скрипаль і диригент **Йоган Штраус** (син) (1825 – 1899) керував оркестром, одночасно граючи на скрипці, чи диригував двома руками, повернувшись обличчям до оркестру. Він гастролював зі своїм оркестром у багатьох країнах світу, упродовж десяти років керував літніми концертними сезонами в Павловську, де набув слави блискучого диригента й скрипаля-віртуоза.

Так поступово складався сучасний тип диригента-виконавця. Кожне ім'я – це яскрава сторінка в історії диригентського мистецтва. У кінці XIX – на початку XX ст. прославилися такі видатні зарубіжні диригенти, як Г. Малер (Австрія), А. Нікіш (Угорщина), пізніше – Б. Вальтер, В. Фуртвенглер, О. Клемперер, К. Зандерлінг (Німеччина), А. Тосканіні (Італія), І. Маркевич (Франція), Т. Бічем і Г. Шолті (Великобританія), Г. фон Караян (Австрія), Л. Стоковський, Ю. Орманді, Л. Бернстайн, Д. Левайн (США), К. Аббадо і Р. Муті (Італія), С. Озава (Японія) та багато інших.

В Україні до XVIII ст. мистецтво диригування було пов'язане, переважно, з хоровою музикою. Першими оркестровими диригентами були талановиті музиканти, вихідці з кріпаків С. Дегтярьов, І. Хандошкін і В. Пашкевич. Творчість видатних російських диригентів кінця XIX ст. – М. Балакірєва, Антона і Миколи Рубінштейнів мала величезний вплив на розвиток цього мистецтва в Росії.

Серед відомих диригентів XX ст. слід назвати імена С. Рахманінова, С. Кусевицького, М. Голованова, С. Самосуда, А. Гаука, К. Кондрашина, Є. Мравінського, Г. Рождественського, Є. Светланова, В. Гергієва, Н. Рахліна, М. Колессу, С. Турчака, В. Сіренка та ін.

Контрольні запитання

1. Чому симфонічний оркестр займає вагоме місце у світовій музичній культурі?
2. Творчість яких вітчизняних та зарубіжних симфонічних оркестрів Вам відома?
3. Назвіть композиторів, які створювали музику для симфонічного оркестру.
4. Кого із відомих диригентів Ви знаєте?
5. Які симфонічні твори Вам доводилося слухати?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Ансерме Э. Беседы о музыке / Ансерме Э. / [пер. с фр.]. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1976.
2. Барсова И. Книга об оркестре / Барсова И. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1978.
3. Баттерворт Н. В. А. Моцарт / Баттерворт Н. / [пер. с нем.; вступ. ст. И. Бэлзы]. – М. : Музыка, 1991.
4. Безбородова Л. Дирижирование / Безбородова Л. – М. : Просвещение, 1990.
5. Благодатов Г. История симфонического оркестра / Благодатов Г. – Л., 1969.
6. Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижера / Грум-Гржимайло Т. – М. : Знание, 1973.
7. Зильберквит М. Музыкально-исполнительское искусство / Зильберквит М. – М. : Знание, 1982.
8. Карс А. История оркестровки / Карс А. / [под. ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндфора]. – М. : Музыка, 1990.
9. Крейн Ю. Стил ь и колорит в оркестре / Крейн Ю. – М. : Музыка, 1967.
10. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн / Кремлев Ю. – М. : Музыка, 1972.
11. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Рогаль-Левицкий Д. – М., 1961.
12. Рождественский Г. Мысли о музыке / Рождественский Г. – М. : Советский композитор, 1975.
13. Рожок В. Музика і сучасність : монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / Рожок В. – К. : Пошуково-видавниче агентство «Книга пам'яті України», 2003.
14. Сабинина М. Голоса инструментов. О симфоническом оркестре / Сабинина М. – М. : Знание, 1961.
15. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра / Чулаки М. – М., 1983.

3.6 Оперне мистецтво

Оперу вважають одним із найпарадоксальніших продуктів художньої творчості Нового часу. Італійське слово *opera* перекладається як твір, творчість, діяльність. ***Опера – це вид музично-театрального мистецтва; музично-драматичний твір, оснований на синтезі слова, сценічної дії та музики.***

Отже, в опері поєднуються воедино:

- симфонічна музика (в опері є оркестр, який відіграє дуже важливу функцію);
- вокальна музика (в опері є співаки);
- поезія і драматичний театр (в оперних спектаклях є театральна дія, трагічний чи комічний сюжет);
- нерідко в опері є балет;
- живопис (в опері використовуються спеціальні театральні декорації і костюми).

Літературно-драматичну основу опери становить ***лібрето***, в якому закладено ідею і сюжет твору.

Опера виникла в Італії на межі XVI – XVII століть. Поштовхом до створення опери стала ренесансна ідея учених-гуманістів, письменників і музикантів щодо відродження давньогрецької трагедії. У процесі історичного розвитку були вироблені різноманітні оперні форми: сольна ***арія, аріозо, каватина***, різні види вокального ансамблю, хори, а також ***увертюра*** і самостійні оркестрові епізоди жанрового характеру. Велике значення в опері має ***речитатив***, що відтворює інтонації мови людини і пов'язує сольні або ансамблеві номери. В деяких операх замість речитативу використовують розмовний діалог. Велику роль в оперній драматургії відіграють ***лейтмотиви*** – короткі музичні теми-символи, які характеризують дійових осіб, певні сценічні ситуації тощо.

Першу оперу, рукопис якої зберігся до наших днів, написав італійський композитор ***Якопо Пері*** (1561 – 1633). Її основу становить давньогрецька легенда про чарівного музиканта Орфея та його дружину Еврідіку.

Важливу роль у становленні оперного мистецтва відіграла творчість італійського композитора ***Клаудіо Монтеверді*** (1567 – 1643). Йому вдалося досягти єдності музичного і драматичного начал, гармонічна мова митця сповнена драматичними контрастами і навіть тепер вражає своєю смі-

ливістю і живописністю. До наших днів дійшли три опери композитора – «Орфей», «Повернення Улісса на батьківщину» і «Коронація Поппеї». Останній твір композитор створив за рік до своєї смерті. Ця опера стала вершиною його творчості завдяки віртуозності вокальних партій та досконалості інструментального письма.

Засновником французької опери став **Жан Батіст Люллі** (1632 – 1687), який був чудовим скрипалем, диригентом, композитором, танцівником. Опери Люллі, які він називав «ліричними трагедіями» (*tragédies lyriques*), демонструють суто французький музично-театральний стиль. Сюжети беруться з античної міфології чи з італійських поем, а лібрето, з їх величними віршами, орієнтовані на стиль великого сучасника Ж. Б. Люллі – драматурга Ж. Расіна. Музиці Ж. Б. Люллі притаманні урочистість, вишуканість, у ній яскраво відображені характерні риси французької музичної традиції – витончена елегантність, стримана емоційність і одухотвореність. Відомими операми Ж. Б. Люллі є «Альцеста», «Тезей», «Атіс», «Арміда».

Центром оперної діяльності другої половини XVII – початку XVIII ст. став Неаполь, а першим майстром нового стилю – **Алессандро Скарлатті** (1660 – 1725). У творчості митця було узагальнено головні тенденції італійського оперного мистецтва рубежу XVII – XVIII ст. В опері А. Скарлатті найбільше цікавила мелодія, а не речитатив. Він розвивав форму і мелодичний стиль неаполітанської **опери-серія** (серйозна опера). У його творчості остаточно сформувався тип арії *da capo*, де за першою частиною слідує контрастний розділ, а потім повторюється перша частина. До спадщини композитора входить близько ста опер. Найвідомішими з них є опери-серія «Примхи кохання або Розаура», «Коринфський пастух», «Великий Тамерлан», «Митридат Евпатор», «Телемак».

Значний внесок у розвиток неаполітанської опери-серія у XVIII ст. в Європі здійснив німецький композитор **Георг Фрідріх Гендель** (1685 – 1759). Розпочавши свою професійну діяльність оперного скрипаля, митець з 1706 по 1710 рр. мандрував по Італії. У 25 років Г. Гендель прибув до Лондона, де згодом отримав монопольне право на постановку італійських опер. Там він написав оперу «Рінальдо». Згодом з'явилася ціла низка опер, в яких розмаїття і багатство гармонічного письма поєднані з надзвичайною вокальною віртуозністю. Постановки опер Г. Генделя «Аціс

і Галатея», «Юлій Цезар», «Аецій» та «Альціна» з успіхом проходять і в наш час.

Із Неаполем пов'язане також виникнення *опери-буффа* – різновиду *комічної опери*, що з'явилася як закономірна реакція на оперу-серіа. Цим видом опери швидко зацікавилися у Відні, Парижі, Лондоні. Найбільшої популярності комедія набула у студентів. Один із них, *Джованні Баттіста Перголезі* (1710 – 1736), у 23 роки написав маленьку комічну оперу «Служниця-пані». Цей твір мав неймовірний успіх. У його лібрето йшлося не про подвиги давніх героїв, а про буденну дійсність. Жанр опери-буффа набув свого розвитку у творчості композиторів Дж. Паїзієлло і Д. Чімарози.

Вагомий вплив на розвиток оперного мистецтва мала творчість німецького композитора *Христофа Віллібальда Глюка* (1714 – 1787). Композитор здійснив оперну реформу, що ґрунтувалася на музично-естетичних принципах Просвітництва. Суть реформи Х. В. Глюка полягала в підпорядкуванні музики драматичній дії. Всю увагу Х. В. Глюк зосередив на виявленні внутрішнього світу героїв. Інструментальні і вокальні засоби були спрямовані на розкриття змісту кожного слова тексту. Перу композитора належать опери «Орфей і Евридика», «Альцеста», «Паріс і Олена», «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді». У цих творах піднесеність драми, притаманна для опери-серіа поєднується з багатством німецького гармонічного письма.

Вершиною розвитку опери XVIII ст. стала творчість видатного австрійського композитора *Вольфганга Амадея Моцарта*. Митець створив власний інтернаціональний оперний стиль, що відзначався гармонією між сольними і ансамблевими номерами, між вокальним та інструментальним початками. В юності він написав декілька італійських опер – у стилі *buffa* і *seria*. Останню свою оперу-серіа («Ідомей») композитор створив у 25 років. До комедійних опер В. А. Моцарта належать «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» і «Так учиняють всі жінки». Поруч із цим майстер створив опери «Викрадення із сералю» і «Чарівна флейта», що стала останньою оперою митця.

Отже, В. А. Моцарт узагальнив досягнення різних національних шкіл, опанував і переосмислив різноманітні оперні жанри, підняв їх на но-

вий рівень, використовуючи різні форми музичної драматургії для втілення глибокого життєвого змісту.

XIX ст. називають класичною епохою історії оперного театру. В цей кульмінаційний період розкрилися всі його ресурси, сягнули повноти розвитку всі компоненти. Опера стала емоційною домінантою і символом часу. Її не змогли порушити ні драматичний театр, ні балет, що характеризувався власною естетикою, ні оперета, що набула популярності в середині століття.

Опера становила основу творчості відомого італійського композитора *Джоаккіно Россіні* (1792 – 1868). Саме у цьому жанрі виявилися його мелодична щедрість, дотепність і сатирична влучність у зображенні персонажів. Оригінальним шедевром комедійного мистецтва XIX ст. стала опера митця «Севільський цирульник». Яскрава мелодика, природність і жвавість характерів, змальованих композитором, простота і послідовність сюжету – все це забезпечило опері справжній тріумф.

Завершивши традицію жанрів опери-серія і опери-буффа, Дж. Россіні створює у 20-х рр. XIX ст. опери, проникнуті високим патріотичним пафосом, героїкою визвольної боротьби. Серед них особливе місце займає опера «Вільгельм Телль». Яскрава, реалістична характеристика головних героїв, вражаючі масові сцени, в яких за допомогою хору і ансамблів зображено народ, а головне, надзвичайно виразна музика здобули «Вільгельму Теллю» славу одного з найкращих творів оперної драматургії XIX ст.

Одним із великих реформаторів опери у XIX ст. був відомий німецький композитор *Ріхард Вагнер* (1813 – 1883). Композитор намагався створити оперу, в якій драма була би головною метою, а музика – засобом. Митець вважав, що традиційну оперу має змінити музична драма, в якій слово і музика рівноправні і об'єднані в єдине ціле. Це можливо, на думку Р. Вагнера, лише тоді, якщо композитор водночас є лібретистом. Для безперервного розвитку дії майстер пропонує ввести вільні діалоги і монологи. Великого значення він надає виразності вокальної мови, слово має мати смислове та емоційне навантаження.

Оркестр, на думку Р. Вагнера, має глибоко передавати почуття героїв. Композитор був великим майстром і знавцем оркестру. І сьогодні оркестрові епізоди його опер є окрасою програм концертів симфонічних оркестрів усього світу.

Серед відомих опер композитора – «Рієнці», «Летючий Голландець», «Тангейзер», «Лоенгрін», «Трістан та Ізоolda», театрологія «Перстень нібелунга».

Важливу роль у розвитку опери відіграла творчість видатного італійського композитора *Джузеппе Верді* (1813 – 1901). Твори митця дотепер вважаються вершиною оперного мистецтва. Опері композитора характеризуються глибоким осягненням внутрішнього світу героїв; простотою і виразністю музичної мови, динамічним розвитком; високим гуманізмом, спрямованим на викриття соціальної несправедливості.

Свій шлях у оперному мистецтві Дж. Верді розпочав із героїко-патріотичних опер. «Ломбардці», «Ернані» і «Аттіла», створені у 40-х рр. XIX ст., були сприйняті в Італії як заклик до боротьби проти гнобителів, до національного єднання. У 1850-х рр. на творчість митця мала сильний вплив творчість французьких літераторів-романтиків, які вперше звернули увагу на безправних, принижених людей, не здатних протистояти несправедливості жорстокого світу. У цей час композитор створив опери «Ріголетто», «Трубадур», «Травіата», в яких розкрилися найкращі риси його музично-драматургічного таланту. Ці твори увійшли до скарбниці світового оперного мистецтва, вони є найбільш популярними у світовому оперному репертуарі.

Серед творів композитора варто також відзначити оперу «Аїда». Вона була замовлена Дж. Верді єгипетським урядом на відкриття Суецького каналу і вперше поставлена в Каїрі у 1871 р. Згодом її постановка відбулась на сценах усіх оперних театрів Італії.

В історії музичної культури Дж. Верді прославився і як реформатор. Він остаточно змінив структуру і характер італійської опери, наповнив її неповторним вокалом, драматизмом, мелодійністю. Одним із найвищих досягнень зрілого Дж. Верді стала опера «Отелло».

Однією з вершин французького оперного реалізму стала опера «Кармен» визначного французького композитора *Жоржа Бізе* (1838 – 1875), створена за новелою П. Меріме. Її героями є прості люди із сильними та суперечливими характерами. В опері втілено іспанський національний музичний колорит, різноманітність народних сцен, напружений хід драматичних подій. Буржуазна публіка спочатку не сприйняла оперу. Лише згодом «Кармен» стала однією із найпопулярніших опер у світі.

Явищем світового значення стала у ХІХ ст. російська опера, першим класиком якої вважають відомого російського композитора *Михайла Глінку* (1804 – 1857). Видатний мелодичний дар композитора, близькість його мелодики до російської пісні, простота в характеристиці головних героїв, звернення до героїко-патріотичного сюжету дозволили митцю створити твори, що мають велику художню цінність. Опери М. Глінки «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» відкрили класичний період в історії російської опери і започаткували її головні напрями – народну музичну драму, оперу-казку, оперу-балину. Уперше в російській музиці композитору вдалося знайти метод цілісного симфонічного розвитку оперної форми, повністю відмовившись від розмовного діалогу. Операм М. Глінки притаманна героїко-патріотична спрямованість, широкий епічний склад, монументальність хорових сцен.

Слід відмітити, що незважаючи на захоплення російської інтелігенції творчістю М. Глінки, його новаторство, значний внесок в історію російської музики не отримали визнання на батьківщині. Цар та його оточення надавали перевагу італійській музиці. Відвідування опер композитора стало покаранням для офіцерів, які провинилися.

М. Глінка дуже переживав через байдуже відношення двору, преси, керівництва театрів до власної творчості, але митець чітко усвідомлював, що російська національна опера має йти власним шляхом і живитися власними народними музичними джерелами.

Жанр оперної музики продовжив розробляти А. Даргомижський, який створив першу в Росії соціально-побутову оперу «Русалка».

У 1860-х рр. спостерігається нове піднесення російської опери, пов'язане з діяльністю композиторів «Могутньої кучки». Один за одним з'являються шедеври оперної класики, оновлюються старі жанри, створюються нові. Серед них – народні музичні драми М. Мусоргського «Борис Годунов» і «Хованщина», де з неймовірною силою зазвучала тема боротьби і страждань народу; епічна опера О. Бородіна «Князь Ігор». Оперний репертуар збагатили також А. Рубінштейн («Демон»), О. Серов («Вража сила»), С. Танєєв («Орестея»), С. Рахманінов («Алеко»).

Оперний жанр становить основу творчої спадщини визначного російського композитора і диригента *Миколи Римського-Корсакова* (1844 – 1908). Оперними засобами композитор прагнув передати чарів-

ність російських казок, своєрідність старовинних російських обрядів. У епічних та казкових операх М. Римського-Корсакова елементи казковості, фантастики поєднуються з яскравим реалізмом. Це опери «Псковитянка», «Садко», «Царева наречена», «Снігуронька», «Ніч перед Різдвом», «Казка про царя Салтана», «Майська ніч», «Золотий півник». Загалом творчий доробок композитора становить 15 опер. Основою оперної виразності митець вважав спів. Важливу драматургічну роль в його операх також відігравав оркестр, який нерідко виконував в операх самостійні симфонічні картини та антракти.

На особливу увагу заслуговує оперна творчість відомого російського композитора **Петра Чайковського** (1840 – 1893). Композитор створив опери на історичні сюжети – «Орлеанська діва», «Мазепа», «Опричник». Одночасно митець пише опери лірико-комедійного («Коваль Вакула») і романтичного плану («Чарівниця»). Але вершинами оперної творчості стали його ліричні опери «Євгеній Онегін» і «Пікова дама». В опері «Євгеній Онегін» композитор показав життя та стосунки звичайних людей. Завдяки унікальному мелодичному дару, майстерному використанню інтонацій російського романсу, характерних для побуту, зображеного у творі О. Пушкіна, П. Чайковський створив твір, що був легким для сприйняття, і водночас у ньому знайшли відображення складні психологічні стани героїв.

Опера «Пікова дама» також написана на пушкінський сюжет. У цьому творі П. Чайковський постає не лише геніальним драматургом, який тонко відчуває закони сцени, але й великим симфоністом, що будує дію за законами симфонічного розвитку. Опера досить складна, трагічна. Проте її психологічна складність урівноважується красивими аріями, пронизаними яскравою мелодикою, різноманітними ансамблями і хорами.

Основоположником української опери був **Микола Лисенко**. Творчість майстра охоплює різні оперні жанри, зокрема історико-героїчну («Тарас Бульба»), лірико-побутову («Наталка Полтавка»), комічну («Різдвяна ніч»), лірико-фантастичну («Утоплена»), оперу-сатиру («Енеїда») та ін. Велику зацікавленість викликає реалістична опера «Тарас Бульба», музика якої сповнена волелюбними мотивами й патріотичним пафосом. Основний ідейно-образний зміст твору симфонічними засобами передано в увертюрі. Композитор також був засновником жанру дитячої опери. На лі-

брето вітчизняної письменниці та поетеси Дніпрової Чайки (Людмила Василевська-Березіна) він написав одноактну музичну казку «Коза-дереза», сатиричну оперу «Пан Коцький», фантастичну казку «Зима і весна».

В оперному жанрі також працювали вітчизняні композитори С. Гулак-Артемівський («Запорожець за Дунаєм»), А. Вахнянин («Купало»), Д. Січинський («Роксолана»), М. Леонтович («На русалчин Великдень»).

Оперна творчість композиторів ХХ ст. відкривала невідомі раніше засоби музичної виразності та образи. Композитори намагалися поєднати у своїй творчості ідеї та мову нового часу з виробленими раніше національними традиціями. Вони писали твори, в яких відображалася реальна дійсність.

Це знайшло віддзеркалення у операх французьких (К. Дебюссі, М. Равеля, Д. Мійо, А. Онеггера, Ф. Пуленка) та німецьких (А. Шенберга, Е. Кненека, А. Берга, П. Хіндемита) митців.

У 30-х рр. минулого століття зароджується американська національна опера, засновником якої був *Джордж Гершвін* (1898 – 1937). Його опера «Поргі і Бесс» відзначається глибоким проникненням у духовний світ і музичний фольклор негритянського народу. Опера набула визнання в США та інших країнах і сьогодні її постановки з успіхом проходять у провідних театрах світу.

Після другої світової війни, завдяки творчості відомого англійського композитора *Бенджаміна Бріттена* (1913 – 1976), відбувається становлення сучасного англійського музичного театру. Світове визнання отримали опери композитора «Пітер Граймс», «Альберт Херрінг», «Сон в літню ніч», в яких митець постає як тонкий музичний драматург-новатор.

Найкращими зарубіжними операми ХХ ст. є твори Б. Бартока («Замок герцога Синя Борода»), А. Берга («Воццек»), І. Стравінського («Соловейко», «Мавра»).

Вагомих успіхів досягли у оперній творчості радянські композитори. Однією з вершин оперного мистецтва є опера *Дмитра Шостаковича* (1906 – 1975) «Леді Макбет Мценського повіту» («Катерина Ізмайлова»). Тут сатиричне зображення негативних персонажів поєднується з натхненною лірикою і суворим, піднесеним трагізмом.

Змістовні твори створили Д. Кабалевський («Кола Брюньон», «Сім'я Тараса»), Т. Хренніков («У бурю», «Мати»), З. Паліашвілі («Даїсі»), Р. Щедрін («Мертві душі») та інші композитори.

Вагомим внеском до скарбниці світового оперного мистецтва була творчість **Сергія Прокоф'єва** (1891 – 1953). Як оперний композитор С. Прокоф'єв дебютував ще у 1916 р. оперою «Гравець». Згодом побачила світ опера «Любов до трьох апельсинів», що мала великий успіх. Однак найяскравіше таланти С. Прокоф'єва як видатного драматурга розкрився в опері «Семен Котко», що написана за повістю В. Катаєва «Я син трудового народу», і особливо в опері «Війна і мир», сюжетною основою якої стала однойменна епопея Л. Толстого.

Серед українських опер здобули визнання «Золотий обруч» і «Щорс» Б. Лятошинського, «Наймичка» М. Вериківського, «Милана», «Арсенал», «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, «Довбуш» С. Людкевича, «Заграва» А. Кос-Анатольського, «Молода гвардія» та «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Лісова пісня» В. Кирейка, «Загибель ескадри», «Вій» і «Ніжність» (моноопера) В. Губаренка, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича.

Незважаючи на теорії «відмирання» оперного жанру, які з'явилися у ХХ ст., варто відзначити, що опера займає важливе місце в сучасній культурі. Самостійні оперні школи розвиваються не лише у більшості народів Європи, а й у багатьох країнах Латинської Америки та Азії. В оперному мистецтві відображаються масштабні суспільні події нашого часу, прогресивні гуманістичні ідеї, розкривається багатство вокальних можливостей людини.

Контрольні запитання

1. Чому оперу вважають одним із найпарадоксальніших продуктів художньої творчості Нового часу?
2. Які оперні форми Ви знаєте?
3. Назвіть відомих вітчизняних та зарубіжних композиторів, які працювали в оперному жанрі. Наведіть приклади творів.
4. Хто із митців був основоположником української опери?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Верфель Ф. Верди. Роман оперы / Верфель Ф. / [пер. с нем. Н. Вольпин; предисл. И. Бэлзы]. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1991.
2. Данько Л. Комическая опера в XX веке : очерки / Данько Л. – Л. : Советский композитор, 1986.
3. Іванова І. Історія опери : Західна Європа, XVII – XIX ст.: навч. пос. / Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. / [за ред. М. Р. Черкашиної]. – К. : Заповіт, 1998.
4. Історія української музики : В 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Т. 4. : 1917 – 1941. / [ред. колегія Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц]. – К. : Наукова думка, 1992.
5. Ключкова О. Маленькая повесть о большом композиторе, или Дж. Россини / Ключкова О. – М. : Музыка, 1990.
6. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII в. / Крунтяева Т. – Л., 1981.
7. Культурологія / Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю. та ін.; [за ред. Т. Б. Гриценко]. – [2-ге вид.]. – К. : Центр навчальної літератури, 2009.
8. Мамчур І. Сучасна українська опера / Мамчур І. – К. : Товариство «Знання» УРСР, 1984.
9. Михеева Л. В мире оперы : популярные очерки / Л. Михеева, Т. Розова. – Л. : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1989.
10. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990.
11. Рожок В. Музика і сучасність : монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / Рожок В. – К. : Пошуково-видавниче агентство «Книга пам'яті України», 2003.
12. Самин Д. Сто великих композиторов / Самин Д. – М. : Вече, 2001.
13. Уэйд-Мэтьюз Макс. Классическая музыка : большая иллюстрированная энциклопедия / Макс Уэйд-Мэтьюз, Уэнди Томпсон / [пер. с англ. : К. И. Молькова]. – М. : Эксмо, 2008.
14. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – перв. пол. XIX в. : очерки / Хохловкина А. – М. : Музгиз, 1962.
15. Черкашина М. Опера XX ст. : нариси / Черкашина М. – К. : Музична Україна, 1981.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Аерофони (aerobackgrounds) – музичні інструменти, джерелом звука яких є коливання повітряного стовпа.

Акомпанемент (accompaniment) – (франц. accompagnement, від accompagner – супроводжувати) – музичний супровід сольної партії або партій. Може бути як інструментальним, так і вокальним. Акомпанементом також називають усі голоси музичного твору, що супроводжують основну мелодію.

Акорд (chord) (італ. accordo, франц. accord – згода) – співзвучність, спільне звучання декількох (не менше трьох) звуків, різних за висотою, назвою, що видобуваються зазвичай одночасно.

Акордеон (accordion) – пневматичний язичковий музичний інструмент, що має ліву (кнопкову) клавіатуру з системою готового акордового акомпанемента, і праву (клавішну), схожу до фортепіанної.

Ансамбль (ensemble) (від франц. ensemble – разом) – 1. Група виконавців, які виступають разом. 2. Стрункість, злагодженість колективного виконання. 3. Музичний твір для ансамблю виконавців: дует, тріо, квартет і т. д. 4. Завершений номер опери, ораторії, кантати, що виконується групою співаків у супроводі оркестру або без супроводу.

Аріозо (arioso) – невелика кантиленна арія ліричного характеру.

Арія (aria) – композиція для голосу, що виконує соло з інструментальним супроводом в опері, кантаті, ораторії, опереті.

Балет (ballet) – вид сценічного мистецтва, зміст якого втілюється в музично-хореографічних образах.

Бандура (bandura) – український багатострунний щипковий інструмент.

Баян (bayan) – клавішно-пневматичний інструмент, що належить до групи вільних аерофонів, тобто таких, в яких повітря, що коливається, не обмежене корпусом інструмента.

Бельканто (bel'kanto) (від італ. bell – гарний і cant – спів) – стиль вокального виконання, якому притаманні мелодизм й особлива краса звучання.

Вокальне мистецтво або спів (vocal art) – це виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами голосу співака ідейно-образний зміст музичного твору.

Гітара (guitar) – це струнно-щипковий інструмент, що складається із корпусу з глибокими вигинами по боках і плоскими деками, із шийки з грифом, де розміщені металеві лади, і головки з кілками.

Гриф (finger-board) (нім. griff, досл. рукоятка, захват, прийом) – деталь музичних інструментів. У струнних – вузька, наклеєна на шийку, дерев'яна чи пластмасова пластинка, на якій натягнуті струни. У гармоніки, баяна, акордео-на – деталь корпусу, на якій закріплена клавіатура для правої руки.

Дека (sound-board) (від нім. descke, досл. – кришка) – частина корпусу деяких струнних інструментів, що слугує для посилення і відображення звука.

Демпфер (damper) – механічний пристрій у багатострунних музичних інструментах, призначений для обмеження коливань струн та їх заглушування.

Джаз (jazz) (англ. jazz) – вид професійного музичного мистецтва, який виник на півдні США в кінці XIX – на початку XX ст. у результаті взаємодії африканської і європейської музичної культур.

Диригент (conductor) (від франц. diriger – направляти, керувати) – керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців з оркестру, хору, ансамблю, оперної або балетної вистави з метою досягнення єдиного трактування та художньої досконалості.

Диригування (conducting) (від франц. diriger – направляти, керувати) – один із видів музично-виконавського мистецтва, керівництво колективом музикантів (оркестром, хором, ансамблем, оперною трупю тощо) під час вивчення, підготовки та публічного виконання музичного твору.

Діапазон (range, diapason) (від грец. diapason (chordon) – через усі (струни) – 1. Звуковий обсяг співацького голосу, музичного інструмента, мелодії, звукоряду, що визначається відстанню (інтервалом) між найнижчим і найвищим звуками. 2. Загальний музичний діапазон – обсяг звукоряду, який використовується в музичній практиці – від 16,35 Гц (до субконтроктави) до 7901,4 Гц (сі п'ятої октави). 3. Стара назва інтервалу октави. 4. Англійська назва регістрів органа. 5. Модель, за якою виготовляють труби органа і роблять отвори в дерев'яних духових інструментах. 6. У Франції – мензура духових інструментів або органних труб, а також тон для настроювання інструментів.

Жанр (genre) (від франц. genre – рід, тип, манера) – різновид музичних творів, що часто визначається за різними ознаками (будовою, складом виконавців, характером тощо).

Звук (sound) – результат коливання пружного тіла (струни, наявного в трубці повітря, металу, натягнутої шкіри тощо).

Звукоряд (scale) – низка звуків, розташованих за висотою; найпростіша первинна систематизація звуків для осмислення чи вивчення їх, за якою встановлюється висота та кількість будь-яких звуків незалежно від їх зв'язку між собою.

Ідіофони (idiofoni) – це музичні інструменти, джерелом звука яких є сам корпус або його частина.

Інструментальна музика (instrumental music) – музика, призначена для виконання на музичних інструментах.

Каватина (kavatina) – невелика лірична арія.

Камерна музика (chamber music) – це вид музики, призначений для виконання в невеликих приміщеннях.

Камерний оркестр (chamber orchestra) – це невеликого складу оркестр, основою якого є ансамбль виконавців на струнних інструментах.

Кантата (cantata) – циклічний вокальний твір святкового чи лірико-епічного характеру.

Каприс (kapris) (італ. capriccio – каприз, примха) – інструментальна п'єса віртуозного характеру, виконання якої потребує від музиканта артистизму, бездоганної техніки.

Клавесин (harpsichord) – струнний клавішний щипковий музичний інструмент.

Клавіатура (keyboard) (нім. klaviatur, від лат. clavis – ключ) – система розташованих у певному порядку клавішів – пластин, що приводять у дію важільний механізм чи електронне управління для видобування звуків різної висоти на клавішних інструментах різного типу (струнних, пневматичних, ідіофонах, електронних).

Клавікорд (clavichord) (лат. clavis – ключ і грец. chord – струна) – струнний клавішний ударний музичний інструмент.

Кобзар (kobza-player) – український народний мандрівний співак-музикант (часто сліпий), який виконував свої пісні та думи у супроводі кобзи (бандури).

Комічна опера (comical opera) – опера комедійного змісту.

Композитор (composer) (лат. compositor – творець) – музикант, який створює музику; автор музичного твору.

Композиція (composition) (від лат. composition – створення, складання) – 1. Процес створення музичного твору, музична творчість. 2. Закінчений музичний твір. 3. Побудова музичного твору, розташування та співвідношення його частин. 4. Наука про гармонію, поліфонію, музичну форму та інструментовку. 5. Навчальний курс, який вивчають у вищих спеціальних музичних навчальних закладах (академіях, інститутах, консерваторіях).

Конкурси музичні (music competitions) (від лат. concursus – зіткнення) – змагання музикантів, які проводяться зазвичай за попередньо оголошеними правилами.

Концерт (concert) (від лат. concertare – змагатися чи від італ. concerto – згода, гармонія) – 1. Публічне виконання музичних творів. 2. Жанр великого, віртуозного за характером, музичного твору для соліста (інколи двох-трьох) з оркестром у формі тричастинного сонатного циклу. 3. Поліфонічний вокальний або вокально-інструментальний твір, який ґрунтується на зіставленні двох або кількох партій (співацьких голосів, органа, інструментального ансамблю).

Лейтмотив (leit-motif) – коротка музична тема-символ, яка характеризує дійових осіб, певні сценічні ситуації тощо.

Лібретто (libretto) (італ. libretto, досл. – книжечка) – 1. Словесний текст музично-драматичного твору – опери, оперети, в минулому також кантати, ораторії. 2. Літературний сценарій балетного спектаклю. 3. Стислий виклад змісту опери, оперети, балету.

Літургія (liturgy) – християнське богослужіння, в якому значне місце належить співу.

Мадригал (madrigal) (італ. madrigale, лат. matrigale – пісня материнською, тобто рідною мовою) – спочатку це італійська одноголосна пісня, що виконувалася рідною мовою, на відміну від латинських співів; в епоху Відродження це багатоголосний вокальний твір світського змісту, поширений в Італії, Франції, Англії та інших європейських країнах.

Мелодія (melody, tune) (грец. melodia – спів, пісня) – 1. Одноголосне вираження образно-поетичного змісту музичної думки. 2. Послідовний ряд звуків, об'єднаних певними співвідношеннями висоти, тривалості, сили на ґрунті ладу, метра – на відміну від гармонії, що об'єднує звуки в одночасному звучанні. 3. Головний голос гомофонного викладу, що вирізняється наспівністю, зв'язністю, осмисленістю. 4. Сміслова й образна єдність, концентрація музичної виразності та музичної думки.

Мелос (melos) (від грец. melos – пісня) – пісенний, мелодичний елемент, мелодичне начало в музиці.

Мембранофони (membranophones) – це музичні інструменти, джерелом звука яких є натягнута перетинка (мембрана): шкіра, міхур, синтетична плівка тощо.

Меса (mass) – багатоголосний циклічний вокально-інструментальний твір на текст головного богослужіння католицької церкви.

Мистецтво (art) – це особливий вид духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси. Особливість цього освоєння полягає у тому, що воно виступає у художньо-образній формі.

Mix (fur) – частина механізму що нагнітає повітря в органі, фісгармонії, гармоніці, баяні, акордеоні.

Мотет (motet) – багатоголосний вокальний твір, що виник у Франції у XII ст., а згодом поширився у західноєвропейській музиці до XVIII ст.

Музика (music) – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах.

Музикант (musician) – 1. Фахівець, який професійно володіє музичною спеціальністю, – композитор, диригент, хормейстер, співак, інструменталіст тощо. 2. Людина, яка може грати на музичному інструменті, співати, брати участь у аматорському колективі, хорі, оркестрі тощо.

Музичні інструменти (musical instruments) – інструменти, призначені для видобування музичних звуків і ритмічно організованих шумів у процесі сольного та групового виконання музичних творів.

Народні музичні інструменти (folk musical instruments) – це інструменти, які виготовляються народними умільцями і використовуються в побуті й музично-художньому виконавстві.

Оркестр (orchestra) – це великий колектив музикантів, які грають на різних інструментах і разом виконують музичний твір, написаний для даного інструментального складу. Оркестром також називають сукупність самих музичних інструментів, на яких грають учасники колективу.

Оркестр народних інструментів (folk instruments orchestra) – колектив виконавців на народних інструментах, які застосовуються в автентичному або реконструйованому вигляді та історично побутують у культурі певного етносу.

Опера (opera) (італ. opera, досл. – праця, справа, твір) – вид музично-театрального мистецтва; музично-драматичний твір, побудований на синтезі слова, сценічної дії та музики.

Опера-буффа (opera buffa) (італ. opera buffa – комічна опера) – італійський різновид комічної опери, що виник у 30-х рр. XVIII ст.

Опера-серія (opera seria) (італ. opera seria – серйозна опера) – жанр італійської опери, що з'явився на початку XVIII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи.

Ораторія (oratorio) – великий музичний твір для хору, солістів-співаків і оркестру, що має світський зміст і призначений для концертного виконання.

Пантоміма (pantomime) – 1. Мистецтво виражати почуття й думки за допомогою міміки та жесту. 2. Вид театрального видовища, що супроводжу-

ється музикою, в якому художній образ створюється за допомогою виразних рухів, жестів, міміки.

Партитура (score) (італ. *partitura* – розподіл) – система роздільного запису усіх голосів багатоголосного твору на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками; для виконання ансамблем, оркестром або хором.

Партія (part) (від лат. *pars* – частина, група) – у багатоголосній вокальній, вокально-інструментальній, ансамблевій та оркестровій музиці одна зі складових фактури музичних творів, призначених для виконання окремим голосом чи на окремому музичному інструменті.

Перекладення (arrangement) – обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами; інакше – аранжування.

П'єса (play) (франц. *pièce*) – 1. Невеликий за обсягом сольний або ансамблевий завершений музичний твір. 2. Драматичний твір, призначений для сценічного втілення.

Пісня (song) – найбільш поширений жанр вокальної музики, а також загальне позначення поетичного твору, призначеного для співу.

Поліфонія (polyphony) (від грец. *poly* – багато і *phone* – звук, голос, досл. багатоголосся) – вид багатоголосся, що об'єднує в одночасному звучанні кілька рівноправних мелодій, кожна з яких має самостійне виразне значення. 2. Музичні твори, у яких використано зазначений вид багатоголосся, – fuga, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації, мотет, мадригал та ін. 3. Навчальна дисципліна, що вивчає закономірності поліфонії і входить до системи музичної і музично-педагогічної освіти.

Речитатив (recitative) (італ. *recitativo*, від *recitare* – декламувати) – вид вокальної музики, наближений до природної мови.

Рок-опера (fate-opera) – музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика.

Романс (romance) – камерний вокальний твір для голосу з інструментом.

Рапсодія (rhapsody) (грец. *rhapsodia* – уривок народно-епічної поеми, що виконувалася мандрівними співаками-рапсодами в Давній Греції) – віртуозний інструментальний твір у формі парафраза на народні теми; рідше – п'єса епічного складу, подібна до балади.

Регістр (register) (від лат. *registrum* – список, перелік) – 1. Пристрій на низці інструментів (акордеон, баян, чембало), який дає можливість змінювати силу і тембр звука. 2. Частина діапазону інструмента чи співацького голосу, що характеризується єдиним тембром.

Резонатор (resonator) (від лат. *resonare* – відгукуватись) – пристрій, налаштований на певну частоту власних коливань, що під впливом коливань вібратора викликає інтенсивні коливання з такою ж або близькою частотою.

Репертуар (repertoire) (від франц. *repertoire* – перелік, список) –

1. Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи.
2. Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо).

Ритм (rhythm) (від грец. *rythmos* – спокійна течія) – 1. Рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності, періодичним рівномірним членуванням звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. 2. Один із трьох основних елементів музики, поряд із мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їх висотним положенням.

Саксофон (saxophone) – духовий язичковий інструмент.

Сопілка (pan-pipe) – українська поздовжня флейта.

Соната (sonata) – один із головних жанрів сольної та камерно-ансамблевої інструментальної музики.

Симфонічний оркестр (symphony orchestra) – найбільш досконалий вид оркестру, до складу якого входять струнні, дерев'яні та мідні духові, ударні й інші інструменти.

Симфонія (symphony) (від грец. *symphonia* – співзвучність, благозвучне поєднання тонів) – 1. Провідний жанр оркестрової музики, що сформувався у середині XVIII ст. на основі оркестрової сюїти, концерту, тріо-сонати, увертюри та інших жанрів. 2. Великий твір для симфонічного оркестру в формі сонатного циклу.

Скоморохи (skomorokhs, buffoons) – мандрівні народні музиканти, співаки, акробати часів Київської Русі, які виступали на базарах, площах.

Смичок (bow) (від старослов. *смикати*) – пристрій для звуковидобування на струнних інструментах; тонка вигнута дерев'яна тростина з натягненим пучком волосся.

Соліст (soloist) (італ. *solista*) – виконавець соло, тобто: 1. Виконавець музичного твору для одного голосу чи інструмента. 2. Співак – виконавець самостійної партії в опері, ораторії, кантаті, ансамблі, хорі та інших творах з одночасним звучанням супроводу. 3. Інструменталіст – виконавець твору для одного інструмента (скрипки, фортепіано, труби, арфи, віолончелі тощо) з супроводом або без нього.

Сім'я музичних інструментів (musical instruments family) – це об'єднання всіх різновидів певного музичного інструмента (враховуючи основного представника).

Стрій (pitch) – система найбільш типових звуковисотних співвідношень, що обумовлена національною та історичною своєрідністю музичних культур.

Струна (string) – пружна волосяна, жильна, металева, синтетична (капрон, нейлон та ін.), шовкова нитка, натягнена на музичному інструменті; вона є вібратором – джерелом звука.

Театрологія (teatrologiya) – це цикл, що складається із чотирьох творів.

Тембр (timbre) (від франц. timbre) – забарвлення звука; одна з ознак музичного звука (поряд із висотою, силою і тривалістю).

Троїсті музики (troyisti muzyky) – традиційні інструментальні ансамблі танцювальної музики.

Тростина (reed) – пристрій для звуковидобування у деяких духових інструментів.

Увертюра (overture) (від лат. apertura – відкриття, початок) – інструментальний вступ до великого твору (опери, балету, ораторії, театрального спектаклю), а також самостійний твір.

Фіоритура (floriture) – віртуозні, технічно складні пасажі та мелізми у вокальній партії.

Флейта (flute) – дерев'яний духовий інструмент.

Флейта Пана (flute of Mister) – загальна назва багатоствольних флейт.

Фортепіано (piano) – це збірна назва клавішно-струнних молоточкових інструментів, таких як рояль і піаніно.

Хор (choir) – (від грец. choros – хороводний танок зі співом) – великий колектив співаків, призначений для спільного виконання вокальної музики з інструментальним акомпанементом чи без нього.

Хордофони (chordophones) – музичні інструменти, джерелом звука яких є натягнута струна.

Хоровий концерт (choral concert) – поліфонічний вокальний чи вокально-інструментальний твір духовного змісту, оснований на змаганні окремих груп виконавців (наприклад, співаків та інструменталістів чи різних за регістром голосів).

Язичок (reed) – деталь духових музичних інструментів, яка перемикає отвір для вдудання повітря і є вібратором та джерелом звукоутворення.

Навчальне видання

**Буяльська Тамара Болеславівна
Сідлецька Тетяна Іванівна**

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Частина 1

Навчальний посібник

Редактор В. Дружиніна

Коректор З. Поліщук

Оригінал-макет підготувала Т. І. Сідлецька

Підписано до друку 12.07.2012 р.
Формат 29,7×42¼. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman.
Друк різнографічний. Ум. друк. арк. 6,9.
Наклад 100 прим. Зам. № 2012-106.

Вінницький національний технічний університет,
навчально-методичний відділ ВНТУ.
21021, м. Вінниця, Хмельницьке шосе, 95,
ВНТУ, к. 2201.
Тел. (0432) 59-87-36.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК №3516 від 01.07.2009 р.

Віддруковано у Вінницькому національному технічному університеті
в комп'ютерному інформаційно-видавничому центрі.
21021, м. Вінниця, Хмельницьке шосе, 95,
ВНТУ, ГНК, к. 114.
Тел. (0432) 59-87-38.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК №3516 від 01.07.2009 р.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК №3516 від 01.07.2009 р.