



Туманности  
 М  
 Коль  
 Границы созвездий и их названия

# Сучасна музика В сучасному світі

γ Точка весенного равноденствия  
 ♄ Точка осеннего равноденствия

МАРТ

ФЕВРАЛЬ

ЯНУАРИЙ

ОКТАБРЬ

СЕНТЯБРЬ

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

# **СУЧАСНА МУЗИКА В СУЧАСНОМУ СВІТІ**

Збірник наукових праць

**Житомир  
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка  
2012**

УДК 78.01/07

ББК 85.310

С91

*Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 8 від 23 березня 2012 р.).*

**Рецензенти:** доктор філософських наук, завідувачка кафедри естетики, етики та образотворчого мистецтва Житомирського державного університету ім. І. Франка О.П. Поліщук;  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри психології та культурології Житомирського національного агроекологічного університету І.Є. Копоть;  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського О.Є. Верещагіна-Білявська.

**Сучасна музика в сучасному світі:** Збірник наукових праць. – Вип. 2. / Ред. кол. С.В. Олійник (відп. ред.), М.А. Моїсєєва, О.В. Плотницька. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – 140 с.

У збірнику представлено статті, присвячені актуальним проблемам сучасного музикознавства, музичної творчості, виконавства та освіти, які обговорювалися на II Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна музика в сучасному світі», що проходила в межах фестивалю «Житомирська музична весна – 2011» на базі кафедри музики і хореографії з методиками викладання Житомирського державного університету імені Івана Франка. Також уперше публікуються музичні твори сучасних авторів.

Articles submitted in the collection deal with the problems of musicology, musical creativity, performance and education that were discussed at the II International Scientific and Practical Conference «Contemporary Music in the Modern World», held within the festival «Zhytomyr Musical Spring – 2011» at the Department of Music and Choreography with Methods of their Teaching in Zhytomyr State Ivan Franko University. Also musical works by contemporary authors are being published here for the first time.

Публікації подаються в авторській редакції. Відповідальність за зміст публікацій несуть автори. Редакційна колегія може не поділяти думки авторів.

На 1 і 4 сторінках обкладинки – ноти п'єси С. Жукова «Карти зоряного неба. Північна півкуля» з циклу «Листки з альбому» для фортепіано.

© Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2012

досліджують територію Середнього Подніпров'я (Черкащина, Полтавщина, Кіровоградщина) і мають у своєму репертуарі всю жанрову палітру регіону: обрядові та побутові пісні, інструментальну музику.

Однією з найвідоміших, хоча й недавно створених (2004), київських груп є «ДахаБраха». Домінуючим матеріалом колективу є не «чистий» фольклор, а етнічна музика, що подається як етнохаос. Його організатором і художнім керівником є театральний режисер і керівник Центру сучасного мистецтва «ДАХ» В.Троїцький. Назва гурту має старослов'янське коріння: «ДахаБраха» це два корені, які в перекладі зі старослов'янської мови означають – давати й брати. Особливої уваги заслуговує багатонаціональний інструментальний склад ансамблю, куди входить гуцульський барабан, джамбе, дарбука, великий барабан, віолончель, дитячі гармошки, австралійське діджеріду, баян, гармошка «Ромашка», тромбон, різні шумові інструменти, індійські табла, бугай, буддійський гонг тощо.

Таким чином, фольклорні фестивалі у контексті сучасної музичної культури є надзвичайно яскравим національним явищем. Їхній активний розвиток свідчить про інтерес і велику увагу до етнотрадицій, які усвідомлюються як велична цінність народу.

1. Григорьева Г. Стилевые направления в русской советской музыке 50–70-х годов: дисс. доктора искусствоведения / Г. Григорьева. - М., 1989. –206с.
2. Кривошолова В. А. // Позитива язичества в музыкальном неофольклоризме первой половины XX века. Електронне джерело: <http://www.astrasong.ru/index.php/science/article/484/>
3. Садовенко С. М. // Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття. Електронне джерело: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Kis/2010\\_2/35.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Kis/2010_2/35.pdf)
4. Терещенко А. Сучасна українська музична культура. Історичний аспект. Критерії і судження. Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. праць. – К., 2003.
5. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Вип. 3. – К.: ДАККІМ, 2007. – С. 106-111.

Оксана Дударь

#### Активизация этнофестивального движения в Украине

*В статье речь идет о деятельности фольклорных фестивалей на Украине и их роли в сохранении и пропаганде национальных традиций.*

Oksana Dudar

#### Activation of Ethno Festival Movement in Ukraine

*The article focuses on the activities of folk festivals in Ukraine and their role in preservation and promotion of national traditions.*

Людмила Маловицька  
(Житомир, Україна)

#### Сценічна майстерність музиканта: ідея орхестричного підходу у формуванні артистизму виконавця

Відомо, що головною метою музичної діяльності, основним завданням музиканта-виконавця є виступ на сцені, під час якого відбувається акт музичної комунікації – обміну музичними думками, ідеями зі слухачами за допомогою специфічних музичних засобів, спрямованих на розкриття художньо-образного змісту музичного твору. Концертне виконання потребує великого внутрішнього психічного напруження-віддачі артиста-музиканта, уміння володіти собою, сильної волі та витримки під час виступу, а також майстерності, яскравості, артистизму. Саме артистизм є однією з найважливіших умов реалізації усіх виконавських зусиль музиканта на сцені. Актуальність проблеми формування артистизму майбутніх виконавців є беззаперечною. Сьогодні, на нашу думку, найбільш цікавою є ідея звернення до синтезу мистецтв, суміжних музичному, й можливості використання у музичному виконавстві певних специфічних психологічних механізмів, методів і засобів театрального мистецтва.

У зв'язку з цим звернемося до глибоких традицій становлення і розвитку театрального мистецтва ще за часів Стародавньої Греції.

Європейський театр виник у Давній Греції з синкретичної єдності трьох видів мистецтва – поезії, музики та танцю (*триєдиної хорей*), основною складовою якого виступала музика [6, с. 50-51]. Витоки грецької драми (трагедії) сягають органістичного культу Діоніса, бога винограду і вина – він вважався уособленням «...душі усього живого» [8, с. 81]. На думку відомого російського вченого Ф. Зелінського, «Діоніс прийшов у Грецію як бог творчого екстазу, який приніс його посвяченим також звістку про безсмертя їхньої душі» [5, с. 30]. Театральні вистави мали у Давній Греції масовий і святковий характер.

Культ Діоніса – це свято молодого вина, яке складалося з веселих процесій у масках, танців та дій, пов'язаних з поїданням плоті козла, якого у якості символу бога Діоніса приносили

у жертву (грецьке слово «*tragodia*» (*tragos* – козел і *ode* – гімн) – буквально означає: «гімн козлів», або «гімн про козлів», «пісня козла, що помирає»), тобто відтворювалася смерть бога з надією на його майбутнє відродження. Тотемом Діоніса був козел, тому його шанувальники виступали у вигляді козлів або козлоногих сатирів: пісню на честь Діоніса співали, одягнувши козлині шкури, підв'язавши роги і копита. Частиною свят Діонісії були шалені пляски у супроводі флейт та барабанів, під час яких людина доводила себе до екстазу (трансогового стану) – «виходу з себе», повної розкутості, яка сприяла можливості осягнути себе ніби збоку, певним чином відмежовуючись від реальності: «Шалені танці, дикі вигуки й оглушлива музика викликали екстаз, релігійну нестямність, яку вважали духовним єднанням з божеством» [8, с. 82]. Екстаз переймав усіх учасників свята, з хору виділявся заспівавач дифірамбу, «величної пісні на честь Діоніса-бога, заглушивши власні думки вином». Дифірамб співали на фрїгійський лад, у супроводі стрімкого танцю, поривчастих рухів, під акомпанемент флейти і кіфари, з пристрасністю, що приводила слухачів у збуджений стан. «Сп'яніння» від розкутості надавало відчуття свободи, щастя, незалежного існування, а також злиття з богом, розчинення у богіві...

Давньогрецький театр (грец. *theatron* – місце для видовищ, видовище) виникає наприкінці VI ст. до н.е., за часів правління афінського тирана Пісістрата – спочатку у якості загальнодержавного свята Великих Діонісій [6, с. 109]. Драматичні вистави складалися з пісень (гімнів) і танців, які виконувалися просто неба на колоподібному майданчику оркестрі (грец. *orchestra* – місце для пляски) – священній ділянці бога Діоніса з жертвником (*thymele*) у центрі: саме навколо нього у давнину і відтворювалися міфологічні пригоди бога Діоніса, там же приносилися йому жертви (саме з культу Діоніса народилося акторське мистецтво перевтілення, яке взагалі неможливе поза жертвою відданістю сценічній творчості). У ті часи поезія, музика і танці – хорея – були ще нероздільні, являли собою єдине ціле у театральному дійстві, тобто складали певний синтез мистецтв (архітектура, музика, поезія, танець), що, напевно, було найголовнішою ідеєю оркестричної вистави.

Спочатку навколо оркестри на кам'янистих схилах пагорба стояли глядачі: пізніше там вирубувалися лави у вигляді амфітеатру. Позаду оркестри розташовувалася сцена (грец. *skene* – шатер), перед якою потім з'явилася дерев'яна рухлива перегородка (*proskenion*) для живописних декорацій; поступово проскеніон розвинувся у будівлю з напівколоннами і флігелями (*paraskenion*).

Зала для глядачів називалася театрон (*theatron, koilon*). Перші ряди (*prohedria*) призначалися поважним особам [11, с. 565-567]. Актори виступали в масках, які позначали тип персонажа (цар, жінка, слуга), або душевний стан чи характер (щастя, сум, хитрість), збільшували власну фігуру, застосовуючи котурни (грец. *kothornos* – взуття на високих дерев'яних підшвах), – адже роздивитися міміку акторів й деталі їхнього одягу у величезному відкритому приміщенні було вкрай важко. Усі ролі виконували чоловіки. Актори не лише декламували, вони також співали і танцювали [6, с. 110].

Грандіозність античного амфітеатру просто неба, розрахованого на сімнадцять – двадцять тисяч глядачів, вражає. Про його надзвичайні акустичні властивості свідчить той факт, що на верхніх лавах було добре чути звук кинутого вниз камінчика – тому тисячі людей без зайвих зусиль сприймали музично-драматичні діалоги хору і акторів, які володіли сильними голосами.

Як уже зазначалося, театральне дійство античної доби гармонійно поєднувало драму, танець і музику – хорею. Музика відігравала важливу драматургічну роль у трагедіях і комедіях, тому давньогрецький театр можна визначити як музично-драматичний.

Грецька трагедія складалася з двох частин: лірико-оркестрової, (коментуючої), яка цілком була покладена на хор, і сценічної, або міметичної, яка виражалася у монологіях і діалогах хору й акторів. Разом з акторами у цій частині особливе місце належало хору (який складався спочатку з 12, потім з 15 виконавців), очолюваного корифеєм; хор розділявся на два півхори, виступаючи з піснями і танцями на оркестрі. Ліричну партію співали, сценічна складалася з рецитації під акомпанемент флейти. Загалом, хор у грецькій драматургії виражав ставлення глядачів до подій, був своєрідним «гласом народу». Він потрактював дію, коментував те, що відбувається на сцені. Давньогрецька трагедія стала взірцем для європейського театру – не тільки драматичного, а й музичного.

Трагічні поети також виконували роль деміургів – постановників (грец. *demiurgos* – ремісник) вистав; багато з них були відомі як чудові музиканти. Особливо славилися прекрасними, солодкозвучними мелодіями трагедії Фрініха. Свободою і розмаїтістю композиції відрізнялися ліричні хорові партії Есхіла. Евріпід увів для акторів великі експресивні сольні арії, які вимагали чималої віртуозності виконання й сприяли професіоналізації хорового мистецтва та виокремленню театральної музики як особливого виду творчості.

Важливо також підкреслити, що театральні-хорові виступи відбувалися не лише під час вистав. Один з головних принципів грецької культури – агоністика (принцип змагальності вільних

громадян у демократичному полісі) – застосовувався і у театральному мистецтві: змагалися окремі гуртки дівчат, які виступали у хороводах, відомі рапсоди-корифеї й рапсоди-хлопчики, поети трагедій – на святах Діоніса, а також хори, які виконували «ліричні», тобто спеціальні хореїчні частини, змагалися й актори, які виступали у головних ролях [5, с. 52-53]. З часом розповсюдилися спеціальні закриті приміщення – одеони (*odeion*), в яких відбувалися різноманітні музичні змагання.

Хоча театр був умовний, але він вимагав правдивого перевтілення у образи персонажів. Музично-театральне дійство включало не тільки виконавців – хористів, акторів, поета-деміурга, а також добре освічену у музичному плані публіку, яка під час вистави теж повністю захоплювалася сценічними подіями. Глядачі не просто дивилися виставу, вони були досить активними співучасниками сценічної дії – саме до них весь час звертався хор-коментатор. На думку відомого російського культуролога П.О. Сапронова, хор у грецькій трагедії був не тільки учасником театральної вистави, а й певною мірою його глядачем, і тому його можна визначити як представника театрона (глядачів) всередині простору трагедійної дії [10, с. 230].

Отже, давньогрецька трагедія стала взірцем для європейського театру – не тільки драматичного, а й музичного.

Як відомо, мистецтво служить засобом спілкування людей, впливає на них, захоплює їх тими чи іншими ідеями, емоціями, оцінками, надає естетичну насолоду. Комунікація у мистецтві може здійснюватись лише на творчій основі і включає прагнення митця виразити себе у власному оригінально-художньому продукті. Отже, творчий самовираз і комунікація взаємодоповнюють одне одного. Тому виховання артистизму як у театрі, так і у музичному мистецтві передбачає необхідність розуміння сутності сценічного виступу як процесу одночасного акту творчої комунікації не лише з глядачем, слухачем, а також з автором твору, у даному випадку – драматургом, композитором.

Відтак, у давньогрецькій музично-театральній системі можна виділити творчо-динамічну комунікативну систему-триаду: *поет-музикант – хор і актори – глядач-слухач*, яка майже точно відповідає сучасній ідеї відомого російського вченого-музикознавця Є.В. Назайкінського про структуру музичного сприймання у виконавській діяльності музиканта, що має вигляд замкненого творчо-комунікативного ланцюга і так само включає в себе подібну триаду: *композитор – виконавець – слухач* [7]. Але складність відтворення художньо-музичних ідей та образів під час виконання на сцені полягає у тому, що усі події музичного твору необхідно відтворити, «візуалізувати» в уяві (тобто, на уявній «сцені»), поза зверненням до наочно-зорових засобів, використовуючи лише чисто умовні музично-звукові художньо-образні побудови, які фіксують музичну думку автора.

Вихідними основами музично-комунікативного ланцюга є творчість і музичне сприйняття: створюючи музику, композитор відображає дійсність у художньо-звукових образах, а під час слухання музики відбувається зворотній процес – відображення прихованого у музичному звучанні ідейно-образного змісту.

Згідно думки Є.В. Назайкінського, першою стадією музично-комунікативного процесу є зміст та образи композиторського твору, які були «матеріалізовані» у створених ним музичних звучаннях, тобто на цьому етапі відбувається народження *авторського змісту* музичного твору (поетично-драматичного твору у давньогрецькому театрі – трагедії і комедії).

Авторський зміст, у свою чергу, стає об'єктом пізнання та інтерпретації з боку виконавця. Виконавець, який відтворює цей зміст, частково «перестворює» його – у відповідності до власного світогляду, естетичного ідеалу, особистого досвіду тощо. У кожному виконанні виникає таким чином *виконавський зміст* (у театрі греків – це втілення змісту драми засобами акторської і вокально-хорової майстерності), який дещо видозмінений у порівнянні з авторським. Кількість виконавських змістів дорівнює кількості різних виконавців з їхніми власними потрактуваннями музичних творів. Усі вони є варіантами авторського змісту, результатом активності свідомості виконавців.

Нарешті, слухач, сприймаючи музику завдяки її виконанню музикантом-артистом, формує в своїй уяві власне розуміння композиторського твору, відштовхуючись при цьому від виконавського змісту. Отже, слухач «перестворює» за власним розумінням вже не тільки авторський зміст, а й зміст виконавський, і на цьому рівні музичної комунікації з'являється *слухацький зміст*: «...слухач ніколи не є рівним автору. У нього є своє місце в художньо-творчому акті, яке неможливо замінити: він повинен займати особливу, причому двосторонню позицію у ньому: відносно автора та відносно до героя...» [2, с. 263]. (Глядач – дійова особа у грецькому театрі, яка відповідає образу слухача. Співтворчість глядачів давньогрецького театру викликала в них стан катарсису як свідчення глибокого занурення у зміст вистави). З часом зацікавлений слухач ближче знайомиться з шедеврами музичного мистецтва, нерідко перетворюючись на палкого шанувальника музики.



таким чином, основою замкненої музично-комунікаційної системи композитор – виконавець – слухач є творчість, а також глибинний психологічний взаємозв'язок між усіма учасниками цієї системи, яка базується на відстороненні від буденних емоцій, почуттів, думок під час сприймання музики, шляхом артистичного осягнення образів музичного твору. Центральною фігурою художньо-творчого процесу виступає, безумовно, виконавець (хор та актор у давньогрецькому театрі), на якого покладають усі свої надії як композитор, так і слухач, які прагнуть отримати насолоду від сприймання музичного твору, що звучить на сцені.

Музичне виконання (соло) характеризується як процес відтворення музичного матеріалу засобами виконавської майстерності. Виконавство є важливим і самостійним родом творчої діяльності. На відміну від просторових мистецтв (живопису, скульптури), музика як мистецтво часове, що відображує дійсність у звукових художніх образах, потребує посередника – виконавця (у театрі – актора). Об'єктивно існуючи у вигляді нотного запису, своє реальне звучання музичний твір набуває лише за допомогою певної художньо-музичної інтерпретації у процесі виконання. На відміну від автора (композитора), музикант-виконавець відштовхується не від задуму, а від нотного запису – за ним він відтворює звукову тканину твору. Але перед ним, як і перед композитором, постає завдання орієнтувати музичну діяльність не на власне, а на слухачське сприймання твору. На відміну від композитора, виконавець завершує свій творчий процес не наодинці, а «на людях», спілкуючись безпосередньо з аудиторією.

Слухачька аудиторія сприяє відтворенню більш глибокої й відточеної «рельєфності» художньо-музичних образів артиста, які формувалися в умовах репетиції, – адже стан справжнього творчого хвилювання, натхнення, піднесення артист особливо відчуває на сцені. Зокрема, він виявляється у тому, що музичний твір – предмет досить тривалого вивчення, – вражає тепер самого виконавця і сприймається ним, ніби почутий у перший раз (що є одним із проявів сценічного артистизму). Відчуттям новизни, неочікуваності і самобутності виконавець заражає також слухачів [9, с. 52]. Поза натхненням, яке дарує артисту аудиторія, його мистецтво збідніло б та занепало.

Метою артистичного виконання є інтерпретація художнього змісту певного музичного твору, образи якого спочатку виникають у музичній свідомості. Наприкінці XIX століття відомий піаніст М. Курбатов, прихильник театрального мистецтва переживання за К. Станіславським, вважав, що: «Ідеальне виконання – це серйозно продумана та глибоко відчута думка композитора, яка засвоєна до того, як вона перетворилася на особистісне досягнення виконавця, і яка відтворена ним на інструменті саме так, як вона звучить в його уяві у даний момент» [1, с. 13].

У процесі засвоєння композиторського задуму музикант-виконавець, так само як і актор театру, має «повірити» іншій (композиторській) фантазії та щиро захити нею, вкласти у чужий текст власний підтекст, «пропустити через себе» весь музичний матеріал, переробити його у собі, оживити та доповнити, створивши в уяві власний образ. Так народжується художня правда твору. Щиросердне «привласнення», інтеріоризація свідомістю виконавця композиторського твору є основою виконавської творчості. Саме тому виконавець надає нового життя твору, наповнює його смислом, переживає кожну фразу, звук, створює цілу гаму настроїв та почуттів (естетичних емоцій). Але, умовно привласнюючи композиторський твір, виконавець має себе «сховати» і «служити іншому», тобто музичній ідеї творця [9, с. 32-33]. Відомий російський піаніст, педагог, критик-інтерпретатор музичного виконавського мистецтва Л. Баренбойм з цієї точки зору диференційовано розрізняв музикантів-виконавців: «Одного піаніста можна назвати оповідачем, який образно і без тиску розкриває характер музики, що виконує, другого – драматургом, який зіштовхує «дійових осіб», третього – живописцем, четвертого – майстром музично-мовленнєвої виразності, п'ятий сам веде за собою аудиторію владністю волі та думки» [1].

Отже, під час естрадного виконання музичний твір немов би остаточно належить артисту-музиканту, цілком захоплює його, умовно перетворюючи виконавця на співавтора композитора (так само у театрі глядач повністю перебуває у полоні яскравого видовища, вистави; подібний вплив неможливий поза виконавсько-творчою самовідданістю усіх учасників театрального колективу, що глибоко і яскраво розкривають зміст драматургічного твору).

Необхідною рисою і найважливішою умовою актуалізації художнього задуму композитора на сцені є артистизм музиканта-виконавця, який перш за все передбачає перевтілення в образи музичного твору. На думку російського музикознавця В.Г. Ражникова, музичне перевтілення є дуже складним завданням: «Сферу перевтілення (тобто у що перевтілюватися), встановлює сам виконавець, оскільки у музичному виконанні немає такого нормативного документу, який саме вимагає перевтілення, як, наприклад, це буває у театрі чи у кіно... У тому-то і складність артистизму музиканта-виконавця, що героя «призначає» сам виконавець» [9, 50]. Зрозуміло, що перевтілення – досить умовна категорія у музично-виконавському мистецтві: «...виконавське перевтілення особливого роду – воно здійснюється у внутрішньому плані, а художнє звучання

постає як результат цього перевтілення. Є, безумовно, і зовнішній артистизм, пов'язаний з виступом на естраді» [9, с. 52].

Творче вирішення цієї проблеми забезпечує не лише зрілість і красу виконання твору, а й сприяє подоланню сценічного хвилювання, тому що у цей час увага виконавця прикута до музичного змісту, що відволікає його від проблеми оцінки власної майстерності з боку слухачів.

Особливим видом музично-сценічної діяльності є інструментальне та вокальне ансамблеве виконання (франц. *ensemble* – разом) музичних творів групою музикантів, які виступають разом (у давньогрецькому театрі – хор). Найвищий тип ансамблевого виконання – симфонічний оркестр, керований диригентом, який свою назву отримав від грецького театрального терміну – орхестра.

Основою мистецтва ансамблевого виконання є вміння артиста співвідносити власну художню індивідуальність, власний виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує загальне розуміння музичного твору усіма його учасниками, а також злагодженість музичного виконання в цілому. У психологічному смислі ансамблеве виконання, є, мабуть, найскладнішим з усіх видів музичного виконання: увага виконавців тут має переключитися з власної інтерпретації музичного твору на його колективне розуміння [5, с. 170]. (У давньогрецькому театрі аналогом музичного ансамблю виступав хор-коментатор. Сутнісна основа театрального або музичного ансамблю – це намагання виразити смисл мистецького твору засобами майже ідеальної єдності, де кожен виконавець, не виокремлюючи власне «я», є рівним з іншими й разом з ними працює у напрямку реалізації певної художньо-творчої ідеї. У такому випадку усі учасники дійства – автор-творець (деміург), хор, актори, глядач – перетворюються на єдиний живий, дихаючий «організм», «рухливу думку», яка візуалізується прямо на сцені).

Отже, звертаючись до сутності давньогрецького театру як мистецтва синтетичного, вагомою складовою частиною якого є музичне мистецтво, ми дослідили поняття оркестричного підходу у музичному вихованні музиканта. Глибинними витокami майстерності музиканта-виконавця, на нашу думку, є оволодіння психологічними навичками сценічно-театральної майстерності і артистизму: саме вони сприяють найбільшому вивільненню творчих сил артиста-виконавця на сцені, даруючи слухачам насолоду від зустрічі з прекрасним.

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969.
2. Вальтер Б. О музыке и музицировании. // В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 1. – М.: 1962.
3. Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. – 1926. – №6.
4. Гаккель Л.Е. Ансамбль. – Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т.1 – М.: Советская энциклопедия, 1973.
5. Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. – К.: СИНТО, 1993.
6. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима: Пер. с пол. – М.: Высшая шк., 1990.
7. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.
8. Парандовский Ян. Мифология стародавних греков и римлян. – К.: Видавництво «Молодь», 1977.
9. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. – М.: Знание, 1980.
10. Сапронов П.А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. – СПб.: СОЮЗ, 1998.
11. Словарь античности. Пер. с нем. – М., Прогресс, 1989.

*Людмила Маловицкая*

#### **Сценическое мастерство музыканта: идея оркестрического подхода в формировании артистизма исполнителя**

*В статье исследуется проблема формирования концертно-исполнительского мастерства и артистизма музыканта с позиции специфических методов и приёмов театрального искусства. Обращаясь к идее оркестрического подхода в создании актёрской сценической техники древнегреческого музыкально-театрального спектакля, автор раскрывает общие черты психологических механизмов коммуникативно-творческой структуры театрального и музыкального исполнительского процесса.*

*Ludmila Malovitskaya*

#### **Scenic Musician's Mastery: the Idea of Orchestral Approach to the Formation of Performer's Artistry**

*The article investigates the problem of formation of concert and performing skills and artistry of musician from the position of specific methods and techniques of theatrical art. Referring to the idea of orchestral approach in creating actor's stage technique of ancient Greek musical and theatrical performance the author reveals general features of the psychological mechanisms of communicative and creative structure of theatrical and musical performing process.*



## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b>	3
<b>ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА</b>	
<i>Сергей Жуков.</i> Пространственно-временные параметры современной музыки и их отражение в нотной графике	4
<i>Ирина Николаева.</i> Вестничество как опыт преодоления социальной и культурной разобщенности	21
<i>Ирина Курило.</i> Палітра хорової творчості Олександра Стецюка	25
<i>Світлана Олійник.</i> П'ять прелюдій для фортепіано Б. Лятошинського: образно-тематична концепція циклу	29
<i>Ричард КамеронВулф.</i> Американская «классическая» музыка – головоломка	32
<i>Ирина Копоть.</i> Концерт для флейты, гитары и струнного квартета Алана Томаса: идея, музыкальный язык и принципы формообразования	34
<i>Олена Верещагіна-Білявська.</i> Функціонування жанрових ознак пассіонів у творчості Альфреда Шнітке	37
<i>Любовь Синяк.</i> Л. Конов опера «Асгард»: эноклассики в музыке	40
<i>Галина Омельченко.</i> Становлення мистецтва співу за доби бароко як один із чинників формування сольних вокальних жанрів	43
<b>АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ, ВИКОНАВСТВА ТА ОСВІТИ</b>	
<i>Оксана Плотницька.</i> Сучаснамузика: теорія і практика	46
<i>Людмила Єршова.</i> Слухацька культура студентів негуманітарних вищих закладів освіти як складова загальної музичної культури суспільства	48
<i>ВолодимирГайдученко.</i> Мистецтво як засіб активізації творчого потенціалу особистості	51
<i>Наталія Бовсунівська.</i> Добродійність у сфері музичної освіти Волинської губернії: історичний екскурс	52
<i>Екатерина Жукова.</i> Особенностиисполненияавторскойвокальноймузыки для народныхголосов	55
<i>Луценко Леся.</i> Музична мова німого кінематографа	61
<i>Оксана Дудар.</i> Активізація етнофестивального руху на Україні	63
<i>Людмила Маловицька.</i> Культура музичного сприймання: ідея орхестричного підходу у формуванні артистизму виконавця	66
<i>Інна Харитюк.</i> Музичне виконавство як засіб художньої комунікації	71
<i>Маргарита Моїсєєва.</i> Музичневиконавство: сутність, методологія, практика	74
<b>СУЧАСНА МУЗИКА У РОЗМАЇТТІ ФОРМ І ЖАНРІВ</b>	
<i>Ирина Копоть.</i> Композитор Дмитрий Стецюк: эскиз творческого портрета в год юбилея	77
<i>Дмитро Стецюк</i> Magnificat	80
<i>Дмитро Стецюк,</i> сл. П. Киричанского «Лилия»	86
<i>Дмитро Стецюк,</i> сл. Р. Балясной «Ктосогнул луну?»	89
<i>Валентина Сичевська.</i> Ансамбль «Елегія»: 30-річний досвід органічного поєднання музичної творчості з процесом професійного становлення особистості	92
Білоруська народна пісня «Купалінка» – обр. В. Смірнова	94
Українська народна пісня «Ой ти, місяцю» – обр. В. Сичевської	96
Слова і мелодія В. Шинкарука «Купальська» – обробка для хору Валентина Федорченка	97
<i>Орест Бляхарський.</i> Пам'ятіАнатоліяАрцибасова	98
<i>Анатолій Арцибасов,</i> сл. М. Калюжного «Ти маленька моя батьківщина»	99
<i>Владимир Сеницын.</i> Фортепианный цикл Михаила Сеницына	101
<i>Владимир Сеницын.</i> Фортепианный цикл Михаила Сеницына «Калифорнийский альбом»	103
<i>МихаилСеницын.</i> «Калифорнийский альбом»	121
<i>Владимир Сеницын.</i> «Вариации Павла Сеницына на тему Скрябина»	122