

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

Сучасна музика в сучасному світі

Збірник наукових праць

**Житомир
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
2010**

УДК 78.01/07

ББК 85.310

С91

*Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського
державного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 24 грудня 2010 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 В.М. Синицін.

Сучасна музика в сучасному світі: Збірник наукових праць / Ред. кол. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька. – Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – 168 с.

У збірнику представлено статті, присвячені актуальним проблемам музичної творчості, виконавства та освіти, які обговорювалися на Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна музика в сучасному світі», що проходила в межах фестивалю «Житомирська музична весна – 2010» на базі кафедри музики і хореографії з методиками викладання Житомирського державного університету імені Івана Франка.

ББК 85.310
УДК 78.01/07

Articles submitted in the collection deal with the problems of musical creativity, performance and education that were discussed at the International Scientific and Practical Conference «Contemporary Music in the Modern World», held within the festival «Zhytomyr Musical Spring – 2010» at the Department of Music and Choreography with Methods of their Teaching in Zhytomyr State Ivan Franko University.

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

На обкладинці – ноти п'єси С. Жукова «Карти зоряного неба. Північна півкуля» з циклу «Листки з альбому» для фортепіано.

© Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2010

ПЕРЕДМОВА

Цей науково-практичний мистецький проект спричинений традиційним фестивалем «Житомирська музична весна», який проходив у Житомирі вдруге з 12 по 18 квітня 2010 року. Присвячений він пам'яті відомого українського композитора, диригента, педагога, заслуженого діяча мистецтв України Олександра Михайловича Стецюка. Надзвичайно приємно, що ця неординарна подія своїм ніжним крилом зачепила Житомирський державний університет імені Івана Франка, який має славу історію й потужні творчі традиції, де люблять і шанують музику. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна музика в сучасному світі» як складова частина цього фестивалю, яка зібрала в стінах університету відомих композиторів та музикознавців з усього світу, стала для нас знаковою подією.

Музика – це найбільш високе одкровення, навіть вище ніж будь-яка мудрість і філософія. Вона доходить до серця через думку і будить думку через серце. Завдяки своїй глибині і безпосередності музика виступає першим симптомом тих прагнень і схильностей, які згодом переходять у слова, а потім і в дію. Вона є тим унікальним явищем, без якого ми не стали б такими як є. Не дивлячись на те, що музика не «підвладна часу», вона болісно реагує на ритми і трансформації світу, який стає важко передбачуваним і конфліктним. Сучасна ідея гуманізму в мистецтві не випадково проявляється не лише у глибокому інтересі до особистості, але й, хоч як це не дивно, у зникненні людини з поля зору митця. З одного боку демонструється боротьба за гуманізацію людського буття і творчості, а з іншого – відбувається гіпертрофія форми, зростає роль прийомів у таких масштабах, що вони із засобів перетворюються на мету. На зміну органічному, цілісному художньому образу приходять відвертий конструктивізм, геометрія стилю, які витісняють зі змісту людину. Трагедія зіткнення людини і «нерозумного світу» стає головною в авангардному мистецтві. Ці процеси зумовлені новим ритмом життя, прискореними темпами змін, величезними емоційними та психологічними перевантаженнями у світі, в якому панують катаклізми, а людина втрачає точку опори.

За останні півстоліття музикальний світ перетворився на музикальну лабораторію, в якій велися пошуки нових засобів виразності, нових способів звуковидобуття, використання нетрадиційних інструментів, спроби поєднати «елітарну» й «народну» музику. Усе це, обумовлене часом, вимогою оновлення музичного мислення, наполегливим бажанням розширити межі буденного, лінійного життя, безперечно, збагатило композиторську

палітру. Й не дивлячись на те, що сучасна музика і суперечлива, і імпульсивна, вона все активніше і з великим успіхом опановує духовні вершини, доступні лише серйозній музиці. Секрет її у тому, що вона виконує важливу полікультурну функцію: висловлює відношення людини до складного сучасного життя, продовжуючи музичні традиції, що йдуть із глибокої давнини. Разом з тим, сучасне академічне музикальне мистецтво не є простим і зрозумілим для кожного. Тут дивним чином поєднуються суперінтелектуальна конструкція і відвертий сплеск емоцій, войовничий авангард і поміркований традиціоналізм, безодня страждання і абсурдна гра, що вимагає серйозного осмислення й аналізу.

Міжнародна конференція «Сучасна музика в сучасному світі», яка об'єднала творчі зусилля різнобарвного музикального світу, засобами різних форм спілкування творчої інтелігенції (сесії, лекції-концерти, круглі столи) протягом тижня не лише шукала відповіді на непрості проблеми сучасного композиторського світу, а й вибудовувала алгоритм свіжих інтонацій та барв в оновленні музичного мислення глобалізованого світу. Результатом її роботи стала ця збірка наукових праць, яка, сподіваюсь, стане путівником у складному лабіринті сучасної музики.

Ректор Житомирського
державного університету
імені Івана Франка,
доктор філософських наук,
професор Петро Саух

Фестиваль «Житомирська музична весна – 2010»

Сергей Жуков
(Москва, Россия)

Современная музыка в современном мире

Прежде всего, я хочу выразить благодарность организаторам фестиваля и конференции за очень хорошую подготовку и организацию фестивальных мероприятий. В отличие от первого фестиваля, который был чисто музыкальным, у второго, что очень важно, появилась его теоретическая база. И важно это, прежде всего, потому, что мы должны музыку не только слушать, но и учиться её понимать, мы должны о музыке говорить, видеть процессы, которые сейчас происходят в современном искусстве и в современном мире, видеть их взаимосвязи. Потому что музыка представляет собой редкое, я бы сказал, уникальное явление в нашем мире. Никакое искусство вам не скажет больше, чем скажет музыка. Никакой вербальный язык, ни литература, ни живопись, ни кино и театр, ни наука и философия – не дадут вам более точного и объёмного представления о том мире, в каком живём. Музыка позволяет понять и прочувствовать не только эмоциональное состояние эпохи, в которой мы живём, но и жизнь человеческого духа.

Музыка – это, прежде всего, вибрация.

В начале я хотел бы сказать о глобальных проблемах развития современной музыки, которые существуют не только в России или в Украине, но и в Европе, и в Америке, и на других континентах – в той же Японии, к примеру. Если кто-то из вас был на первом концерте фестиваля, который назывался «За 90 минут вокруг света», вы могли обратить внимание, как во многом, несмотря на естественные различия, похожа музыка композиторов, живущих в разных уголках земного шара. Процесс глобализации затронул и современное искусство.

Именно с этой проблемы я и хочу начать разговор.

Глобализация, как и любое явление в нашей жизни, полярна по своему принципу. Так же, как любовь и ненависть, свет и тьма, ночь и день, она представляет собой единое целое, с различными знаками на полюсах. Процесс глобализации, безусловно, во многом позитивен. Представьте себе ситуацию, существовавшую, к примеру, две тысячи лет назад, когда китайская империя даже не догадывалась о цивилизации ацтеков, живущих на южноамериканском континенте, так же, как и о самом континенте;

или, как греческая цивилизация ничего не знала о существовании древнего славянского мира, со своими культурными и духовными ценностями. Но время шло, и войны, те самые войны, принесшие столько страданий и испытаний человечеству, как ни странно, явились катализатором, во многом способствовавшим процессам познания мира и сближения народов. Завоевание новых земель, их колонизация приводила не только к покорению аборигенов, но и к проникновению в их культуру, к взаимопроникновению. Цивилизации начинали очень серьёзно и существенно сближаться, люди начинали учиться понимать друг друга. Возникали новые экономические, политические и культурные контакты.

Прошло много веков. И что мы имеем на сегодняшний день?

Объединённый мир, человечество, сидящее в одной лодке в бушующем океане, равно как перед возможными угрозами, идущими из Космоса, так и перед нашими, земными, проблемами. Как вы, конечно, знаете, совсем недавно на Гаити произошло страшное землетрясение, унесшее жизни сотен тысяч человек. И моментально весь мир откликнулся. Маленький островок в Атлантическом океане бросились спасать как крупные государства – Америка, Россия, Европейский союз, – так и совсем небольшие, живущие в отдалении от этого островного государства, не имеющие к нему, казалось бы, никакого отношения.

Было ли такое возможно двести, даже сто лет назад?

Во время нашего фестиваля, в проекте *Space music*, который проходил в музее космонавтики, был продемонстрирован короткий пятиминутный фильм о строении нашей Вселенной, который показал, насколько мы малы, насколько крохотна наша Земля, насколько хрупка человеческая жизнь – как тонкая скорлупа, как лист прозрачной бумаги... Достаточно малейшего дуновения солнечного или космического ветерка, чтобы человечество бесследно исчезло с лица нашей планеты... И то, что мы, наконец, начинаем сближаться, начинаем понимать объём и значение происходящих во Вселенной событий, говорит о позитивных моментах, связанных с процессом всеобщей глобализации.

В чём минус.

Минус этого процесса заключается в том, что мы постепенно начинаем нивелироваться. Люди становятся похожими друг на друга, исчезает самобытность, уникальность, неповторимость, то собственное Я, определяющее личность и качество человека. Возникает явление моды, когда нам предлагают носить одинаковую одежду, пользоваться одинаковой косметикой, ездить на одинаковых автомобилях, есть одинаковую пищу...

Увы, процессы эти происходят повсюду. И что лично для меня, как для болельщика со стажем, очень обидно – даже в спорте.

Вспомните, какие незабываемые матчи проходили между двумя суперклубами, национальными спортивными символами России и Украины – московским «Спартаком» и киевским «Динамо» – командами, обладающими своим лицом, уникальными творческими и техническими характеристиками. К сожалению, сейчас деньги и в спорте вершат всё. За деньги покупаются игроки, тренеры и даже целые клубы.

В искусстве, к сожалению, происходят процессы усреднения творческих личностей. На сегодняшний день очень важно сохранять свою самоидентификацию. Сегодня, как никогда, актуально ощущать свои корни, понимать, кто ты есть и откуда ты пришёл. И при этом уметь общаться со всем миром – как в личностном плане, так и в процессах творчества.

Проблема глобализации очень тесно связана с коммерциализацией общества. Общество, в котором нам суждено жить, и это можно констатировать, стало обществом потребления. В современном лексиконе возник даже специальный термин, которого не было ещё в недавнем прошлом. Это шопинг (*shopping*) – вид человеческой деятельности, определённое времяпрепровождение, во время которого человек получает удовольствие даже не от самих товаров (которые, возможно, ему и не нужны), а от их приобретения. В определённой степени это можно сравнить с охотой, которая в нынешнее время превратилась из деятельности по добыванию необходимой пищи (охотник никогда не убивал больше того, что ему было необходимо) в развлечение, в итоге, в получение того же удовольствия. В последнее время это превращается в фобию, в зависимость. Многие современные люди не могут прожить и дня без того, чтобы не провести несколько часов в супермаркетах и модных бутиках.

Подобные процессы происходят и в современном искусстве.

Но для того, чтобы понять основные причины, механизмы этих явлений, нужно обратиться к истокам. Давайте вернёмся в далёкое прошлое и вспомним, каким образом возникло профессиональное искусство.

Не так давно на юге Франции во время археологических раскопок среди прочих уникальных артефактов была найдена костяная флейта, возраст которой около 35 тысяч (!) лет. Вполне вероятно, она могла быть использована и в определённых ритуалах. Но почему не представить себе ситуацию, когда наш очень далёкий предок взял в руки высохшую полую кость убитого животного, и просто подул в неё, вдохнув в неё жизнь. И она ему ответила. Флейта зазвучала.

Это и стало точкой отсчёта.

В этот момент композитор, исполнитель и слушатель были в одном лице (был слит в единое целое). По аналогии этот факт можно сравнить с моментом Большого Взрыва, с возникновением нашей Вселенной, когда все явления и процессы были сконцентрированы в одной точке, после чего начали своё центробежное движение.

Далее я опущу загадочные 34 тысячи лет, во время которых на Земле происходило много таинственных и непостижимых процессов, в том числе и становление человека как личности, как творческой личности. И всё же, как же образовалась эта цепочка: композитор-исполнитель-слушатель?

В самом начале этого процесса, ни о какой разделённости не было и речи. Человек играл сам для себя. Он был причиной и следствием. В нём был синтез всех трёх начал. В рамках первобытного синкретического праискусства подобным творчеством мог заниматься каждый или практически каждый. Но шло время. И если оставить в стороне народное творчество, связанное со спецификой его функционирования в обществе, в системе определённых фольклорных комплексов (обрядовых, трудовых и иных), можно вспомнить о начале расслоения общества на группы и классы и о появлении социальной элиты, той части общества, у которой появилось время и возможности для занятий искусством. Музыка постепенно вычленилась из первоначального «мусического» триединства Слово-Напев-Телодвижение и стала самостоятельной единицей.

Формирование автономного музыкального языка и особой сферы распространения музыки, не равнозначной ни быту, ни церемониалу, ни культуре, привели к осознанию новой цели – оригинального воплощения индивидуальной авторской мысли, к созданию авторского музыкального продукта, который требовал своей реализации. Это привело к образованию трёх основных групп участников этого сложного процесса: создания, воспроизведения и восприятия – композиторов, исполнителей и слушателей. При этом сочинителям музыки того времени в голову не приходило заявлять о собственном авторстве. Анонимность композиторов была нарушена Папой Григорием I Великим, который, сам того не ведая, ещё в VII веке легализовал этот вид деятельности, собрав и опубликовав сборник хоралов, впоследствии названных по имени их издателя – «григорианскими».

Мне опять придётся пропустить большой временной промежуток и перейти ближе ко времени, в котором мы с вами сейчас живём. С развитием коммуникационных процессов возможности общения стали увеличиваться. Люди начали чаще ездить и путешествовать, учились слушать друг друга, учились

понимать музыкальный язык друг друга. Универсализация нотной записи позволяла обмениваться образцами нотных сочинений и постигать музыкальную культуру своих соседей. Отсутствие звукозаписывающих средств оказывало позитивное влияние на практику совместного музицирования – важнейшего процесса существования, бытования всей музыкально-звуковой сферы человеческой деятельности. Оно способствовало активному практическому освоению музыкального репертуара, существующего в то время. Изобретение клавира, фортепьяно дало новый толчок к популяризации современной в тот период музыки. Стали появляться многочисленные переложения классического репертуара для фортепьяно. Двух- и четырёхручные клавиры пользовались большой популярностью. Человек мог пропустить через себя, через свои руки всё мировое музыкальное наследие.

Сейчас для этого освоения достаточно купить компакт-диск, вставить его в плеер, улечься на диван, и, не прилагая никаких усилий, начать прослушивание любого по стилю и жанру сочинения, любой эпохи, любой страны мира. А с развитием последних технологий даже и диск покупать не требуется – Интернет, практически без ограничений, позволяет скачивать всю звуковую продукцию, появляющуюся сегодня в мире. Однако при этом, несмотря на всю доступность механизма получения информации, отпадает необходимость в личном, персональном участии человека в процессе активного слушания, а также в процессе воспроизведения музыкального сочинения, в процессе музицирования, в необходимости пропускать через себя, через свои руки звуковой поток, содержащийся в нотном тексте. Мы перестали быть вовлечёнными в процесс сотворчества. А изначально каждый слушатель потенциально являлся или должен был являться участником этого процесса. То есть эта цепочка – композитор-исполнитель-слушатель – на исполнителе прерывается, так как в любой момент одним нажатием кнопки мы можем остановить, прервать звуковой поток.

Но и, с другой стороны, никто не будет отрицать благотворного влияния такого широкого распространения музыкальных записей, как в наши дни. Другое дело – что мы слушаем, какого качества эта музыкальная продукция. И это ещё раз говорит о том, что вопросы технологий являются только вопросами технологий, дающие нам дополнительные возможности. Выбор в итоге всегда остаётся за человеком.

И ещё на одном моменте, связанном с обществом потребления, мне хотелось бы остановиться. И, как ни странно, это связано с появлением концертных залов как больших пространств – больших аудиторий для потребления. В данном случае –

потребления музыки, музыки как товара. Но концертные залы как объекты не идут ни в какое сравнение с масштабом нынешних стадионов, где проходят многочисленные концерты популярной музыки.

Потому, что музыка в наши дни превращается, или уже превратилась в товар. Потому, что уже выполз тот самый монстр, который любое действие, явление, продукт человеческой деятельности пытается подчинить себе и дорого продать. И сейчас это – проблема номер один. Она охватывает страны всего мира, и мои коллеги, приехавшие на фестиваль из Европы и Америки, могут это подтвердить. Принцип «Всё на продажу» становится основополагающим в системе отношений нынешней цивилизации. Это очень опасное явление. И современная музыка, современная академическая музыка (здесь я хочу развести эти два понятия, отделив понятие «современная» от понятия «популярная», это два совершенно разных явления, связанных между собой исключительно способом записи нотного текста), к сожалению, включена в этот процесс. Активное развитие популярной музыки, включённой в структуру шоу-бизнеса, приносит колоссальные доходы, ни в какой мере несравнимые с доходами даже от самого большого концертного зала. И это очевидно. Поддерживается только то, что в самое ближайшее время может принести очевидную прибыль, реальный доход. И это уже не скрывается. В яркой блестящей упаковке нам предлагают пустышку, которая в лучшем случае будет безобидной, в худшем – направлена на разрушение внутренних структур человека.

И здесь я хотел бы перейти ещё к одной теме, теме восприятия музыки. К сожалению, нашу психику формируют средства масс-медиа. Что мы слушаем, тем мы и становимся. Как известно, «свято место пусто не бывает». В последние годы в нас вливают потоки звукового мусора, засоряющего наши уши, и, в итоге, наши души, крайне негативно сказывающегося на формировании нашего сознания и нашей психики. Отсутствие продуманной государственной политики в этом вопросе, и не только в нашей стране, но и во всех остальных странах мира привело к резкому ухудшению ситуации, связанной с развитием творческого потенциала человеческой личности. Справедливости ради следует сказать о попытках ряда европейских стран изменить ситуацию путём учреждения грантов и созданию отдельных программ, направленных на поддержку академической, в том числе и современной, музыки. Но, как правило, это только разовые акции, не включённые в законодательство этих стран. Проблема выживаемости культуры должна стать одной из центральных в национальной политике государств, пытающихся сохранить своё

лицо, самоидентификацию. Ситуация в мире в этом вопросе действительно критическая.

Музыка академическая и музыка популярная представляют собой два полярных явления с разнонаправленными векторами.

Вектор академической музыки направлен в вечность. Проблемы, которые затрагивает музыка, являются проблемами мироздания, космическими проблемами. Для наглядности я могу провести аналогию со звездочетом, который смотрит в телескоп на звёзды, и видит в них россыпи драгоценностей, которые, увы, не представляют особой ценности для большей части человечества, занимающейся поиском и приобретением земных ценностей. Сравнивая это с процессами, происходящими в музыке академической, можно сказать, что современные композиторы, так же, как и их предшественники, композиторы классики, работают в сфере не прикладной, а, скорее, теоретической.

Вектор же популярной музыки направлен в диаметрально противоположную сторону. Слушателя, потребителя такой музыки не волнует «где-то» и «когда-то». Его интересует только «здесь» и «сейчас». Речь идёт только об удовлетворении собственных сиюминутных потребностей, в рамках имеющегося слухового опыта. В итоге, композитор, пишущий популярную музыку, пытается идти за вашим слуховым опытом. Он пытается понять, предугадать, какой продукт вы можете съесть на сегодняшний день, предложить вам то, что вы сможете проглотить, не затратив при этом никаких усилий и получив при этом максимум удовольствия.

Прочсть роман Достоевского, прослушать симфонию Малера, посмотреть фильм Бергмана – это колоссальная внутренняя работа, огромное напряжение психических и духовных сил. Не так часто можно встретить человека, который, так запросто открывает роман «Война и мир» и начинает с удовольствием его читать. Намного проще жителю современного мира пролистать гламурный журнал, посмотреть фотографии, картинки, взглянуть на полуодетых красавиц, рекламирующих косметику и модные автомобили, задержать взгляд на мужественных мачо, с достоинством попивающих виски, и на руке которых сияет неизменный *Rolex*. Всё это замечательно, легко, красиво и удобно. И не требует никакого напряжения.

Но сделать над собой усилие и отслушать современное музыкальное сочинение, прочсть сложную книгу, посмотреть новый фильм, взрывающий ваше сознание и ваше представление о мире, ломающий стереотипы, движущий вами, чистящий ваши души и ваш дух, освобождающий его от шлака, от мусора, который с завидной регулярностью поступает через многочисленные СМИ, – намного сложнее. И это – очень большая проблема.

И подобных проблем много. Всё, что я говорил о состоянии современной российской музыки, можно с тем же основанием отнести и к положению вещей в современной западной музыке. Во время наших встреч с коллегами из Европы и Америки мы говорим на эти темы и видим, что в современном мире идут сходные процессы. И часто приходим к выводу о том, что зачастую всё сводится к проблеме образования, к проблеме обучения. Это то, с чего я начинал. Необходимо учиться современному искусству, необходимо говорить о музыке, необходимо о ней читать, необходимо устраивать семинары, конференции, подобно нашей, необходимо постигать и осваивать этот колоссальный пласт духовной жизни, возникающий на наших глазах. Недостаточно знать только то, что мы уже освоили в процессе профессионального образования, которое зачастую ограничивается двухсотлетним периодом барокко (Вивальди), классицизма (Моцарт, Бетховен) и романтизма (Шуман, Шопен). Ну, в крайнем случае, к этому списку добавляют ещё и Чайковского с Рахманиновым. Всё, что было после этого, всё, что было до этого, находится вне зоны нашего слухового опыта. Нам это либо не интересно, либо непонятно.

Мало кто знает, что 800 лет назад во Франции жил один из первых композиторов, который уже подписывал свои сочинения. Его звали Леонин, или магистр Леонинус, представитель певческой школы собора Нотр-Дам. Он явился создателем Большой книги песнопений годового церковного обихода и писал исключительно одnogолосную музыку. Однако у него был ученик – Перотин, или, как его принято называть, Перотинус, который, развивая достижения своего учителя, ввёл в практику вначале двухголосные, а затем трёх- и четырёхголосные песнопения, при этом усложнив их ритм – противопоставляя нижнему голосу организованные по принципу модуса верхние голоса. Это был взрыв, это был реальный авангард того времени. Это была истинная революция в музыке. Но её развитие шло дальше.

Вспомните, что мы знаем об искусстве *Ars Nova*, что мы знаем о мадригалистах... О великом Монтеверди, впервые применившем у струнных такие тривиальные нынче штрихи, как пиццикато и тремоло, и о том, как музыканты отказывались эти штрихи исполнять, утверждая, что это портит их инструменты. О том, как он начал использовать в своих сочинениях свободные диссонансы и септаккорды...

Далее шла эпоха более или менее нам известная – барокко, классицизм и романтизм. Но даже и в этом, как нам представляется, «благополучном» времени неслыханной дерзостью явилось Вступление к Первой симфонии, как и многие другие опусы, горячо любимого нами Бетховена, невероятного скандалиста и

провокатора своего времени, впрочем, как и большинства из выше перечисленных авторов, которые всегда были новаторами, современниками своей эпохи.

Но что началось дальше, уже в конце XIX, в начале XX века – калейдоскопическая смена стилей и направлений, во многом продолжающая накопившийся опыт предшественников. С другой стороны, странным образом в музыке XX века вновь стали слышны отголоски более далёких эпох. Голова змеи и хвост змеи смыкаются. Звуковая ткань, манера письма, формообразующие элементы становятся очень похожими. Но, как правило, мы этого не знаем. Нам это не преподают. А ведь звуковой опыт человечества накоплен огромный. Поэтому так необходимо его осваивать не только для того, чтобы понять своё прошлое, понимать не только те процессы, которые происходили в современном искусстве 800-летней давности, но и своё будущее.

И в заключение я хотел бы сказать о том, что, к сожалению, наш слуховой опыт не позволяет нам воспринимать современную музыку. Во многом он становится тормозом. Мы начинаем слышать лишь то, что уже когда-то слышали. И при этом пытаемся понять, насколько похожа новая музыка на то, что мы уже знаем. Если она не имеет аналогов в нашей слуховой памяти, она нам либо не понравится, либо мы должны сделать над собой колоссальное усилие и включить её в орбиту нашего слухового опыта. Поэтому, я думаю, нужно чаще отказываться от привычных стереотипов, закрывать привычный для нас звуковой мир, и учиться слушать сердцем. Только внутренние колебания, внутренние вибрации смогут открыть вам внутренний взор и внутренний слух.

И в подтверждение этого мне хотелось бы привести пример такого непредвзятого отношения к восприятию современной музыки. В начале 80-х годов в составе группы молодых композиторов (а молодым, по регламенту ЮНЕСКО, считается композитор, не достигший 35-летнего возраста, и это справедливо не только потому, что процесс обучения музыке занимает в целом 17 лет, но и потому, что формирование композитора, владеющего сложнейшим языком современного письма, требует значительной подготовки и соответствующего опыта) мне пришлось побывать на семинаре молодых композиторов, который проходил в Болгарии в городе Самоков. Педагогами-консультантами были: с голландской стороны – известный композитор Тон де Лео, с болгарской – Димитр Христов и Марин Големинов. На этот семинар приехали композиторы из многих стран мира – из Афганистана (в то время шла афганская война, в которой принимал участие Советский Союз), США (которые были противниками этой войны), Польши, Франции, Голландии, Кубы, Чехословакии и многих других стран мира. Между нами шло

активнейшее творческое и дружеское общение. Помимо увлекательнейших семинаров (не могу не вспомнить, как Тон де Лео обучал нас исполнению индонезийской вокальной музыки, в которой отсутствует привычная для нас интервалика, а расстояния между тонами делятся на непривычные для нас звуковые отрезки) происходили ещё и индивидуальные занятия с педагогами-консультантами. Время от времени нас возили в небольшие болгарские деревни в горах, иногда даже в такие, где не было электричества. В этих деревнях жили изумительные чистые и красивые люди. Они встречали нас в национальных болгарских одеждах, готовили стол, на котором неизменно стояла сливовица и национальные болгарские закуски. И после обязательной торжественной части у нас происходил культурный обмен. Мы, молодые композиторы, исполняли свои опусы живьём и демонстрировали в записи. Это была сложная авангардная музыка, совершенно непонятная, как нам казалось, для неподготовленных к её восприятию болгарских крестьян. Но эти люди были удивительные. Лишённые традиционного музыкального образования (а они не могли его получить, да это было им и не нужно), они были настолько чисты под этим замечательным болгарским небом и восприимчивы к приятию всего целого и цельного мира, который изливался на них, что могли очень естественно воспринимать всё то, что они слышали. Они принимали нашу музыку такой, какой она есть, они слушали её какими-то другими органами чувств, и это было удивительно. И когда говорят: «Да кому нужна ваша музыка, современная, авангардная, да кто её поймёт?», я всегда вспоминаю эту встречу и лица этих людей, которые могли не только слушать, но и слышать. В итоге мы получили колоссальный опыт общения, общения с этими людьми, опыт восприятия этими людьми новых, непривычных для них звуковых потоков.

Мне часто приходится встречаться с различными возрастными и социальными аудиториями, и перед прослушиванием музыки я всегда прошу забыть о том слуховом опыте, который уже имеется. Я прошу открыть свой внутренний слуховой взор, открыть свои внутренние духовные очи. Не думайте и не вспоминайте, забудьте всю музыку, которую вы до этого знали.

Только слушайте, только воспринимайте.

Принимайте мир таким, каким вы его услышите.

С чистого листа.

Сергій Жуков

Сучасна музика в сучасному світі

У статті проаналізовано актуальні проблеми сучасного музичного мистецтва Росії, як от: комерціалізація мистецької галузі (у тому числі музичної), перевантаження теле- і радіоефіру музикою низького рівня, відсутність державної підтримки нової академічної музики. Обґрунтовано важливість популяризації сучасної академічної музики, яка є відображенням реальної дійсності і спрямована у майбутнє, але, на жаль, неоднозначно сприймається слухачами. Висловлено настанови щодо сприймання сучасної академічної музики.

Sergey Zhukov

Contemporary Music in the Modern World

The article analyzes the current problems of contemporary Russian music, such as: commercialization of art industry (including music), an overload of television and radio with music of low level, the lack of state support for new classical music. The article justifies the importance of promoting contemporary classical music, which is a reflection of reality and is facing the future, but, unfortunately, is perceived ambiguously by listeners. Some guidelines for perception of contemporary classical music are expressed in the article.

Ирина Николаева
(Москва, Россия)

«Житомирская музыкальная весна»: взгляд со стороны

18 апреля в Житомире завершил свою работу музыкальный фестиваль «Житомирская музыкальная весна». Теперь пришло время подвести его итоги и осмыслить поиски новых образных начал и форм в современной музыке.

Фестиваль прошёл успешно, целую неделю город жил концертами и выступлениями, обсуждениями новых произведений, встречами с композиторами и музыкантами. Скажу сразу, что Житомирскую музыкальную весну не назовешь пафосным фестивалем: кризис задал свои правила его проведения. Облик фестивальной и музыкальной весны Житомира определяла не пафосность, а концертное представление форм музыкального творчества, связанных с жанром *Space Music* (пространственной музыки). Может быть, поэтому фестиваль ритм оказался весьма напряженным. Каждый его концерт и выступление воплощали основную идею фестиваля: выразить параллели и меридианы земного пространства через звуки и музыкальные образы, сопутствующие жизни и творчеству народов, населяющих планету

Земля, понять и почувствовать их музыкальную перекличку с природой и космосом. Конечно, это требовало от слушателей внимания, будило их воображение, обращало их живой интерес к музыкальному разнообразию единой планеты Земля.

Фестиваль открывал концерт лауреата международных конкурсов Элеоноры Теплухиной «За 90 минут вокруг света». Концерт начался с исполнения трёх пьес фортепианного цикла «Сказочные сны» композитора А. Стецюка, чьим именем был назван фестиваль. Далее исполнялись новые сочинения композиторов Эстонии, Словакии, Франции и Нидерландов, Мексики и США, Японии, Узбекистана, Грузии. Завершало концерт исполнение Сонаты-*bussanda* Сергея Жукова.

Второй фестивальный день был отмечен концертом «Европа – Америка: XXI век». Ведущие концерта Сергей Жуков (Россия) и Албена Найдёнова (Австрия) представляли музыку современных композиторов из Европы и США.

Для Албены Найдёновой, доктора музыковедения и певицы, основателя музыкального клуба «Дни австрийской и русской современной музыки» фестивальный концерт «Европа – Америка: XXI век» оказался естественным продолжением её деятельности и удачной возможностью создать живой мост творческого музыкального общения между композиторами Европы и США. На концерте прозвучала «Сюита для двух фортепиано» голландского композитора Йо Спорка в исполнении автора и молодой талантливой украинской пианистки Ярославы Олейник и «Прелюдии» Денниса Кама (США) в исполнении Юлии Мортяковой (США), много концертирующей пианистки, доктора музыкального искусства.

Во второй части концерта прозвучали вокальные произведения австрийских композиторов Пауля Вальтера Фюрста, Рейнхарда Фюкса и Владимира Панчева. Владимир Панчев выступил не только как автор, но и в качестве пианиста, а вокальную партию исполняла Албена Найдёнова (сопрано).

Завершала концерт версия для альты и фортепиано «Рерих-Рапсодии» американского композитора Ричарда Камерона-Вольфа, – на концертной сцене её представляли Ольга Синицкая (альт) и Элеонора Теплухина (фортепиано).

15 апреля в рамках фестиваля прошёл большой концерт, посвященный памяти композитора и музыкального педагога Александра Стецюка. Александр Стецюк (1941 – 2004) – известный украинский композитор, дирижёр и педагог, заслуженный деятель искусств Украины. Автор балета «Три толстяка», хорового концерта «Звени, златая Русь», автор камерных и инструментальных произведений. Он воспитал многих современных композиторов,

среди которых – Сергей Жуков, Ольга Харрис, Александр Ходаковский, Александр Ческис, Сергей Ярунский; его учениками и воспитанниками стали и его дети – Евгений Стецюк и Дмитрий Стецюк и внук Евгений.

На концерте, прошедшем в стенах Житомирской филармонии, были исполнены наиболее романтические произведения Александра Стецюка – «Романтическая прелюдия» и «Акварели» (вокальный цикл на стихи поэтов Скандинавии), а также «Торжественная песнь» и отдельные фрагменты из хорового концерта «Звени, золотая Русь». Кроме того, прозвучали и новые сочинения учеников А. Стецюка – А. Ходаковского, О. Харрис, Е. Стецюка (старшего), Е. Стецюка (младшего) и С. Ярунского.

Но стержнем фестиваля стало знакомство его слушателей и участников со *Space Music*, – музыкальным отражением космического пространства как дивного, всё еще манящего человека образа бесконечного и непознанного до конца мирового лона, в котором внезапно зарождается жизнь, к единству которой причастны и мы сами. Музыкальные образы космоса стали концертным открытием фестиваля, проведенного в Житомире композиторами и исполнителями многих стран мира, объединённых идеями духовной ясности в познании млечного пути мира. Космос, пронизанный музыкой, уже не кажется пространством, отвлечённым и далёким от земных образов, – вот основная мысль фестивальных выступлений и программных исполнений *Space Music*.

Поиск новых форм может и притягивать внимание, и оспариваться, но он всегда актуален. Интерес к программным выступлениям фестиваля со стороны студентов и молодых музыкантов оправдал все ожидания его организаторов и участников. Концерт *Space Music* по праву оказался самым вдохновляющим музыкальным событием фестиваля.

Концерт было решено провести в житомирском Музее космонавтики имени С. Королёва. Надо сказать, что пространство музейной экспозиции как нельзя лучше выражало идею концертного исполнения *Space Music*. Окружение космических аппаратов, многие из которых побывали в космосе, акцентировало смыслы музыкального проекта, очерчивая и мощную технику, преодолевающую земное притяжение, и угадываемую музыкой гармонию связей земли и неба. Пространство музея как будто оживало, сопровождая каждое концертное исполнение, напоминая его участникам и слушателям о первых дерзновенных полётах человека в космос. На фотографии хорошо видно, что слушатели и участники концерта оказались вовлечёнными в музыкальное действие *Space Music*, увлеченно и сосредоточенно реагируя на музыкальное событие, происходящее в этом, импровизированном

под концертный зал, пространстве музея космических аппаратов, как будто хранящих память о своих полётах в открытый космос.

Организаторы концерта тщательно продумали образные смыслы и эффекты исполнения каждого музыкального сочинения, участвовавшего в этом необычном концертном проекте. Программа началась с шестиминутного фильма «Путешествие на край Вселенной», задающего смысловой контекст для всего последующего действия.

Для проведения самого концерта был выбран режим *non stop*, объявлений сочинений не было. Между каждым из них просто звучали звуковые радиосигналы Земли, и на всю ширину экрана экспонировалась одна из недавних фотографий Млечного Пути.

Создавалось впечатление, что каждый участник проекта – спутник Земли, для которого космическая энергия, преобразованная сопричастностью музыкальной гармонии и лире, уже не является столь недоступной, а потому, – в своей неизвестности, – пугающей и угрожающей земной жизни. Естественно, что в этом замысле и сама музыка обнажала свой космический размах и гармонию. На это нельзя было не откликнуться вниманием, умом и вдохновляющим увлечением!

Для импровизации концертного зала была продумана и учтена каждая особенность музейного пространства. Зал музея, в котором проходил концерт сочинений *Space Music*, являет собой окружность. Публика располагалась в центре, а по периметру круглого зала были расположены музыканты со своими инструментами, которые как бы подковой охватили центральную часть музея и расположенную в ней публику.

Последовательно, слева направо, сидели флейтист и ударник, первый пианист и второй пианист, играющий на синтезаторе, первый гитарист, виолончелист. В глубине зала находился балкон с двумя ведущими к нему лестницами и небольшими площадками перед каждым входом. Эти площадки, возвышающиеся над центральной частью музея, также были преобразованы в малые концертные сцены. По одну сторону располагались первое сопрано и второй гитарист. На площадке по другую сторону балкона разместились скрипачка и второе сопрано. Завершал эту экспозицию, подготовленную специально для проведения концерта *Space Music*, большой экран, воспроизводящий концертный видеоряд.

Вся эта концертная экспозиция совершенно не противоречила окружению космических аппаратов, сложная техника которых никак не противостояла, а, скорее, наоборот – создавала фантастический конгломерат технического и гуманитарного воображения человека.

Ещё одним, усиливающим образные эффекты этого музыкального действия, стало стремление организаторов соединить свет, звуки и сюжеты видеоряда, специального подготовленного для каждого из музыкальных сочинений, использованных в проекте.

Прежде, чем концерт начался, в музее выключили свет, – всё его пространство погрузилось во тьму. У всех музыкантов были пульты с подсветкой. Каждый из них включал свет тогда, когда начиналось исполнение сочинения, в котором он участвовал и выключал его, когда заканчивался его фрагмент исполнения.

Таким образом, световое решение пространства менялось по ходу музыкального развития концерта. И только в последнем номере «Ночь» Сергея Жукова, в котором участвовали все музыканты, был освещён весь круг, в котором находились музыканты.

Световое решение концертного пространства было дополнено видеорядом, отвечающим духу и букве концерта. Это значило, что для каждого из музыкальных сочинений, использованных в проекте, был создан свой видеосюжет, со своей идеей и образным решением.

Так, в сочинении Юрия Воронцова «Сириус» для фортепьяно соло, были использованы видеоматериалы и фотографии этой двойной звезды, снятой разными телескопами в разных ракурсах, и с разной экспонентой, – это позволило выстроить видеосюжет в соответствии с музыкальной структурой самой пьесы.

В сочинении Йо Спорта «*Sandman*» видеосюжет песков пустыни постепенно превращал их в барханы, они трансформировались в скалистые образования, из которых вырастали пирамиды, меняющие свой облик и очертания. Пирамид становилось всё больше и больше, они демонстрировались в разных ракурсах, в том числе – сверху, составляя как бы подобие географической карты. И вдруг, в какой-то момент музыкального исполнения, на это изображение легло другое – фотография созвездия Орион, которое в точности повторило расположение пирамид, находящихся на плато Гиза в Египте...

Работа над видеорядом проекта была достаточно сложной и кропотливой. Она часто осложнялась ещё и отсутствием необходимых исходных кадров и видеосюжетов, – их приходилось искать в Интернете. Набирались и рассматривались даже те варианты, которые могли и не соответствовать звуковому ряду исполняемых сочинений. А далее был избран принцип работы Микеланджело – отсеивалось всё лишнее. И тогда оставшийся материал вдруг начинал сам складываться в определённые конструкции, которые в большей или меньшей степени соответствовали предложенным для проекта музыкальным

сочинениям. Оставалось только лишь привести их к максимально точным временным параметрам.

Не менее интересным и непростым было и составление музыкальной основы проекта. Она включила в себя произведения в жанре *Space Music*, написанные как ранее, так и специально для этого проекта. Жанровые идеи *Space Music* оказались столь широки, что позволяли привлекать для своего воплощения самые неожиданные и необычные средства.

Так, в проекте прозвучало произведение Владимира Панчева «Песни моих предков» для голоса и электроники, его исполнила Албена Найдёнова.

Екатерина Кожевникова представила слушателям специально написанное для проекта сочинение «Созвездие Орион» для колокольчиков и фортепиано.

Видеосюжет «*Sandman*» был осуществлен в пространстве музея в единстве с музыкой, написанной Йо Спорком для двух гитар.

Композитор Владимир Златоустов специально для проекта *Space Music* написал пьесу «Звездочёт». В конце пьесы композитор цитирует фрагмент темы Звездочёта из оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок», заставляя услышать и различить присутствие в русской музыке традиции обращения к теме космоса, звездного неба в их сказочном преломлении. В качестве инструментов, ведущих эту тему, он выбрал флейту и колокольчики.

Композитор Сергей Жуков представил в этом проекте оркестровую пьесу «Ночь» и фортепианный цикл «Карты звёздного неба. Северное полушарие. Южное полушарие. Эклиптика». Автор отсканировал астрономические карты Северного, Южного полушарий и Эклиптики, после чего нарисовал концентрические пятилинейные круги и совместил с ними карты. Попав на нотные линейки, звёзды превратились в ноты и «зазвучали».

Мы подробно остановились на описании концертной программы фестиваля для того, чтобы ещё раз убедиться в том, что она имела свою внутреннюю последовательность. Наверное, я не ошибусь, если скажу, что основные замыслы фестиваля собирали вокруг себя энергетику равновесия между человеком, музыкой и космосом. Человек – мост между Богом и творением, и музыка воплощает в себе гармонию космических сфер, приоткрывая нам таинственные ритмы вселенной. Оставаясь внутренним манифестом фестиваля, эта идея как нельзя лучше соответствовала множественному, разнообразному опыту поэтического и исторического, социального и технического обращения человека к порядку и гармонии космического пространства. Идея и творческая организация фестиваля отвечала

центральному смыслу традиции русского космизма: культура призвана воскресить мир и человека для гармонии и единства, сохраняя уникальный облик каждой традиции, каждой формы его самопознания. Образ космического пространства и музыкально, и поэтически оправдывает красоту мира, волнующую человечество с древних времён, олицетворяет его трансцендентный источник, – вот реальная транскрипция основных идей проведённого в Житомире музыкального фестиваля.

Каждый день и каждое событие фестивальной жизни по-своему интерпретировали этот общий замысел о космическом модуле совершающегося на Земле исторического и культурного процесса. И эти интерпретации позволили собрать воедино, казалось бы, совершенно разные начала: и благодарную память об Александре Стецюке, учителе многих присутствовавших на фестивале музыкантов и композиторов, и творческие новации в организации концертной деятельности, и жанровые поиски *Space Music*. В этом отношении в свою организацию «Житомирская музыкальная весна» сумела интегрировать принцип творческой солидарности, в чём была немалая заслуга музыковеда и педагога Ирины Евгеньевны Копоть, одной из его вдохновителей-организаторов. А она, в свою очередь, опиралась и на помощь, и на социальный и педагогический опыт Житомирской областной общественной организации «До ладу!».

Завершая эти заметки об итогах прошедшего в Житомире музыкального фестиваля, не могу не вспомнить стихи до сих пор так и не понятого у нас Даниила Андреева. Он и в тюрьме подвижнически и поэтически откликнулся на бесконечное диво космического пространства, предвосхищая в своём творчестве идею о соборных, а не ограниченно социотехнических началах порядка и единства социальной жизни:

Слышу дыхание иного собора,
Лестницу невоплощаемых братств,
Брежжущую для духовного взора
И недоступную для святотатств;

Чую звучанье служений всемирных,
Молнией их рассекающий свет,
Где единятся в акафистах лирных
Духи народов и души планет;

Где воскуряется строго и прямо
Белым столпом над морями стихий –
Млечное облако – дым фимиама
В звездных кадилах иерархий...

* Повний варіант статті з ілюстраціями, фотографіями та аудіоматеріалами знаходиться на сайті «Воздушный замок» (Прим. ред.) // Режим доступу: <http://rmvoz.ru/forums/index.php/topic,582.msg2840.html#new>

Ірина Ніколаєва

«Житомирська музична весна»: об'єктивний погляд

У статті детально висвітлюється хід другого Міжнародного фестивалю «Житомирська музична весна» ім. Олександра Стецюка. Рецензуються концерти, що відбулися, представляються композитори, виконавці та музичні твори, що прозвучали.

Irina Nikolayeva

The Festival «Zhytomyr Musical Spring»: an Independent View

The article covers in detail the process of the Second International Festival «Zhytomyr Musical Spring» named after Alexander Stetsyuk. Concerts that were held are reviewed in this article as well as composers, performers and music that sounded are represented here.

Ірина Копоть

(Житомир, Україна)

«Житомирская музыкальная весна»: взгляд изнутри

Второй международный фестиваль «Житомирская музыкальная весна» им. Александра Стецюка завершился. Как любое неординарное событие, он требует осмысления и тщательного анализа. Остались позади организационные хлопоты, остались результаты. Каковы же они? Думается, что очень значительные для дальнейшего развития музыкальной жизни в Житомире.

Житомир и своеобразие его культурной жизни в прошлом и настоящем – исключительно интересное поле для исследований. Свидетельство тому – значительное количество серьезных трудов, посвященных культуре Волыни, в частности, образованию, музыке, театру, а также личностям, творившим здесь и определявшим культурную жизнь города. К примеру: Ю. Крашевскому, В. Косенко, М. Скорульскому и многим другим. Достаточно открыть любой том собрания трудов Общества исследователей Волыни, чтобы в этом убедиться.

Однако изучение прошлого и восхищение им нередко приводят к подмене понятий: прошлое принимается за настоящее. Сегодня житомиряне (и, в частности, житомирские музыканты) живут мифологемой о «высоком уровне музыкальной жизни». Однако

нельзя не замечать, что после кульминации культурной жизни Житомира в составе Российской Империи (1910 – 1917 годы, т.е. период деятельности Императорского Русского Музыкального Общества); энтузиазма 20-х – начала 30-х годов; культурного всплеска времен «хрущевской оттепели» наступило время застоя, а затем – утрат.

Рубеж столетий принес музыкальному Житомиру (хотя, впрочем, и не только ему) массовую эмиграцию музыкантов, политические перемены, экономические кризисы. Общественные потрясения отодвинули проблемы развития музыкальной жизни на второй план: и городское, и областное управления культуры не имеют целостной концепции развития художественной сферы культуры. Очень горькое тому подтверждение: Житомир – единственный областной центр Украины, не имеющий симфонического оркестра, и, что еще серьезнее – перспектив его создания. Кроме того, отсутствие магистральной линии развития привело к тому, что Житомир остался в стороне от многих процессов, происходящих сегодня в музыкальном искусстве: новейшие произведения (за редчайшими исключениями) не попадают в концертные программы, не говоря уже об учебных. Несколько поколений житомирцев не слышали в родном городе опер. Если в начале XX века Житомир по праву считался оперным городом – оперные премьеры происходили здесь почти одновременно с мировыми (к примеру: «Сельская честь» П. Масканьи, «Рафаэль» А. Арени), – то за минувшее столетие опера покинула Житомир. 90-е годы запомнились концертным исполнением опер П. Масканьи, П. Чайковского, сценической кантаты К. Орфа «*Carmina burana*». И всё.

Именно поэтому предложение Сергея Жукова организовать в городе проведение фестивалей современной академической музыки сразу же было воспринято как «свет в конце туннеля». Ведь фестиваль является формой общественной жизни, которая значительно эффективнее, чем филармонические концертные сезоны, объединяет композиторов, исполнителей и слушателей, а также власть и общество, поскольку, кроме сугубо культурных, фестиваль способен решать проблемы общегородские. Например, международного имиджа города, экономического, хозяйственного, научного сотрудничества. Ярким подтверждением воплощения таких идей является фестиваль польской культуры «Радуга Полесья», который, кроме художественной составляющей, включает экономические форумы, встречи ученых и представителей городских властей.

Таким образом, международный фестиваль современной академической музыки, к тому же посвященный Александру

Стецюку, выдающемуся украинскому композитору, житомирянину, который всю жизнь проработал здесь, представлялся делом необходимым. Во-первых, для музыкантов, во-вторых, для города. Кроме того, огромный организаторский опыт Сергей Жукова, его добрая воля и стремление неутомимо трудиться вселяли уверенность, что осуществить такой проект совершенно реально. Тем более, что его поддержали тогдашние мэр города Вера Тимофеевна Шелудченко и начальник управления культуры Виктор Степанович Балюрко, а также Житомирская областная общественная организация «До ладу!» (исполнительный директор Л. Ершова). Руководители города и организаторы культуры оказались готовыми как к проявлению общественных инициатив, так и к новым формам музыкальной жизни. Чрезвычайно весомым было участие Житомирского государственного университета имени Ивана Франко и его ректора профессора П. Сауха. Без этого фестиваль и конференция, которая проходила в его рамках, просто не могли бы состояться.

Более сложной оказалась реакция музыкантов Житомирского музыкального училища им. В. Косенко. Казалось бы, именно коллеги должны были бы лучше других осознавать культурную ситуацию, которая сложилась в городе, и стремиться активно влиять на нее, чтобы сохранить жизнеспособность музыкальной культуры. То есть представлялось, что они открыты для современных форм организации музыкальной жизни, осознают необходимость овладения технологическими приемами исполнения современной музыки. Поскольку развитие музыкального искусства не остановилось сто лет тому назад. Ситуация оказалась совсем иной. Оба фестиваля стали своеобразным тестом, который «диагностировал» состояние музыкальной жизни города. Во-первых, стало очевидным категорически негативное отношение большинства музыкантов к современному музыкальному языку; во-вторых, нежелание совершенствовать свои исполнительские умения, менять эстетическую позицию и образ жизни. Такое поведение привело к тому, что значительное число произведений, предложенных житомирским исполнителям, не было исполнено. Кроме того, крайне равнодушное отношение к событию продемонстрировали и студенты Житомирского музыкального училища им. В. Косенко. Парадокс: казалось бы, сложные по музыкальному материалу концерты «Житомирской музыкальной весны – 2010» («Европа – Америка: XXI столетие», «*Space music*») оказались понятными для слушателей-непрофессионалов. Будущие агрономы, экономисты, юристы, учителя и представители многих других профессий кричали «Браво!», стоя аплодировали авторам и исполнителям, а потом вели философские интернет-дискуссии с

гостями. Музыканты же просто проигнорировали концерты, *a priori* «оправдываясь» тем, что «современная музыка недоходчива»!

Принимая во внимание названные обстоятельства, можно утверждать, что музыкальная жизнь современного Житомира весьма далека от того идеализированного образа, которым так часто наделяют наш город.

Почему об этом следует говорить? Потому, что организовывая музыкальную жизнь города или направляя её в то или иное русло, важно видеть реальную картину. Только тогда можно изменить к лучшему существующее состояние дел, как в отношении подготовки в нашем городе музыкантов-профессионалов современного уровня, так и в плане проведения следующих фестивалей современной академической музыки. Реформа профессиональной подготовки музыкантов в музыкальном училище – процесс, во-первых, длительный; во-вторых, требующий новых концептуальных подходов. Осуществить такую реформу за короткое время не удастся. Тем более, что сами преподаватели не чувствуют в этом необходимости. Другое дело – обновление форм музыкальной жизни города теми силами, с помощью которых это можно сделать. Во-первых, это пример наших зарубежных друзей, которые уже исполнили и согласны исполнять в дальнейшем уникальную просветительскую миссию: собственным примером демонстрировать возможности профессионального общения коллег, раскрывать глубинный смысл современной музыки, семантику её музыкального языка и технологий исполнения. Во-вторых, несмотря на предубеждение основной массы музыкантов по отношению к современной музыке, в Житомире есть команда исполнителей, которые хотят и способны исполнять современные музыкальные произведения. В этом смысле значительными событиями фестиваля стали международные ансамбли: скрипачка и альтистка Ольга Синицкая (Житомир) и пианистка Элеонора Теплухина (Москва) исполнили «Рерих-рапсодию» Ричарда Камерона-Вольфа, а Ярослава Олейник сыграла фортепианный дуэт голландского композитора Йо Спорка вместе с автором.

В рамках фестиваля состоялась премьера художественного проекта Сергея Жукова «*Space music*», созданного специально для Житомирского музея космонавтики им. С. Королева. Он включал не только электронную, но и живую музыку, а также видеоряд картин Вселенной, который сопровождал звучание. Так был достигнут чрезвычайно сильный эмоциональный эффект. Это отметили все присутствующие, ещё долго после окончания концерта обсуждавшие услышанное и увиденное. Впервые прозвучали произведения «Карты звёздного неба» для фортепиано С. Жукова (Элеонора Теплухина), «Созвездие Орион» для колокольчиков и

фортепиано Е. Кожевниковой (Вениамин Романько, Ирина Копоть), «Звездочёт» для флейты и колокольчиков В. Златоустова (Виктор Козловский и Вениамин Романько), «*Sundman*» для двух гитар Йо Спорка (Андрей Крыжановский и Сергей Горкуша), «Песни моих предков» для голоса и электроники В. Панчева (сопрано Албена Найденова).

Значительным творческим потенциалом обладают ансамбль Николай Поляновский (кларнет) и Светлана Борисова (фортепиано), а также Житомирский камерный хор «Орфей» (художественный руководитель Александр Заволгин) и струнный оркестр Житомирского музыкального училища (художественный руководитель Анна Федорченко).

Не были забыты и самые младшие музыканты Житомира – ученики музыкальных школ. Специально для них московские композиторы создали сборник музыкальных произведений, издали в Москве и подарили исполнителям.

Главным же результатом и приятной неожиданностью оказалось то, что главными посетителями фестиваля стало заинтересованное и активное житомирское студенчество. Это вселяет надежду на возрождение того удивительного феномена, который всегда описывали исследователи музыкальной культуры Волыни, – житомирской публики, чуткой, образованной, внимательной. Кропотливая и длительная работа по подготовке слушателей-немузыкантов, которая проводится, в частности, на кафедре психологии и культурологии Житомирского национального агроэкологического университета, приносит плоды: студенты этого вуза считают посещение филармонических концертов обязательным для интеллигентного человека. Вот так два состоявшихся фестиваля «Житомирская музыкальная весна» им. А. Стецюка убедили не столько житомирских музыкантов, сколько интеллигенцию города, поверить в «музыку как в искусство интонируемого смысла» (Асафьев), и доказали, что современное искусство способно воплощать общечеловеческие моральные ценности, несмотря на негативные стороны коммерциализации и глобализации культурных процессов, происходящих во всём мире.

Общеизвестно, что функционирование музыки в обществе возможно, если все составляющие «асафьевской триады» – *композитор – исполнитель – слушатель* – находятся на одном уровне. Современная академическая музыка не менее духовна и содержательна, чем современная музыка любой исторической эпохи: Бетховен тоже был для своего времени ярким новатором. Современный интеллигентный человек способен воспринимать современное для него искусство не хуже, чем слушатели – современники Баха или Вагнера. Слабое звено – исполнители.

Именно они делают возможным или невозможным надлежащее функционирование музыки в обществе. Привести их исполнительский уровень в соответствие с современными требованиями – неотложная задача музыкального образования во всём мире.

Ещё одна острая проблема Житомира – отсутствие действующих музыковедов (не преподавателей теоретических дисциплин!). В городе нет профессиональных музыкальных журналистов – критиков, обозревателей, радио- и телеведущих. Потому самым ярким освещением фестиваля оказалась работа московской радиожурналистки Ирины Зиминой.

И всё же, при поддержке наших зарубежных коллег Житомиру и его публике удалось преодолеть предубеждение о якобы непонятности для обычного слушателя «сложностей» современного музыкального языка. Такое явление не часто наблюдается в современной культуре. Фестиваль завершился концертом духовной музыки. И это символично. Потому что современная академическая музыка, при всех неоднозначностях её развития, в лучших своих образцах несет высокую духовную идею, которая может быть воспринята каждым неравнодушным.

Ірина Копоть

«Житомирська музична весна»: погляд зсередини

У статті аналізується вплив Міжнародного фестивалю «Житомирська музична весна» ім. Олександра Стецюка на музичне життя Житомира, а саме: розвінчується міфологема про начебто високий рівень музичного життя міста; розкривається ставлення житомирських музикантів до сучасної музики; визначаються можливі шляхи виправлення ситуації.

Irina Kopot

The Festival «Zhytomyr Musical Spring»: an Inside View

This article analyses the influence of the International festival «Zhytomyr Musical Spring» named after Alexander Stetsyuk on the cultural life in Zhytomyr. Due to it, it is proved that the level of musical life in the town is not high as it was considered to be, the attitude to the modern music is described and the new ways for improving the situation are shown.

*Ірина Курило
(Житомир, Україна)*

О. Стецюк. Хоровий концерт «Звени, златая Русь»: аналітичний етюд

Олександр Михайлович Стецюк – видатний український композитор, диригент, педагог, заслужений діяч мистецтв України. Його шлях до музики був особливим, як і усе його життя.

О.М. Стецюк народився 8 березня 1941 року в селі Білокоровичі Олевського району Житомирської області. Під час війни залишився круглим сиротою. З 1948 року стає вихованцем дитячого будинку ім. Максима Горького в селі Турчинка Володарськ-Волинського району. Доленосною виявилася зустріч з учителем музики Михайлом Пліхтою, випускником Празької консерваторії, обдарованим піаністом, педагогом, який став старшим другом майбутнього композитора.

У 1954-му році Олександр стає вихованцем оркестру військової частини, а згодом вступає до Житомирського музичного училища ім. В. Косенка до класу труби В.В. Паржицького і до класу фортепіано Н.Х. Левицької.

Під впливом творчості вчителя В. Паржицького, який був одночасно композитором, піаністом, диригентом, О. Стецюк пише пісні та прелюдії в стилі О. Скребіна та С. Рахманінова, отримує перші уроки композиції та інструментування. По закінченні Житомирського музичного училища ім. В. Косенка О. Стецюк працює в Ніжинському культурно-освітньому училищі та в педагогічному інституті як концертмейстер хору та керівник естрадного оркестру. З'являється перший вокальний твір на вірші С. Єсеніна. З перших кроків майже півстолітнього композиторського життя Олександра Стецюка захоплює мелодика есенінського слова, тонкий ліризм видатного поета, любов до рідної природи. Пізніше, вірші «певца земли русской» стануть літературною основою одного з найкращих творів О. Стецюка – хорового концерту «Звени, златая Русь».

У 1962 році О. Стецюк їде до Казанської консерваторії, де викладав тоді один з найкращих педагогів композиції того часу Альберт Леман, і після іспитів стає студентом його класу.

Становлення творчої особистості митця, формування його естетичних, професійних настанов здійснювалося у Житомирі. Практично весь життєвий і творчий шлях О. Стецюка нерозривно пов'язаний з цим містом. Митець зумів подолати несприятливі для творчості умови провінційного міста. Він постійно писав музику: від дитячих п'єс і аранжувань до розгорнутих симфонічних і хорових полотен. Композитор створював навколо себе таку атмосферу творчості, котра приваблювала не тільки професіоналів-виконавців, а й виховувала свого цінителя-слухача.

Вже другий рік поспіль в Житомирі відбуваються міжнародні фестивалі імені Олександра Стецюка. На них приїзять не тільки учні Олександра Михайловича, а й їхні друзі – відомі в світі композитори: росіянка Катерина Кожевнікова, американець Річард Камерон-Вольф, голландець Йо Спорк, болгарин Володимир Панчев та Албена Найденова, українець Олександр Костін. Житомир поволі повертає собі славу міста, в якому відбуваються світові музичні прем'єри. Однак головною фігурою цих фестивалів залишається музика Олександра Стецюка та його учнів, що роз'їхалися по всьому світу, стали «рейтинговими фігурами» в тих країнах, де живуть і працюють зараз, однак не забувають Житомир та свого учителя.

Хоровий концерт «*Звени, златая Русь*» було створено в 1987 році. Твір складається з 14 частин. Образна лірико-філософська побудова концерту відображає цикли життя людини, що пов'язані з циклами природи. Однак автор своєрідно подає цю думку. Розпочинаючи свій концерт осінніми замальовками, він проводить слухача крізь зимове оціпеніння до весняного відродження й літнього розквіту. В цьому «порушенні» відчувається внутрішній сенс: життєвий цикл завершується не зимою, як у Вівальді, Чайковського та багатьох інших митців, які передавали життєвий коловорот через зміну пір року. А саме таке: від осіннього смутку до літнього буяння життя.

Фольклор надихає композиторів на пошуки нової музичної мови. Новітні засоби хорової композиції поєднуються із засвоєнням художньо-естетичних принципів Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Г. Свиридова. Ці митці були «творчими вчителями» О. Стецюка. В концерті широко використані прийоми сучасного письма, зокрема, алеаторичний та сонористичний.

Серед номерів концерту є такі, що відзначаються душевним ліризмом, мелодійністю. Цікавою є й гармонічна мова автора. Як у багатьох сучасних хорових партитурах, автор широко використовує «двоюрусність» акордів з діапазоном більш, ніж дві октави, що створює відчуття великої звучності, об'ємності, піднесеності хорового акорду. У такий спосіб вибудовані співзвуччя забезпечують необхідну міць і акустичну повноту.

Хорова партитура Концерту вимагає від співаків високої вокальної техніки: поряд з кантіленою – експресивні «інструментальні лінії» (імітації оркестру, народних інструментів, церковного дзвону), поряд з музично-інтонованим вокальним звуком – репліки, декламації, вигуки.

Цьому Концерту властиве взаємопроникнення жанрів, прийомів, театралізація виконання. Проаналізувавши художні якості концерту, легко переконатися, що емоційно-образний та

інтонаційний зміст тримається на літературно-мовній та музично-інтонаційній основі.

Подібно до того, як вільно і широко, характерно точно змальовують Сергій Єсенін та О. Прокоф'єв рідні простори, О. Стецюк знаходить такі музичні барви, котрі природно зливаються з поетичною палітрою: кантиленність мелодій; об'ємність хорового діапазону (до 3,5 октав); розгорнуті вокалізи; тембральні кольори. Це музично-поетичний синтез, що піднімається над рівнем ілюстрації. На перший план виходить саме думка композитора, яку він передає засобами свого мистецтва.

Одним із істотних аспектів, що характеризує взаємодію музики і тексту, є співвідношення їх ритмів. Метрична організація вірша має великий вплив на музичний метр, коли метрично вільні мелодії поєднуються з ритмічною примхливістю вірша. Цьому концерту властиве таке прочитання ритму вірша, при якому наголошеним складам відповідають тривалості вдвічі більші ніж ненаголошеним. Цей принцип метро-ритмічної організації вірша притаманний також хоровому письму Г. Свиридова.

Хоровий концерт О. Стецюка являє собою поєднання самостійних, закінчених за формою п'єс, підпорядкованих єдиному художньому задуму. Завершеність частин дозволяє виконувати кожна як самостійну п'єсу. Основний принцип поєднання хорових п'єс в концерті – принцип контрасту, що виражається в характері музики, контрасті темпів і тематичного матеріалу. Частини створюють враження єдності та цілісності завдяки принципу взаємодоповненості. В циклічній формі існують також тематичні та інтонаційні зв'язки між частинами, при чому кожна з них виконує свою функцію в загальній композиції циклу: роль початку, розвитку, завершення.

Музична драматургія – це загальна лінія розвитку змісту, що виражається в співвідношенні його частин, у розташуванні кульмінацій, у тематичних зв'язках. Драматургія Концерту О. Стецюка є контрастно-складовою, завдяки поєднанню лірико-філософських, епічних, ліричних, жанрових, гумористичних образів при загальній оптимістичній спрямованості образно-емоційного змісту. 14 хорових п'єс Концерту об'єднуються в три великі частини, утворюючи наскрізний розвиток: від швидкої, стрімкої першої через спостережливу та відносно спокійну другу до яскраво народної, святкової третьої. Завершує цикл лірико-епічний «Епілог» побудова якого є віддзеркаленням «Пролога», що створює арку та закриває цикл.

Кожна частина починається хором ліричного характеру в спокійному темпі. Закінчується кожна частина своєю кульмінацією,

загальна ж кульмінація твору – остання частина «Звени, златая Русь».

Перша частина складається з чотирьох п'єс: «Пролог», «Нивы сжатые», «Предзимнее», «Пороша». Поривчата перша частина циклу проходить шлях від відчуття пустоти до тривоги, бентежності й неспокою, якого додає темповий план: від першого номеру до останнього він прискорюються вдвічі. Безвихідна печаль осені, що символізує «бренность человеческой жизни», поступово змінюється й призводить до стрімкої кульмінаційної частини.

«Пролог» концерту умовно (завдяки прийому безтактової вокалізації) складається з трьох розділів з динамічною серединою. Імпровізаційний початок, вільна зміна ходу думки єднають його з хоровими п'єсами-монологами.

Друга частина складається з хорових п'єс: «Береза», «Пурга», «Черемуха», «Задремали звезды», «Пробуждение».

П'єсі «Береза» властивий споглядальний настрій. Різко контрастує з нею «Пурга» – стихія сніжної заметілі, що заносить у вир подій. Закличне «Гей вы, нелюди, люди, народ!» пробуджує, спонукає до дії, але закінчується все несподівано гумористично: заспокоюється стихія, декламаційність хору на *pp* (*піаніссімо*) констатує, що значних подій не відбулося – це остання зимова примха.

«Черемуха» – образ весни, розквіту природи. Пробудження сріблястого струмка (в середній частині зі зміною розміру на $3/4$ *staccato* в хорі), його стрімка, «говірка» вода передається акордовою дзвінкістю хорових партій, що відтворюють звучання дзвонів. Ці перші весняні дзвіночки засвідчують, що розпочався процес відродження природи, оновлення людської душі. Форма номеру проста тричастинна з динамізованою репризою. Закінчення *mormorando* перекидає місток до наступного номеру.

«Задремали звезды» – приклад класичної хорової мініатюри. Гомофоно-гармонічна фактура, м'який, «оксамитовий» тембр хору відтворюють почуття спокою, споглядальності, міркувань і роздумів. Середня частина простої тричастинної форми («Улыбнулись сонные березы...») має внутрішній розвиток, більший динамізм та звучність, але реприза зупиняє її динаміку, *solo soprano* «заколисує» на тлі *mormorando* в хорі. Все стихає. Та цей спокій – ненадовго. Вже перші такти наступного номера «Пробуждение» імітують голос дзвону, що спочатку лунає здалеку, але зростає з кожним наступним звуком, набирає сили та пробуджує землю від сну.

Дзвін – один із символів хорового концерту, що втілює ідею пробудження. Церковний дзвін у православній церкві має значення та зміст, подібний до того, який у католицькому храмі має орган. Дзвін – символ добра, дзвіночки за часів поганства були оберегами,

які відганяли злих духів. Дзвін з одного боку – широчінь та воля, з іншого – світла радість, ніжність, любов.

Мініатюри «*Задремали звезды*» в концерті передусе «*Пробуждение*». Ця частина є «точкою золотого перетину» твору, кульмінаційним розділом другої частини, а також – центральним епізодом хорового концерту.

У третій частині автор робить домінуючим фольклорний стиль, пов'язуючи тему перетворень і оновлення з поверненням до народного коріння, витоків, джерел народного гумору, що являє собою велику життєдайну силу. Вона складається з п'яти хорових п'єс: «*Ожидание*», «*Месяц*», «*Ой, Купало*», «*Звени, златая Русь*», «*Эпилог*».

«*Ожидание*» – жанрова сценка, де хор виконує функцію акомпанементу, імітуючи народні інструменти. В середній частині хор підтримує солістку підголосками, перемовками між партіями. Знову ми спостерігаємо невимушену театральність, що закладена в природі цього номеру та є однією з провідних рис О. Стецюка як композитора.

«*Месяц*» повертає до спокою та милування природою літньої ночі, продовжуючи фольклорну тематику частини. А далі без перерви автор розпочинає найяскравіший пісенно-танцювальний розділ Концерту – «*Ой, Купало*». Дванадцята частина «*Звени, златая Русь*» є генеральною кульмінацією твору. «*Эпилог*» являє собою композиційну репризу першої частини «*Пролога*».

Кульмінації частин втілюють основні ідейні символи твору: в першій частині («*Пороша*») – дзвін бубенців на санчатах. Це есенінський символ «*тройка – Русь*», що летить у просторі крізь час. У другій та третій («*Пробуждение*» та «*Звени, златая Русь*») – дзвони – символ добра і пробудження.

Аналіз хорового концерту «*Звени, златая Русь*» відомого українського композитора Олександра Стецюка свідчить, що цей твір знаходиться в річищі стильових пошуків композиторів останньої третини ХХ століття і є одним з визначних творів, написаних у цьому жанрі.

Хоровий концерт «*Звени, златая Русь*» відзначений глибиною думки, яка була властива жанру хорового концерту, починаючи вже з кінця ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть, коли цей жанр набув змісту високих помислів, функціонуючи ще в лоні церкви.

Разом з тим, прийоми хорового письма, використані композитором ХХ століття, суттєво збагатили засоби музичної виразності, надавши одвічним темам людського буття сучасного звукового втілення.

Зв'язок із художньою традицією полягає у зверненні до філософських тем загальнолюдського значення, циклічності

композиції, традиційних для хорового концерту масштабів та послідовного втілення принципу контрасту. Риси музичного письма ХХ століття – у використанні розширеної тональності, сонористичних ефектів, звуконаслідування.

Бесіди з визнаними музичними авторитетами – Сергієм Жуковим, Катериною Кожевніковою, Олександром Костіним, виконання фрагментів концерту Житомирським камерним хором «*Орфей*» дозволили звернути увагу на непересічний художній рівень твору, який до цього часу не виданий і не виконаний повністю, однак заслуговує на те, аби увійти в історію української музики як один із довершених зразків жанру сучасного хорового концерту.

Дослідження даного твору спонукало також до вивчення інших хорових творів композитора. Виявилось, що архів, яким володіють сини композитора, а також архіви житомирських музикантів містять інші хорові твори композитора, які також варті наукового дослідження і концертного виконання.

Спілкування з учнями композитора, відомими та авторитетними музикантами, дозволило пролити світло на чинники, що сприяли творчому становленню. Все життя проживши у провінції, Олександр Стецюк спромігся оволодіти музичною мовою свого часу, створити власний художній світ і випрацювати власний стиль та сформувану естетичну позицію.

Ця робота – лише один із перших кроків на шляху вивчення творчості видатного українського композитора, чия спадщина є посправжньому сучасною і, безперечно, заслуговує на виконання у найкращих концертних залах.

Ирина Курило

**А. Стецюк. Хоровой концерт «Звени, златая Русь»:
аналитический этюд**

В статье впервые анализируется хоровой концерт А. Стецюка «Звени, златая Русь».

Irina Kurilo

**A. Stetsyuk. Chorus Concert «Made the Bell Sound,
You, the Golden Rus»: an Analytic Project**

In the article the Concert for the choir «Made the Bell Sound, You, the Golden Rus» is being analyzed for the first time.

*Richard Cameron-Wolfe, Professor Emeritus
(Purchase College, State University of New York)*

Being a Composer in XXI-Century America

It is a great honor to be standing before you today, speaking about the art of composing and new music activity in XXI-century America. During this festival, I'm eager to learn from all of you here in Zhitomir about the opportunities for living Ukrainian composers as well as the difficulties.

I am not here to promote the «**ten greatest American composers**» or the «**American way**» of composing. In America, as here in the Ukraine, composers are struggling to have a productive and fulfilling life in the increasingly commercialized world of music. I want to tell you what is working for composers in the United States and also what is not working – what I think needs to be strengthened and what needs to be abandoned or completely changed in American musical life. Some of these ideas might be useful to consider here in the Ukraine, just as some of your ideas can be useful in the United States.

In the short time I have this morning, I regret that I can only show you the «tip of the American new music iceberg».

We are all concerned about the future of music. The history of music is being written every day. It did not stop with Wagner, Ravel, Stravinsky, Lyatoshinsky, or Schnittke. Despite the difficulties experienced by XXI-century composers, we are not an «endangered species», with many thousands of composers populating America. Composers live and breathe – and they must compose. If I did not compose, I would not be Richard Cameron-Wolfe. I would be alive, yes, but as a sleep-walker.

However, the American audiences are small for contemporary music, and the American education system does not direct the natural curiosity of children toward contemporary artistic expression. The audience – in America as well as in most other countries – is therefore not likely to grow because the evolution of art is not a cultural/educational priority.

Even smaller is the population of musicians devoted to performing new music. As I recently said to my dear friend, the composer Sergei Zhukov, «Imagine if the cellists of the XVIII century had refused to play the «modern» music of Bach, or if the cellists of the XIX century had refused to play the «modern» music of Brahms!»

But – I am not here to judge. I simply want to share information with you about new music activity in the United States, hoping that it will stimulate a productive and inspiring dialogue – a conversation involving composers, musicians, audiences, educators, concert organizers, and – very importantly – the governmental, corporate, institutional, and private financial supporters of the fine arts.

In America there are many organizations – national, regional, and local – which support and promote the creation, performing, recording, and publishing of contemporary classical music. The word «classical» is confusing, perhaps, because of its historical implications – and only saying «concert music» is not much clearer. Personally, I like to use the term «sound art» [as in the German «Tonkunst»].

In 2008, two of the most important American «New Music» organizations – the American Music Center and the American Composers Forum – collaborated with the Research Center for Arts and Culture at Columbia University in New York to survey and publish a study of «*new music ecology*» in America. I am grateful to these organizations, because this research has contributed much valuable information to the contents of my lecture.

Let's begin with the definition of «professional composer». The American model is a composer who spends an average of 25 hours per week in composing and composing-related activities. Of the composers spending 30 or more hours a week (10% do), here is a strange statistic: half of them earn less than \$20,000 per year and most of the other half earn more than \$100,000! To clarify these amounts, here is a general economic picture: 50% of all Americans have a «middle class» income [35% called lower middle class + 15% upper middle class], with 45% of Americans below that (the poor) and 5% above (the rich). Lower middle class income would be \$35-50,000 per year – and this is where we find most professional composers – in the «lower» half of this lower middle class.

Of all the composers in America, 75% would probably refer to themselves as «professional» composers, but only 8% could say «most of my earnings come from composing». 65% are also performers of their own music – often by necessity rather than choice. 47% of American composers depend specifically on music teaching for most of their income, while another 30% are employed in other non-teaching music professions, and the rest (about 15%) earn their money outside the music world.

Enough statistics! Here are a few of the most important Philosophical and Practical Issues discussed among American composers:

- 1) Music Composition is a collaborative art. Without light, we cannot see a painting; without musicians we cannot hear the music. Yet there is a real imbalance between them – for every performer searching for a living composer, there are probably a hundred composers searching for performers! And, sadly, musicians are generally not motivated to add music by living composers to their concert repertoire. I believe that this is mostly because of the American music education system at the University level. Many

university teachers of voice or instruments forbid their students from playing that «terrible modern stuff», suggesting that «it will damage your instrument»!

- a) The administrators of the schools employing such teachers refuse stop this practice. The student is permitted to play Wieniawski, but not Lutoslawski! Honestly, if a teacher does not understand contemporary music, it would be difficult to teach it, but we all have seen history darkened by those who condemn what and whom they do not understand.
- b) American musicians might enthusiastically play modern music composed by a personal friend, or music by a well-known international composer, but as soon as a living American composer offers the score, many musicians – without even opening the music – will likely ask the composer «How much will you pay?» (And so, a wealthy but un-talented composer can have many performances! That's – unfortunate.)
- c) But even the wealthiest composer cannot purchase a public orchestra performance. The conductor of the orchestra must not offend the symphony audience – an audience of mostly older adults who might withdraw their support. American composers therefore do not write much orchestral music – even though there are nearly a thousand professional and semi-professional orchestras in the United States today.
- d) I suggest that conservatories could offer a chamber music class titled «aesthetics and techniques of new music performance», taught by one of the professors, introducing new sounds, performing techniques, and notations.

2) Ultimately, the philosophy of the Conservatory must be examined. If we care about the future of the fine art of music, the Conservatory cannot be – as it is in many American models – a museum. Of course, it is valuable to collect, analyze, and evaluate the artifacts of historical cultural expression, but we live in a different world now, in an environment of great complexity, facing an uncertain future. I imagine the Conservatory as a musical research center, definitely asking the questions «What were our origins?» and «How did we get here?» but also – and more importantly, «Where are we?» and «Where are we going?» If the Conservatory dedicates itself to the evolution of the art of music as personal, humanistic, and collective cultural expression, then a virtual rainbow of possible musical futures can nourish our imagination.

3) The State of the Composer/Audience Relationship in the early XXI century. Here is a question for you: Who are the three greatest Korean composers? Why don't we have an answer for this? Maybe

there are 20 excellent Korean composers, but we have not received information about them, we have not heard their music, and even on the internet we might have difficulty finding them. And we can't simply fly to Korea. Unless the composer has an official manager or publicity agent (and very few can afford this) it is the composer's personal responsibility to step into the spotlight, the composer must take a major part of the responsibility – first of all by exposing people to the music.

4) How does one do this?

- a) It is fairly easy to distribute publicity via the Internet (building personal websites or sharing sound and video files on Facebook, MySpace, and YouTube). The composer can advertise concerts, write «blogs» inviting reader responses, post musical recording examples, photographs, videos, or pages of printed music. In the United States, 63% of all composers are 100% responsible for promoting their music, but only 25% of those composers having personal websites.
- b) Here are a few more statistics: 58% of American composers are 100% responsible for selling/distributing recordings of their music and 51% are 100% responsible for selling/distributing their printed scores. Only 24% of all composers are represented by a professional publisher, usually for only a small number of their compositions. A few universities with a history of publishing scholarly work in the sciences and the humanities are now publishing Compact Discs and printed music by faculty composers.
- c) Self-promotion can require much more time than actual composing, however, and so the composer needs a support team, just as a professional tennis player needs a trainer, a nutritionist, and many others – in order to concentrate on playing tennis. There are many local and national support organizations which can help – for example, a group called Meet the Composer – which sends composers and their musicians to small communities and public schools – especially to those which do not have strong music education programs.
- d) Here are some American audience statistics – there are 310 million people, with 230 million adults. 60 million adults went to at least one classical, opera, or jazz concert in year 2008, totaling 154 million attendances. It seems like a big number, but that is less than 20% of the adult population going to any music concert during the year. And that audience size has not grown in the past 20 years!!! Even though Americans have more leisure time than they did 20 years ago. 55% of the audience are women; 86% are white [77% white for jazz], and 41 % have

income of \$75,000 or more – the upper middle class and the rich. Partly because of expensive concert tickets, 27% of the music audience now listens to some music for free on the internet. Returning to the dilemma of living composers, I am wondering: Did a million Americans (one-third of 1%) go to at least one new music concert last year? Probably not.

- 5) Creating Art vs. Financial Payment/Reward. The music marketplace offers opportunities which challenge the composer's idealism. «Should I compose music for movies, mobile phones or video games, simply because I could be paid for this? Is this real composing?» But who will pay for a string quartet, or a concerto, or for a song cycle?
- 6) There is a need for innovative presentation of new music – outside the traditional concert hall environment with all its historical implications – concerts in churches, factories, or perhaps in music clubs which usually present pop, rock, or jazz. Also, there is a need for innovative new performance-space architecture, instead of the building of more XIX-century-style concert halls. Of course, non-traditional spaces have been used for many years by composers, but they are seldom endowed with new-music-friendly acoustics. And here are some other presentation options:
 - a) Web-broadcasting of «live» concerts – audio and video – for the local audience and all around the world for anyone with access to a computer and the internet, the performance originating in a public place or even in the musician's apartment!
 - b) Associating new music with issues of social concern: war, hunger, etc. and presenting it in the context of forums attended by people concerned with those issues. (Maybe the «purist» composer will not be interested in mixing «art and politics», but the music could address the psychological or spiritual aspects of these issues without becoming political.)
 - c) Associating new music with other art-forms: in a recent survey of several hundred American composers, 35% had collaborated at least once with dance choreography, 32% with film, and 30% with drama theatre. 28% said that they have never collaborated, except with poetry (though rarely with a living poet).
 - d) Technology & the Internet – Composers often discuss the pros and cons of their use. Anyone with these tools can be a composer – with the touch of a button, the click of a «mouse». Can audiences find their way through this vast forest of sound to locate the highest quality new music? The worldwide web offers an enormous amount of poor-quality music around the world like a virus!
- 7) Here is the big challenge for composers and those who care about the future of music: how to create a healthy, nourishing environment for

artistic creativity in a society struggling with declining economic resources, bombarded every day with the seductions of capitalist consumerism. Artists are receiving less and less government support (that is not necessarily a bad thing), and the government support that remains is frequently offered with restrictive aesthetic conditions.

- 8) Composers regret the declining role of published music criticism – A journalist sympathetic to the «new» in music could educate the audience with concert previews containing biographical information on composers and performers, discussion of musical styles, aesthetics, etc. In this present age of «blogs» and web-published comments by readers, Americans have difficulty finding expert information on forthcoming concerts. And so, the after-concert newspaper review usually only serves as an «epitaph».
- 9) Possibly the most serious problem of all in building a new audience is the decline of public music education for American children and – in what remains of it – the minimal emphasis given to learning about contemporary music, including most of the XX century. If only there was some exposure, I believe that young people would likely be very interested in the innovative methods used by composers of contemporary «sound art» – and fascinated by the new, often unconventional sounds and time-structures. Our young people seem to have money for Coca-Cola and cigarettes, and maybe – if advertised attractively – for a low-priced ticket to a new music concert. [I have a fantasy of parallel concerts for parents and children: Schubert and Glazunov for the parents in one hall, the modern stuff in another hall for the children!]
- 10) The old concept of «official» and «unofficial» composers, formalized in the former Soviet system, also existed in America – based on narrow concepts of quality and talent, but in reality rewarding those submitting to the preferred aesthetic ideology. In America, the «official» composers were designated not by the government but by powerful individual composers – Aaron Copland, for example, and the conservative neo-Romantic and Neo-Classical composer-directors of the major music schools of America. They determined whose music received prestigious performances, recordings, and publication – and they were in control of the major sources of financial support as well as which composers were given professorships at colleges and universities.

Primary complaints of American composers (and possibly the same for Ukrainian composers!):

1. Most important of all: not enough exposure – performances, broadcasts, recordings, and publishing; not enough money for time to compose, for performers to perform new music, for educating the

audience, for producing and publicizing the concerts, and for recording and distributing new music.

2. Not enough available time and energy continuity for a primary focus on composing, including the availability of quiet space for creative work, rehearsals, and informal performances.
3. Not enough «living composer» interest or support from existing music and performing arts organizations – economic, educational, publicity/promotion.
4. Too much focus on new music activities in big cities, where there is already a stable audience for contemporary artistic activity. Now music needs new audiences, and arts organizations should seek to cultivate audiences outside the major cities. Financial support for new music activity in America is overbalanced in New York and California, despite the significant number of composers and new music performers in such places, for example, as Florida and Ohio. Here in Ukraine, I believe that Kiev receives much more new music support than Zhitomir, yes?
5. Not enough opportunity to work with young musicians or with amateur orchestras and choirs. 28 million Americans, young and old, sing in America's 250,000 choirs.
6. Not enough recognition in society that artists are an essential «natural resource». Commercial pop music, television entertainment, and sports dominate the consciousness of American society – devouring their leisure hours while filling the bank accounts of many thousands in those industries – non-musicians, non-actors, and non-athletes – like parasites.
7. Not enough direct financial support of composers. Funding for new music in America is distributed inefficiently – for example, most financial support goes to the concert-producing organizations, who spend much of the money on publicity, concert decor, reception catering, etc. – with very little going directly to the performers and composer – for a «farewell premiere» which does not get recorded! Composers would like some of the available funds reserved for professional quality recordings.
8. Not enough support of older composers. The present focus in America is strongly on young composers, the great majority of whom stop composing by the age of 30. There is virtually no support for senior composers, many of whom have devoted as much as a half-century to the art of music.
9. Not enough training in marketing and distributing their compositions. More than 50% of American composers believe that their technology skills need significant improvement – for personal website development, music distribution, recording, and composing itself.

10. How to cultivate a new «new music» audience? Today's American «new music» audience – established in the mid-1960s – is getting older, with fewer new young people beginning to attend new music events. Therefore, composers want to encourage «audience education» – not so much of the audience already familiar with historical modernism, but of all those who have never attended a new music event.
11. Not enough integration of new music into the general concert calendar of a city or specific presenting organization. For example, if a concert series offers 15 events in a month, composers suggest that 2 or 3 of them be new music events – perhaps with a free ticket, if the person has paid to attend a few other concerts on the series. Other models: (1) The «Sandwich» Option – Most composers are not optimistic about having their composition inserted into a program of XVIII- and XIX-century masterworks, like a hot pepper added to the ham and cheese sandwich! (2) The «Woodstock» Option – One composer described the week-long new music festival as letting the inmates out of the asylum for a few days. We observe them for a week and then deny their existence for the rest of the year.
12. Major Funding – Government and private organizations which provide financial support to American orchestras, opera houses, and concert halls do not require that a certain percentage of the repertoire be modern or contemporary, or that American music be presented. In American society the concept of «fine art» music is essentially focused on European composers, performers, and conductors.
13. Individual music patronage has almost completely disappeared. Painters, sculptors, architects, playwrights often enjoy the support of private individuals. Unfortunately, since composers don't produce a «thing» – a product with tangible investment value – private music patronage has declined significantly.
14. Communication – Of all the components of the new music ecology – composers, performers, conductors, concert presenters, orchestras, chamber ensembles, festivals, music service organizations, providers of financial support, publishers of music scores and recordings, licensing/copyright-protection organizations, educational institutions, etc. – composers are the least consulted group! Sadly, the supply of quality compositions far exceeds the demand from the other groups.
15. Composer as Phantom – A composer creates primarily in solitude, is not visible to the world like a performer or a choreographer. A painter might open his or her studio to the public, allowing us to view the work-in-progress. Few people have the desire to watch a composer at work. The composer is invisible, hoping for recognition.

Even a famous composer like Steve Reich might walk along the street in Zhitomir, or in Chicago, and even the people who know and love his music might not recognize him!

Music Score Publishing Companies.

Commercial publishing companies pay royalties to contracted composers as a small % of sales of printed scores – either paper copies or web downloads. They also pay % of performance and media broadcast royalties to the composer. [Note: This is no longer practical for new music composers; publishers profit more from publishing pop and film music and new editions of historical music. They now only publish the most profitable music.]

Other publishing company option (called «vanity» press) – the score printing, production, and publicity costs are funded by the composer. This publisher prints music scores (with their company name on the cover) and gives all copies to composer, who sells directly to customers, collecting 100%.

Self-publishing – Since 1987, music composing/publishing software has become available for personal computers, enabling composers to produce professional-quality scores at home, without having to share possible income with publishers and printing companies, maintaining full copyright control of their compositions. There is now software that will scan and read hand-written music scores, converting them to the self-publishing notation program. As with music recording, the scores can then be distributed and sold electronically, saving the time and expense of mailing physical copies. 75% of all available American composers' scores are now self-published. Copyright protection extends for 70 years after the death of the composer.

Music Recording Companies (as with Score Publishing – commercial, vanity, and self options).

Modes of distribution of recordings – Almost 30% of all music sales are now in «download format» from the Internet to the customer's computer. The rest are physical CDs – 50% of the sales transacted on websites (Amazon, etc.) and only 20% sold in neighborhood music stores.

Issues with free (legal & illegal) downloading – Asked if free downloading positively affected their career, 35% of American composers said «yes»; only 5% said that it negatively affected them.

Self-reliance – All the historical modes of recording, manufacture, marketing, and distribution can now be duplicated by the individual composer, perhaps with the assistance of a local recording engineer, even the duplication of physical discs, their labeling, booklet design, and packaging.

Topics for Future Surveys.

Status of Various Genres and Aesthetic/Stylistic Models: opera, musical theatre, dance theatre, orchestra, ensemble, art-song, instrumental solo, electronic, multi-media, experimental, etc.; aleatoric, serial, neo-this-or-that, minimal, maximal, nationalistic, crossover/third-stream, conceptual, environmental, installations, etc.; the deeper aesthetic impact of technology on the sound art.

Funding for Other Aspects of Composing Life – examples: score & parts copying and printing; ensemble subsidizing (to encourage or underwrite performance of new music); production expenses (hall/instrument rental, publicity, etc.); promotion of community awareness (particularly with local presenting organizations).

Grants/Commissions for the Creation of New Works; locating and identifying sources of financial support from local, state, and national government agencies; finding and attracting the interest of non-government sources (performing ensembles, institutions, corporations, music organizations, individual patrons).

New Music Broadcasting Opportunities: locally – university-based; locally – AM/FM sponsored commercial radio; National Public Radio (listener-supported); government-subsidized and produced; webcast radio; local, national, or webcast television.

Geographical Distribution of Composers: specific areas of the country [I once curated a concert titled «LA/NY Shift», focused on composers who changed coasts!]; location of vital new music centers: New York City; Los Angeles and San Francisco; Boston; Austin, Texas; Denver, CO; Minneapolis, MN; Nashville, TN – most of these also containing a large population of talented but unemployed composers and performers; urban vs. rural composers: living in cities – 50%, suburbs – 25%, small towns – 15%, outside – 10%.

Composer Training Profile: frequency of composition lessons, years of training – 75% of professional American composers have an advanced college diploma (Master's Degree); 90% have at least the first degree (Bachelor's); supplementary courses required for a diploma (history, theory, orchestration, etc.); opportunity of hear compositions read and/or performed by peers during student period. [Note: At Indiana University, Masters Degree student composers have four semesters of instrumental techniques – learning to actually play string instruments, woodwinds, brass, and percussion – thereby learning how to write idiomatic, playable music for all instruments.]

Gender/Age/Cultural/Marital Status: male/female – 80%/20% – much greater % of women from even 25 years ago; age ranges – age 20-40, age 40-60, age 60-plus (information not available); race/culture – white: 85%, African-American: 3%, Asian-American: 2%, Latin-American: 3%, native American: 1/2%, European-American first-generation emigres

(country by country, etc.; single, married, family size, etc. (information not available).

Economics of Performance/Broadcast Royalties – via the following organizations: BMI (Broadcast Music, Inc.), ASCAP (American Society of Composers, Authors, and Publishers), SESAC (Society of European Stage Authors & Composers).

Ричард Камерон-Вулф

Бути композитором в Америці XXI століття

У статті представлені матеріали спільного дослідження Американського музичного центру (American Music Center), Американського форуму композиторів (American Composers Forum) та Університету Колумбія (Research Center for Arts and Culture at Columbia University in New York) «Екологія Нової музики» (2008). Предметом цього дослідження стали багато аспектів академічного музичного процесу – соціальне функціонування сучасної музики і соціальний статус композитора в Америці, необхідність самореклами й особливості представлення нового музичного продукту публіці, публікація нот і тиражування компакт-дисків, музика в Інтернеті й авторське право, професійна освіта виконавців та композиторів. Проаналізовано великі масиви інформації та статистичні дані. Це дозволило визначити актуальні проблеми, що так чи інакше стосуються місця сучасної академічної музики в культурному просторі Америки: мистецтво та глобальна економіка; підготовка освіченої публіки для Нової музики на тлі скорочення музичної освіти в американських школах; бізнес-курси для композиторів – реклама, тайм-менеджмент і пошук коштів; включення Нової музики у загальний культурний процес; професійне спілкування композиторів; інтеграція установ і організацій, що займаються музичними проектами. Проведені паралелі між Америкою та Україною у площині сучасної академічної музики.

Ричард Камерон-Вулф

Быть композитором в Америке XXI века

В статье представлены материалы совместного исследования Американского музыкального центра (American Music Center), Американского форума композиторов (American Composers Forum) и Университета Колумбия (Research Center for Arts and Culture at Columbia University in New York) «Экология Новой музыки» (2008). Предметом данного исследования стали многие аспекты академического музыкального процесса – социальное функционирование современной музыки и социальный статус

композитора в Америке, необходимость саморекламы и особенности представления нового музыкального продукта публике, публикация нот и тиражирование компакт-дисков, музыка в Интернете и авторское право, профессиональное образование исполнителей и композиторов. Проанализированы большие массивы информации и статистические данные. Это позволило обозначить актуальные проблемы, так или иначе касающиеся места современной академической музыки в культурном пространстве Америки: искусство и глобальная экономика; подготовка образованной публики для Новой музыки на фоне сокращения музыкального образования в американских школах; бизнес-курсы для композиторов – реклама, тайм-менеджмент и поиск средств; включение Новой музыки в общий культурный процесс; профессиональное общение композиторов; интеграция учреждений и организаций, занимающихся музыкальными проектами. Проведены параллели между Америкой и Украиной в плоскости современной академической музыки.

Julia Mortyakova

(Natchez, Mississippi, USA)

Modern Music in a Modern World: Musical Life in the United States

United States has been suffering the effects of a financial crisis. People are struggling to pay their mortgages, credit card debt and student loans. The average student loan debt for students in humanities is about \$30,000, while for people in professional fields such as law or medical degrees it can run as high as \$100,000 to \$200,000.

Most classical musicians make a living by teaching in universities, colleges or conservatories. Due to the recession, academic teaching jobs are very difficult to acquire, with many adjunct faculty members being fired due to lack of funds and fewer job openings appearing. Unfortunately in an unstable economy, the arts are one of the first to lose funding. The job openings which are available require the applicant to be very versatile in their skill set. Typical job postings ask a piano faculty applicant to be able to perform classical music, jazz, to be able to accompany, and to teach classes in various areas such as music history, theory and even composition.

There were 900 doctoral degrees awarded in music fields during the 2007 – 2008 school year. Students need to be entrepreneurial and know how to market themselves in order to stand out from the rest of the applicants. Musical entrepreneurship is not a modern idea, there are many historical examples of musical entrepreneurs, the main example

being Mozart, who hired an orchestra and promoted and sold tickets to his concert series, for which he also wrote piano concertos and moved his own piano. Professional music organizations, such as the College Music Society (www.music.org), are beginning to focus on ways to help university students better prepare themselves for the challenges of today's job market.

Some of the skills which students need to work on in order to make themselves more marketable and help them with self-promotion are: preparing professional biographies, resumes, CV's, cover letters and photos. Other marketing tools are having a web presence (a website, a *MySpace* page, etc.), business cards, finding potential professional references, making recordings of recital performances, knowing where to locate job postings (ex. www.higheredjobs.com). Other areas which should be practiced in preparation for job searches are interviews, lecture recitals and conference presentations. Those areas could be practiced by holding mock classes where students practice performing/speaking/being interviewed in front of other students and/or faculty members.

United States is founded on the ideas of freedom and of self-actualization of one's potential. Each person has the opportunity to make something out of what he or she has been given in life; it only requires hard work and active methods of self-promotion. With the right skills and tools students can even start their own businesses and excel beyond their dreams. However, it is also very easy to not make it in the musical world due to lack of self-motivation and marketing ability.

The next generation of musicians is responsible for continuing our art not only for their own employment prospects, but for the role classical music plays in society. We add value to our art through the way we present it and ourselves to others. Therefore, in order for musical life in today's America to be received, respected and admired, the next generation of classical musicians needs to arm itself with the tools necessary to establish and continue the passion which is our art. Modern life and job market are not as focused on classical music as they once were and it is up to us and to the current music students to reverse this trend and to bring new and younger audiences to the concert hall.

It is my hope that these suggestions could also be used and applied to the musical studies in Ukraine. The earlier students start thinking about ways to make themselves more employable, the more likely they are to be able to pursue their musical aspirations professionally.

Д-р Юлія Мортякова

Сучасна музика в сучасному світі: музичне життя у Сполучених Штатах

У статті подано міркування автора з питань професійного становлення та самореалізації молодих музикантів в умовах жорсткої конкуренції. Обґрунтовано необхідність опанування молодими фахівцями кількох музичних професій – виконавця-інструменталіста, диригента, музикознавця, педагога. Наголошено на принциповому значенні вміння самопрезентації та відповідного представлення своїх досягнень як основи для успішного працевлаштування і отримання гідного заробітку в майбутньому, що є дуже важливим для сучасної молодої людини. Важливе місце приділено настановам щодо висвітлення своєї професійної діяльності у мас-медіа та мережі Інтернет як сучасного засобу пошуку і підтримки ділових контактів у глобалізованому світі.

Д-р Юлія Мортякова

Современная музыка в современном мире: музыкальная жизнь в Соединённых Штатах

В статье представлены размышления автора по вопросам профессионального становления и самореализации молодых музыкантов в условиях жёсткой конкуренции. Обоснована необходимость для молодых специалистов овладения несколькими музыкальными профессиями – исполнителя-инструменталиста, дирижёра, музыковеда, педагога. Подчёркнуто принципиальное значение умения самопрезентации и соответствующего представления своих достижений как основы для успешного трудоустройства и получения достойного заработка в будущем, что очень важно для современного молодого человека. Важное место уделено рекомендациям относительно освещения своей профессиональной деятельности в средствах массовой информации и сети Интернет как современного средства поиска и поддержки деловых контактов в глобализованном мире.

Jo Sporck

(Tilburg, Netherlands)

Dutch Music in Broad Perspective

Some years ago I met a colleague-composer who thought it fitful to characterise my music as «aesthetical». Apparently he thinks of me as a composer who emphasizes beauty. As if this is something remarkable. And, it makes me wonder: what is the other group of composers, the

opposite group? Does it consist of composers which reject beauty? That would be a very bold conclusion.

What I think he meant was that I, in my music, do not put great emphasis on avant-garde innovation. Innovation, – throwing away the old to make place for something completely new – is a key notion in Dutch music since the second half of the twentieth century. In the nineteen eighties we have in my country a national government composition fund that hands out collective money – single composition subsidies or yearly salaries – to composers. The fund has one main criteria for donating money: the composition must be «new», innovative. Beauty or esthetical experience, which is based on a musical or a compository technique, has become a criterion or standard of only minor importance.

As a result, the technique or even the craft of composing has become too demanding for many contemporary Dutch composers. Instead, they prefer different artistic paths: they choose for interaction with multi-media art, fusion and cross-over music. Or they flirt with light popular music, with its typical glorification of one dimensional beat and dynamics. This type of «serious music» has become top of the bill in the Dutch cultural scene. At the cost of so called «academic serious music».

Polyphony is certainly one of the great examples of musical academism. Polyphonic music was the dominating musical school in Western classical music in the fourteenth century. This music originated in the Netherlands, or to be more precise: in the Low Lands. The Low Lands at that time stretched out from the south of the Netherlands to the northern part of France. It was part of the great Burgundian Empire, it was the time in which the Roman Catholic Church was the mighty motor that stimulated all arts, including polyphonic music.

The religious convent schools of that time were the centres where it all took place. There the young voices were trained to perform in choirs, a training that was completed by a thorough study of the art of music itself. Music as a serious scientific study. Music as one of the seven sciences, or «artes liberales», together with astronomy, mathematics and geometrics.

In those days musical knowledge was fixed in a norm. It was clear what to the art (or perhaps in those days: the science of) music consisted of. The importance of a general norm cannot be stressed enough. Only if you are familiar with the normative framework, you know how to deviate from it. So the control of the norm yields deviation, disorientation. Josquin des Prez was one of the great composers which the Burgundian Empire brought forth in the second part of the fifteenth century. He exemplifies this statement (*Josquin*).

We see that the early Western Gregorian music has developed into melodic formulas, so called «neumen». With the following polyphonic development music grows to a complete horizontal way of musical

thinking, both singular and plural. The conclusion of this development leads us to music of which especially the motet is exemplary.

And then a change occurs: the composer changes his focus from the horizontal to the vertical: the start of homophony! In the beginning it is simply an alternative to polyphony. For example in the technique of madrigals, as can be heard in the music of Monteverdi, Gesualdo, D'India and a number of other composers. Then regulations follow: how to harmonize sounds, both within themselves and in relation to each other. Thus a new normative frame is constructed. A framework which produces the notions of minor and major: notions which yields enough musical material to last for several centuries.

No longer are the Low Lands leading, now it is Germany and France. Think of composers like Franck, Debussy, or Ravel. The Dutch composers lag far behind. The religious mainstream of Luther's and Calvin's Reformation or Protestantism is partly to blame: instrumental music was banned from the protestant church. Amateurism finished it off: for serious musical studies the Dutch had to go elsewhere, outside of the Netherlands, preferably Germany. And so it happened. (*Johannes Verhulst*).

Composers like Schönberg, Scriabin and Busoni appear. Their way is prepared by composers like Liszt, Wagner and Mahler. This new generation searches to find a new tonal order with new normative frames. This development offers opportunities, not only for Dutch music, but also, for example, Hungarian composers like Bartok. Instead of remaining trend followers, they rethink their individual musical direction and identity. In the Netherlands the composer Pijper exemplifies this movement: he turns away from his early French orientation and starts a musical school, thus renewing the identity of Dutch music. (*Willem Pijper, partly French oriented but also Dutch compact, dance-like, objective, but also less homophonous.*)

Simultaneously, as if music awakens after a long winter sleep a new parameter shows up: it is movement, and everything that comes with it. Strawinsky composes his *Sacre du Printemps* and *Les Noces*. Variation and irregularity in meter and rhythm disturbs our musical expectations. Melodic instruments serve as percussion, percussion instruments in turn are used to add color.

Everything is said and done; the finish is near Serialism follows up dodecaphonic music. But the doctrine of Serialism does not reach the status of a new norm: its complexity is too much, it borders on complete arbitrariness. Electronic music is an escape to this problem. It offers composers new material and techniques. But they do fail to find a framework, both for the musical form and the musical norm. (*Dick Raaijmakers compared with an electro-instrumental work van Roderik de*

Man; here we already see a division between music, aiming at estheticism and music focusing on innovation.)

Also minimalism, one of the next trends, does not succeed in giving a new direction to our musical evolution. The reason is not so much that there is no normative or formative frame, but minimalism simply lacks musical material. Meanwhile in the Netherlands, composers turn back to Schönberg, and especially Strawinsky. (*Otto Ketting: Time Machine.*) In a very gluttonous way composers embrace both minimalism and maximalism, exotism and electronic studio's flourish, cross over, and multi-media are mixed in. (*Jacob ter Veldhuis.*)

Meanwhile composers like Penderecki, Gorecki, Stockhausen and their Dutch counterparts like Peter Schat and Tristan Keuris reflect on the esthetic. Like many others they started out as rebels but returned to the safe haven of beauty. (*Tristan Keuris.*)

And thus we end with the great problem of the composer in this time: we have an abundant choice of many options, but we lack ideas, content that directs musical form. Composers have become multi-mixers, with the deviation as a norm, or with the norm as deviation. It is a contradiction which must be solved. But do we care? Maybe we should turn to Goethe who said that the real master is recognized by the way he deals with restrictions. Must we go back to the limitations of normative frames? Art needs necessity, not endless choices.

Йо Спорк

Голландська музика у широкій перспективі

У статті висвітлено розвиток академічної музики Голландії від поліфонії строгого стилю до сучасного мінімалізму. Проаналізовано практику надмірного захоплення композиторів популярною музикою та мультимедійними засобами, що стримує пошук інноваційних композиторських технік та форм. Підкреслено принципове значення наявності в музиці ідейного змісту та неможливість компенсації його відсутності будь-якими сміливими експериментами з формою та засобами музичного висловлювання. Наповнення форми змістом визнано головною проблемою сучасних композиторів. Поставлено питання про міру співвідношення обмежень та безкінечного вибору в мистецтві; наведено думку Гете про те, що справжнього майстра можна визначити за його відношенням до обмежень. У підсумку наголошено на обов'язковості дотримання певних правил використання різноманітних виражальних можливостей сучасної музики.

Голландская музыка в широкой перспективе

В статье освещено развитие академической музыки Голландии от полифонии строгого стиля до современного минимализма. Проанализирована практика чрезмерного увлечения композиторов популярной музыкой и мультимедийными средствами, которая сдерживает поиск инновационных композиторских техник и форм. Подчёркнуто принципиальное значение наличия в музыке идейного содержания и невозможность компенсации его отсутствия любыми смелыми экспериментами с формой и средствами музыкального высказывания. Наполнение формы содержанием признано главной проблемой современных композиторов. Поставлен вопрос о мере соотношения ограничений и бесконечного выбора в искусстве; приведена мысль Гёте о том, что настоящего мастера можно распознать по тому, как он относится к ограничениям. Сделан вывод об обязательности соблюдения определённых правил использования разнообразных выразительных возможностей современной музыки.

*Д-р Албена Найденова
(Болгария / Австрия)*

Об австрийской современной музыке после 1945 года: принципы комплексности и индивидуальности

«Um die Freiheit der Kunst» – так названа статья, опубликованная в венской газете 13 декабря 1950 года, в которой члены тогдашнего ART CLUB (художники, скульпторы, музыканты) отвечают на нелюбезные нападки общества, обвиняющего их в «нечистом искусстве»...

После 1945 года в художественной жизни Австрии начинается полемика в связи с реставрацией традиций, которые, по мнению общественных деятелей, являются источниками восстановления «энергетического» и эмоционального потенциала нации. Для нового искусства места нет.

Что происходит в действительности в музыкальной жизни Австрии после Второй мировой войны? К сожалению, ответ на этот вопрос не так оптимистичен: Альбан Берг (*Alban Berg*) умер, не завершив свою оперу «Лулу»; Арнольд Шёнберг (*Arnold Schönberg*) находится уже в Америке; Антон Веберн (*Anton Webern*) умер от «случайно настигшей его американской пули». После смерти Веберна австрийская музыка остаётся без ведущей личности (например, во Франции в этот период такой личностью являлся

Оливье Мессиаен (*Olevier Messiaen*)), учитывая то, что такие композиторы как Йозеф Маркс (*Joseph Marx*), Эрнст Крженек (*Ernst Krenek*) (оставшийся в Америке), Ханс Эрих Апостел (*Hans Erich Apostel*) или Ханс Елинек (*Hanns Jelinek*) не могут преодолеть плотную стену традиционалистов – естественно, каждый в силу своих особых причин. Можно сказать, что традиционализм имеет в Австрии в этот период глубокие корни, особенно после создавшегося благодаря политике национал-социализма культурного вакуума.

Картина музыкальной жизни этого периода выглядит внешне именно так, но внутренние процессы показывают позитивные движения, которые уже в 50-х годах дают реальные результаты. На первом плане – среди руин Вены начинается интенсивная музыкальная жизнь, которая вначале материально и морально поддерживает прежде всего классику, но самый важный шаг уже сделан: свои двери открывают все большие музыкальные институции, такие, как Национальная опера (*Staatsoper*), Музикферайн (*Musikverein*), Концертхауз (*Konzerthaus*), Народная опера (*Volksoper*) – все находящиеся в Вене, а также оперные театры и большие концертные залы в Зальцбурге, Граце и Линце. Для корифеев современной музыки тоже определяется почётное место: в 1949 году в Музикферайне в Вене отмечается 75-я годовщина со дня рождения Арнольда Шёнберга и в том же самом году в венской Национальной опере поставлена опера «Лулу» Альбана Берга. Тяжко пострадавшая от войны Австрия постепенно начинает пробуждаться к новой духовной жизни.

В Зальцбурге в 1947 году поставлена опера «Смерть Дантона» молодого композитора Готфрида фон Айнема (*Gottfried von Einem*; 1918 – 1996). С этого момента он становится своеобразным композиторским центром австрийского культурного общества. Но надо сразу отметить, что его музыка продолжает традиции Рихарда Штрауса и раннего Берга, оставаясь до конца своей творческой жизни в этом стилистическом русле, что не имеет точки соприкосновения с музыкальным авангардом, уже в эти годы заявляющим о себе в Западной Европе. То же самое можно сказать и о произведениях Пауля Конта (*Paul Kont*; 1920 – 2003), являющегося ровесником Айнема.

Таким образом, определяя границы этого краткого обзора австрийской музыки периодом после 1945 года до наших дней, я буду отмечать те тенденции, которые связывают Австрию с мировым музыкальным авангардом. Этот большой скачок музыки в сторону нового композиторского мышления сделан позднее, чем в других искусствах в Австрии. Пионерами в модерном оказываются живопись (*ART CLUB*) и литература (*WIENER GRUPPE*). Интересное

совпадение есть в том, что именно в те годы, когда эти группы уже распадаются, внимание австрийских композиторов к проявлениям интернационального авангарда начинает обостряться.

Интерес к самым новым идеям в музыке имеет комплексный характер: с одной стороны, это французский авангард с самыми яркими представителями в лице Мессиаана и Пьера Булеза (*Pierre Boulez*), с другой – курсы современной музыки в Дармштадте и с третьей – это одно из чрезвычайных событий для Австрии – решение ведущего композитора Дьёрдя Лигети (*György Ligeti*; 1923 – 2006) жить и работать в Вене. Можно сказать, что в его личности Австрия уже имеет своего музыкального лидера, но сразу же надо отметить, что в интернациональном масштабе Лигети не смог идентифицироваться с Веной или с Австрией. Может быть, ответственными за это были определённые культурно-политические круги, которые не приглашали этого гения современного музыкального искусства преподавать композицию в Высшем музыкальном училище Вены; этот пробел до сих пор отражается на музыкальной жизни Австрии. Композиторская работа Лигети связывается прежде всего с Германией, где он создаёт два своих самых интересных произведения, образцы европейского авангарда «*Apparitions*» (1958/59) и «*Atmospheres*» (1961). (В связи с его 80-летним юбилеем в ноябре 2003 года на международном фестивале современной музыки «*Wien Modern*» были исполнены большинство произведений Лигети. Тогда прозвучали «*Volumina*» для органа, «*Atmospheres*», *Requiem*, части из оперы «*Le grand Makabre*», множество хоровых произведений и др.)

В 50-х годах молодые композиторы Австрии пытаются наладить контакты с ведущими музыкантами Европы и Америки в рамках курсов современной музыки в Дармштадте. Ведущими курсы современной композиции в этот период являются Штокхаузен (*Stockhausen*), Кейдж (*Cage*), Булез, Ноно (*Nono*), Мадерна (*Maderna*), Адорно (*Adorno*), Крженек. К ним направляют свои художественные интересы молодая генерация австрийских композиторов – Фридрих Церха (*Friedrich Cerha*; 1926) и его супруга Гертрауд Церха (*Gertraud Cerha*), Курт Шверцик (*Kurt Schwertsik*; 1935), который является учеником Штокхаузена и Маурицио Кагеля (*Mauricio Kagel*), Отто Цюкан (*Otto Zykan*; 1935) – композитор и пианист, Эрих Урбанер (*Erich Urbanner*; 1936), тоже композитор и пианист, Лотар Кнесл (*Lothar Knesl*; 1927) – композитор и музыковед и др. Очень актуальными становятся для этих молодых композиторов концерты «Варшавской осени» (тоже одного из самых важных ориентиров послевоенного музыкального авангарда). Перед этими композиторами стоят определённые задачи – с одной стороны, необходимо искать новые решения в связи с дальнейшим

развитием сериализма и с другой – дать «зелёную улицу» проявлениям алеаторики и сонористики (Лютославский и Кейдж) как оппонентам сериализма. Впереди австрийского музыкального авангарда стоят Д. Лигети (который работает в разных странах Европы, но всегда возвращается в Вену), Ф. Церха и присоединившиеся к ним Роман Хаубеншток-Рамати (*Roman Haubenstock-Ramati*; род. в Польше в 1919 году и ум. в Вене в 1994 году) и Анестис Логотетис (*Anestis Logotetis*; род. в 1921 году в Болгарии и ум. в 1994 году в Вене).

Новый облик австрийской музыкальной культуры формируют после 1950 года вновь созданные ансамбли современной музыки, ведущий из которых – ансамбль «*die reihe*», которым сначала руководит сам Ф. Церха.

Активное участие в музыкальной жизни принимает и музыкальное общество *IGNM* (Интернациональное общество новой музыки), созданное в 1922 году. В художественной галерее «*Haus aller Künste*» ансамбль «*die reihe*» организует музыкальные циклы, в которых исполняются произведения западноевропейской современной музыки – «*Circles*» Берлио (*Berio*), 2-я и 3-я сонаты для фортепьяно Булеза, «*Aventures*» Лигети, композиции Ф. Церхи и Дж. Кейджа. Эта особая сцена музея искусств вдохновляет некоторых композиторов создавать так называемую графическую нотацию, представляющую мобильные формы в графических рисунках, которые инспирируют исполнителей импровизировать на них. Авторами графической музыки являются Р. Хаубеншток-Рамати и А. Логотетис. Творчество обоих композиторов – одно из самых интересных явлений в музыке XX века. Хаубеншток-Рамати исходит из «педантичного» сериализма – например, в «Секвенции 2» для скрипки с оркестром, Струнном трио № 1, «Симфонии да камера» – и доходит до графической и электронной музыки – например, в своей опере «Америка». Я думаю, что интерес к произведениям Хаубенштока-Рамати и Логотетиса в XXI веке будет расти.

Особое место в австрийской музыкальной жизни занимают композиторы Курт Шверцик и Отто Цюкан. В 1965 году они организуют цикл под названием «Салонные концерты», в которых звучит «неотональная», «неоромантическая», «неосалонная» музыка.

Лотар Кнесл называет этот стиль «необидермайер». К обоим композиторам присоединяется и Хайнц Карл Грубер (*Heinz Karl Gruber*; 1943), который вносит в этот «ансамбль» юмористическую нотку.

Шестидесятые годы проявляются как годы «ретро-стилей», в которых впервые делаются серьёзные попытки объединения эстетики современного с эстетикой неоклассической и поп музыки. Но

самое существенное в этот период выявляется в композициях Ф. Церхи – в его цикле «Зеркала I – VII» (1960/61), в «Сеть» (1962/80), «Экспресс» (1962/68) – сочинениях, задуманных для разных ансамблей – глубокие и интересные искания в связи с проявлениями дихотомии «звук – звуковое поле», «ритмическая определённость – ритмическая свобода». О композиции «Зеркала» после первого исполнения критика пишет: «... настоящий космос – как у Рихарда Вагнера, но без всякого родства с его музыкальным материалом».

В 70-тых годах концерты «необидермайера» Шверцика и Цюкана уступают место многосторонним и углублённым поискам в области музыкальной драмы и драматургии двух уже классиков современной музыки Австрии – Лигети и Церхи.

Опера «*Le Grand Macabre*» (1974/77), Этюды для фортепьяно (1985), Фортепьянный концерт (1985/86) Д. Лигети выявляют целостность его музыкального мышления в аспекте его комплексной композиторской техники, являющейся вполне индивидуальной, проистекающей из особенностей композиторского понимания природы времени и ритма в музыке («иллюзорная ритмика», по словам композитора) и из интонационных связей с архаическими пластами фольклора разных стран.

Балет Церхи «*Baal*» (1974/84) занимает достойное место наряду с шедевром мирового авангарда – оперой «*Le Grand Makabre*» – и открывает новую страницу в развитии австрийской музыкальной культуры. Идея о создании мировой театрально-музыкальной сцены становится реальностью. Опера Хаубенштока-Рамати «Америка» продолжает ряд этих значительных сценических произведений.

В 70-тых годах на венскую музыкальную сцену выходят авторы, так сказать, с новым мировоззрением. Один из самых ярких – Дитер Кауфман (*Dieter Kaufmann*; 1941) с его экспериментами в связи с комбинированием музыкального тона с определёнными формами речевой интонации («Конкреция» – 1975); комбинацией тона с его электронной обработкой – прежде всего *Live Elektronik* («Декларация» – 1975), а также переосмыслением музыкального звука с помощью световых эффектов и электроники («Аве Марина» – 1986) и др. Это один из социально ангажированных композиторов Австрии, всегда предлагающий интересные художественные идеи, реализованные на высоком профессиональном уровне.

Ф. Церха, Д. Кауфман, Э. Урбанер, Хайнрих Гатермайер (*Heinrich Gattermeyer*; 1923) становятся преподавателями в Венском высшем училище музыки. К ним присоединяются и английский композитор Франсис Берт (*Francis Burt*; 1926), а позже и французский композитор Мишель Жарель (*Michael Jarrell*; 1958).

Эти композиторы воспитывают новую генерацию молодых

талантов, среди которых – швейцарский композитор Бет Фурер (*Beat Furrer*; 1953), который создает вместе с Хаубенштоком-Рамати ансамбль современной музыки «*Klangforum Wien*», Герд Кюр (*Gert Kühr*; 1952), Георг Фридрих Хаас (*Georg Friedrich Haas*; 1953), Вольфганг Митерер (*Wolfgang Mitterer*) (1958), Карлхайнц Эсл (*Karlheinz Essl*; 1960), Кристиан Оффенбауэр (*Christian Offenbauer*; 1961), Александр Станковски (*Alexander Stankovski*; 1968), Клеменс Гаденштеттер (*Clemens Gadenstetter*; 1966) и др. Большинство из этих композиторов уже преподают в Высших музыкальных учебных заведениях в Граце, Линце и в Зальцбурге. С мировоззрением, открытым к новому в мире искусств, а точнее – к поискам в *IRCAM* в Париже, к экспериментам в электронных студиях в Германии (в Кёльне) и в Америке, к курсам композиции Штокхаузена в Германии, – эта генерация композиторов уже вошла в музыкальную жизнь Австрии, представляя свои художественные результаты в различных жанрах, обогащая классические и творя в области новых. Путь Матиаса Хауэра в микрохроматике продолжает Г.Ф. Хаас, интерактивную компьютерную композицию развивает К. Эсл, особые ансамблевые сочетания инструментов используют в своих сочинениях К. Оффенбауэр и А. Станковски. К развитию и обогащению такого типа композиторского мышления инспирирует и обновление уже существующих ансамблей для исполнения современной музыки, и создание новых ансамблей – как, например, ансамбль *Wiener Collage*, ансамбль *Phase*, ансамбль *Reconcil* и другие. Различные концертные циклы и фестивали каждый год представляют современную музыку Австрии и других стран – *Wien Modern*, *Hörgäge/Generator*, *Tage der österreichischen und russischen und osteuropäischen zeitgenössischen Musik* в Вене, *Aspekte* в Зальцбурге, в Шомерхаузе в Клостернойбурге и т. д.

В последние десятилетия австрийская музыка уже занимает ведущее место среди мировых современных тенденций в музыке, является частью их, что свидетельствует о том факте, что для австрийской культурной общественности развитие музыкального искусства играет важную роль. Вместе с классической музыкой публика ценит и современную музыку. Для нового искусства уже есть определённое место, и послевоенный вакуум является качественно и количественно заполненным...

1. *Breitner, K.* – Beiträge zur österreichischen Musik der Gegenwart. Dokumentation zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Tutzing, 1992.
2. *Cerha, G.* – Neue Musik aus Wien – 1945 – 1990. In: *ÖMZ/45*, 1990.
3. *Goertz, H.* – Österreichische Komponisten der Gegenwart. Wien, 1989.
4. *Linz-Maues, I. / G. Trimmel* – *Acustica*. Elektronischer Frühling. Wien, 1995.
5. MGG. Kassel/Stuttgart 1997. Band 7, Artikel «Österreich», S. 1216-1220.

6. Musik aus Österreich. Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts. (Hg. Bernhard Günther). Wien, 1997.
7. ÖMZ ab Jhar 2000 bis 2009.
8. Pass, W. / G. Scheit / W. Svoboda – Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichische Musik von 1938 bis 1945. Wien, 1995.
9. Unseld, Melanie – Reclam Komponisten Lexikon. Stuttgart, 2009.

Д-р Албена Найденова

**Про австрійську сучасну музику після 1945 року:
принципи комплексності та індивідуальності**

Стаття висвітлює ретроспективу розвитку сучасної музики Австрії (з 1945 року). Проаналізовано основні тенденції австрійської академічної музики другої половини ХХ ст., наведено факти про життя і творчість видатних композиторів Фрідріха Церхи, Дьордя Ліґеті, Романа Хаубенштока-Раматі, Анестіса Логотетіса, Курта Шверцика, Карла Грубера, Дітера Кауфмана, Еріха Урбанера та ін. У Додатку подано окремі фрагменти музичних творів сучасних композиторів.

Dr. Albena Naidenova

**Austrian Contemporary Music Since 1945:
the Principles of Complexity and Individuality**

The article highlights the retrospective of contemporary music in Austria (since 1945). Major trends of Austrian classical music in the second half of the XX century are analyzed in the article, facts about the life and work of famous composers Friedrich Cerha, György Ligeti, Roman Haubenstock-Ramati, Anestis Logotetis, Kurt Schwertsik, Heinz Karl Gruber, Dieter Kaufmann, Erich Urbanner are mentioned in the article. The Appendix contains separate fragments of musical works of modern composers.

Приложение

Фрагменты произведений различных жанров
современных австрийских композиторов

Ф. Церха – «Verzeichnis» для 16 голосов (1969). Первая кульминация хорового произведения.

ff (heftig, atemlos, erregt)

ns, Chor-Herr im neu-en Mün-ster. Der Wey-den-busch, ein Raths-Herr.

Der Da-vid Hans, Chor-Herr im neu-en Mün-ster. Der Wey-den-busch, ein

raths - Herr. Die Wirt-in zum Baumgarten. Die Wir-tin zum

Die Schel-me-rey Krä-me-rin. Der Da-vid Hans, Chor-Herr im neu-en

ff (heftig, atemlos, erregt)

Der Da-vid Hans, Chor-Herr im neu-en Münster. Der Weydenbusch, ein Raths-Herr.

Ein frem-der Knab. Die Schel-me-rey Kräme-rin. Der Da-vid

au-sen Weib. Ein frem-der Knab. Die Schel-me-rey

Der Wey-den-busch, ein Raths - Herr. Die Wirtin zum Baumgarten.

ff (heftig, atemlos, erregt)

Chor-Herr im neuen Mün-ster. Des Gal-lus Han-sen Weib. Ein fremder Knab. Die Schelme-

lün-ster. Der Wey-den-busch, ein Raths - Herr. Die Wir-tin zum Baumgarten

Der Wey-den-busch, ein Raths - Herr. Die Wirtin zum Baumgarten.

Der Da-vid

ff (heftig, atemlos, erregt)

Die Wirtin zum Baumgarten. Ein alt Weib. Ein alt

Wey-den-busch, ein Raths - Herr. Die Wirtin zum Baumgarten.

Weib. Ein frem-der Knab. Die Schel-me-rey Krä-me-rin. Der

(cresc.) — *fff* —

1 Die Wirtin zum Baumgarten. Ein alt Weib. Des Rathsvogt klein

2 Rathsherr. Die Wirtin zum Baumgarten. Ein alt Weib Des Rathsvogt klein

S 3 Baumgarten. Ein alt Weib. Ein alt Weib. Ein alt Weib.

4 Münster. Der Weydenbusch, ein Rathsherr. Die Wirtin zum Baumgarten. Ein alt

(cresc.) — *fff* —

1 Die Wirtin zum Baumgarten. Die Wirtin zum Baumgarten. Ein alt Weib. Des

A 2 Hans, Chorherr im neuen Münster. Der Weydenbusch, ein Rathsherr. Die Wirtin zum

3 Krämerin. Der David Hans, Chorherr im neuen Münster. Der Weydenbusch, ein Rathsherr.

4 Ein alt Weib. Ein alt Weib. Des Rathsvogt klein Söhnlein Des

(cresc.) — *fff* —

1 -rey Krämerin. Der David Hans, Chorherr im neuen Münster. Der Weydenbusch, ein Rathsherr. Die

T 2 Ein alt Weib. Ein alt Weib. Des Rathsvogt klein Söhnlein. Des Rathsvogt klein

3 Ein alt Weib. Die Wirtin zum Baumgarten. Ein alt Weib. Die Wirtin zum Baumgarten.

4 Hans, Chorherr im neuen Münster. Der Weydenbusch, ein Rathsherr. Die Wirtin zum

(cresc.) — *fff* —

1 Weib. Des Rathsvogt klein Söhnlein. Des Rathsvogt klein

2 Ein alt Weib. Des Rathsvogt klein Söhnlein. Des Rathsvogt klein Söhnlein.

B 3 David Hans, Chorherr im neuen Münster. Der Weydenbusch, ein Rathsherr. Die Wirtin zum Baumgarten.

4

А. Логотетис – «Kollisionen» для любого инструментального ансамбля (1970).
Полная партитура произведения.

„Kollisionen“ 1970

The image displays a complex musical score for the piece "Kollisionen" (Collisions) by Alexander Logothetis, composed in 1970. The score is written for a large instrumental ensemble and is characterized by its dense, overlapping notation and rhythmic patterns. The notation includes various symbols, such as numbers (1-19), letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z), and musical symbols like notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a vertical orientation, with the notation flowing from right to left. A large, detailed graphic illustration of a ship's hull is integrated into the score, showing the ship's profile and internal structure. The illustration is rendered in a sketchy, expressive style, with the hull's form defined by a series of curved lines and hatching. The ship's hull is shown in a side view, with the bow on the left and the stern on the right. The hull's structure is depicted with various lines and shading, suggesting the ship's internal framework and external form. The overall composition of the score and illustration is highly complex and visually striking, reflecting the experimental and avant-garde nature of the music.

Kollisionen 1970
9.2.70
Komponiert im Auftrag des Wiener Kammerorchesters
Alexander Logothetis

Г.Ф. Хаас – «...Schatten...durch unausdenkbare Wälder...» для ударных (два исполнителя) и двух фортепьяно (1992). Начало третьей части.

48

III. "...indem ich die unsichtbare Protagonistin vor den Vorhang hole..."
(für Gösta Neuwirth)

♩ = 60

Woodblock

Klavier 1

Klavier 2

gloss. mit Plektrum auf 1-chöriger Saite

ppp senza Ped.

tremolo mit den Handflächen auf den tiefsten Saiten

pp senza Ped.

gloss. mit Plektrum auf 1-chöriger Saite

ppp

⑤

Crotales

ppp

Gong

ppp

sim.

immer höhere Saiten wählen, zuletzt 2-chörig!

sim.

immer höhere Saiten wählen, zuletzt 2-chörig!

p

p

glossandi mit Plektrum auf keinen Fall lauter als p!

③

Woodblock
große Trommel

g¹ mit Plektrum auf 1-chöriger Saite
g¹ mit Plektrum auf 1-chöriger Saite
tremolo mit Handflächen (tiefe Saiten)
g¹ mit Plektrum auf 4-chöriger Saite

PPP
f
PPP

④

Tom Tom
Tenor Trommel
Crotales

Tom Tom
Kleine Trommel
große Trommel
Gong

Pedal

sim.
P
f²

(ohne Schnurweite)
(7 S)

PPPP
PP
PPP
PPP
PPP

- 1) \downarrow : mit Gummischlägel auf die Vorderfront des Klaviers schlagen
- 2) \downarrow : mit Gummischlägel auf die linke Begrenzungswand des Klaviers (neben den tiefen Saiten) schlagen [Außenseite des Klaviers!]

17

Templeblock
Tom Tom
Tenortrommel
Crotales

Woodblock
Tom Tom
kleine Trommel
große Trommel
Tamtam
Gong

gliss mit Plektrum auf 1-chörigen Saiten
sempre senza Ped!

(Ped)

21

Templeblock
Tom Tom
Tenortrommel
Becken

Woodblock
große Trommel
Tamtam

gliss mit Plektrum auf 1-chöriger Saite

(Ped)

1) siehe Anmerkungen auf S. 49

К. Эсл – «Entsagung» для флейты /альтфлейты/, бас-кларнета, подготовленного фортепьяно, ударных и интерактивного саунда (1991/1993). Вступительный сегмент.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-10) includes parts for Flute/Oboe, Bass Clarinet, Piano, and Drums. The Flute/Oboe part starts with a dynamic marking of *sfz* and includes a box labeled (15) V IR 413. The Bass Clarinet part includes a box labeled (16) X IR 413. The Piano part includes a box labeled (13) M IR 214. The Drums part includes a box labeled (20) Y IR 412. The second system (measures 11-20) continues the music with various dynamic markings such as *sfz*, *sf*, *f*, *mf*, and *ff*. Performance instructions include *accel.*, *poco*, and *in*. The piano part includes a *3. Ped.* marking. The drums part includes *Vse.* and *ride-3.* markings. The score concludes with a *mf* dynamic marking.

Екатерина Кожевникова
(Москва, Россия)

История «Звонаря»

Я закончила Центральную музыкальную школу при Московской консерватории (ЦМШ) по классу фортепиано Л.Н. Наумова. На класс старше меня у Якова Мильштейна училась замечательная пианистка Лариса Шиловская, которой я всегда восхищалась. Однажды, много лет спустя, мы с ней встретились в Красноярске на музыкальном фестивале, где Лариса играла музыку моих коллег. Всех, кроме меня, потому что у меня не было ни одного сочинения для фортепиано. Иногда трудно писать для какого-то инструмента именно потому, что ты его хорошо знаешь. Я понимала, что для того, чтобы написать для солирующего фортепиано, нужно найти какой-то свой пианизм, какую-то особую задачу для исполнителя. И вот Лариса мне тогда и сказала: «Катя, я много играю современной музыки, некоторая просто прекрасна. Но я, честно говоря, не всегда понимаю, зачем там я. Технически все слишком просто. Катя, ты же в прошлом пианистка, напиши мне что-нибудь такое, что можно было бы поиграть».

Мне очень хотелось, чтобы Лариса меня сыграла, и вот тогда появилась идея «Звонаря». На Руси (Великой, Малой и Белой) колокольный звон сопровождал все главные события. И каждый раз он был разным: счастливым – по праздникам, мистическим – после окончания Службы в Церкви, отчаянным, мятущимся – когда он возвещал о пожаре или о нашествии врага. Задача была такова: написать три разных колокольных звона, и написать так, чтобы слушатель слышал не фортепиано, а колокола. Чтобы перед собой он видел не пианиста, а звонаря. Такова была задача, а получилось или нет – решать Вам. Сочинение это я посвятила Ларисе Шиловской, потому что без неё этого сочинения, возможно, и не было бы.

В настоящем сборнике представлены ноты 3-ей части фортепианного триптиха «Звонарь» – «Бедствие».

Катерина Кожевнікова

Історія «Дзвонаря»

У матеріалі викладено історію створення фортепіанного триптиха «Дзвонарь» та представлено ноти його Третьої частини – «Лихо».

Ekaterina Kozhevnikova

History of the Bell-Ringer

The article outlines the history of piano triptych «Bell-Ringer» creation and presents the notes of the Third part – «Disaster».

III "Бедствие"

Moderato

accel.

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the markings *cresc.* and *poco a poco*. The second system begins with a *Presto* tempo change and a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system contains measure numbers 10 and 13. The fourth system contains measure numbers 16 and 19, with a *Tempo primo* marking. The fifth system contains measure numbers 22 and 25. The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, and includes performance instructions such as *8va* and *8va I* for octave shifts.

Musical score for piano, measures 23-31. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and slurs. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 3/4. The score is divided into measures 23, 24, 25, 26, 28, 30, and 31. Measure 26 includes a key signature change to three sharps (F# major or C# minor) and a time signature change to 3/8. Measure 28 includes a key signature change to one flat (B-flat major or E-flat minor) and a time signature change to 4/4. Measure 30 includes a key signature change to one flat (B-flat major or E-flat minor) and a time signature change to 3/4. Measure 31 includes a key signature change to one flat (B-flat major or E-flat minor) and a time signature change to 3/4. The score ends with a double bar line and repeat signs.

32

34

36

38

40

43

44

45

espress.

48 **Meno mosso**

fff *dim.* *pp*

53 *rit.* 3 3 3 3

56 3 3 3 3

59 *p*

63 *mf* *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f*

68 *p* *mf* *f* *p* *cresc.* *poco a poco*

73 *rit.*

78 *ff*

83

88

93

99

105

110

Элеонора Дышниева-Набедрик
(Житомир, Украина)

«Музыкальное приношение» московских композиторов юным музыкантам Житомира

В дни фестиваля «Житомирская музыкальная весна – 2010» российские композиторы сделали замечательный подарок житомирянам: презентовали свой сборник пьес «Московские композиторы юным музыкантам Житомира».

В этот сборник вошли фортепианные пьесы В. Сумарокова («Венгерский напев», «Осенняя акварель», «Клоуны»), С. Жукова («Шествие пилигримов», «Танец обитателей волшебного леса», «Воспоминание о вальсе»), В. Златоустова (Две пьесы из цикла «Силуэты»), Е. Кожевниковой (Две пьесы из фортепианного триптиха «Звонарь»).

Все произведения доступны по музыкальному языку: яркие по своей образности, колориту. Уровень сложности произведений таков, что их могут исполнить дети средних и старших классов музыкальной школы.

Рассмотрим же произведения, включенные в сборник, по порядку.

В первой пьесе В. Сумарокова («Венгерский напев»), ярко выражена национальная принадлежность интонаций, гармоний, ритма. В плавную мелодику пьесы включаются звукописные элементы, имитирующие звучание народных инструментов. В каждом построении используются различные фактурные приёмы: основной линии развития противопоставляются новые мелодические напевы или же лёгкие «свирельные» наигрыши. Богата и разнообразна динамика, артикуляция. К концу пьесы движение замедляется, мелодия движется как бы «с трудом», параллельными секстами.

Задорно и весело звучат последние завершающие инструментальные отыгрыши, характер которых подчеркнут не только контрастной сменой динамики, но и темпа (*Con moto*).

Миниатюра «Осенняя акварель», что находится в середине предложенного цикла, создаёт ощущение покоя, светлой грусти. Эта музыкальная зарисовка написана в стройной простой форме. Всё время ощущается импровизационность развития музыкального материала. Композитор достигает этого эффекта благодаря свободному ритмическому рисунку плавной мелодии, которую «организуют» звуки низкого регистра. Временами полиритмические фигуры, звучащие в разных звуковых пластах, делают музыку особенно прозрачной и нежной, что действительно создаёт ощущение акварельной техники звукописи (этому способствует и удивительная по колориту гармония).

Завершает цикл задорная, весёлая пьеса («Клоуны»). Смелое маршевое начало (*Vivo*) со внезапной сменой динамики, ритма, артикуляции сразу вводит слушателя в стихию цирковой клоунады с её специфической гротескностью.

Средний раздел (*Con moto*) звучит внезапно в другой динамике (*subito p*) в совсем ином характере, но в постепенном ощущении нарастания напряжения (из-за всё более диссонирующих интонационных ходов). В эпизоде, с изменением звучности и темпа пьесы, появлением новых гармонических и регистровых сочетаний узнаются интонации начала (маршевая тема, но с искажениями). В эпизоде *L'istesso tempo* на нарастающей напряженной звучности с использованием приёма имитации мелодии, развитие музыкального материала достигает кульминации.

А дальше (*Tempo I*) характер музыки восстанавливается: снова звучит весёлая мелодия первого раздела. В коде мелькает «тревожный» мотив из *L'istesso tempo*, но после небольшой паузы звучит торжествующее заключение.

Цикл миниатюр С. Жукова открывает «Шествие пилигримов». Спокойный, неторопливый характер музыки (*Andante non troppo*) создаёт ощущение движущейся процессии: аккордовая фактура произведения, устойчивый ритмический рисунок мотивов. Такому характеру музыки способствуют и звуки низкого регистра на четвёртой доле каждого такта, напоминающие звучания колокола.

В нотах нет указания нарастания звучности, но оно достигается постепенным насыщением аккордов, всё более напряжённой их гармонизацией, расширением диапазона звучания.

В конце второго музыкального построения ритмический рисунок аккордов меняется: появляются синкопы, характерные мелодические ходы, которые всё больше напоминают интонации плача. Дальше аккорды удлинятся (вместо четвертей и восьмых звучат половинные длительности), «колокола» звучат чаще, но как бы мягче.

В коде пьесы звучность аккордов «рассеивается» по краям диапазона фортепиано, к концу доходя до 4-ой октавы сверху и контроктавы снизу. Тут есть и ремарки автора о затихании звучности, успокоении движения (*ppp* и фермата). Такое изложение музыкального материала рождает ассоциацию приближающегося, а затем и удаляющегося шествия.

Вторая пьеса («Танец обитателей волшебного леса») сразу вводит в круг фантастических образов. Этому способствуют не только гармонии, регистры звучания, динамика, но и своеобразный метроритмический рисунок (на сильном времени расположены короткие длительности, а на слабом – более длинные).

Средний эпизод миниатюры изобилует стремительными пассажами, «пронизывающими» мелодический простор, словно звуковыми гирляндами, развешенными на деревьях фантастического леса. Этот раздел – довольно сложный в техническом отношении. Но яркая образность, логика гармонических ходов и умело подобранная аппликатура помогут юным исполнителям преодолеть все трудности.

Третий раздел пьесы возвращает к характеру музыки первого раздела, но добавляются звуки в четвёртой октаве, «звёздочки-искорки», которые лишь «промелькнули» в самом начале произведения (в двух тактах вступления). Но теперь эти «искорки» словно дублируют звуки мелодии, перенося волшебный танец в поднебесье.

Завершает представленные в сборнике миниатюры С. Жукова «Воспоминание о вальсе». Музыкальный мелодический материал этой пьесы постепенно раскрывается, словно цветок из бутона, – из небольшой мелодической гаммообразной фигурации и опевания отдельных звуков при непрерывном движении шестнадцатых. Сопровождение представляет значительный интерес. Это не просто гармонизация, как может показаться поначалу, а своеобразная мелодическая линия, которая позже «расслаивается» на два, а иногда и больше планов: насколько уловит слух скрытые мелодические ходы.

Музыкальный материал миниатюры, это лёгкое «звуковое облачко пролетает» дважды в этой пьесе, только на мгновение «зацепившись» за фермату в конце первого проведения, а в завершении – звучность, устремляясь вверх, словно растворяется.

Из фортепианного цикла «Силуэты» В. Златоустов отобрал для «житомирского» сборника только две пьесы.

Первая миниатюра начинается с музыки, напоминающей танец эльфов: лёгкая, кокетливая, изысканная, всё время перемещающаяся из октавы в октаву мелодия в верхнем регистре. В сопровождении такой не простой по образу (и исполнению!) музыки используется интересная находка. С одной стороны, звучат длинные интервалы (в размере 12/8 нежно «гудят» созвучия четвертных с точкой, изредка прерывая свои «жалобные» ходы своеобразным дуэтным речитативом), но тут же вторым планом «трепещет» на каждой третьей восьмой постоянный звук доминанты, только дважды «разрешая» спуститься в тонику. К концу первого раздела появляются грустные, немного капризные интонации (это ощущение складывается из-за далёкого скачка в мелодии, ритма в завершающей фигуре и постепенного замедления темпа).

Средний раздел «врывается» не только быстрым движением (это ощущение создаётся потому, что изменились длительности в сопровождении остиной фигуры – шестнадцатые). Характер музыки резко меняется: появляются резкие, диссонирующие интонации в нижнем регистре в штрихе *marcato*, перед которыми, словно оправдываются, интонации верхнего регистра, исполняемые в штрихе *staccato*. Постепенно мотивы верхнего регистра усиливаются по динамике, а мелодика и ритм становятся похожими на плач, даже – рыдания. На мощной динамической звучности (*fff*) и нисходящих гармонических сочетаниях аккордов *As-dur* и *Ces-dur* обрывается движение музыки.

Словно мгновенная смена кадра, на *subito mp*, как будто ничего не произошло, снова звучит музыкальный материал начала пьесы. Вот только в самом конце миниатюры опять проходят интонации, уже нам знакомые по завершению первого раздела пьесы, но в какой трансформации! Теперь это – не грустные, капризные, болезненные интонации, а шуточные, даже как бы посмеивающиеся ходы: результат артикуляционного преобразования мотива!

Вторая пьеса цикла «Силуэты» тоже напоминает по своему характеру танец. Вот только из-за своеобразной гармонической и ритмической характеристики эта музыка, с её резкими контрастами динамики в каждом разделе становится гротескной, даже весьма экзальтированной.

Крайние части произведения несколько «упорядочиваются» четко выдержанными ритмическими фигурами аккомпанемента. А вот в среднем разделе музыкальное развитие динамизируется, приобретает форму диалога: противопоставляются своеобразные мелодические линии в разных регистрах с далёкими скачками, прихотливыми артикуляционными приёмами, интонационно усложнёнными форшлагами.

Сильно претерпела изменения реприза: новые гармонические сочетания, смены регистров, динамики звучания усиливают ощущения клоунады (возможно, этого хотел и автор, обозначив в начале пьесы: *Moderato scherzoso*). Динамика «прощальных» мотивов постепенно «затухает». Вдруг, на *subito f*, пьеса резко заканчивается: последние мотивы «разлетается» по краям регистров фортепиано.

Завершают сборник две пьесы из фортепианного цикла «Зволяр» Е. Кожевниковой. Само название этого фортепианного цикла указывает на его образную сферу.

Первая пьеса называется «Таинство». Построена она по принципу постепенного разворачивания ритмического, фактурного и динамического развития. Первая «волна» начинается с медленных

перезвонов с остановками. Постепенно длительности становятся всё мельче, динамика нарастает. Завершается этот раздел «пышными» арпеджио.

Дальше предлагается новый ритмический рисунок, новый характер звукописи. Собственно, именно этот раздел пьесы раскрывает программу миниатюры. Постепенно диапазон звучания расширяется, завоёвывая всё большее пространство.

Для исполнения этой пьесы необходимо не только свободное пианистическое владение аккордовой техникой, но и соответствующее физическое развитие (крупные и длинные руки, способные охватить почти весь объём клавиатуры).

Постепенно движение останавливается, динамика «гаснет» до *pp*. Завершается пьеса теми же ходами, которыми и начинается, но только с перемещением в более высокий регистр.

Вторая пьеса «Празднество» знакомит молодых музыкантов не только с новыми образами, но и с новыми, современными приёмами записи музыкальных произведений. Сложнее и ритмическая организация материала, много перемен метра. Динамическая градация тоже очень объёмная (от *pp* до *ff*), не просты и мелодические фигурации. Всё вместе рождает образ настоящих церковных перезвонов.

Для презентации сборника московских композиторов молодые житомирские музыканты – преподаватели-пианисты Ольга Мыкал, Ольга Качусова, Ярослава Олейник и студентка специализации «Фортепиано» Житомирского музыкального училища им. В. Косенко Анна Христинич – приготовили сюрприз: они исполнили фортепианные пьесы москвичей (когда сборник готовился к изданию, ноты были присланы в Житомир через Интернет).

Каждому исполнителю автор исполнявшихся миниатюр собственноручно вручил изданный альбом фортепианных пьес.

Присутствовавшие слушатели – ученики, преподаватели, родители, гости – с большим интересом восприняли новые фортепианные сочинения, которые подготовили к изданию московские композиторы, участники фестиваля «Житомирская музыкальная весна – 2010».

1. Московские композиторы юным музыкантам Житомира: Учебно-педагогический репертуар для фортепиано. – М.: Композитор, 2010. – 28 с.

Елеонора Дишнісва-Набедрик

**Музичний дарунок московських композиторів
юним музикантам Житомира**

*У роботі представлено збірку навчального репертуару
«Московські композитори юним музикантам Житомира» для*

фортепіано. Подано загальну характеристику творів, проаналізовано їх образно-емоційний зміст.

Eleonora Dyshniyeva-Nabedrik

Music Gift from Moscow Composers to Young Musicians of Zhytomyr

This work presents the collection of the piano plays: «Moscow Composers to Young Musicians of Zhytomyr». A general reference of musical works with their imaginative and emotional content is given here.

Людмила Маловицька
(Житомир, Україна)

Науково-практична конференція «Сучасна музика в сучасному світі»: перехрестя ідей, думок та почуттів

Справжнє свято сучасної класичної музики влаштували навесні гості і житомиряни – учасники II Міжнародного фестивалю «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка, який тривав з 12 по 18 квітня 2010 року. Щодня житомиряни мали можливість відвідувати прекрасні концерти, програму яких складали видатні музичні твори минулих часів та сьогодення: під час цих незабутніх музичних зустрічей майстерні виконавці дарували слухачам відчуття великої духовної насолоди.

Надзвичайно цікавою і насиченою була також програма Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасна музика в сучасному світі»: палке обговорення проблем сучасного музичного мистецтва відбувалося щоденно з 13 по 17 квітня у Житомирському державному університеті імені Івана Франка.

У роботі науково-практичної конференції були поставлені найбільш актуальні питання щодо сприйняття і розуміння сучасної музики. Майже всі учасники намагалися обґрунтувати значущість і необхідність подальшого розвитку сучасної вітчизняної та зарубіжної музики, незважаючи на певну складність її сприймання. Цікаво, що доповідачі ніби виправдовували існування незвичних мелодій, гармоній, ритмів, які нерідко важко сприймаються на слух, – хоча насправді сучасне музичне мистецтво слід не виправдовувати, а прагнути його вивчати, розуміти та насолоджуватися ним.

Нагадаємо, що явище так званої авангардної музики існує понад сто років: вже наприкінці XIX століття твори відомого російського композитора О. Скребіна викликали неоднозначні реакції, спричинені незвичайними на ті часи музичними новаціями композитора, який активно запроваджував нові музичні форми, а також нові потрактування форм вже існуючих, нові ритмічно-часові

співвідношення; нарешті, він створив зовсім ще невідомі, оригінальні за задумом і змістом, музичні твори. Музику Скрябіна називали «суцільною какофонією», «хаосом звуків», «маренням хворої уяви». І це не дивно: грандіозні музичні полотна композитора «Прометей» та «Містерія» потребували зовсім нових засобів вираження, – адже у них митець прагнув висловити високі філософсько-етичні ідеї щодо ролі художника-творця у процесі позитивної трансформації людства, досягнення ним так званої Усеєдності (рос. Всеединства) – повного єднання і взаєморозуміння усіх людей в світі. Згодом геніальні російські композитори І. Стравінський і С. Прокоф'єв теж вражали і збурювали російську і зарубіжну публіку власними музичними відкриттями, проте сьогодні їхні твори улюблені, популярні, увійшли до золотого фонду світової музичної культури...

Звукова палітра, зміст, стиль сучасної музики викликає у слухача неоднозначну реакцію, точніше – величезний діапазон почуттів, широку градацію чуттєвого реагування: від безумовного несприйняття незвичних гармоній до цікавості і глибоких роздумів про них. Справді, сучасна музика нерідко сильно вражає, можна навіть сказати, шокує, активно впливаючи на слухачів, які під час сприймання неочікуваних мелодійних побудов відчують схвильованість, збентеженість, неспокій. І це не дивно: адже основу музичної тканини твору, як правило, складають дисонансні сполуки, неочікувані музичні комбінації, що характеризуються тривалістю, напруженими «пошуками» необхідного тонального звуку – певної точки опори, стабільності, але замість цього повсякчас «сповзають» знову і знову у неврівноважені, складні, відверто підкреслені стани невизначеності, «вибухають» мелодійними, метро-ритмічними, динамічними контрастами, які народжують в душі слухача відчуття незатишності, небезпеки, іноді – розпачу, іноді – навіть страху... Так, дійсно, спочатку буває важко прийняти, погодитися з почутим – адже незважаючи на те, що наші професійні музиканти та любителі певним чином обізнані з сучасною західною та вітчизняною музикою, все ж-таки більш звичні до класичної музики минулих часів, тобто ясної гармонії та стрункої музичної форми, приємної для слухового сприймання музичної інтонації та зрозумілої логіки розвитку музичного змісту.

Однак, не слід забувати, що ми існуємо зовсім у іншому світі, інших умовах, інших ритмах життя: світ давно кардинально змінився, суттєво ускладнився; виклики і загрози сучасного світу, агресивне ставлення людини як до природи, так і до собі подібних, її невпевненість у майбутньому породжує смуток, хвилювання, тривогу, непередбаченість подальшого власного існування, збереження людського роду як такого. Саме подібні відчуття і настрої відображує сучасна музика, і тому вона, відгукуючись на

проблеми сьогодення, не може розвиватися сама по собі, як окреме явище. Згідно думки сучасного російського музикознавця В. Ванслова, музичний авангардизм ХХ століття відобразив «...конфліктність і катастрофічність, стихійні та ірраціональні моменти, деструктивні і руйнівні процеси, трагедійні колізії. Багато у чому він змінив і навіть перевернув художню свідомість, утілив нову філософію світу» [1].

Зрозуміло, що все незвичне потребує особливої уваги. Не треба поспішати одразу зректися того, що не розумієш. Шлях пізнання, у тому числі й у сфері музичного мистецтва, завжди був пов'язаний з подоланням певних труднощів, терпінням, увагою, прослуховуванням почутої музики знову і знову, коли нове, вражаюче, непередбачене поступово відкриває власні закони і таємниці, стає ясным, цікавим, привабливим, ніби давно знайомим. Прекрасно, що найбільш налаштованою до сприйняття сучасної музики виявилася молодь, хоча студенти-музиканти спочатку майже відверто зізнавалися, що слухати запропоновані музичні композиції, як відомі, так і новітні, їм вкрай важко, вони є незрозумілими для них. Пізніше, по кількох днях, слухання музики у живому концертному виконанні змінило позицію багатьох слухачів – у тому числі й молодих – на досить зацікавлену, більш поблажливу. Принаймні, ходили і слухали, вживали менш категоричні характеристики щодо почутих музичних творів. Взагалі, сьогодні нам – як професійним музикантам, так і звичайним шанувальникам музичного мистецтва – необхідно пам'ятати: явище сучасної музики існує й активно розвивається як на Заході, так і у пострадянських країнах, що вказує на необхідність вивчення, дослідження цього феномену, – на противагу навішуванню на нього певних ярликів. І ми маємо крок за кроком, уважно дослуховуючись до кожної музичної теми, речення, усього музичного змісту певного твору, наближатися до мови сучасних композиторів – актуальної мови сьогодення, – адже ми живемо не у ХІХ, а вже у ХХІ столітті.

Сесія-зустріч, присвячена сучасній музиці Австрії та Болгарії, була особливо цікавою: учасники конференції ознайомилися з доповіддю доктора музикознавства Албени Найденової з Австрії та прослухали у запису деякі сучасні музичні твори композиторів цих країн. А. Найденова запропонувала слухачам змістовну інформацію про музику Болгарії та Австрії ХХ століття, докладно охарактеризувала музично-художню атмосферу цих країн, художні пошуки віденського авангарду, особливості становлення серійного музичного мислення, алеаторики, сонористики, ознайомила з таким оригінальним сучасним музичним напрямом, як «музична графіка» або «музична графічна нотація», що об'єднав у собі декілька видів мистецтва – музику, графіку, живопис та мистецтво малих

скульптурних форм. Цей напрям вказує на особливе тяжіння сучасної музики до синтезу мистецтв та підкресленої візуалізації музично-звукових образів. Згідно доповіді А. Найденової, сучасна музика Австрії нерідко включає світло-кольорові ефекти, електронну музику, словесний текст, композиції інструментального театру, оп-арт (спеціальні предметно-оптичні ефекти), музично-живописний колаж, тяжіє до створення спеціальних циклів, що синтезують у собі музику та живопис.

Особливо цікавою видається творчість сучасного австрійського композитора Фрідріха Церхи: у його творах «Дзеркала», «Мережа», «Експрес» увага акцентується на філософії одиничного звуку у співвідношенні зі звуковим полем, невід'ємною частиною якого він є: звук стає глобальним, значущим, активним, зримо-відчутним, і немов би відбивається у століттях, у вічності. Композитор здійснює спробу філософського аналізу музичного звуку-миті у контексті загального звучання твору, який можна буквально зримо розчленувати, розтягнути, намагаючись розділити нероздільне і немов би «розгледіти» невловиме, короткочасне явище з усіх сторін, тобто максимально до нього наблизитися, збільшити його – ніби «відзняти». На нашу думку, у цьому творі автор прагне досягнути феномен буття індивіда у цілісній системі світобудови, усвідомити значущість особливого, унікального в контексті загального, скороминущого у вічному, і таким чином ще раз звернути увагу на головну проблему ХХ століття: ідею величезного впливу і значення неповторності людської особистості у вселенських масштабах її існування. Крім того, Церха, згідно доповіді А. Найденової, повертається до одвічної проблеми людського життя, позначеної ще В. Шекспіром: «Весь світ – театр, і люди у ньому – актори», переосмислюючи її у сучасному дусі: він вважає, що життя має нагадувати «всесвітню театральну-музичну сцену», а музична мова – перетворитися на мову всього людства, об'єднавши усіх людей. (Аналогічні ідеї про всеєдність людства, як ми вже зазначали, свого часу були висловлені Скрябіним, який мріяв про їхнє втілення за допомогою «Містерії» – музично-театрального дійства неймовірних масштабів.)

У своїй доповіді А. Найденова також підкреслила особливий інтерес сучасних композиторів Австрії і Болгарії до східної медитативної музики, зокрема, китайської. Наприклад, мова йшла про використання у їхній творчості національних музичних інструментів Китаю, звучання яких вплітається у музичну тканину твору, про звернення до незвичних екзотичних тембрів, синкопованого ритму, виразної пульсації-чергування звукових музично-шумових потоків і пауз, математичного обчислення інструментів, сонористики (твір болгарського композитора Юлії

Ценової «Туманна музика»), які мають викликати у слухача яскраві звуко-зорові асоціації, сприяти глибокому зануренню свідомості у певний емоційний стан та досить сильно впливають на сферу підсвідомості. Завдяки своєрідному «шокуванню» незвичністю звукової палітри, музичні звукозображувальні ефекти активно втягують слухача у процес сприйняття музики на рівні відкритих відчуттів та емоцій (відбувається позасвідоме втягування слухача у творчий процес – так зване співавторство «зсередини»: подібний засіб творення сучасної музики сьогодні є вкрай популярним у світовому музичному мистецтві).

Філософські ідеї зв'язку людини з Богом, Всесвітом за допомогою принципів йоги репрезентує твір Юлії Ценової «Сугестія», в якому композитор налаштовує слухача на свідоме відмежування, абстрагування від буденності, суєтності, активного його включення у процес сприймання і усвідомлення запропонованої автором глобальної сучасної ідеї всеєдності-взаємопроникнення нероздільної системи Бог-Всесвіт-Людина-Природа.

Незвичайним і досить дивним відкриттям, можна навіть сказати, одкровенням для слухачів стала композиція В. Панчева «Пісні моїх предків» для голосу та електроніки у виконанні А. Найденової – як виявилось, не тільки високопрофесійного теоретика мистецтва, а й талановитої, майстерної співачки. Цей твір прозвучав під час концерту композиторів з різних країн, об'єднаних спільним задумом створення оригінального колективного музичного циклу у жанрі *Space Music*, який житомиряни почули 16 квітня 2010 року у житомирському Музеї космонавтики ім. С. Корольова. У цей вечір також виконувалися твори композиторів Росії, Нідерландів, Австрії: С. Жукова (фортепіанний цикл «Карти зоряного неба. Північна півкуля. Південна півкуля. Екліптика» та оркестрова п'єса «Ніч»), К. Кожевникової («Сузір'я Оріон» для дзвіночків і фортепіано), Й. Спорка («*Sundman*» для двох гітар), Ю. Воронцова («Сириус»), В. Златоустова («Рахівник зірок»).

У представленій музичній композиції В. Панчева «Пісні моїх предків» «відбулася» незвична зустріч – «зустріч-злиття», «зустріч-єднання» людських душ з різних епох та різних історичних часів: лунав дивний вокальний дует, який складався з звучання голосу бабусі В. Панчева у електронній обробці (свого часу вона виконувала болгарські народні пісні, запис яких на платівку був зроблений ще наприкінці XIX століття) та живого голосу А. Найденової. Слухачі перетворилися на свідків неймовірного діалогу часів, діалогу доль, діалогу рідних людей – представниць віддалених поколінь, що набув у цьому творі знаково-глобального характеру. Звертаючись до трансцендентної ідеї позачасової всеєдності світобудови, людської культури та глибинного духовного

зв'язку поколінь в історії, автор і виконавець намагалися відобразити сучасний погляд на сутність і сенс людського існування у світі. Глибинним підґрунтям цього задуму стало народження музичного твору, пронизаного почуттям любові до життя, природи, світу, адже автору вдалося віднайти для нього яскраву образно-музичну форму, сміливо запровадивши у життя новий музично-експериментальний засіб: синтез співу – живого та у електронному запису, підсилений візуальним супроводом яскравих слайдів. У музиці твору відчуття глибинного зв'язку людських поколінь передані досить складно і своєрідно: кожна партія веде власну тему-лінію, іноді голоси перетинаються, зливаються у єдиний акорд, іноді розходяться, маючи власний ритмічний малюнок, але музична дія відбувається майже на одному диханні – мелодії-теми не змішуються, не вступають у протиріччя з загальним задумом твору. Особливо вразила слухачів майстерність А. Найденової, яка мала повністю відповідати за цей «позачасовий» діалог з минулим, – адже саме завдяки її таланту та виконавському професіоналізму і відбулася вокальна «зустріч», втілена у цікавій, оригінальній музичній формі, а художній «образ» незвичного дуету перетворився на філософсько-музичний символ вічної Краси, Жіночності і Материнської Любові, на яких споконвічно тримається весь світ. На нашу думку, у зв'язку з актуальністю і важливістю ідеї єдності усього Всесвіту, твір «Пісні моїх предків» виразив прагнення автора нагадати сучасній людині про необхідність усвідомлення досвіду минулих поколінь, частка яких продовжує жити у кожному з нас, визначаючи сутність існування усього людства як великої єдиної Душі. Сьогодні усім дедалі більше стає зрозумілим, що саме від нашої уваги до історії роду людського залежить питання відродження найкращих традицій і досягнень минулого, яке ми маємо трансформувати у позитивні творчі відкриття та звершення сучасності з метою гармонізації світу – нашого спільного дому.

Геніальні митці, серед яких особливе місце належить видатним композиторам, завжди були і є найбільш чутливими не лише до проблем сучасності. Здатні досить точно передбачати наближення певних важливих суспільних змін і катаклізмів, вони нерідко виконують роль певного барометру, своєрідного катализатора ще невизначених культурно-історичних процесів, становлення нових тенденцій та кардинальних цивілізаційних перетворень. Як за давніх часів, так і сьогодні душа художника прагне збентежити, збурити, здивувати, навіть епатувати, тобто вразити слухача, звернути увагу на найважливіші питання сенсу його існування, відволікти від буденності, прагматизму, меркантильності й філістерства: «Нехай краще піднесеність, але не буденність (...) мистецтво має змінювати життя» [4, с. 26-27], – міркував, спілкуючись з друзями, Скрябін.

Митець завжди прагне спрямувати серце і душу людини до напруженої роботи власної думки, духу, усвідомлення сутності людського призначення у світі, а саме глибоких роздумів щодо якісної складової власного життя, необхідності залишити по собі у світі щось дуже важливе, значуще, тобто «проректи Слово» – унікальне, неповторне, яке має сприяти впорядкуванню світу та врятуванню людства від самознищення.

Сьогодні світ дійсно потребує гарячих сердець та піднесених ідей, спрямованих у майбутнє і здатних повернути суспільство на шлях гідного людського співіснування. Недарма спочатку дивними і не зовсім зрозумілими виявилися слова нашого гостя – сучасного американського композитора, піаніста-виконавця Ричарда Камерона-Вулфа про те, що він приїхав до нас з метою не тільки подарувати нам насолоду від власної музики, а з її допомогою пробудити наші серця, збентежити та схвилювати нас, сприяючи формуванню у нашій свідомості небайдужої творчої думки та почуття протесту проти споживацького типу існування сучасної людини, модель якого сьогодні поширюють засоби масової інформації, проти ницості, нецікавості і примітивізації людського життя, плин якого можна порівняти з піском, що невпинно й байдуже «тече» крізь решето часу, присипаючи усе незворотнім вічним забуттям... Маєстро Ричард розповідав про власну «таємничу печеру», або «монастир творчості», у якому, закрившись від усього світу, увійшовши у стан глибокої зосередженості, він стає свідком дива народження «музики своєї душі», тобто музичних звуків, фраз, речень, які насправді сприймаються подібно до божественного акту творення: музика тут виступає як щось відособлене від творця, вона ніби зовсім природно «з'являється» йому у всій своїй звучній силі. Як правило, «почута» музика повністю відповідає душі, серцю композитора, і тоді він «привласнює» її, відчуваючи себе «обраним», – таким, що має виконати своєрідну місію «посередництва» між Всевишнім та іншими людьми. За словами пана Ричарда, музика – це ніби жива істота, якій неможливо протистояти і яка вимагає суцільного підкорення та виконання «її волі»: явити, «матеріалізувати» її звучання у вигляді музичного твору, «проговорити», «прокричати» музичну ідею, яка нерідко пече, розриває душу митця, – адже композитор мовчати не може й нерідко йде на муки людського нерозуміння, невизнання, цькування, пропонуючи власні твори на суд слухачів-сучасників...

Нагадати людям про їхнє дійсне призначення...

Життя сьогодні нагадує «маскарад», карнавал нескінченної трансформації зовнішніх, поверхових форм буття, які породжують відчуття втоми від каруселі примарних бажань та насолод. Прагнення сучасної людини позбутися проблем, небажання сміливо,

мужньо дивитися правді життя у вічі, відмовляючись від споконвічної боротьби добра і зла у світі, підштовхує її до пошуків штучної святковості існування, підсиленої яскравими ілюзіями, що вдало імітують справжнє життя. На щастя, серед нас ще існують надчутливі, небайдужі особистості – художники, які, безумовно, є одинаками, дивними острівцями: вони нагадують нам про дійсне призначення людини, життєве завдання якої полягає у реалізації найсміливіших і найдосконаліших проектів власної творчості, розкриваючи себе у значенні величного, цікавого, оригінального Мікрокосму – основи і сенсу буття світу.

Суцільну відданість музичному мистецтву учасники фестивалю і конференції відчували під час концерту, який відбувся у музичній школі №1. Програма концерту складалася з відомих творів минулого та невеличких п'єс сучасних російських композиторів – учасників фестивалю: С. Жукова, К. Кожевнікової, В. Златоустова. Красиві музичні композиції, написані спеціально для дітей ніби найяскравішими фарбами душі цих композиторів, подарували слухачам незабутні спогади про прозору, ніжну, дзвоново-сяючу, ліричну і романтично-піднесену музику, яка прозвучала у виконанні найкращих юних музикантів-житомир'ян та їх викладачів. У подарунок від авторів молоді талановиті виконавці отримали нотні збірки з автографами. Безумовно, у майбутньому жива, динамічна, яскрава музика цієї збірки завжди нагадуватиме учасникам концерту про перші незабутні зустрічі з високим музичним мистецтвом сучасності.

1. Ванслов В.В. О музыке и балете. Теоретико-эстетические этюды // *Електронне джерело:*
http://www.independentacademy.net/science/library/vanslov_kniga/tee2.html.
2. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Очерки. – Л.: «Художник РСФСР», 1972. – 223 с.
3. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
4. Михайлов М. Александр Николаевич Скрябин (1872 – 1915). Краткий очерк жизни и творчества. – М. – Л.: Музыка, 1966. – 107 с.
5. Орлова Е.М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. – М.: Музыка, 1982. – 223 с.

Людмила Маловицкая

Научно-практическая конференция «Современная музыка в современном мире»: перекрёсток идей, мыслей и чувств

В статье анализируется содержание, основные идеи и обмен мнениями композиторов, исполнителей, музыковедов и других участников Международной научно-практической конференции «Современная музыка в современном мире», посвящённой

актуальным проблемам музыкального творчества и музыкального исполнительства, а также изучению возможности использования новейших технических приспособлений с целью визуализации музыкального содержания произведения в сценической практике.

Lyudmila Malovitskaya

Scientific and Practical Conference «Contemporary Music in the Modern World»: the Crossing of Ideas, Thoughts and Feelings

The article analyzes the content, the basic ideas and exchange of views of composers, performers, musicologists and other members of the International Scientific and Practical Conference «Contemporary Music in the Modern World», devoted to the topical problems of musical creativity and the music performance, as well as studying the possibility of using the latest technical devices to visualize musical content of the creation in the theatrical practice.

Оксана Плотницька
(Житомир, Україна)

Нова музика: науковий погляд

Житомир належить до числа славетних міст України з давньою історією та багатими традиціями. Упродовж століть Житомир був центром культурного життя регіону, з яким пов'язані імена та долі видатних діячів науки і мистецтва минулого та сьогодення. Приємно відзначити народження нової культурної ініціативи, що поєднує композиторів, виконавців та шанувальників музичного мистецтва в яскравих заходах Міжнародного фестивалю «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка, який жив і працював у нашому місті.

З 12 по 18 квітня 2010 року у Житомирі відбувся II Міжнародний фестиваль «Житомирська музична весна». У концертних залах міста цілий тиждень звучала сучасна академічна музика з усього світу, відбувалися численні творчі зустрічі з учасниками фестивалю – сучасними композиторами та виконавцями з Австрії, Ізраїлю, Нідерландів, Росії, США. Значною науковою подією цьогорічного фестивалю стала Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна музика в сучасному світі», що проходила на базі кафедри музики і хореографії з методиками викладання Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка з 13 по 17 квітня 2010 року.

Протягом тижня науковці та викладачі кафедри, провідні музикознавці нашого міста та студентська молодь мали можливість обговорювати проблеми сучасного музичного мистецтва та музикознавства, аналізувати особливості соціального функціонування сучасної академічної музики, визначати шляхи удосконалення професійної й загальної музичної освіти (зокрема, і через вивчення та пропагування кращих зразків світового мистецтва на міжнародних фестивалях). Конференція проходила паралельно з концертною програмою фестивалю; щоденні сесії конференції надали потужного творчого імпульсу і композиторам, і викладачам, і студентам нашого університету та інших навчальних закладів міста.

Вітальне слово учасникам і гостям конференції прозвучало від ректора університету доктора філософських наук, професора Петра Сауха. Він відзначив важливу роль академічної музики у відображенні почуттів, думок і прагнень сучасної людини, життєдайну перетворюючу силу цього надзвичайно правдивого і виразного мистецтва та побажав поважному товариству успішної роботи і великої творчої наснаги.

Перша сесія конференції висвітлювала питання розвитку академічної музики Голландії від традиційної поліфонії до сучасних інноваційних полістилістичних пошуків і була представлена у доповіді відомого голландського композитора Йо Спорка (*Jo Sporck*), який займає особливе місце в музиці сьогодення завдяки індивідуальній манері музичного висловлювання. У творчому доробку композитора багато камерних і симфонічних творів, опер, вокальна і хорова музика. Йо Спорк є одним з найактивніших прибічників просторової музики (*Space Music*). У своїх творах він послідовно втілює інновації та нову енергетику цього музичного напрямку. Його творчість відзначається прагненням до пошуку просторових ефектів музичного образу, що значно поглиблює виразність цілісного музичного твору.

Другий день роботи науково-практичної конференції був присвячений сучасній академічній музиці Росії. Доповідачем з цієї теми був заслужений діяч мистецтв Росії, композитор Сергій Жуков (Москва), співдоповідачами – заслужений діяч мистецтв Росії, композитор Катерина Кожевнікова (Москва) та композитор Володимир Златоустов (Москва). Творчість цих композиторів є яскравим прикладом російського модерну в композиторській школі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

С. Жуков народився в місті Житомирі, навчався у Житомирському музичному училищі ім. В. Косенка, після закінчення якого вступив до Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Сергій Жуков був і залишається учнем О. Стецюка; він є одним із ініціаторів та натхненників фестивалю

«Житомирська музична весна». У своїй доповіді С. Жуков зосередив увагу на актуальних проблемах сучасного музичного мистецтва Росії: комерціалізації мистецької галузі, перевантаженні теле- і радіоефіру музикою низького рівня, відсутності державної підтримки нової академічної музики. Разом з тим композитор наголосив на важливості популяризації сучасної академічної музики, яка є відображенням реальної дійсності і спрямована у майбутнє, але, на жаль, неоднозначно сприймається слухачами. Учасники сесії прослухали Другу симфонію С. Жукова «Навна» для двох голосів (сопрано і високого народного голосу) та оркестру. Як повідомив автор, імпульсом до створення симфонії було враження від твору Д. Андрєєва «Троянда світу», в якому Навна – це втілення ідеальної соборної душі метакультури Росії. Слухання твору викликало активну реакцію у слухачів і призвело до гострої емоційної дискусії – між автором і його колегами-композиторами, з одного боку, та аудиторією, яка складалася зі студентів і викладачів, – з іншого. У процесі обговорення виявилось різне ставлення слухачів до представленого зразка сучасної академічної музики. Але С. Жуков, як автор, дав пояснення незрозумілих слухачу моментів, відповів на запитання і прокоментував особливості сприймання його твору.

На третій сесії – «Сучасна музика Австрії і Болгарії» – доповідачами виступили співачка (сопрано), доктор музикознавства Албена Найденова (Відень, Австрія) та композитор Владімір Панчев (Відень, Австрія).

Доповідачі розкрили ретроспективу розвитку сучасної музики Австрії (з 1945 року) і Болгарії (з 1990 року). Прозвучали цікаві факти з життя і творчості видатних композиторів Й. Маркса, Д. Ліґеті, Р. Хаубенштока-Раматі, А. Лоґотетіса, К. Шверцика, Ф. Церхи, К. Ґрубера, Д. Кауфмана, Е. Урбанера, Ю. Ценової, А. Путурляна, С. Піронкова. Звучали також зразки сучасної музики у записі кращих виконавців Європи: «Гімни» Ф. Церхи (тв. 2000 р.), «Сугестія» Ю. Ценової для духового оркестру (тв. 2000 р.), квінтет «Морок» С. Піронкова, «Фантазія для фортепіано з оркестром» А. Путурляна (тв. 1991 р.).

Сесію «Сучасна музика США» представили доктор музикознавства Юлія Мортякова (*Julia Mortyakova*) та професор Ричард Камерон-Вулф (*Richard Cameron-Wolfe*). Вони зосередили увагу слухачів на питаннях професійного становлення та самореалізації музикантів в умовах жорсткої конкуренції, визначили актуальні проблеми сучасної академічної музики в США. Так, доктор Мортякова висловила настанови молодим музикантам щодо необхідності суміщення різних музичних професій як міцної основи для побудови успішної кар'єри та отримання гідного заробітку, приділила увагу сучасним засобам масової комунікації з огляду на

важливість підтримки ділових контактів та самореклами. У доповіді професора Камерона-Вулфа були проаналізовані різні аспекти сучасного академічного музичного процесу – освітній рівень композиторів та їхні матеріальні статки, шляхи представлення нової музики (зокрема, через інтеграцію музики з суміжними мистецтвами та пошук незвичайних сценічних майданчиків), підтримка створення та виконання сучасної музики різноманітними громадськими організаціями.

В останній день Міжнародної науково-практичної конференції відбулося засідання круглого столу «Сучасна музика в сучасному світі: культурологічний і просвітницький аспекти». У рамках висвітлення окремих сторін розвитку сучасного українського мистецтва прозвучали такі доповіді та презентації: «Сучасна музика в сучасному Житомирі: дихотомія “провінція-столиця”» Ірини Копоть, яка є однією з засновників фестивалю та його невтомним організатором; «Творчий портрет Лесі Дичко» Інни Сівченко; «Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини ХХ століття» Ярослави Олійник; «Сучасна інтерпретація української музики» Андрія Крижанівського і Сергія Горкуші.

Окремо слід зупинитися на враженнях, побажаннях та пропозиціях, висловлених учасниками конференції під час анкетування, проведеного доцентами кафедри музики і хореографії М. Моїсєєвою та О. Плотницькою. Так, Сергій Жуков підкреслив якісно новий рівень Другого фестивалю на тлі об'єднання гуманітарних цінностей та космічних ідей. Він також відзначив наявність в Житомирі чудової публіки, серед якої багато молоді. Зазначимо, що підготовка свідомого слухача для нової музики є важливою культурологічною та педагогічною проблемою, яку послідовно намагаються вирішувати як мистецтвознавці, так і педагоги міста. Інші важливі пропозиції, подані С. Жуковим, полягали у створенні симфонічного оркестру як бази для музичних фестивалів. Композитор побажав житомирським музикантам продовжувати співпрацю із закордонними виконавцями. На наступних конференціях він пропонує більше уваги приділяти саме прослуховуванню нової музики та поєднувати його з переглядом партитур. Серед інших пропозицій пана Жукова – удосконалення рекламної підтримки фестивалю та надання учасникам вільного часу (можливо, в останній день фестивалю) для прогулянок, відпочинку та неформального спілкування.

Катерина Кожевнікова побажала молодим музикантам сміливості, допитливості, впевненості. Вона закликала молодь не зосереджуватися лише на музиці минулого, а шукати нову музику, та висловила сподівання на створення у нашому місті симфонічного оркестру.

Володимир Златоустов, який, крім композиторської творчості, активно займається продюсуванням академічних музичних проєктів, побажав Фестивалю якомога більше яскравих креативних учасників та успішного втілення творчих планів.

Американська композиторка Ольга Харріс (Нешвілл, Теннессі) – випускниця Житомирського музичного училища ім. В. Косенка (учениця Олександра Стецюка) і Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського – була у захваті від цього музичного свята. Вона побажала молодим митцям і слухачам більше слухати та мати музику в душі; висловила пропозицію запровадження презентацій нової музики (аналогічна ідея була також від С. Жукова) та розширення участі житомирських композиторів у заходах фестивалю.

Композитор Ричард Камерон-Вулф (Таос, Нью Мексико) отримав на Фестивалі потужний імпульс натхнення. Він відзначив врівноважений баланс між лекціями, дискусіями, репетиціями, концертами та відпочинком. Також пан професор наголосив на необхідності усвідомлення учасниками Фестивалю своєї важливої ролі в еволюції звукового мистецтва через досягнення сучасного у світовому розмаїтті стилів (де ми?), аналіз еволюції музичної мови від початку ХХ ст. (як ми потрапили у цей пункт музичної історії?) та вивчення нових можливостей (куди ми можемо прийти в майбутньому?). Р. Камерон-Вулф надав пропозицію щодо співробітництва мистецьких навчальних закладів Житомира з університетом Нью-Мексико у плані підготовки студентів – виконавців на інструментах, що недостатньо представлені в Житомирі (валторна, гобой тощо). Також він висловив ідею проведення сесій слухання нової музики на CD із переглядом нот (слід зробити необхідну кількість копій) та дискусіями. Надзвичайно цікавою видається пропозиція щодо проведення відкритих репетицій (із публікою в залі) з метою показу процесу підготовки концерту або вистави. Слід наголосити, що така практика є досить поширеною у світі, вона має потужний педагогічний потенціал для студентів мистецьких навчальних закладів.

Композитор Йо Спорк (Тілбург, Нідерланди) відзначив особливу неформальну атмосферу та особистісне спрямування фестивального спілкування. Стосовно організаційних питань проведення наступного фестивалю він висловив побажання залучення більшої кількості перекладачів. Безперечно, наш університет має потужний потенціал забезпечення таких заходів, і наступні фестивальні та конференційні заходи можуть стати важливою базою практики майбутніх перекладачів і вчителів іноземних мов. Пан Спорк також запропонував увести до програми фестивалю спеціальний концерт для дітей та молоді з дійсно

сучасним репертуаром; організувати для дітей студію (заняття) з іграми, де навчатимуть виконувати нову музику; спробувати організувати концерт за участю ансамблів з-за кордону з метою обміну сучасною музикою. Він зауважив, що це зробить програму більш цікавою і надасть можливості поширення нової української музики в інших країнах.

Албена Найденова та Владімір Панчев відзначили високий виконавський, композиторський та науковий рівень фестивалю. Вони побажали молодим музикантам йти власним шляхом і намагатися досягнути сучасні процеси в мистецтві світового авангарду. Було висловлено важливу пропозицію організувати в межах фестивалю майстер-класи з інтерпретації та аналізу сучасної музики.

Викладачі мистецьких навчальних закладів Житомира також відзначили важливість фестивалю і конференції для діячів музичного мистецтва та студентів як джерела новизни, причетності до світової музичної культури. Так, заступник директора Житомирського музичного училища ім. В. Косенка Елеонора Дишнієва-Набедрик запропонувала проводити майстер-класи з виконання музики композиторів різних країн, із вивчення особливостей сучасної нотації. Викладач цього ж навчального закладу Ірина Курило висловила таку низку пропозицій: поширювати ноти нової музики, виховувати зацікавлену публіку, залучати нових учасників та волонтерів.

Серед зауважень, побажань, пропозицій, висловлених у ході круглого столу 17 квітня щодо проведення наступного міжнародного фестивалю і науково-практичної конференції в Житомирі, найбільшу підтримку учасників знайшли наступні: організувати творчі лабораторії для прослуховування новоствореної музики, збільшити кількість виконавців та творчих колективів, інтегрувати різні види мистецтва на фестивалі (музика, хореографія, театр, живопис тощо). С. Жуков запропонував започаткувати в нашому університеті факультатив «Курс сучасної музики», на якому студенти могли б ознайомитися з основними тенденціями розвитку сучасного музичного мистецтва, специфікою запису нотного тексту, новими методами і правилами композиції та особливостями виконання і сприймання нової музики. Особливий наголос був зроблений на необхідності реклами заходів фестивалю і конференції, залучення українських композиторів, представлення кращих зразків сучасної української музики, координації дати проведення фестивалю і конференції з академічним календарем подій у музичному світі.

Оксана Плотницкая

Новая музыка: научный взгляд

В статье представлены основные направления работы Международной научно-практической конференции «Современная музыка в современном мире», которая проходила в рамках фестиваля «Житомирская музыкальная весна» имени Александра Стецюка на базе кафедры музыки и хореографии с методиками преподавания Житомирского государственного университета имени Ивана Франко. Проанализированы отзывы и предложения участников фестиваля и конференции.

Oksana Plotnitska

New Music: the Scientific View

The article presents the main directions of the International Scientific and Practical Conference «Contemporary Music in the Modern World», held during the festival «Zhytomyr Musical Spring» of Alexander Stetsyuk at the Department of Music and Choreography with Methods of their Teaching of Zhytomyr State University named after Ivan Franko. The reviews and suggestions of participants of the festival and conference are analyzed in the article.

Актуальні проблеми музичної творчості, виконавства та освіти

Світлана Олійник
(Житомир, Україна)

Західноєвропейська музика ХХ століття: протиріччя, пошуки, експерименти

Західноєвропейська музика ХХ століття представляє новий формат мислення і відображає сміливий погляд митця на світові глобальні процеси суспільного розвитку. Пошук нових тенденцій у музичному мистецтві країн Західної Європи відзначений кризою ряду ідейних і стильових течій, переглядом усталених традицій, формуванням і ствердженням нових художніх напрямків. Але, незважаючи на розмаїття творчих пошуків, музика ХХ століття тісно пов'язана своїм корінням з мистецтвом попередніх епох.

Найбільш високий рівень активності творчих експериментів у музиці спостерігається в Австрії та Німеччині. Музична культура цих країн характеризується активним втіленням нових тем, ідей, образів за допомогою оновлених засобів музичної мови, форми, художнього стилю тощо. Композитори намагаються відійти від класичних канонів і відкрити те нове, що відповідало б потребам часу.

Епоху музичного модерну в Австрії відкриває геніальний симфоніст і композитор Густав Малер (*Gustav Mahler*; 1860 – 1911). Завершуючи період розквіту романтичної симфонії, він представляє новітні тенденції в австрійській музиці того часу. Його творчість характеризується глибоким психологізмом, що зумовлено інтересом композитора до таємниць духовного світу людини, яка знаходиться у протиріччі з оточуючим соціальним середовищем. Г. Малер один серед сучасників, втілюючи глобальні філософські проблеми в музиці, усвідомлював високе етичне призначення музичного мистецтва. У його спадщині провідними були два жанри: симфонія та пісня, які тісно були пов'язані між собою. У своїх симфонічних творах Г. Малер продовжує традиції симфонізму Л. Бетховена і Й. Брамса. Але останні симфонії композитора відповідали вже духу експресіонізму, який зароджувався в ті часи у мистецтві Австрії та Німеччини і досить гостро відображав конфлікт людини з реальністю.

Творчою лабораторією Г. Малера стали пісні, в яких композитор формував свій індивідуальний інтонаційний стрій, гармонічну мову, формотворчі засоби. Саме в піснях він узагальнює здобуток німецьких та австрійських композиторів-романтиків

(Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса), побутову міську віденську культуру та австрійську селянську пісню. У центрі вокальних творів Г. Малера – образ героя епохи пізнього романтизму, який боляче переживає відчуження від жорстокого оточуючого світу і, як правило, приречений на смерть. Поглиблюючи психологічний зміст пісні, Г. Малер віддає перевагу засобам вокальної декламації, яка здатна передати надзвичайно тонкі, приховані у підтексті, відтінки душевного настрою. Трагічну важкість образного змісту пісень іноді відтіняють поодинокі лірично світлі моменти, але, на жаль, вони нездатні оптимізувати загальний колорит музики.

Одним із найтрагічніших творів Г. Малера є вокальний цикл «Пісні про померлих дітей» на слова Фрідріха Рюккерта (*Friedrich Rückert*; 1788 – 1866). Ніде більше композитор не досягає такої відвертості зображення різноманітних відтінків людського страждання. У поезії Ф. Рюккерта знайшло відображення власне горе поета і завдяки музиці Г. Малера сповідь батька, який втратив свою дитину, звучить особливо психологічно загострено.

Емоційно напружена образна сфера музики Г. Малера була продовжена композиторами-експресіоністами – представникам нововіденської школи – А. Шенбергом та його учнями А. Бергом та А. Веберном.

На початку ХХ ст. експресіонізм швидко поширюється у різних видах мистецтва – літературі, живописі, архітектурі, музиці. Як різновид модерну він характеризується розірваністю свідомості, неврівноваженістю індивідуальності, дисгармонійністю особистості. У музиці експресіонізм уперше емоційно виразив різні стани й роздуми людини, пов'язані з афектованою стороною психіки – стан жаху, відчаю, безсилля. Це зумовлювало пошуки композиторів у створенні нових форм, засобів виразності тощо. Як результат творчих експериментів, з'являється, так звана, атональна музика, тобто музика без чітко визначеної тональності. Інновації у цьому напрямку призводять до виникнення додекафонії – серійної техніки письма, яку представляють композитори нововіденської школи.

Арнольд Шенберг (*Arnold Schönberg*; 1874 – 1951) – засновник експресіонізму в музиці – заклав нову композиційну основу музичних творів, яка на досить тривалий час залишилася в центрі уваги композиторів-авангардистів. Вона визначається трьома основними моментами:

- 1) основу цієї системи складає звукоряд хроматичної гами (дванадцять тонів замість семи), який диктує свої закони музичного становлення;
- 2) ствердження принципу неповторення тонів;
- 3) визволення дисонансу з «пут» тяжіння (підготовка і розв'язання), що забезпечує напружений фонізм звучання.

Головною умовою серійної техніки письма є відсутність ладотональності, центру тяжіння (тоніки) і функціональних зв'язків між звуками. Це має місце у таких творах композитора, як вокальний цикл «15 віршів з «Книги висячих садів» Штефана Георге» (*15 Gedichte aus Das Buch der Hängenden Gärten*) оп. 15, драма з музикою для хору та оркестру «Щаслива рука» («*Die Glückliche Hand*») оп. 18, «Шість маленьких п'єс» для фортепіано» оп. 19, «Чотири пісні для голосу та оркестру» оп. 22 та інші. У всіх цих творах композитор, застосовуючи високу хроматичну щільність, намагається посилити значення тембру, ритму, артикуляції, динаміки. Разом з тим, кожен новий крок А. Шенберга зумовлений класичними принципами композиції.

Конструктивні зміни, що торкнулися композиційної форми атональних творів розвиваються у двох напрямках:

- 1) застосування нових прийомів дванадцятитонової системи у традиційних формах (період, 8-тактове речення, тричастинна композиція, сонатне *allegro*, варіації, канон, fuga тощо);
- 2) виникнення і дослідження нових композиційних структур.

Особливе місце зайняла мала форма, в якій формотворче значення має сам процес накопичення та опрацювання 12 тонів. На відміну від вільних атональних композицій відроджуються великі форми: концерт, симфонія, опера, кантата.

Разом з тим не всі композитори того часу позитивно сприймали новітню музику, започатковану А. Шенбергом. Так, на противагу атональній музиці з'являється дружнє об'єднання французьких композиторів, яке відстоювало національні позиції у мистецтві. Це група молодих композиторів, яку громадська думка об'єднала під назвою «Шістка». До її складу увійшли Артур Онеггер (*Arthur Honegger*), Жорж Орік (*Georges Auric*), Даріюс Мійо (*Darius Milhaud*), Франсис Пуленк (*Francis Poulenc*), Луї Дюрей (*Louis Durey*) та єдина жінка, чудова піаністка і композитор Жермен Тайфер (*Germaine Tailleferre*). Естетика групи «Шести» складалася в атмосфері антиромантичної та антиімпресіоністичної реакції. Творчі інтереси композиторів утверджувалися завдяки досить частим зустрічам композиторів-друзів. Гаслом творчої «Шістки» було наближення музики до проблем сучасності, втілення якого вони вбачали у відображенні міста з його шаленим темпом життя. І хоча це була «асоціація друзів» (за словами А. Онеггера), розбіжність художніх смаків у членів «Шістки» сприяла ствердженню незалежності їхніх думок, методів, засобів і спрямовувала композиторів на вибір власного творчого шляху.

Таким чином, західноєвропейська музика початку ХХ ст. пройшла складний шлях в умовах гострих протиріч і складній боротьбі смаків та ідеалів. В історії музичного мистецтва це період

ствердження нового музичного мислення, втілення нових тем та образів, створення нових композиційних форм і виражальних засобів музики. Складність та сміливість цих підходів зумовили появу великої кількості творчих експериментів у галузі авангардної музики у другій половині ХХ ст. Вражаюче розмаїття композиторських ідей і мистецьких течій засвідчили надзвичайну активність пошуків, що часто призводило до гострої полеміки у мистецьких колах. Коротко охарактеризуємо деяких з них.

У кінці 40-х – на початку 50-х років з'являється так звана «конкретна музика» – музика, яка створювалася на основі натуральних звуків: шумів (машин, потягів, різних сигналів, людських криків тощо). Наприклад, «Етюд залізничних шляхів» («*Étude aux chemins de fer*»), «Симфонія для однієї людини» («*Symphonie pour un homme seul*») П. Шеффера (*P. Schaeffer*). Назва цього різновиду була зумовлена використанням натуральних звуків з реального життя. Її зображувальна здатність була спрямована на ствердження абсолютно нових сонористичних ефектів. З цією метою залучалися різні технічні засоби, як от спеціальні магнітофони, що змінювали характер звучання.

Протягом 50-х – початку 60-х років з'являються зразки «електронної музики» тобто музики, що створювалася в результаті переробки натуральних шумів електронними інструментами. Важливою можливістю цих дослідів було створення так званих чистих звуків тобто звуків без темброутворювального фактору – обертонів. У цих експериментах проглядалося дві тенденції: 1) пошук нових музичних фарб; 2) спроба замінити музику абстрактними звуковими конструкціями. Наприклад, «Дзвони» («*Glockenspiel*») та «Етюд про звукові суміші» («*Etüden über Tongemische*») Х. Аймерта (*H. Eimert*), «Сейсмограма» («*Séismogrammes*») А. Пуссера (*H. Pousseur*), «Мутації» («*Mutazioni*») Л. Беріо (*L. Berio*) тощо.

У цей же час зміцнює свої позиції нова композиторська техніка – «алеаторика», що ґрунтується на факторі випадковості і непередбаченості (є кілька уривків, порядок, темп, характер виконання яких визначає сам виконавець). Алеаторика як метод створення музичних творів була використана К. Штокхаузенем (*K. Stockhausen*), П. Бульозом (*P. Boulez*), Ф. Донатоні (*F. Donatoni*) та ін.

Водночас розвивається «пуантилізм», що базується на комбінаціях ізольованих звуків, які не співвідносяться з певною музичною системою. Окремі звукові точки не утворюють ані тем, ані мотивів, ані мелодій, ані гармоній. Наприклад, «Структури» («*Structures*») для двох фортепіано, «Молоток без майстра» («*Le Marteau sans maître*») для голосу та шести інструментів П. Бульоза.

На межі 50-х – 60-х років стверджується «сонористика», що має на меті створення барвистих пластів музичних співзвуч без ритмічного оформлення, потоків звукових фарб, калейдоскопу звукових ефектів. Наприклад, твори для оркестру Д. Ліґеті (*G. Ligeti*) – «Появи» («*Apparitions*»), «Атмосфери» («*Atmosphères*»), а також Реквієм для сопрано, мецо-сопрано, мішаного хору та оркестру.

На початку 60-х років у США і Німеччині народжується мистецтво музики «мінімалізму», яке пов'язано з іменами Ф. Гласса (*P. Glass*), Р. Морана (*R. Moran*), Т. Райлі (*T. Riley*) та ін. Цей стиль бере за основу постійне повторення простих звукових послідовностей і базується на імпровізаційній здатності композитора-виконавця, що відображає можливість безпосереднього самовираження. Короткі мотиви, що складають основу цих творів, майже не варіюються, а утворюють безкінечне *ostinato*, яке у своїй монотонності звучання одномоментно поєднує рух і статику. Мистецтво мінімалізму не оперує такими поняттями як драматургія, розвиток, кульмінація, контраст. Музика сприймається як звукова данність, що сприяє глибокому самозануренню. Прикладами творів у стилі мінімалізму є: «Веселка у вигнутому повітрі» («*Rainbow in Curved Air*») Т. Райлі, «Музика з дванадцяти частин» («*Music in Twelve Parts*»), «Музика зі зміненими частинами» («*Music with Changing Parts*») Ф. Гласса та ін.

У кінці 60-х років ХХ ст. з'являється близька до мінімалізму «медитативна музика», що мала на меті перенести психіку слухача у сферу, так званої, вищої свідомості. Медитативна дія таких музичних творів призводить до зняття напруження, досягнення психічної рівноваги, а в ідеалі сприяє пізнанню власного «Я». Одним із прикладів медитаційної музики є вокальний секстет «Настрій» («*Stimmung*») К. Штокхаузена.

Крім вище зазначеного розмаїття технік композиторського письма в музиці мали місце такі експериментальні явища, як «інструментальний театр», музика за математичними проектами, музика для препарованого роялю (з сурдинами на струнах) та інші.

Складність ідейно-художніх напрямків, течій, стилів у музичному мистецтві ХХ ст. є яскравим свідченням динаміки його еволюційного розвитку. Це своєрідний історичний шлях зі своїм позитивним і негативним досвідом, на основі якого формуються концепції нової музики ХХІ ст.

1. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.
2. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
3. Куцова Є.В. Інноваційні процеси в сучасній музиці та спроба їх осягнення в навчальній практиці // Науковий часопис національного педагогічного

університету імені М. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – Вип. 3. (8). – К.: НПУ, 2006. – С. 101 –105.

4. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // Електронне джерело:
<http://opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/>
5. <http://www.belcanto.ru/mahler.html>
6. <http://www.mahler2007.narod.ru/Songs1.htm>

Светлана Олейник

Западноевропейская музыка XX века: противоречия, поиски, эксперименты

В статье рассматриваются противоречивые тенденции в западноевропейской музыке XX века. Обобщённо отражена деятельность наиболее выдающихся представителей новой музыкальной эпохи. Охарактеризованы специфические особенности композиторского письма, новаторство в области формообразования и средств выразительности.

Svitlana Oliynyk

Western European Music of the Twentieth Century: Controversy, Finding, Experiments

The article deals with the contradictory tendencies in Western European music of the twentieth century. The creative activity of the most prominent representatives of the new musical era is generalized here. The article describes specific features of composing, innovation in the formation and means of expression.

Наталія Бовсунівська
(Житомир, Україна)

Музичне життя Житомира (друга половина XIX – початок XX століття)

Розвиток музичної освіти на Волині сповнений динамізму, проблем і досягнень. Особливо показовою у цьому сенсі є культурна ситуація, що склалася в центрі губернії – Житомирі.

Для пересічної людини місто – не що інше, як велика кількість будинків-людей-вулиць. Проте його сутність з філософської точки зору набагато глибша: «... це тип поселення, сформований історично внаслідок скупчення людей, метою яких було виконання робіт, не пов'язаних із землеробством. місто у первинному людському задумі є певним (від)межуванням від природи, виступаючи культурною проекцією людського буття» [8].

Зробімо ж невеличкий історичний екскурс в тогочасну культурну «обстановку» в місті Житомирі, бо об'єктивне «схоплення» міста в

культурологічному дискурсі часто виявляється суб'єктивним відчуттям епохи.

Сучасні дослідники К. Шамаєва, С. Блажкевич, В. Дацун, Р. Кондратюк, Н. Мариняко відзначають піднесення музичного і театрального життя міста того часу. Необхідно наголосити на цікавій ситуації, що склалася в губернському центрі в означений часовий проміжок.

З одного боку, в місті працювало кілька потужних музичних установ (школи, товариства, училище). Викладали в них, безсумнівно, висококласні педагоги. Також місто славалося прекрасними гастрольними традиціями (досить сказати, що в місті 8 лютого 1847 р. концертував Ференц Ліст). Безсумнівно, великий розвиток у Житомирі отримало камерне виконавство. Свідченням цього є виступи косенківського тріо, проведення артистичних «серед» і тематичних вечорів, присвячених творчості видатних композиторів, а також велика кількість літературно-музичних заходів.

Великий позитивний вплив на громадськість мала діяльність широкої мережі музичних шкіл міста: Е. Кущевської, Н. Писаржевської, П. Грінберга; фортепіанних класів О. Ружицького (саме в його закладі навчався майбутній геній української симфонічної музики, видатний педагог Б. Лятошинський). Дослідники також відзначають наявність у репертуарі театру кращих зразків оперної класики. Погоджуємося з оцінкою високого рівня мистецького життя центру губернії лише частково. Великі сумніви викликає така категорія, як якість заходів, особливо оперних вистав.

Протилежні факти свідчать про почасти невисокий рівень виконавської майстерності місцевих і заїжджих артистів, а інколи й елементарну неповагу гастролерів до місцевої публіки. Згадаємо хоча б сумнозвісну оперну антрепризу Стальського. Її провал у Житомирі був закономірним – трупа приїхала із застарілим та одноманітним репертуаром, невдалим підбором акторів. Тому публіка, вихована на кращих зразках світової класики, досить прохолодно зустріла музикантів. Втеча антрепренера ще більше ускладнила перебування колективу в Житомирі.

Слід зазначити, що в музичному житті губернського центру існував парадокс: незважаючи на те, що афіші рясніли визначними іменами та найскладнішим репертуаром, сучасники відзначали периферійний характер музичного життя. Ця тенденція не була новою. Ще в середині XIX ст. Ю.-І. Крашевський писав: «Житомир – величезна пустеля, вигнання для літератури і мистецтва. Ніхто тут нічим не займається, ... карти у великій моді» [6, с. 12]. Цей факт морального занепаду губернського міста через 20 років (у 1896 р.) підтвердив краєзнавець М. Трипольський: «Житомирське товариство... театр відвідувало нечасто, балами й концертами не

захоплювалося... Житомир у цей час не можна сказати, щоб був містом дуже музикальним, але, попри це, у кожному порядному домі було фортепіано, а городяни, що проходили вечорами по вулицях... могли чути більшу кількість гам, ніж зустріти євреїв» [3]. Що ж до початку ХХ ст., то про невисокий виконавський рівень свідчать рецензії на оперні постановки Житомирського театру. Деякі з них можемо назвати дивними (якщо не абсурдними). Так, в одній піддано нищівній критиці італійську композиторську оперну школу – Д. Верді звинувачено в несучасності. Його опера «Ріголетто» – це суцільний текст під гітарний акомпанемент, в якому музика зовсім не відповідає лібрето: «Наша публіка вихована на тенденціях сучасної опери з невичерпним інструментальним багатством, широкою поліфонічністю. Ставити за один тиждень три італійські опери – занадто багато для російських співаків. Хіба мало більш легких опер? Виховувати музичний смак на «італійцях» – несучасно. Чому б не поставити Моцарта чи Вебера? Слухач з глибинки не знайомий з їхньою творчістю». (Цікаво, як співвідноситься «широка поліфонічність» та «легка опера»?)

Зауважимо, що деяка частина рецензій мала дилетантський характер. Наприклад, матеріал про постановку опери Л. Деліба «Лакме». Ні слова про новітній напрям французької опери, представником якої був композитор, не згадано й соціальний конфлікт у творі. Натомість критик детально описує якості голосу та акторську гру кожного співака, вишуканість одягу публіки та наводить грошовий еквівалент ювелірних прикрас присутніх [4, с. 3].

Ще одна група рецензій присвячена стану справ на мистецькій ниві. Театральне оперне дійство, як зазначено, є важливим чинником у вихованні різних поколінь: «Театр – це школа. Опера виховує музичні смаки та ідеали. Опера є найвищою формою мистецтва, вона реагує на всі наші духовні «я» [11, с. 3]. Автор статті детально розкриває суб'єктивні і об'єктивні причини занепаду цього виду мистецтва у Житомирі: сире знання нотного тексту; низький рівень оркестру (фальш і незнання партитури); незадовільні вокальні дані артистів; жебрацька обстановка (одні й ті ж декорації для всіх спектаклів); неможливість запрошення великих артистів через куцість міського бюджету.

Цитуємо далі: «Якщо пишеться, що спектакль пройшов гладко, то це значить, що мали місце всі недоліки. Хіба що співаки від нудьги не падали в оркестрову яму» [11, с. 4].

Виникає закономірне запитання: чому за наявності висококваліфікованих музикантів-викладачів театр перебував у такому занепаді? Ми вважали, що в оперній трупі працювали викладачі музичних шкіл та училища (як це робиться зараз). Проте джерело вказує на помилковість цієї думки: у статті «Доля міського

театру» досить чітко вказано на те, що для ліквідації незадовільного стану театр (і приміщення, і матеріальну базу) здано в оренду Артистичному Товариству. Причини здачі в найм:

1) товариство зможе організувати високопрофесійну трупу із власних кадрів;

2) воно має позитивний досвід організації музичних навчальних закладів;

3) товариство є місцевим, тому всі критичні зауваження його члени будуть вислуховувати «з перших уст».

Усі означені вище проблеми не завадили, однак, головному військовому начальству усвідомити соціальну сутність діяльності театрів різного рівня: «З березня поточного року на збірний пункт у м. Житомир прибуде значна кількість військ. Переслідуючи мету – а саме надати якнайбільшому числу рекрутів здорове і корисне дозвілля, а також попередити можливість безцільного бродіння їх по місту, прошу сповістити мене: чи маєте ви бажання надати певну кількість безкоштовних місць; скільки рекрутів зможете прийняти; в які години (тільки не у вечірні години). До мого прохання прошу поставитися з розумінням, бо розваги такого роду забезпечать спокій міському населенню, а ваш театр буде позбавлений присутності незваних гостей» («Волинская молва», 20 лютого 1915 р.).

Таким чином, головною суперечністю музичної освіти кінця ХІХ – початку ХХ ст. на Волині стала, з одного боку, розбудова досить потужної системи аматорської й професійної музичної освіти, з іншого – невисока загальна музична культура населення, недостатній рівень розвитку естетичних смаків, нерозвиненість і некомпетентність музичної критики.

Ще одним потужним освітнім закладом стали музичні класи, відкриті при Житомирському відділенні Імператорського Російського Музичного Товариства у 1905 р. Це був перший спеціальний музичний заклад на Волині. У 1911 р. на його базі було відкрито Житомирське музичне училище. Його директором у ті часи був Л. Местечкін: «Музичне училище проводить набір учнів. Викладаються: теорія, фортепіано, вокал, скрипка, віолончель, духові, усі обов'язкові теоретичні предмети. Підготовче відділення: фортепіано і скрипка. Приймаються діти з 6 років. Адреса: вул. В. Бердичівська, 16, будинок барона де Шодуара. Прийом прохань та видача довідок: з 11 до 14 та з 16 до 18 год.» [12, с. 1]. Зазначимо, що вибір приміщення був не випадковим:

– в одному будинку з училищем були нотний магазин В. Королькевича (там продавалися квитки на мистецькі заходи) та великий зал Товариства взаємного кредиту, який використовувався

як прекрасний концертний майданчик; тому незабаром цей будинок перетворився на важливий осередок культури;

– барон де Шодуар славився своїм меценатством, тому можна було сподіватись на його матеріальну підтримку.

(Даний рід був відомий своїми добродійними справами. Розвиток Житомира десятиліттями проходив під егідою цього видатного прізвища. Прийдешні покоління достойно «віддячили» останньому представнику знатної фамілії. Навіть упокоєного вельможу не залишили в спокої: після загибелі в бою М. Боженка (заступника М. Щорса), могилу барона розрили, тіло вийняли і кинули назад на дно, а труну забрали для червоного командира. Петлюрівці, що вибили революційні війська з Житомира через декілька днів, вирили гріб Шодуара з тілом Боженка і вивезли в невідомому напрямку. Зараз могилу І. де Шодуара вкривають купи непотребу й сміття, а поряд збираються далеко не елітні верстви населення. Деякі краєзнавці, однак, з гіркотою зазначають, що навіть така посмертна доля цього дворянина краща, ніж те, що зробили більшовики з колишнім гласним міської думи, людиною енциклопедичних знань Айнгорном – відправили на титанові копальні.)

Училище дотримувалося програми і статуту Імператорського Російського Музичного Товариства. Воно готувало співаків, диригентів, виконавців на духових та струнних інструментах. Тут також навчали вчителів музики й викладачів співу для народних училищ і церковнопарафіяльних шкіл.

Згідно зі «Статутом музичних училищ Імператорського Російського музичного товариства», предметний цикл музичного училища був таким:

I. Художні предмети:

- а) гра на струнних, духових, ударних;
- б) гра на фортепіано;
- в) гра на органі;
- г) спів;
- д) теорія музики;
- е) історія музики.

Означені предмети викладали за планом, затвердженим художньою радою училища, який, у свою чергу, подавався на розгляд в одну з консерваторій.

II. На відміну від музичних шкіл (з суто мистецькою освітою), в училищі викладалися «наукові» предмети:

- а) Закон Божий;
- б) російську мову;
- в) арифметику;
- г) географію;
- д) загальну історію;

е) іноземну мову (за вибором: французька, німецька, італійська) [18, с. 19].

Крім цього, вивчався правопис. «Наукові» предмети викладалися на рівні 4 класу чоловічої гімназії відомства Міністерства народної освіти. Однак рівень курсу загальноосвітніх дисциплін піддавався критиці: «Хоча наукова програма затверджена радою музичного училища, не варто перегинати палку. ... училище має, передусім, давати музичну освіту, а вже потім – наукову. Між тим у музичному училищі дуже багато спеціальних предметів, які абсолютно зайві. На деякі призначено таку велику кількість годин, що учні не мають можливості займатися музикою.

Ще одна тенденція. Деякі з учнів, які не потрапили до загальноосвітніх закладів, вступили до музичного училища. Дирекція чомусь вирішила скласти програму і для них. Тому училище стало стартовим майданчиком для вступу до інших навчальних закладів згодом. Це дуже обтяжує випускні предмети для справжніх музикантів, для яких ці предмети не цікаві і є перешкодою для гарного атестата» [19, с. 8].

Зазначимо, що тривога згаданого вище критика про гарний атестат не даремна. Диплом «з відзнакою» давав пільги всім тим, хто влаштувався на роботу як до державних, так і приватних навчальних закладів. Причому досить часто музиканти викладали там «наукові» предмети.

До училища приймали осіб обох статей, усіх суспільних станів і віросповідань. Більшість викладачів училища були «вільними художниками». Це звання отримували лише ті, хто закінчив консерваторію на «відмінно». В училищі це почесне звання мали: директор Л. Местечкін (викладав фортепіано); Т. Янкевич (Кавтарадзе) (вокал); В. Фріман; С. Прокопович; Б. Левенштейн; С. Вороніцин.

Також у закладі працювали викладачі: З. Яніцька (вокал), Пожарська (вокал), Н. Мареш та В. Мареш (відповідно, фортепіано і віолончель), Я. Симон (скрипка), Я. Остач (скрипка), М. Бернатович (диригування), Ф. Турчинський (теорія музики).

Усього на той час (1915 р.) в училищі працювало 12 викладачів. Як бачимо, половина з них закінчила вищий музичний навчальний заклад із відзнакою. У 1995 р. кількість викладачів досягла 118 [7].

«Отчет(ы) Житомирского отделения Императорского Музыкального Общества» за 1910 р. і 1911 р. дають змогу виявити позитивну тенденцію – всього за один рік достатньо насичена музично-виконавська програма стала ще більш складною:

– 1910 р.: виконувалися сцени з опер (спів *solo* у супроводі Н. Бикової – прекрасної піаністки, яка у 1903 р. акомпанувала Ф. Шаляпіну. Він високо оцінив її музичний талент і подарував своє

фото з дарчим написом); відбувалися вечори камерної інструментальної та вокальної музики);

– 1911р.: до означених вище заходів додаються театральні постановки уривків з опер у виконанні хору та оркестру [10].

Протягом 1912 – 1914 рр. програма розширилася симфонічними концертами і вечорами духовної музики, де виконувалися концерти і ораторії, які передбачали виступ хору, оркестру, солістів. Навіть оркестровка «*Stabat mater*» Перголезі звучала повністю (у творі є окрема партія для великого органа). Педагоги також влаштовували звітні концерти і вечори. Порівняння програм учнівських і викладацьких виступів дало змогу зробити висновок, що молодь за рівнем майстерності не набагато поступалася своїм педагогам. Під час цих виступів виробилися основні рекомендації щодо складання концертної програми, які не втратили своєї актуальності й по сьогодні:

1) починати концерт бравурною піснею (для організації уваги та підняття емоційного настрою публіки);

2) не завершувати концерт однорідними номерами;

3) добирати репертуар залежно від віку публіки [14].

На культосвітній роботі училища великою мірою позначилися всі тенденції, притаманні діяльності ІРМТ: відсутність скоординованої роботи його відділень; неузгодженість програм і робочих планів. Але училище значною мірою сприяло навчанню обдарованих дітей, пропаганді творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів.

У навчальному закладі працювала плеяда чудових педагогів, передусім В. Косенко (1896 – 1938 рр.). За свідченням дружини, він не дуже любив викладацьку діяльність, але дав путівку в життя багатьом співакам як прекрасний концертмейстер. Маючи абсолютний слух, завжди вказував вокалістам на фальш і неякісну інтерпретацію твору. Відома оперна примадонна З. Гайдай вважала, що тонкощі камерного співу їй відкрили уроки і концертні виступи з Косенком-акомпаніатором. Камерна виконавиця Г. Селюк також зазначала, що своїм удосконаленням зобов'язана В. Косенку: «...найкращий з кращих концертмейстер. Своєю грою він викликає у співака натхнення. Допомагає йому розкрити всю глибину романсів» [9, с. 14]. Як викладач теорії музики, уважно ставився до уподобань учнів, реально оцінював їхні можливості як музикантів. Найталановитіших закликав ретельно дозувати свої заняття, іншим радив більше трудитися за інструментом, підбадьорював добрим людським словом і мудрою порадою фахівця. Без перебільшення можемо сказати, що «косенківський» період – найяскравіша сторінка життя не тільки училища, а й цілого Житомира [1; 2].

Крім нього, справжніми подвижниками справи музичної освіти була славетна родина Ріхтерів: органіст житомирської кірхи Е. Ріхтер (репресований і розстріляний перед війною), Т. Ріхтер (розстріляний в Одесі в 1941р.), С. Москальов [5].

Обов'язково слід згадати віолончеліста В. Коломойцева. Власне, віолончель була його «захопленням на дозвіллі», бо він викладав математику в гімназії. Але його високий професіоналізм музиканта (закінчив Київський університет і музичне училище паралельно) відзначали всі сучасники.

Багатограним талантом відзначався В. Скороход. Він отримав блискучу освіту: Київський університет (природничий факультет) і Московську сільськогосподарську академію. Під час навчання у Києві він паралельно закінчив клас скрипки музичного училища у професора М. Ерделі. У Москві ж брав уроки у професора І. Гржималі. В. Скороход усе життя присвятив педагогічній діяльності: чимало зробив для дітей як викладач ботаніки (у майбутньому – директор школи № 7, керівник краєзнавчого гуртка, доктор педагогічних наук, професор). Також зарекомендував себе як прекрасний музикант – саме він запропонував новоствореному інструментальному камерному тріо у складі В. Коломойцева (віолончель), В. Косенка (рояль), В. Скорохода (скрипка) дати декілька концертів для дітей. Цей ансамбль став вершиною музично-просвітницької і педагогічної діяльності всіх трьох виконавців (1918 р.).

Важливу роль у розвитку музичної освіти відіграло Міністерство внутрішніх справ Росії. Секретні матеріали департаменту поліції дозволяють стверджувати, що силове відомство вело активне листування з Волинським губернатором щодо учнів та викладачів музичного училища.

Особливо показовим у цьому випадку є циркуляр з грифом «цілком таємно» про негайне подання списку викладачів Житомирського музичного училища без вказівки одержувача [17].

Список надав таємний агент Шмоль-Марім Міхель, житомирський міщанин. Цей само агент склав список учнів музичного училища, з якого стає зрозумілим, що саме цікавило департамент:

1) віросповідання кожного: «Всього учнів – 268, іудеїв – 163, католиків – 30, православних – 75 чоловік»;

2) віковий діапазон: «Наймолодшому – 7 років, найстаршому – 30».

Великий ажітаж у Житомирі викликала «Справа про політичну провинність учнів музичного училища» [16]. Цей архівний документ дає зрозуміти, що агенти-інформатори працювали досить злагоджено. Поліцейському відомству стало відомо про несанкціонований збір коштів для єврейського населення Галичини.

У цьому були запідозрені Н. Майдель, С. Рассін, Л. Айзенштейн, О. Розенцвайг, Н. Голембіовський. Дирекція училища в характеристиках своїх учнів запевнила Департамент у їхній абсолютній відданості трону. Це підтвердили безрезультатні обшуки в будинках усіх згаданих вище учнів. Тільки в С. Рассіна було знайдено журнал «Друг робітника» зі списком євреїв, які загинули при погромах у 1905 р. Поліцмейстер знайшов можливим залишити молодих людей на свободі. Особи, які пожертвували кошти для потреб населення Галичини, покладаючись на чесність збирачів коштів, ніяких звинувачень не висували. Але, відповідно до законодавства, подібні дії караються штрафом в розмірі 50 крб. За його несплату – арешт на два тижні. Саме такий вирок отримали музиканти-благодійники.

Майже одночасно (в роки I Світової війни) в Житомирі було сформовано «артистичний батальйон». Місто тоді входило до ареалу тилового забезпечення Південно-Західного фронту. До складу цього військового формування входив симфонічний оркестр. Саме під його супровід на війну відбували спочатку полки російської армії, а згодом він проводжав вояків Української Народної Республіки – курсантів Житомирської Юнацької школи генерала В. Петрова. У 1916 р. керівником оркестру став М. Скорульський. Це була видатна та непересічна особистість, в душі якої бриніли Лесині пісні, а епоха відзивалася революціями, війнами та евакуаціями [15]. Ще в дитинстві він виявив неабиякий музичний талант: «Учень Скорульський виконав чотири твори з розумінням і ясним фразуванням. Туше його м'яке, але у виконанні останнього номера відчувалася недостатня сила удару по клавішах. Очевидно, п'єси ніжні, зігріті теплотою внутрішнього почуття, більше вдаються учневі Скорульському» [13]. Про видатні виконавські та диригентські здібності останнього свідчать спогади директора Петербурзької консерваторії О. Глазунова, педагогів Г. Єсипової, М. Штейнберга, Я. Вітоля, В. Калафаті. Після прибуття до Житомира він, власне, як і В. Косенко, вніс потужний струмінь оновлення в музичне життя міста [21]. Окрім художніх обов'язків, музикант виконував ще одну почесну місію: після Лютневої буржуазно-демократичної революції солдати обрали його делегатом до виконавчого комітету ополчення [20].

Невелика за обсягом публікація, звичайно, не може повністю охопити багату палітру мистецьких взаємин «організму», ім'я якому – місто. І, тим більше, місто з надзвичайною історичною долею – Житомир. Кожна епоха давала йому свою культурну динаміку та метаморфози.

1. Батюшков П. «Dediee a mon ami...» // Музика. – 1999. – № 4-5. – С. 24-25.
2. Батюшков П. Гортаючи сторінки // Музика. – 1995. – № 5. – С. 15-16.

3. Блажкевич С., Дацун В., Кондратюк Р. Театрально-музичне життя Житомира наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. // Житомирщина на зламі тисячоліть. Науковий збірник Товариства дослідників Волині. – Т. 21. – Житомир: М.А.К., 2000. – С. 270-273.
4. Воспитательное значение театра и наша опера // Жизнь Волыни. – 1910. – № 8. – 10.01. – С. 3.
5. Дикий Ю. «Wandereg» ХХ століття // Музыка. – 2004. – №6. – С. 24-27.
6. Єршов В.О. Ю.-І. Крашевський в Житомирі. 1853 – 1860 // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Вип. 5. – Житомир, 2000. – С. 4-20.
7. Житомирське музичне училище ім. В.С. Косенка. Буклет / Упор. П.Х. Даценко. – Житомир: Льонок, 1995. – б/с.
8. Карповець М. Місто в просторі і простір в місті // Наукові записки Острозької Академії. Серія «Культурологія». Вип. 3. – 2008. – С. 63-66.
9. Копоть І., Мокрицький Г. Віктор Косенко і Житомир. Ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь. – Житомир: Журфонд, 1996. – 32 с.
10. Мариняко Н.З. З мистецького життя Житомира // Житомирщина на зламі тисячоліть. Науковий збірник Товариства дослідників Волині. – Т. 21. – Житомир, 2000. – С. 273-275.
11. О судьбе театра. Причины сдачи в аренду // Жизнь Волыни. – 1910. – № 19. – 21.01. – С. 3-4.
12. Объявление о наборе учеников в музыкальное училище // Жизнь Волыни. – 1910. – № 202. – 11.08. – С. 1.
13. Отчет о концерте М. Скорульского на вечере памяти Ф. Шуберта // Волынская жизнь. – 1906. – № 112. – С. 3.
14. Рекомендації по складанню концертних програм // Жизнь Волыни. – 1911. – № 46. – 18.02. – С. 3.
15. Скорульська Р. Микола Лисенко і запровадження мистецької освіти в Україні // Київське музикознавство. – 2003. – Вип. 12. – С. 28-37.
16. ЦДІАУ у м. Києві. Ф. (секр.) МВС 1335, оп. 1, спр. 1911, арк. 1-46. Справа про обвинувачення учнів Житомирського музичного училища. 1915 р.
17. ЦДІАУ у м. Києві. Ф. (секр.) МВС 1335, оп. 1, спр. 1927, арк. 1-58. Списки службовців Житомирського музичного училища. 1915 р.
18. ЦДІАУ у м. Києві. Ф. 442. Оп. № 622. Спр. 114. Статут музичних училищ Російського Музичного Товариства. 1894 р. – Арк. 19.
19. Ibidem. Коментарі до Статуту Музичних училищ IPMT. – С. 8.
20. Шамаєва К. Із плеяди житомирських митців // Музыка. – 1987. – № 4. – С. 26-27.
21. Шамаєва К. Музичне життя Житомира в 1919 – 1921 рр. // Житомирщина на зламі тисячоліть Науковий збірник Товариства дослідників Волині. – Т. 21. – Житомир, 2000. – С. 267-269.

Наталія Бовсуновская

Музыкальная жизнь Житомира (вторая половина XIX – начало XX вв.)

В статье проанализированы основные тенденции культурной жизни центра волынской губернии указанного периода, а также освещена организация учебно-воспитательного процесса в Житомирском музыкальном училище.

**Musical Life of Zhytomyr (Second Half
of the XIX – Beginning of the XX Centuries)**

The article analyses the main tendencies of cultural life of the capital of Volyn province in the specified period, and highlights the organization of educational process in Zhytomyr Music College.

Валентина Чудовська
(Житомир, Україна)

**Житомирська музична школа № 1 ім. Б. Лятошинського:
до питання про дату заснування**

Житомир'яни по праву пишаються давніми традиціями свого міста, з історією та культурою якого пов'язані славні імена композиторів: Юліуша Зарембського, Бориса Лятошинського, Михайла Скорульського, Віктора Косенка; співачки Зої Гайдай; піаніста Святослава Ріхтера. Серед людей, які плекають ці традиції та сприяють їх примноженню, слід назвати вчителів музики – педагогів музичних шкіл. Адже саме вони виявляють та розкривають обдарування своїх юних вихованців, змалку прилучають їх до секретів мистецтва, ведуть нелегкими стежинами зростання творчої майстерності та духовного збагачення.

Житомирська музична школа №1 імені Б. Лятошинського – один із найстаріших мистецьких навчальних закладів. Історія школи творилася разом з історією нашої країни.

Приватні музичні школи існували в Житомирі з 1875 року. В 1905 році в м. Житомирі були відкриті музичні класи відділення Імператорського Російського Музичного Товариства (ІРМТ). Довгі роки вважалося, що ця дата є датою заснування музичного училища. Проте документи, що зберігаються в Державному архіві Житомирської області та архіві школи, дозволяють з'ясувати питання про рік заснування музичної школи.

Зокрема, нами були опрацьовані такі матеріали: Об'яснительная записка к учебному плану музыкальной профшколы 22.XII.1924 (ДАЖО, Р 266 1 155); Звіт Волинського губерніального відділу народної освіти 1.05.1921 р. (ДАЖО, Р 32 1 2123); а також: Накази з особового складу (Житомирська музична школа) за 1933 – 37 рр. Опис 1- ос, справа №1, 30 аркушів, Наказ № 1 від 25 серпня 1933 р.; Накази з особового складу (Житомирська музична школа) за 1944 – 46 рр. Опис 1- ос, справа № 4, 54 аркуші, Наказ № 1 від 15 січня 1944 р., Наказ № 31 від 28 липня 1944 р.; Накази з особового складу (Житомирська музична школа) за 1954 –

55 pp. Опис 1-ос, справа № 12, 42 аркуші, Наказ № 156 від 19 січня 1955 р.

Вивчення цих документів дає підставу стверджувати, що музична школа м. Житомира в 1919 році була реорганізована з музичної школи ІРМТ. У 1921 р. школу було переведено до відомства Волинського губернського відділу професійної освіти. Із пояснювальної записки до навчального плану музичної профшколи від 22.12.1924 р. видно, що в школі організоване «особое отделение, где преподавались муз. дисциплины и сообщались муз. навыки особо одарённым детям возраста школы-семилетки».

В 1930 році навчальний заклад отримав назву «Волинський музичний технікум», при якому був дитячий відділ. І лише 1 вересня 1933 року, керуючись постановою Народи директорів Музичних вишів і технікумів, при Волинському музичному технікумі було відкрито музичну школу з класами фортепіано, скрипки, народних інструментів і танку. Викладачі школи одночасно працювали і в технікумі, а школа працювала «під ідеологічним керівництвом Музичного технікуму». Слід відзначити, що історія школи тісно пов'язана з історією музичного училища. Одразу ж після визволення Житомира від фашистських загарбників у січні 1944 року роботу школи було поновлено, при дитячій школі було організовано відділи для переростків. А в зв'язку з відкриттям музичного училища, з 1 липня 1944 року всі переростки, переведені в училище, вважаються вже студентами; очолив ці два заклади один директор Григорій Григорович Борук, – про це свідчать накази по школі.

Як свідчить наказ по школі № 156, від 19 січня 1955 р., тоді урочисто відзначалося 50-річчя з дня створення школи. Для відзначення цієї дати було проведено низку концертів у місті, створені нові творчі колективи. Таким чином, вивчені документи переконливо доводять, що роком заснування Житомирської музичної школи № 1 слід вважати рік 1905.

З 1957 року школа переїхала на вулицю Михайлівську. На жаль, історичний будинок не зберігся, а відновлення цієї історичної пам'ятки триває вже 13 років і поки що невідомо, коли місто нарешті зможе знайти потрібні кошти.

Рішенням виконкому Житомирської міської ради народних депутатів 15 жовтня 1968 року школі було присвоєно ім'я Бориса Миколайовича Лятошинського.

Упродовж цих років у школі працювали багато талановитих педагогів-музикантів: Наталя Христофорівна Левицька, Надія Василівна Мареш, Віктор Францович Мареш, Яків Юлієвич Остач, Фанні Марківна Местечкіна, композитор Всеволод Петрович Задерацький, Микола Васильович Хомичевський, знаний як Борис Тен, Сергій Андрійович Каплун, Зінаїда Миколаївна Стахурська,

Абрам Львович Сіркис, Яків Тимофійович Рябцун, Ніна Антонівна Патрика, Анна Петрівна Гівенталь і багато-багато інших, які прищеплювали любов до музики, надавали практичну та методичну допомогу в організації музичних шкіл області. З великою вдячністю ми згадуємо директорів школи: Олександру Андріанівну Гловачевську, Михайла Громова, Зою Афанасіївну Януліс, Лідію Кирилівну Куцюк, Зою Броніславівну Малиновську, які багато зробили для створення матеріальної бази, належних умов праці, особливої творчої атмосфери у колективі.

За роки існування в школі навчалися багато відомих музикантів, композиторів, диригентів, педагогів: провідний викладач Московського училища ім. Гнєсіних Ірина Іванова; професори Валерій та Олег Панькови; музикознавець професор Кіра Шамаєва; диригент Вадим Гнедаш; московський композитор Сергій Жуков; художній керівник ансамблю пісні та танцю «Червона Зірка» Анатолій Бажалкін; композитор, піаніст Костянтин Віленський; доцент Петербурзької консерваторії Євген Стецюк, диригент Національного естрадно-симфонічного оркестру Сергій Свінцицький... Більшість професійних музикантів нашого міста, керівники та викладачі мистецьких навчальних закладів є випускниками школи. (Е. Набедрик, Н. Чуркова, І. Копоть, Д. Стецюк, Л. Кочевенко, Б. Глібко).

Сьогодні в школі навчаються більше 600 учнів на різних музичних інструментах, працюють досвідчені викладачі. Навчальний процес проводиться на високому професійному рівні та постійно вдосконалюється. Багато учнів і творчих колективів школи є переможцями Міжнародних, Міжрегіональних, обласних оглядів-конкурсів виконавської майстерності. Особливо ми пишаємося Зразковим хором «Глорія» (керівник – Заслужена артистка України Наталія Клименко), який знають далеко за межами нашої країни. Колектив школи проводить активну просвітницьку діяльність – лекції та бесіди про мистецтво, концерти для житомирян та гостей міста, бере участь у різноманітних мистецьких акціях.

Валентина Чудовская

**Житомирская музыкальная школа № 1 им. Б. Лятошинского:
к вопросу о дате основания**

В статье впервые вводятся в научный оборот архивные документы, позволяющие считать датой основания Житомирской музыкальной школы № 1 им. Б. Лятошинского 1905 год.

Zhytomyr B. Liatoshynsky Musical School № 1: to the Question of its Foundation Date

In the article for the first time the unique archive documents are used as the source of the scientific research. According to them it is possible to prove the fact, that the date of foundation of the Zhytomyr Music School № 1 named after B. Liatoshynsky is the year 1905.

Інна Сівченко
(Житомир, Україна)

Творчий портрет Лесі Дичко

Леся Дичко – талановита українська композиторка, творча діяльність якої знаходиться в авангарді розвитку сучасної української музики ХХ – ХХІ століть. Музика відомої в Україні та за кордоном майстрині звучала у Франції, Іспанії, Італії, Німеччині, Швейцарії, Фінляндії, Англії, Шотландії, Польщі, США, Канаді, Австралії, Індії та багатьох інших країн. Леся Дичко є народною артисткою України, заслуженим діячем мистецтв України, лауреатом державних і міжнародних премій, кавалером орденів св. Володимира, св. Великомучениці Варвари та княгині Ольги.

Народилась Леся Василівна у 1939 році в Києві, закінчила Київську консерваторію по класу композиції у К. Данькевича і Б. Лятошинського, аспірантуру в Київській і Московській консерваторіях (у Б. Лятошинського і М. Пейка), а також у музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних.

Рідну стихію для новаторських пошуків композиторка знайшла у хоровій творчості, досягнувши тут справжніх висот мистецтва світового рівня. Основні її жанри – це хорові кантати і відроджений нею монументальний жанр духовних Літургій. За словами самої Лесі Василівни, спів – це основа української ментальності. Наша національна співучість пов'язана з особливою будовою голосового апарату і самобутнім фольклором. Л. Дичко – не загальнонаціональний, тобто космополітичний композитор, а національний, український. За свідченням композиторки, фольклор сприймається нею як дещо цілісне, як комплекс культури, себто національного житла, одягу, вишивки, писанок тощо. На перетині давнього і сучасного культурних шарів написані її кантати «Червона калина» (1968), «Чотири пори року» (1973), «Карпатська» (1975), що разом із творами інших молодих українських композиторів 60-х – 70-х років (Є. Станковича, М. Скорика, Ю. Іщенко, В. Зубицького та ін.) утворили так звану «нову фольклорну хвилю», або неофольклоризм. Молоді композитори звертаються до глибинних архаїчних пластів

фольклору з позицій мислення людини ХХ століття, поєднуючи фольклор і новітні композиторські техніки письма. Л. Дичко, не вдаючись до буквальних цитат, талановито узагальнює основні стильові засади українського фольклору і поєднує його з рисами українського хорового співу. Пояснюючи свій творчий метод, композиторка зізнається, що для кращого розуміння своєї національної культури нею вивчаються інші культури, які існували у синхронічний історичний період – шумерська, вавилонська, сирійська, індійська, а потім створюються проєкції на українську культуру. Вивчення культур різних країн дає можливість краще зрозуміти свою національну культуру, відчути її самотність.

У доробку Л. Дичко також хорові опери «Золотослов» (1994), «Різдвяне дійство» (1998), балет із хором «Натхнення» («Катерина Білокур»), створені у фольклорному ключі.

Творчості майстрині властивий потяг до синтезу різноманітних різновидів фольклорного та фахового мистецтва, звертання до культурних та історичних пам'яток різних країн і народів. Ще в роки навчання в консерваторії композиторка прослухала курс лекцій з живопису та архітектури в Київському художньому інституті та курс з історії театру та акторської майстерності в Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. За свідченням авторки, її музика тісно зв'язана з архітектурою, живописом, прикладними видами мистецтва. Саме під впливом зорових вражень від замків Франції і фонтанів Версаля Л. Дичко пише свої «Французькі фрески» (1995), твір для хору, органа та французького читця.

«Іспанські фрески» (1996 – 2000) передають дух цієї країни, навіяний її архітектурними пам'ятками і з серією офортів Капрічос Франсіско Гойї. Для створення іспанського колориту композиторка посилила звучання хору тембрами гітари, кастаньєт і дзвонів.

«Швейцарські фрески» (2002), написані на поезію етносів, що заселяють цю країну, передають її захоплення світом природи; це хорова ода природі у супроводі органа, дзвонів та ударних.

«Французькі», «Іспанські» та «Швейцарські фрески» сприймаються як триптих, як музичний вернісаж з країн Європи. За ці твори та Урочисту Літургію Л. Дичко була нагороджена премією ім. А. Веделя.

Найбільшу славу принесли композиторці духовні Літургії. У творчому спадку Л. Дичко знаходяться дві Літургії в декількох редакціях і Урочиста Літургія. Вона першою серед сучасних українських композиторів реалізувала сміливий задум панорамного озвучування новітніми засобами гармонії, поліфонії, сонористики текстів канонічних молитов. Квінтесенцією попередніх є Урочиста Літургія для солістів і мішаного хору а cappella (датована 1999 – 2002

рр.). Уперше вона прозвучала у 2002 році у Михайлівському Золотоверхому соборі у виконанні хору «Київ» (диригент М. Гобдич). Урочиста Літургія складається з 22 завершених номерів з дотриманням усіх богослужбних канонів і може виконуватись як концертний твір, так і в храмі.

У духовних Літургіях сполучені народні інтонації, які тисячоліттями напрацьовувались українським народом, неповторна краса київського розспіву з глибиною духовних текстів Біблії. Л. Дичко досягла оригінального новаторського висловлювання, модернізувавши сам жанр духовної музики, перекинувши арку між барочним мистецтвом минулого і сучасністю. У концертних програмах її музика звучить поряд із класичними духовними творами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Цікаво, що, незважаючи на масштабність, Літургії сприймаються легко, на одному диханні. Музична мова Літургій з'єднує прадавні архаїчні фольклорні пласти з новітніми засобами гармонії, наприклад, давні хорали, які звучать в унісон перемежуються зі складними акордами – з нанизаними секундовими співзвуччями (кластери до 10 тонів, які не дають своїм звучанням, а, навпаки, висвітлюють колорит). В Урочистій Літургії дуже динамічний тональний план, який не дозволяє слухачеві зупинитись на певному висотному рівні. Тональності немов би перетікають одна в другу через тонкі капіляри двох-трьох звуків. Композиторка тонко відчуває колористику кожного звуку, співзвуччя, тональності і кожний з цих елементів має для неї свій образ і кольорову забарвленість, а всі разом вони створюють неповторну красу звучання і живописання звуком. Улюбленим гармонічним засобом Л. Дичко є впровадження секунд у класичні терцієві акорди, завдяки чому їх звучання стає імпресіоністично розмитим, висвітленим і завуальованим одночасно. Фактурно-хорова палітра Л. Дичко дуже різнобарвна. Про це свідчать і регістрові контрасти, і засоби оркестрово-симфонічного письма, що створюють незвичайні сонорні ефекти.

Таким чином, творчість Л. Дичко продовжує українську традицію духовної авторської музики, поєднуючи риси національного народного і церковного стилів зі світовим культурним надбанням.

1. *Грица С.* Леся Дичко. Творче сходження. // Л. Дичко. Літургії. – К: Музична Україна, 2004. – С. 5–9.
2. *Луніна Г.* Магнетизм червоної калини // Українська музична газета. – №3. – 2009.
3. *Муха А.* Композитори України та української діаспори. – К.: Музична Україна, 2004. – 351 с.

Инна Сивченко

Творческий портрет Леси Дычко

В статье рассматривается хорошее творчество современного украинского композитора Л. Дычко, её новаторство в жанре духовных литургий, в которых найдено удивительное сочетание красоты киевского распева и библейских текстов. Охарактеризованы колористические средства музыкальной выразительности как особенности композиторского языка Л. Дычко.

Inna Sivchenko

Description of Lesya Dychko's Creative Work

The article deals with choral works of modern Ukrainian composer L. Dychko, her innovation in the genre of spiritual liturgy, in which there is an amazing combination of beauty of Kiev chant and biblical texts. Colorful means of musical expression as a particular compositional language of L. Dychko are characterized in the article.

Ірина Баладинська
(Житомир, Україна)

Органне мистецтво Польщі у ХХ столітті

Існує думка, що Польща ніколи не мала багатого доробку в сфері органної музики. З іншого боку факти свідчать про високий рівень польських органістів і композиторів. Короткий огляд історичних передумов уможливило окреслення цілісної картини становлення й розвитку органного мистецтва у цій країні від XII століття до сьогодення.

Перші органи у Польщі походять з XII століття (двір короля Казимира Справедливого). Традиція виготовлення інструментів проникла з заходу Європи, переважно з Німеччини і закріпилася початково в містах, які були важливими торгівельними центрами. У Познані поява органу датується XV століттям, як і діяльність майстрів з виготовлення органів: Вавжиньца з Норимбергії (*Wawrzyńca z Norymbergii*), Троянуса (*Troyanusa*), Станіслава Брудкі (*Stanisława Bródki*). У XVI столітті Познань була другим містом після Кракова за кількістю органів (три інструменти). XVII століття відзначилося встановленням нового інструменту в кафедральному костюлі (1667 р., майстер Єжи Нітровські (*Jerzy Nitrowski*) [1].

Найвагоміший внесок в європейську органну літературу становлять польські табулятори XVI століття: Яна з Любліна, монастирів св. Духа в Кракові (1548), Пельпінська. Факт запису в Пельпінську невідомих (до часу віднайдення табулятури в 1958 році) творів Ніколауса Гассе (*Nicolaus Hasse*), Генріха Шейдемана

(*Heinrich Scheidemann*), Франца Тундера (*Franz Tunder*) і Евальдта Хінтца (*Ewaldt Hintz*), свідчить, що маємо тут справу з одним із найважливіших музичних джерел XVII століття в Європі. До 1988 року вважалася втраченою Олівська Табулатура, яка містила, між іншим, твори польського композитора Пьотра Друзінського (*Piotr Druziński*) з Ельблонга, ім'я якого тільки в ній і згадується. Якщо додамо, що органістами були найвідоміші польські композитори епохи Ренесансу і Бароко: Миколай з Хжанова, Миколай з Кракова, Миколай Желіньські (*Mikołaj Zieliński*), Бартоломей Пенкель (*Bartolomiej Pełkiel*), Ян Подбельські (*Jan Podbielski*) та інші, а польські органісти вважалися свого часу відомими віртуозами і працювали за кордоном (наприклад, Анджей Ніжанковські (*Andrzej Niżankowski*), Міхаель Краковіта (*Michael Cracovita*), Шимон Гутковські (*Szymon Gutkowski*), Казімеж Васілевські (*Kazimierz Wasilewski*), Пьотр Космовські (*Piotr Kosmowski*), то виходить, що принаймні до половини XVII століття ситуація кардинально не відрізнялася від існуючого стану органного мистецтва сусідніх країн [2].

Приводом до поступового віддалення, зокрема у сфері творчості, від рівня французького і розвиваючогося в першій половині XVIII століття німецького осередків, була, між іншим, відмінність віросповідання у Польщі. Тоді, коли протестантські осередки культивували органну творчість – як літургійну, так і концертну, у Польщі з'являлася музика передусім підпорядкована потребам літургії і призначена найчастіше для типових тогочасних інструментів з одним мануалом, рідше з педаллю і другим мануалом.

Враховуючи історичні чинники становлення органного мистецтва у Польщі, розглянемо найбільш характерні його проблеми на сучасному етапі.

На початку XX століття мали місце інструменти з одним або двома мануалами, часом навіть без педалі, виготовлені німецькими чи вітчизняними майстрами. Виняток становила територія Верхнього і Нижнього Шльонська, де існували певні традиції і до цього часу збереглися прекрасні інструменти, переважно XIX століття.

У першій половині XX століття процес виготовлення та встановлення органів торкнувся передусім нових костьолів. Інсталяція органів у концертних залах належала до рідкісних явищ. Після II світової війни значно зменшилася кількість майстерень з виготовлення органу. Під цілковиту ліквідацію підпали діючі перед війною на території Польщі закордонні фірми: чеські, німецькі, австрійські. Існуючі інструменти, іноді високої історичної і художньої вартості, були зіпсовані в результаті відсутності відповідної консервації або некоректно проведених «модернізацій».

Пожвавлення у сфері виготовлення органів спостерігається у 70-х – 80-х роках. Нові інструменти, виготовлені відповідно до сучасних тенденцій (так званий історичний стиль) західними і польськими фірмами, з'явилися в Бидгощі, Ченстоховій, Гданську, Кракові, Лодзі, Новій Гуті. Прекрасні концертні інструменти встановлені в залах філармоній в Бидгощі, Кракові, Любліні, в Музичній Академії в Варшаві. У 1999 році в Катовіцах-Заводзю фірма Ю.З. Каміньських встановила прекрасний інструмент у французькому стилі.

Що стосується підготовки органістів, то від самого початку ХХ століття спостерігається тенденція розвитку. В першій половині століття існували чисельні школи при Музичних Товариствах (Варшава, Плоцьк, Ченстохова, Каліш), дієцезіальні школи (Тарнув, Влоцлавек, Познань), а також відома школа органістів отців сазезіанів у Перемишлі (відкрита у 1916 році). Класи органу в консерваторіях проводили талановиті органісти: Мечислав Сужиньські (*Mieczysław Surzyński*) (Варшава), Владислав Желенські (*Władysław Żeleński*), Казимір Гарбусіньські (*Kazimierz Garbusiński*), Броніслав Рутковський (*Bronisław Rutkowski*) (Краків). У період після II світової війни навчання гри на органі відбувалося в класах органу в середніх музичних школах і в музичних академіях. У той час діяли три самостійні кафедри органу – в музичних академіях у Варшаві, Кракові і Лодзі, які також проводили і дослідницьку діяльність. Згодом відродилися дієцезіальні школи органістів з підготовки фахових костьольних органістів. У 90-х роках ХХ століття відкрилася школа органістів у Лютомерську, а також відновилася ідея музичних відділів при університетах, наприклад в Любліні.

Дослідження стану періодичних та нотних видань для органу засвідчило існування певних проблем, і навіть негативних фактів у цій сфері. Перед II світовою війною існувало багато спеціальних видань, які стосувалися органного мистецтва: «Музика костьольна» («*Muzyka kościelna*») (1881-1939), «Рочнік для органістів» («*Rocznik dla organistów*») (видавався з 1891 року), «Спів костьольний» («*Śpiew kościelny*») (виходив з 1896 року), «Хроніка музична для органістів дієцезіальних» («*Kronika Muzyczna dla Organistów Diecezjalnych*») (виходив з 1925 року), «Органіст» («*Organista*») (видавався з 1935 року). Всі ці видання існували тільки до 1939 року. Після II світової війни вийшло лише кілька номерів «Бібліотеки органіста» (1957). На сьогоднішній день не існує жодного спеціального періодичного видання з питань органного мистецтва.

Щодо нотних видань, то на початку ХХ століття в Польщі існували видавництва, які пропагували твори для органу, здебільшого, ужиткового характеру. Після II світової війни ситуація погіршилася. Свідченням того є факт, що до 1970 року вийшло

друком лише біля 10 позицій органних творів сучасних авторів (Сонати А. Бльоха (*A. Blocha*) і Т. Пацьоркевіча (*T. Paciorkiewicza*), твори Г.Г. Яблонського (*H.H. Jabłońskiego*) Б. Петжака (*B. Pietrzaka*) і Т. Махля (*T. Machla*). Після 1970 року Польське музичне видавництво і Авторська Агенція оживили промоцію нової органної музики. У 80-х роках збільшилася також кількість видаваної ужиткової літератури, з'явилися співники з гармонізацією костьольних пісень тощо.

Особливої уваги заслуговують форми популяризації органної музики. Так, у першій половині ХХ століття органні концерти були рідкістю. Значно популярнішими були концерти, в яких твори для органу перемежались з вокальною, хоровою або камерною музикою. Обмежена кількість концертних залів мали інструменти, а в костьолах не існувало традиції проведення органних концертів. Натомість істотною формою популяризації органної музики в 20 – 40-х роках були радіоконцерти, що транслювалися на всю країну. Наприклад, Владислав Каліновскі (*Władysław Kalinowski*) (1880 – 1951), органіст кафедрального костьолу у Вільнюсі і професор Вільнюської консерваторії, у передвоєнний період виконував програми з багатим репертуаром, які транслювалися з Вільнюса. Після війни, в 1947 – 1949 рр. радіостанція Польського радіо у Вроцлаві транслювала регулярні органні концерти з костьолів Вроцлава і Лодзі у виконанні Яна Кухарського (*Jana Kucharskiego*) і Тадеуша Пацьоркевіча (*Tadeusza Paciorkiewicza*) (Лодзь), а також Владислава Очвеї (*Władysława Oświei*) (Вроцлав). Останній керував виготовленням органу в студії Польського радіо у Вроцлаві, що закріпило за Вроцлавом статус провідного осередку з виготовлення органів, принаймні до 1952 року. В радіотрансляціях зі студії Польського радіо на Кжиках в 1949 – 1952 роках виступали також Юзеф Хведчук (*Józef Chwedczuk*), Фелікс Рончковскі (*Feliks Rączkowski*), Юзеф Павляк (*Józef Pawlak*), Броніслав Рутковскі (*Bronisław Rutkowski*), Тадеуш Яженцкі (*Tadeusz Jarzęcki*), Ян Яргонь (*Jan Jargoń*). Перший органний концерт з Оліви транслювався в грудні 1954 року (виконавець Ян Янца (*Jan Janca*)). Нажаль, регулярні радіопередачі зникли з програми Польського радіо на початку 60-х років.

У 1958 році відбувся I Органний Фестиваль в Оліві, який започаткував цілу хвилю інших фестивалів в місцевостях, де знаходилися старовинні інструменти (Фромборк, Камінь Поморський, Кошалін, Краків, Вроцлав та ін.). У 1985 році організовано *Conversatorium* Органний в Легніці, сконцентрований на популяризації сучасної органної музики. Протягом 14 років на фестивалі було виконано біля 100 прем'єр нових польських творів для органу: соло, камерних, а також польські прем'єри інших

сучасних композиторів (А. Альбріхта (*W. Albrichta*), В. Больцома (*W. Bolcoma*), Г. Грумба (*G. Grumba*), П. Ебена (*P. Ebena*), Б. Гамбраеуза, (*B. Hambraeusa*), М. Кагеля (*M. Kagela*), А. Шнітке (*A. Sznitke*) та ін.

Повоєнні роки ознаменувалися розвитком польського органного виконавства. Настала зміна стилю концертного життя у Польщі. Одночасно спостерігається занепад рівня костьольної музики. Поступово припиняється практика поєднання діяльності музиканта як органіста в костьолі і концертного виконавця, що було нормальним явищем у передвоєнні роки. Польська виконавська школа, що впливала зі синтезу німецької і французької шкіл, у цей період розвивається все інтенсивніше. Почавши від 60-х років, у 70 – 80-х з'являється можливість удосконалення виконавської майстерності за кордоном або на спеціальних курсах та майстер-класах найвідоміших європейських органістів, таких як: Антон Хейлер (*Anton Heiller*), Флор Пітерс (*Flor Peeters*), Марія-Клара Алаін (*Marie-Claire Alain*), Фердінанд Клінда (*Ferdinand Klinda*), Даніель Рос (*Daniel Roth*) та ін.

У повоєнні роки у Польщі відбулося кілька органних конкурсів (Бахівський конкурс у 1950 році в Познані, Загальнопольський органний конкурс (1961, 1964, 1967, 1973, 1985 рр.), Міжнародні конкурси в Каменю Поморському в 1989 році, Конкурс ім. Ю.П. Свеєлінцка в Гданську (1992, 1995, 1997 рр.), а також імені Ф. Нововеїського в Познані в 1994 році. Окрім цього, відбулися три етапи композиторського конкурсу в Каменю Поморським (1968, 1973 та 1985 рр.).

Найбільш потужним і найстарішим фестивалем органної музики в Польщі є Міжнародний фестиваль органної музики в Оліві [3], який відбувається вже понад 50 років і є одним з найвідоміших фестивалів такого типу в світі. До участі у фестивалевих концертах запрошуються видатні музиканти зі Словачії, Великої Британії, Франції, Німеччини, Італії, Мексики і Польщі, які вирізняються надзвичайним артистизмом, володіють широким органним репертуаром. У рамках фестивалю свою майстерність також презентують лауреати престижних органних конкурсів, для яких участь в Олівському фестивалі є величезною нагородою і оказією для виступу перед міжнародною публікою. У довгій історії фестивалю мало місце декілька світових прем'єр творів для органу, зокрема спеціально написаних до 50-ї річниці фестивалю (2007 рік): «Концерт Олівський» відомої гданської композиторки, яка мешкає у Франції, Ельжбети Сікори (*Elzbiety Sikory*), а також «Струни життя» авторства Єжи Максимюка (*Jerzego Maksymiuka*). Ця, без перебільшення, престижна культурна імпреза, є візиткою Гданська, яка підносить місто до рангу органної столиці Північної Польщі.

Одним з найстаріших фестивалів також вважається і Міжнародний фестиваль органної музики у Фромборку [4]. Від часу заснування проведено 43 фестивалі. Імпульсом для започаткування фестивалю став орган Базиліки Успіня Найсвятішої Марії Панни та св. Андрія. Про перший фромборський орган відомо мало. В документах фромборської капітули з 1506 року залишився запис про виготовлення органу, яке було доручено майстру Яну з Хойніц. Як виникає з іншого документу, що зберігся, робота над інструментом тривала ще в 1513 році. В часі війни 1626-1629 рр. Фромборський кафедральний костюл, в тому числі й орган, був пограбований шведами. Новий орган походить з 1683 – 1686 рр. Тогочасний вармінський єпископ Міхал Радзейовскі, довірив його будову органному майстрові Данієлю Нітровському (*Danielowi Nitrowskiemu*) з Гданська. Барочний декоративний розпис виконав Єжи Піпер (*Jerzy Piper*) з Лідзбарка Вармінського. Інструмент мав 27 основних і три допоміжні реєстри. Через кілька років, незважаючи на великі фінансові вкладення, в інструменті з'явилися численні дефекти. Намагання залучити конструктора для їх усунення не увінчалися успіхом. З того часу фромборський орган ніколи не був у повному обсязі завершений і зазнав численних ремонтів, не завжди вдалих змін та доповнень.

У 1870 році Макс Терлецкі (*Maks Terlecki*), органіст з Ельблонга, вказав на джерело тривалих поломок інструменту, а саме на перекося галереї в результаті тріщин у несучій стіні над порталом, що і заважало нормальній роботі органу. У 1935 році істотну реконструкцію органу, в результаті якої поліпшився технічний стан і якість звучання інструменту, виконала фірма Емануеля Кемпера (*Emanuela Kempera*) з Любекі. Інструмент містив 48 реєстрів, розділених між двома інструментами: головний орган – 35 реєстрів і хоровий орган – 13 реєстрів. Під кінець II світової війни орган був знищений на 60 %. Тільки у 1960 році кс. Юзеф Шянко розпочав працю відбудови інструменту. На допомогу було запрошено органні майстерні Влодзімежа Трущинського (*Włodzimierza Truszczyńskiego*), Юзефа Собеховського (*Józefa Sobiechowskiego*) і Домініка Бернацького (*Dominika Biernackiego*). Опрацювання проекту реконструкції і нагляд над роботами довірено доценту Яну Яргоньові (*Janowi Jargoniowi*) з кафедри органу Вищої державної музичної школи в Кракові. Після шістнадцяти років мовчання орган ожив у 1962 році. Останній етап відбудови і реконструкції припав на 1967 – 1970 рр. Роботи здійснювала фірма органів Зигмунта Каміньського (*Zygmunta Kamińskiego*) з Варшави. Зараз орган має 66 реєстрів, зокрема 50 – головний орган (4 мануали і педаль), 16 реєстрів – хоровий орган (2 мануали і педаль). У результаті чисельних переробок було втрачено первісний

естетичний вигляд фромборського органу з кінця XVII ст. Від давнього інструменту Даніеля Нітровського залишилися тільки старовинні хори і фасад. Завдяки розбудові інструменту з'явилися широкі звукові можливості, які дозволяють виконувати всебічний репертуар.

З кафедральною базилікою св. Янів та її інструментом також пов'язаний і Міжнародний Святоянський фестиваль органної музики в Торуні [5]. Перший фестиваль відбувся в 1985 році, через два роки після закінчення реставрації старовинного барочного органу (1688 р.) Матеуша Брандтнера (*Mateusza Brandtnera*). Цей інструмент уможливив стильове виконання старовинної музики і становить рідкісне явище, оскільки, є одним з не багатьох діючих, що збереглися в Польщі. Виконавцем на інавгураційному концерті був професор Фелікс Рончковскі (*Feliks Rączkowski*) (1906-1989), видатний польський органіст і композитор.

Перший концерт відбувся на малому бароковому органі, слухачі задоволювалися виконанням стародавньої музики. В 1991 році був відремонтований головний інструмент Макса Терлецького з 1878 року, що розширило можливості фестивалю. В наступних роках органісти могли обирати інструмент, на якому хотіли концертувати. Досить поширеною стала також практика двочастинних концертів: в першій виконувалася старовинна музика на бароковому органі, в другій сучасні твори на інструменті романтичної доби. Святоянський органний фестиваль є міжнародною імпрезою. Крім польських виконавців у ньому беруть участь артисти з Австрії, Іспанії, Голландії, Німеччини, Швеції, Фінляндії, Великої Британії, США. Творцем фестивалю і його першим художнім директором до 1995 року був Мар'ян Дорава (*Marian Dorawa*).

Одним із найповажніших фестивалів в Європі вважається Міжнародний фестиваль органної музики «*ORGANY ARCHIKATEDRY*» у Варшаві [6]. Організований у 1994 році за ініціативи польського органіста Пшемислава Капітули (*Przemysława Kapituły*), який до сьогоднішнього дня є художнім керівником фестивалю. Фестивальні концерти відбуваються щороку протягом трьох місяців (липень, серпень, вересень) щонеділі в кафедральному костюлі св. Яна Хрестителя.

У костюлі одна з найвідоміших органних фірм *Eule* встановила в 1987 році механічний 60 голосний інструмент екстракласу, який уможливив виконання музики різних епох. Базиліка XIV століття, яка знаходиться в центрі Старого Міста, є місцем спочинку багатьох славетних поляків – Примаса Тисячоліття Кардинала С. Вишинського, першого президента Польщі Г. Нарутовича, нобелівського лауреата Г. Сенкевича, піаніста і прем'єра Польщі І.Я. Падеревського. Базиліка є важливим місцем для Варшави і

Польщі також з огляду на її роль у музичній культурі. Після перенесення столиці з Кракова до Варшави вона стала головним осередком музичного життя в Польщі. З костьолом пов'язані видатні органісти і композитори Б. Пенкель (*B. Pękiel*), М. Сужиньські (*M. Surzyński*), С. Монюшко (*S. Moniuszko*).

У фестивалі беруть участь органісти-віртуози з усього світу, що забезпечує його високий рівень. Польські органісти Пшемислав Капітула (*Przemysław Kapituła*), Єжи Ердман (*Jerzy Erdman*) і Войцех Швейковські (*Wojciech Szwejkowski*) представляли творчість польських органістів-композиторів Мечислава Сужиньського (*Mieczysława Surzyńskiego*) і Фелікса Нововеїського (*Feliksa Nowowiejskiego*). Виконуються також твори сучасних композиторів Г. Бацевіч (*G. Bacewicz*), А. Фрезера (*A. Frezera*).

Популярним у Польщі є також і Міжнародний фестиваль органної музики в Пельпліне [7]. У 1992 року в кафедральному костьолі в Пельпліне відбувся цикл концертів «Пельплінські камерні концерти». Концерти мали виключно локальний характер, а виконавцями були польські музиканти. Проте з 1999 року (безпосередньо після реконструкції головного органу) був ініційований перший Міжнародний фестиваль органної музики, який від початку свого існування став одним з найбільших такого типу культурних імпрез в Польщі. Його директором став і залишається Гедимін Грубба. З того часу розширилася програма фестивалю, збільшилася кількість концертів, змінився їх характер та ранг.

З 2001 року проводиться Міжнародний фестиваль органної музики «*Cantus Organi*» [8]. Приводом для проведення фестивалю був орган костьолу св. Вавжиньца, збудований в 1715 – 1717 рр. найвидатнішим шльонським майстром Адамом Горатіо Каспаріні (*Adam Horatio Casparini*). Зазначимо, що творінь цього майстра залишилося небагато. Одне з них можна побачити у Волові. Інструмент майстра Каспаріні є одним із небагатьох повністю збережених оригінальних інструментів на теренах Європи. Багато декорований фасад походить з XVIII століття. Збереглося багато автентичних пискавок і внутрішніх елементів органу. Планування – дещо змінене у XIX столітті шльонською фірмою *Schlag&Söhne* – не набагато відхилилося від первісної концепції. Інструмент відповідає вимогам ортодоксальної барочної літератури (два ручних мануали і педаль), що уможливлює автентичне виконання творів Йоганна Себастьяна Баха.

Одним із провідних конкурсів органної музики є Міжнародний органний конкурс імені Фелікса Нововеїського [9]. Конкурс проходить раз на п'ять років у Познані. Перший конкурс відбувся у 1994 році. Головною метою організаторів є увічнення пам'яті Фелікса

Новоуейського, видатного польського композитора, посла польської культури в світі, а також пропаганда його органної творчості.

Музиканти зі Швеції, України, Німеччини, Південної Кореї, Росії, Данії мають можливість продемонструвати свою майстерність на двох інструментах – сучасному А. Шуке (*A. Schuke*) та історичному Ф. Ладегаста (*F. Ladegasta*), що певною мірою становить перед учасниками додаткові задачі щодо урізноманітнення інтерпретації як творів Ф. Новоуейського, так і інших творів органного репертуару – Й.С. Баха, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольдї. Спеціально на потребу конкурсу Товариство ім. Ф. Новоуейського у співпраці з Музичною академією в Познані опрацювало нотне видання обов'язкових творів Новоуейського – *In Paradisum*, VII і IX органні симфонії.

Таким чином, органна музика ХХ століття в Польщі, під впливом економічних, історичних та естетичних умов, мала свої критичні моменти. Останні події вказують на те, що сучасна творчість і виконавство є добрим вінцем тривалої праці багатьох поколінь, становлення власної професійної ідентичності.

1. *Elżbieta Karolak* Organy w XX-wiecznym Poznaniu // W muzycznym Poznaniu / Tradycje i współczesność. – Poznań, 2004. – 172 s.
2. *Marta Szoka* W trójkącie bermudzki determinant. Polska muzyka organowa w XX wieku // Polska kultura muzyczna w XX wieku. - Poznań, 2001. – 161 s.
3. Режим доступу: www.filharmonia.gda.pl
4. Режим доступу: www.frombork-festiwal.pl
5. Режим доступу: www.organy.diecezja.torun.pl
6. Режим доступу: www.culture.pl/.../im_fm_organy_archikatedry
7. Режим доступу: www.mfpelplin.w.interia.pl
8. Режим доступу: www.wok-wolow.pl/cantusorgani
9. Режим доступу: www.mkidn.gov.pl/.../4.-miedzynarodowy-konkurs-organowy-im.-feliksa-nowowiejskiego-1047.php

Ирина Баладинская

Органное искусство Польши в ХХ веке

В статье проанализировано состояние органного искусства современной Польши и его значение в европейском контексте. Раскрыты исторические вехи развития польской органной музыки и различные аспекты её функционирования: деятельность мастерских по изготовлению инструментов и школ подготовки органистов, издание периодики и нотной литературы, формы популяризации органной музыки.

Organ Art of Poland in the XX Century

The article analyzes the state of organ art of contemporary Poland and its significance in European context. It reveals the historical milestones of the Polish organ music, and various aspects of its functioning: activities of the workshops for the manufacture of tools and training schools of organists, the publication of periodicals and musical literature, forms of organ music popularization.

Ірина Цюряк

(Житомир, Україна)

Музична освіта в Турецькій республіці

Розвиток і реформування освітньої галузі в останні десятиріччя значною мірою визначаються сучасними міжнародними педагогічними ідеями: професіоналізацією, інтеграцією, універсалізацією тощо. Одним із стратегічних завдань цього напрямку є формування освіченої творчої особистості, становлення її фізичного та морального здоров'я. Науковці різних країн цікавляться вивченням можливостей та здібностей людини, зосереджуючи увагу при цьому на диференціації, індивідуальному підході, креативному мисленні тощо. В останні роки відбуваються значні зміни й у галузі музичної освіти, вирішальною ідеєю якої стає гуманізація, розвиток активно-творчих можливостей людини, її морально-інтелектуальної свободи. Гуманістична мета передбачає якісно нові, відмінні від традиційних, підходи до організації навчально-виховного процесу. Це зумовлено переорієнтацією самого суспільства на розвиток людини, її особистісних, культурних, інтелектуальних якостей, людина виступає центром різноманітних проектів соціального розвитку. Розширення пропозиції та диференціювання спектру послуг, представлених на ринку праці, об'єктивно зумовлюють відповідні процеси і в галузі музичної освіти, починаючи від дитячих музичних шкіл і закінчуючи вищими навчальними закладами, в яких отримують ступінь магістра.

Метою статті є характеристика та аналіз музичної освіти в Туреччині, визначення проблем і пріоритетів розвитку цієї галузі на сучасному етапі, оцінка освітніх процесів на регіональному та міжнародному рівнях.

Для дослідження системи музичної освіти в Турецькій Республіці з точки зору її різноманітності насамперед слід враховувати історичні, політичні та соціальні умови функціонування цієї галузі, а також культурно-національні традиції й релігійні

переконання, зважаючи при цьому на роль вчителя, його сучасні педагогічні погляди, статус, компетентність та професійні функції.

Зазначимо, що самобутність музично-виконавського мистецтва будь-якої країни завжди має національне підґрунтя, підготовлену основу, а саме – національну культуру, що складається з традицій, історії, музичного досвіду поколінь тощо. Серед них особливої уваги заслуговує посилення зв'язку між культурою та освітою. Історично усталені традиції музичної освіти Турецької Республіки набувають нового значення в наш час, коли роль мистецтва у всебічному розвитку людини стає загально визнаною.

Безумовний науковий інтерес становить вивчення традиційної усної музичної творчості, зокрема, музики яничар. Деякі історики вважають, що російська військова музика за часів Петра Великого була досить близькою до турецької, або яничарської. Ймовірно цим і можна пояснити той інтерес, який виявився у XVIII столітті до військової музики Туреччини, з якою Росія в той час безупинно воювала [2].

В Османській імперії військові оркестри були важливим елементом штурмової тактики корпусу яничар. При кожному польовому формуванні існувала музична команда «мехтер», яка створювала жахливий гуркіт, додаючи звуки литавр, рогів і волинок до пострілів зі зброї та гармат під час походів турок-османів на Балкани й до Центральної Європи. Оттоманська музика «мехтер» століттями супроводжувала в бій армію Оттоманів. Вона звучала відлунням барабанів і зурн (схожих на гобой інструментів). Музика «мехтер» – це частина народної культури всієї Туреччини, символ суверенності й незалежності, її палкі звуки вселяли в солдатів силу та сміливість. Гуркотливі звуки великих барабанів «кес» були здатні позбавляти ворогів присутності духу в бою. Автори музики наполегливо працювали, щоб їх музика виробляла такий своєрідний ефект. Після відступу вони залишали багато своїх інструментів, які з часом знайшли своє місце в оркестрових партитурах європейських композиторів та успішно використовуються у виконанні сучасних симфонічних творів.

Варто вказати ще на одну особливість: пісні турецьких ашиків (поетів-піснярів) здавна мали за мету прославляти Аллаха й любов до нього. Слово «ашик» перекладається з турецької як «закоханий», отже, пісні про цілком земну любов ашики співають і донині; виконують вони також героїчні й епічні твори, які здебільшого належать до традиційної релігійної поезії. Зазвичай ашики виконують свої пісні під власний супровід на народних музичних інструментах багламі або сазі; мелодії пісень прості та ясні, без вокальних ускладнень, характер музики – енергійний та активний.

До кінця XVIII століття інструментальне музикування розвивалося лише в напрямку традиційної національної музики. Основними інструментами були тамбурин, кеманча, кудюм. Фортепіанна музика поширилася значно пізніше. Зокрема, після сольних концертів великого Ференца Ліста в палаці «Долмабахче» у Стамбулі для падишаха Абдульмеджіта у червні 1847 року, Османська Імперія все ще була дуже далека від всебічного інтересу до фортепіанного мистецтва. Це вважалося мистецтвом закордонним, й, до речі, вельми дорогим. Тільки лише в палацових колах люди могли собі дозволити таку розкіш – навчатися гри на фортепіано.

Уряд Турецької Республіки, яка була проголошена 29 жовтня 1923 року Лозаннським мирним договором, чудово розумів, що держава, яка знаходиться на межі Європи й Азії, не може стояти осторонь від загальносвітових цінностей, зокрема, і від класичної музики. Незабаром за директивою Мустафи Кемала Ататюрка, засновника Турецької Республіки, було відкрито «Школу вчителів музики». На її базі в 1934-му році було вирішено відкрити першу консерваторію. Для цього був спеціально запрошений з Європи відомий німецький композитор, диригент, альтист і теоретик музики Пауль Хіндеміт. У 1936-му році консерваторія почала навчати своїх перших учнів. Тут було 3 відділення: відділ «вільної музики» – власне сама консерваторія, театральний відділ та відділ музичної педагогіки. Пізніше британська балерина ірландського походження, хореограф, балетний педагог мадам Нінет де Валуа, яка була запрошена урядом Туреччини, заснувала 6 січня 1948 року першу балетну студію, що також входила до складу консерваторського реєстру. Так була створена перша в Турецькій Республіці консерваторія, яка відрізнялася від типових тим, що включала, крім музичного відділу, театральну та балетну школи.

Отже, з вище зазначеного стає зрозумілим, що професійна гілка музичної освіти розвивалася протягом усього XX століття. На цьому шляху Туреччина досягла значних успіхів. Неможливо не відзначити ім'я виконавиці міжнародного масштабу Іділь Бірет (1941 р.), інтерпретації фортепіанних творів якої нікого не залишають байдужим. Піаністка не лише володіє величезним репертуаром, а й здійснила аудіозапис усіх своїх концертних виступів. Поступово уряд Туреччини спрямовує свою увагу на підтримку талановитих дітей, з'являється можливість направляти їх отримувати музичну освіту за кордон, що дозволило підготувати всесвітньо відомих музикантів, таких, як Іділь Бірет (фортепіано), Суна Кан (віолончель), сестри Гюхер і Сюхер Пекінель (фортепіано), Ізмаїл Ашан (фортепіано), Фазил Сай (фортепіано) і Гюльшен Тату (флейта). Це лише деякі з

багатьох відомих турецьких діячів мистецтв, які здобули призи та нагороди на міжнародних конкурсах.

До кінця ХХ століття в Турецькій Республіці вже сформувалася велика мережа навчальних закладів різноманітного мистецького спрямування (загального й професійного напрямку) та різних за рівнем підготовки учнів консерваторій, музичних шкіл, приватних курсів, ліцеїв мистецтв, факультетів музичної педагогіки. Хоча всі ці установи займаються мистецьким навчанням вихованців, серед них існують певні якісні та цільові відмінності. Розглянемо їх типові риси та особливості.

Дитячі музичні школи, в звичному для нас розумінні цього слова, в Туреччині відсутні. Бажаючі отримати початкову музичну освіту звертаються або до приватних музичних центрів (курсів), або в консерваторії. Приватні центри музики (чи мистецтва) є майже в кожному місті. Музична освіта в цих закладах спрямована на отримання слухачами початкових музичних навичок на спрощеному рівні. Такі центри орієнтовані на навчання учнів, чиї батьки бажають надати дитині загальний музичний розвиток та вважають музику потужним виховним засобом. Крім музичної освіти, тут пропонуються курси сценічного мовлення, живопису, традиційних танців і класичного балету. Наприкінці ХХ століття музичні курси перейшли під патронат Міністерства освіти; по закінченню чотирирічного терміну за певною навчальною програмою («муфредат») учневі видається сертифікат. Потім за бажанням можна продовжити навчання за так званою «Вільною програмою», тобто поза рамками «муфредата».

Професійна початкова музична освіта в Туреччині надається в державних консерваторіях при окремих університетах. Університетів, що мають свої консерваторії, небагато, всі вони розташовані, як правило, у великих містах. Таке навчання проходить у кілька етапів. Зокрема, початковий етап (8 класів) передбачає вивчення як загальноосвітніх, так і музичних дисциплін. Учні навчаються у звичайних школах, а музичні заняття відвідують після уроків. Після восьми років навчання учень отримує сертифікат про закінчення.

Кандидатів, що вирішили продовжити свою музичну освіту, чекає іспит на вступ до ліцею при консерваторії. Чотирирічна музична освіта в ліцеї проходить за чітким «муфредатом». Навчальні плани різних консерваторій дуже відрізняються один від одного за складністю, а також за вибором репертуару. Учні, які не виконують програмних вимог, можуть перейти до ліцею іншої консерваторії з більш легким «муфредатом». При цьому учні вивчають також усі дисципліни загальнонаукового циклу (гуманітарні та технічні), але на більш спрощеному рівні. Програми складені таким чином, щоб учні під час навчання грали у шкільних оркестрах, ансамблях та

відвідували індивідуальні заняття. По закінченні ліцею (4 роки) випускники складають іспит на отримання «лісансу» (диплому бакалавра).

Наступна особливість: щоб отримати вакантне місце в державних симфонічних оркестрах, не обов'язково мати консерваторський диплом: потрібно просто успішно пройти конкурс або прослуховування. Іноді ліцеїсти після школи спочатку отримують місце в оркестрі, а лише після цього йдуть вчитися далі. Проте диплом «лісанса» не дає права викладати, потрібно пройти ще й «педагогічну формацію» (подальше навчання) або закінчити магістратуру. Таким чином, «лісанс» заохочує академічну музичну кар'єру. Консерваторії Туреччини мають також відділення балету, навчання в яких теж починається з дитячих років.

У ліцеях мистецтв Туреччини існує в основному два відділи – музичний та відділ живопису. Вони бувають державними й приватними та мають чотирирічну програму навчання. Орієнтація таких установ спрямована головним чином на педагогічні факультети та факультети мистецтв університетів. Іншими словами, в ліцеях навчаються майбутні вчителі музики та образотворчого мистецтва загальноосвітніх шкіл і коледжів. На відміну від консерваторій, ліцеї мистецтв мають єдиний «муфредат» (навчальний план), виданий Міністерством освіти. Від його виконання залежить рівень підготовленості абітурієнтів до університетських вступних іспитів. Певна частина учнів, яка успішно завершила навчання, має можливість отримати право вступу до університету. В залежності від рівня музичного розвитку деякі учні ліцеїв мистецтв можуть виконувати складні концертні п'єси на конкурсах, а інші навіть не підозрюють про існування арпеджіо. Звичайно, тут величезну роль відіграє належність школи до приватного чи державного сектора, розташування її в центрі або на периферії, активність і світогляд (орієнтація на Схід чи Захід) всього персоналу, професійність викладачів і, нарешті, – матеріальна база. В країні, де купівля фортепіано донині вважається розкішшю, заняття класичною музикою залишається справою привілейованого класу.

Між ліцеями мистецтв і консерваторіями споконвіку існує жорстка конкуренція. Педагоги ліцеїв мистецтв і консерваторій по-різному оцінюють шанси на майбутнє працевлаштування своїх учнів. Адже вчитель музики в школах Туреччини завжди знайде собі місце, навіть і на периферії, а вакантні місця в професійних оркестрах відкриваються нечасто, та й конкурс туди чималий.

Слід зауважити, що ліцеї мистецтв та консерваторії мають різні освітні задачі: одні здійснюють загальну підготовку, інші – фахову. Незважаючи на те, що учні консерваторій вважають ліцеї мистецтв неprestижними для здобуття музичної освіти, велика кількість

випускників консерваторій працюють саме в ліцеях. Втім, і тут існують свої винятки: найбільш талановиті випускники ліцею мистецтв приходять у консерваторський «лісанс» (академію), а лише згодом стають професійними музикантами. Отже, стає очевидним той факт, що система музичної освіти в турецьких ліцеях мистецтв не є фаховою та спрямована на загальний розвиток учнів.

У різних консерваторіях освіта ґрунтується на методичних засадах окремих європейських музичних систем. Так, деякі консерваторії багато років практикують «російську школу» навчання. Зустрічаються «німецькі», «американські», які поступово переходять на «французьку», навіть «бельгійську» музичну систему. Зазначимо, що така різнобарвність культурних впливів іноді призводить до зниження загального рівня фахової музичної освіти: це виявляється в стилях інтерпретації виконуваних творів та недосконалості методів викладання.

Офіційна музична політика, схвалена ще в роки проголошення Турецької Республіки (1923 р.), визнає народні наспіви, що є традиційно одностановими, головним джерелом сучасної турецької музики. Провідними інструментами для їх виконання й на сьогодні залишаються сази, кавал, тар, кеманча, чифтена, мей, зурна, давул, тулум, тамбурин, уд, кудюм, деф. Із сучасних виконавців можна назвати Мюніра Нуреттіна Сельчука, Аладдіна Явашча, Бекіра Ситки Сезгіна, Мералю Угурлу, Інджил Чайірли. Зауважимо, що значна роль у поширенні в країні поліфонічної музики належить оркестровим колективам, у яких грають багато випускників музичних навчальних закладів. Так, найстарішим в Туреччині є Президентський симфонічний оркестр. Крім державних оркестрів існує безліч відомих приватних оркестрів, наприклад, Бількентський симфонічний оркестр, Стамбульський філармонічний оркестр «Борусан» і Камерний оркестр Акбанка.

У період після падіння Берлінської стіни (1989 р.) відбулася значна ротація кваліфікованих фахівців з Європи до Туреччини та у зворотному напрямку. Європейські спеціалісти привезли з собою свій музичний світогляд, свій певний «багаж» знань. Тут слід наголосити, що антимузична позиція ісламу того часу не означала повної відсутності елементів музики в ритуалі самої релігійної служби, хоча мусульманство призначало їй утилітарну функцію фону, що підсилює сакральне значення слова в мелодійній декламації Корану, заклику до молитви тощо. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що теоретично обґрунтована заборона не спричинила фактичного неприйняття музичного мистецтва як такого. Тому сучасні виконавці естрадної (і навіть класичної) музики неодмінно включають до свого репертуару етнічні мелодії й поезії, спираючись при цьому на розмаїття літературних та музичних форм турецького фольклору.

У 90-х роках ХХ століття зразки західного пісенного репертуару спочатку виконувалися в перекладі місцевою мовою, згодом виникла турецька естрадна музика, яка являла собою суміш легкої західної та народної турецької, з її самобутністю, оригінальністю та музикальністю. Диски з турецькою популярною та рок-музикою б'ють рекорди за рейтингами прослуховування та купівлі в більшості аудиторії, особливо серед молоді. Музика сучасних турецьких виконавців завойовує європейські та американські чарти, хіти Туреччини звучать не лише на дискотеках Стамбула та Анкари, а й у багатьох зарубіжних фільмах. Чимало виконавців сучасної турецької популярної музики отримали освіту в країнах Західної Європи. Останніми роками спостерігаються значні успіхи в розвитку року та джазу. За цими напрямками молодіжної музики уважно стежать сучасні музичні колективи Туреччини.

Підсумовуючи все вище викладене, слід відмітити, що сучасна музична освіта Турецької Республіки спрямована на розвиток самостійності й творчої активності учнів. Сьогодні завдяки зміцненню культурних зв'язків між Туреччиною та багатьма європейськими державами й зростанню творчої співдружності кожен бажаючий може отримати освіту в обраній країні. Серед джерел живлення професійної музики надзвичайно велике значення й дотепер належить фольклору. Система музичної освіти Туреччини й надалі продовжує ґрунтуватися на синтезі народних джерел з академічною музикою, дотримуючись при цьому чітких принципів у застосуванні їх на практиці.

1. *Емельянова Н.М.* Частные школы в турецкой образовательной системе // Турция на рубеже ХХ – ХХІ веков / Отв. ред. И.В. Зайцев, Н.Ю. Ульченко. – М., 2008. – С. 162-179.
2. *Еремеев Д.Е., Мейер М.С.* История Турции в средние века и новое время. – М.: МГУ, 1992. – 256 с.
3. *Кропотов В.С., Ормели В.Ю., Полканова А.Ю.* Историческая территория и этнокультура Турции – Симферополь: Доля, 2005. – 148 с.
4. *Макарадзе Э.Х.* Актуальные проблемы в современной Турции // Ближний Восток и современность. – М.: ИИИиБВ, 2004. – №22. – С. 32.

Ирина Цюряк

Музыкальное образование в Турецкой республике

В статье представлены некоторые аспекты музыкального образования в Турции на современном этапе. Рассматриваются определенные качественные и целевые признаки образовательных заведений Турецкой Республики. Показана специфика учебных планов в музыкальных школах, консерваториях и лицеях искусств, проанализированы пути развития основных элементов и принципов обучения музыке в условиях самобытных культурных традиций и широкого использования национального фольклора.

Music Education in Turkish Republic

Some aspects of music education of Turkish Republic at the present stage, the definite qualitative and aim features of educational establishments of Turkish Republic. The specification of their schedules plans, academies and art lyceums, the ways of development of the main elements and study principles of music studying in the conditions of original cultural traditions and great usage of the national folklore are considered in this article.

Валентин Федорченко

(Житомир, Україна)

Історія становлення оркестру Стамбульської філармонії «Борусан»

Витоки музичної культури народів Близького та Середнього Сходу, її першоджерела, які дозволяють говорити про існування близькосхідної середземноморської музичної традиції як єдиної системи художніх засобів, образної тематики, жанрів тощо, беруть початок з давніх глибин історії. Грані часу цього процесу можна визначити лише приблизно, але стає зрозумілим те, що сучасне музичне мистецтво Сходу, яке сьогодні сприймається як традиційне, було сформовано вже в «історичний» час, у певному зв'язку з розповсюдженням ісламу та не без його впливу. Незважаючи на негативне ставлення мусульманської ортодоксії до музичного мистецтва як явища, що відволікає віруючих від релігійних міркувань, іслам в силу своєї природи, можливо, навіть більше, ніж будь-яка інша релігія, потребував ствердження своїх ідей за допомогою певних художніх образів.

Наприкінці XIX століття на оттоманську музику почали впливати традиції західної класичної музики, які на початку XX століття зіграли вирішальну роль у трансформації монофонічної музичної структури (етнічних мотивів) у поліфонічну. Мелодії традиційної турецької музики стали поєднуватися з класичними напрямками західної, які знайшли своє втілення в творах для симфонічних оркестрів.

У 70-х роках XX століття започатковуються фестивалі мистецтв, у яких беруть участь як аматорські, так і професійні колективи з Туреччини та Європи. Такі фестивалі проводяться в Стамбулі й роблять це місто одним з найбільш відвідуваних мистецьких центрів світу. Мета їх полягає в представленні кращих зразків з усіх галузей мистецтва як Турецької Республіки, так і багатьох інших країн світу. Вони проводяться за підтримки Фонду

розвитку культури й мистецтва й вже стали невід'ємною частиною життя міста.

Зокрема, музичний фестиваль, що був започаткований у 1972 року, є найстарішим міжнародним фестивалем в Стамбулі. Він проводиться щорічно в червні-липні місяці та збирає під своїм дахом чимало зірок світової музики. Його значущість підкреслює той факт, що багато відомих виконавців воліють проводити гала-концерти своїх нових альбомів саме тут. Найталановитіші колективи й виконавці, серед яких чимало запрошених зірок європейської класичної сцени, виконують у своїх програмах твори відомих композиторів. Це стало визначною подією для культурного життя міста й усієї держави.

Мета статті – окреслення основних шляхів створення та розвитку оркестру Стамбульської філармонії «Борусан», який своїми виступами на музичному фестивалі підкорив серця багатьох слухачів.

Оркестр Стамбульської філармонії «Борусан» був заснований з метою популяризації симфонічної музики видатних світових композиторів у Туреччині. Історія його виникнення відноситься до 1993 року. Після величезного успіху камерного оркестру вище вказаної філармонії в Турецькій Республіці та за кордоном, група виконавців була збільшена кількісно до складу повноцінного філармонічного симфонічного оркестру. Це відбулося в 1999 році. В тому ж році маестро Гюрер Айкал був призначений Генеральним музичним директором та Постійним диригентом оркестру. 13 травня 1999 року в Палаці Ілдиз (будівля Шиллахане) на європейській стороні Стамбулу зібралося багато слухачів, щоб насолодитися концертом оркестру, який тривав понад чотири години. Під керівництвом Айкала оркестр почав давати концерти також на азійській стороні міста. До кінця 1999 року оркестр відпрацьовував два концерти на місяць, по одному на кожній стороні Босфору: у Лютфі Кирдар (Концертний зал) на європейській стороні та в Народному Центрі Освіти (Кадикей) на азійській стороні. Таким чином, швидко ставши дійсно міським оркестром, славетну традицію виступів він продовжує й нині, але на азійській стороні концерти тепер відбуваються в Культурному Центрі Джаддебостан. У зв'язку з насиченим концертним графіком кількість виступів сягає до двадцяти чотирьох на рік.

Стамбульський фестиваль музики проводиться вже близько 40 років. Протягом усього цього часу «Борусан» старанно працював для поширення класичної музики серед широкого загалу та налагодження культурних зв'язків між Турецькою Республікою й міжнародною спільнотою. Проекти та програми, що стосуються означеного напрямку, були скоординовані під патронатом Центру

Культури й Мистецтв Борусан. Зокрема, перше видання міжнародного аудіо- альбому (п'ять тисяч екземплярів) під назвою «Респігі, Хіндеміт, Шмітт», користувалося високим попитом серед шанувальників симфонічної музики – протягом двох місяців цей альбом розійшовся з шаленою швидкістю. Варто відмітити, що на той час для репетицій оркестру та запису першого альбому не було відповідного приміщення в Стамбулі. Керівництвом було вирішено знайти місце в задній частині будівлі компанії Борусан Холдінг, яка згодом перетворилася на студію. Все технічне обладнання було привезено з Англії, запис здійснився в найкоротший термін. Цей альбом заслужив схвальну оцінку з боку музикантів Німеччини, Австрії, країн Бенілюксу, Франції, Нової Зеландії, Італії, Швеції, Південної Кореї, Японії, Англії та США. Географія виступів оркестру простягається від Австралії до Канади.

Слід зазначити, що заснована в 1944 році Борусан Холдінг, є однією з провідних компаній Туреччини в промисловому секторі та в сфері надання послуг. Мистецтво відіграє важливу роль у громадській діяльності Групи Борусан. У своїй роботі група надає великого значення ролі культурних взаємин, а музика виступає головним напрямком дружнього поєднання між різними культурами, представляючи Туреччину та створюючи про неї сприятливу громадську думку в Європі. Починаючи з 2006 року, в рамках культурної діяльності в Турецькій Республіці Борусан виступатиме в ролі основного спонсора Стамбульського Міжнародного Фестивалю ще наступних 10 років. Оскільки оркестр Стамбульської філармонії належить вище вказаній компанії, то й назву свою він отримав завдяки назві компанії.

Для того, щоб задовольнити потреби найвибагливіших шанувальників музики, оркестр багато разів запрошував до своїх програм та концертів найбільш видатних музикантів світу. Оркестр мав честь виступати з такими віртуозами, як Максим Венгеров, Вадим Глузман, Олександр Рудін, Суна Кан, Іділь Бірет, Айла Ердуран та ін. Керували оркестром відомі всьому світу диригенти: Еміль Табаков, Джузеппе Ланцетта, Фабіано Моніці, Ендер Сакпінар. Один з найвідоміших хорів світу *Wiener Singverein* (Віденьський Вокальний Союз), що на даний час нараховує 200 діючих учасників, виконував програму з творів епохи бароко, класицизму та романтизму в супроводі Стамбульського оркестру «Борусан». Цей творчий тандем став своєрідним «мостом» між народом Туреччини та європейськими традиціями в класичній музиці.

Цікавою є одна з найпопулярніших традицій концертної історії оркестру «Борусан» – Святкування Нового Року, яке відбувається щорічно в грудні. На цей виступ завжди очікує багато прихильників

класичної музики в Стамбулі під час святкового сезону, адже така оригінальна феєрія музики й видовища нікого не залишає байдужим.

9 лютого 2006 року Голова Правління Холдингу Борусан Ахмет Коджабік та Почесний Член Правління Рахмі Кодж запровадили стипендії для найбільш талановитих та обдарованих учасників оркестру. Цей крок з боку керівництва став своєрідною підтримкою професійного потенціалу й розвитку музикантів та надав їм можливість здобувати освіту в найпрестижніших музичних закладах Європи. Згодом такі благодійні пожертвування для навчання надходили від елітних лідерів ділового світу Туреччини, від щирих прихильників музики та простих людей. На відкритий рахунок оркестру зараховуються кошти з усіх куточків країни. Це величезна підтримка для артистів – адже фінансування сфери культури в країні вкрай обмежене.

Зазначимо, що після цілого року тривалого процесу відбору (сезон 2007 – 2008 рр.) міжнародне журі призначило на посаду художнього керівника та головного диригента оркестру австрійського музиканта Сашу Гьотцеля. Одним з основних обов'язків Гьотцеля стає підготовка концертних турів і гастролей оркестру в рамках великих європейських музичних фестивалів у найближчі роки. Саша Гьотцель почав свою музичну кар'єру у співпраці з багатьма видатними диригентами сучасності. Зубін Мета (1936 р.н.), видатний ізраїльський диригент індійського походження, визнаний майстер інтерпретацій симфоній Брукнера, Малера, Ріхарда Штрауса, творів композиторів пізнього романтизму, описує його як «високоталановитого, музичного та технічного диригента». В свою чергу, Рікардо Муті (1941 р.н.), італійський диригент, який протягом двадцяти років очолював всесвітньо відомий театр «Ла Скала», говорить про Гьотцеля, як про «харизматичного, екстраординарного та талановитого музиканта» [2].

Концертний сезон 2009 – 2010 років для оркестру «Борусан» ознаменувався співпрацею з відомими всьому світові солістами та виконавцями, серед яких Ізабель Фауст, Даніель Надія, Сольвейг Крінгельборн, Олексій Володін. Зокрема, 7 червня 2010 року в рамках 38-го Міжнародного музичного фестивалю в Стамбулі відбулася світова прем'єра ораторії Арво Пярта (сучасного естонського композитора, який працює в естетичному стилі, близькому до мінімалізму) «Плач Адама». На виконанні в церкві Святої Ірини були присутні президенти Туреччини та Естонії, міністри культури, мери та інші урядові особи двох країн. У концерті взяли участь Естонський філармонічний камерний хор, вокальний ансамбль з Естонії «*Vox Clamantis*», Стамбульський філармонічний оркестр «Борусан», диригент Тину Кальюсте. Президент Туреччини Абдулла Гюль вручив композитору премію за творчі досягнення в

галузі співпраці та налагодження міжнародних культурних відносин між Турецькою Республікою та Естонією.

Важливо відзначити, що Стамбул був затверджений Євросоюзом як «культурна столиця Європи 2010» ще в 2006 році. Цей почесний титул з 1985 року завойовують різні європейські міста. Цього разу Стамбул обійшов у змаганні столицю України, німецьке місто Ессен та місто Печ – другий після Будапешта культурний центр Угорщини. На проведення концертів, виставок та інших культурних заходів у Стамбулі Європейський Союз виділив окремий грант, а місцева влада запланувала витратити на благоустрій міста понад двадцять мільйонів доларів.

Агентство «Стамбул – культурна столиця Європи 2010» реалізує безліч проектів для того, щоб поділитися культурною спадщиною Туреччини з Європою та багатьма іншими країнами світу. Таким чином, оркестр «Борусан» вкотре отримав нагоду продемонструвати свою майстерність та високий професіоналізм. Керівництво оркестру вирішило скоординувати всю свою роботу саме в напрямку вдосконалення виконавської майстерності та пошуку оригінальних переконливих музичних інтерпретацій симфонічних творів. Тож істинним шанувальникам і прихильникам симфонічної музики вкотре випаде нагода отримати насолоду і щире задоволення від виступів оркестру Стамбульської філармонії «Борусан».

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные дирижеры. – М.: Сов. композитор, 1989. – 324с.
2. Сорокина И. Интервью с Риккардо Мути // Журнал Venerdi, приложение к газете La Repubblica, российская версия. – М., 2001.
3. Шаблинская О. Музыкальный фестиваль в Стамбуле // Аргументы и факты. – М., 2007. – №22 (1387).

Валентин Федорченко

История становления оркестра Стамбульской филармонии «Борусан».

В статье освещена история возникновения оркестра «Борусан», его сотрудничество с известными мировыми дирижёрами и исполнителями, участие в разнообразных культурных проектах по исполнению выдающихся произведений симфонической музыки зарубежных композиторов в Турции и представлению культурного наследия Турецкой Республики в Европе.

The History of Occurrence of Istanbul Philharmonic Society Orchestra «Borusan»

The history of appearance of Istanbul Philharmonic Society Orchestra «Borusan», its cooperation with well-known world conductors and performers, participation in varied cultural projects in execution of famous works of symphonic music of the foreign composers in Turkey and the presentation of the cultural heritage of Turkish Republic in the Europe is considered in this article.

Віктор Луценко
(Житомир, Україна)

Застосування комп'ютерних технологій у професійній діяльності музиканта

Процеси світової глобалізації охопили практично усі сфери людської діяльності: економіку, культуру, інформаційний простір, технології та управління й багато інших. Це дало змогу говорити про розвиток відкритого інформаційного суспільства, з притаманним йому мережевим способом взаємодії між людьми в усіх напрямках їх діяльності. Соціально-економічні зміни, підвищення сучасних суспільних вимог до рівня професіоналізму та конкурентоспроможності діячів музичної галузі спонукають до розв'язання актуальних проблем системи їх підготовки, пов'язаних із формуванням активної творчої особистості музиканта, здатної до постійного самовдосконалення, реалізації його інтелектуального та культурного потенціалу. Одним із шляхів досягнення вище вказаної мети є запровадження нових інформаційних технологій у цей процес, про що зазначено у матеріалах II Міжнародного конгресу ЮНЕСКО «Освіта й інформатика» (Москва, 1 – 5 липня 1996 р.). Нові інформаційні технології покликані стати провідним інструментом для підвищення рівня інформаційної культури музикантів у контексті прискореного динамічного розвитку суспільства.

Музично-комп'ютерні технології в сучасній системі підготовки музикантів можна розглядати як засіб їх професійного з огляду на те, що:

- 1) комп'ютерні технології мають мотиваційне значення в справі вдосконалення професійної підготовки музикантів;
- 2) підвищений інтерес до предмета, який викладається із застосуванням комп'ютерних технологій, має позитивний вплив на статус самого предмета;

3) «відкритий спосіб» (англ. *open-ended*) роботи дозволяє студентам включатися в більш складні творчі ситуації, які потребують зосередження;

4) музиканти, що користуються комп'ютером та інформаційним програмним забезпеченням, більшою мірою задоволені результатами своєї роботи, ніж ті, хто здобуває результати за допомогою традиційних засобів;

5) збільшується відсоток студентів, які виявляють бажання продовжувати роботу з комп'ютерними технологіями в позаурочний час.

У цій статті розглядається значущість принципово нових комп'ютерних можливостей у розвитку творчого мислення музиканта в його професійній сфері, визначаються напрямки впровадження музично-комп'ютерних технологій, що дозволяють істотно доповнити й змінити сам характер діяльності музикознавця, виконавця й педагога.

Зазначимо, що комп'ютер уможлиблює аранжування, запис, редакцію й друк партитур; запис, редагування та подальше виконання партитур за допомогою комп'ютерних звукових карт або зовнішніх синтезаторів, підключених за допомогою інтерфейсу *MIDI*; оцифровку звуків, шумів, що мають різну природу, подальшу їх обробку та перетворення за допомогою програм секвенсорів; гармонізацію й аранжування готової мелодії з застосуванням обраних музичних стилів і можливість їхньої редакції, аж до винаходу власних стилів; створення мелодій за допомогою послідовного вибору музичних звуків; керування звучанням електронних інструментів шляхом уведення виразних параметрів до початку виконання; запис партій акустичних інструментів і голосового супроводу в цифровому форматі з наступним їх збереженням і обробкою в програмах-редакторах звуку; програмний синтез нових звучань за допомогою математичних алгоритмів; запис звукових компакт-дисків.

Широке використання в композиції методів, які ґрунтуються на застосуванні цифр, спостерігалось ще у Піфагора. В ХХ столітті зв'язок композиції з теорією інформації посилюється за допомогою об'єднання й комбінування музичних параметрів з акустичними. Так, композитор-додекафоніст Антон Веберн намагався втілити ідею створення багатомірного музичного простору-континуума. Така багаторівнева модель звуку виявилася найбільш придатною для застосування електронного генерування звуку з використанням чітко диференційованої модуляції параметрів частотного, тривалісного та динамічного рівнів. Але такого роду компроміси в сфері наукових пошуків не враховують особливості слухового сприйняття й не завжди є художньо значущими цінностями. П'єр Шаффер піддав

критиці одного з цінителів електронної музики в Європі: «Я ніколи не припиняв засуджувати ілюзію, що претендує на можливість формалістичного переміщення моделей з області точних наук у гуманітарну сферу» [3, с. 8]. З іншого боку, він боровся за можливість експериментування в музиці, подібно до науки. Плоди його досліджень є важливим підґрунтям у теорії електронно-акустичної музики. В своїй спробі закласти основи інтонованої, розрахованої на «живого» слухача музики, вчений завжди брав до уваги проблематику, пов'язану з природою слухового сприйняття; розділяв звуковий і музичний об'єкт; розрізняв природні звукові якості й пізнання критеріїв культури.

Важливо відзначити, що музика сьогодення потребує засвоєння більш об'єктивного підходу, спорідненого з точними науками. Це повинно забезпечити надійний фундамент наукової істини; вироблення критеріїв, за якими можна було б судити про переваги та недоліки нової музики. На цьому шляху розвитку музичного мистецтва слухове сприйняття іноді стає другорядним учасником в освоєнні музичного матеріалу, воно поступається місцем візуальному аналізу партитури. Такий аналіз може стати складним для сприйняття, якщо він буде менш пов'язаний з його музичною стратегією, а більш походити на продукцію графічного «доказу» цінностей музичного матеріалу. Уявляється необхідною домінація загальноестетичних критеріїв і правил над графічними.

Поява таких понять, як «просторова музика», «спектральна гармонія», обертонова формантна гармонія (розширення поняття гармонії від гармонії між тонами до гармонії всередині тонів) свідчить про необхідність запровадження нової технології музичної творчості. Введення в музичну термінологію понять «структура», «параметр», «група», «пропорція» розширюють музичну теорію. Спостерігається еволюція поняття «звук» як вихідного елемента до поняття «образ». «Багато музичних звукових елементів, що утворюють тканину, повинні зливатися воедино, у цілісну, звукову і музичну форму», – пише К. Штокхаузен [4, с. 91].

Виявлення внутрішніх зв'язків у творчості та доказ їхнього еволюційного характеру дозволяє підійти до вирішення більш складних задач – датування, авторства й відновлення загублених творів. Так, автор ряду досліджень математичних методів аналізу музичних творів і біоритміки творчості В. Зайцев зазначає: «Застосування математичних методів відкриває нові можливості відновлення частково втрачених музичних творів. Ресурси сучасних КТ дозволяють швидко й ефективно перебрати всілякі (з урахуванням правил «заборони») варіанти і вибрати серед них найкращі з погляду «внутрішньої логіки» композитора» [1, с. 29].

Численні експерименти з електронними машинами, здатними відтворювати звук, привели до виникнення різних способів написання музики, а звідси – до появи різноманітних стилів і напрямів. Нове звучання, незвичайне й незвичне стало визнаватися новаторством у музиці. Багато відомих сучасних композиторів, наприклад, К. Штокхаузен, О. Мессіан, А. Шнітке, незважаючи на складність роботи з технікою, писали твори з застосуванням нових електронних інструментів.

Слід відмітити, що програми, які використовують алгоритмічний метод побудови композицій, виникли в середині ХХ століття. Автором знаменитої «Ілліак-сюїти» (1957 р.) був комп'ютер, а співавторами – композитор Лейярен Хіллер і програміст Леонард Айзексон. Три частини твору близькі до музики строгого стилю, а в четвертій застосовано математичні формули, не пов'язані з музичними стилями. За часів Радянського Союзу піонером цього напрямку став математик Р. Заріпов, який «створював» музичні п'єси на комп'ютері «Урал». Основою таких алгоритмів був детально прописаний процес для різних елементів музичної фактури (форма, ритм, звуковисотність і т.д.). Він вивів цілий набір математичних правил для складання таких мелодій. Так, наприклад, «Уральські наспіви» були одноголосними й являли собою або вальс, або марш [2].

Необхідність застосування в музиці цифрових технологій відразу визнали працівники фірм звукозапису, виробники компакт-дисків. У наш час стає нормою в прикладній музиці (до вистав і кінофільмів) замість оркестру або інструментального ансамблю використовувати фонограми, озвучені технологіями віртуального цифрового звуку. Економічно це є більш рентабельним. Фонограма тут виступає як перша й остання музична ланка між задумом режисера-постановника і композитора: немає необхідності ні в партитурі, ні в людині-переписувачі партій, ні в оркестрових репетиціях, ні в диригенті, ні в студії звукозапису. Автор музики відповідно до побажань постановника спектаклю чи фільму складає музичний епізод з точним розрахунком часу його звучання, сам же втілює його в політембральній стереофонічній звуковій формі. Фонограма, виконана талановитим композитором-майстром, який віртуозно володіє музично-комп'ютерними технологіями, здатна викликати такий же захват у колег, як і оркестровий твір, але в електронній фонограмі можуть бути ще застосовані фантастичні звукові ефекти, що неможливо озвучити в реальному акустичному середовищі.

Зазначимо, що значно більший простір для композиторської фантазії дає робота в секвенсорних програмах типу *Sakewalk*, *Cubase*. Пізні версії цих програмних продуктів, що розраховані на потужні швидкодіючі комп'ютери, інтегрують різні функції секвенсорних *MIDI*-редакторів, багатотрекових цифрових

аудіостудій, віртуальних синтезаторів. Для музикантів ці програми є складними з огляду на множинність опцій; від аматорів музики вони вимагають безумовної професійної музичної освіти. Очевидно, що актуальною є проблема руху назустріч один одному двох векторів освітніх технологій у музиці: спочатку навчити музикантів усім «премудростям» комп'ютерного програмування сучасного звукового «полотна» й надалі фахівцям у сфері інформаційно-комп'ютерних технологій та звукового дизайну дати ключ до грамотного розуміння законів музичної творчості.

У сучасному музичному процесі провідні тенденції характеризують не лише розвиток електронної музики, але й можливість її слухового сприйняття. Це обумовлено тим, що потенціал композитора передбачає здатність конструювання акустичних моделей неіснуючого звуку, чого неможливо досягти звичайними, неелектронними засобами й інструментами, бо межі можливого визначені лише уявою автора, коли не можна ідентифікувати саму природу звуку та коли слухове сприйняття вільне й не має чітких психологічних посилянь.

Комп'ютери є невід'ємною частиною концертного устаткування музичних колективів, поряд з мікшерними пультами, інструментами, мікрофонами та процесорами обробки звуку. За останні роки розвиток цифрових технологій дозволив комп'ютеріві посісти провідне місце в керуванні музичними шоу. Він є основним джерелом синхронізації всіх дій, що відбуваються на сцені, бо багато колективів використовують у виступах відеоряди, які повинні бути синхронними з музикою. Разом з тим сучасні комп'ютери дозволяють керувати й освітлювальним приладдям на сцені та в залі, що дозволяє зробити шоу набагато ефектнішим, не залучаючи при цьому додатковий персонал. Комп'ютери також полегшують діяльність звукорежисерів, запам'ятовуючи настроювання звучності, панорами й обробки кожного каналу, зроблені на саундтреку (цифрові мікшерні пульти також є мінікомп'ютерами, які керуються головним комп'ютером, як і синтезатори, семплери, процесори ефектів). Зрештою, під час виступу більшість з них вимагає лише невеликої корекції. Музикантам же комп'ютер дозволяє на сцені думати тільки про гру й роботу з залом, не відволікаючись на переключення різних ефектів обробки, банків звуків, октав і т.д., тому що всі перераховані вище пристрої мають керування по *MIDI*-інтерфейсу. Потрібно лише дати програмі сигнал, який синхронізує інші програми, та передбачити можливі імпровізаційні вставки, номери.

Підсумовуючи все вище викладене, ми зазначаємо, що на сьогодні комп'ютер є мультитембральним інструментом і невід'ємною частиною будь-якої студії звукозапису. Безсумнівно,

саме слово «студія» у багатьох людей асоціюється з поняттям «масової культури», тобто проявами поп-культури й сучасного шоу-бізнесу. В сучасних освітніх стандартах вищої професійної освіти комп'ютерні засоби виділяються як один із змістовних компонентів підготовки педагога-музиканта. Процес використання комп'ютерних технологій поєднує дві самостійні, але в той же час взаємообумовлені складові: а) комп'ютерні технології у викладанні музичного мистецтва; б) комп'ютерні технології в музичній діяльності школярів. У будь-якій сфері діяльності людини доцільне застосування комп'ютера підвищує її результативність, що позитивно позначається на якості. Відтак комп'ютер бере на себе всю технічну роботу, вивільняючи творчі сили людини і тим самим сприяючи оптимізації її діяльності. Музика не є винятком. Використання цифрового інструментарію в музичній освіті є проявом процесу загальної комп'ютеризації.

Отже, музично-комп'ютерні технології – це нова сфера знань, яка постійно розвивається. Вона знаходиться на межі техніки та мистецтва, що надає людині можливість постійно вдосконалювати інструменти для творчості, навчання й наукових досліджень. Ця галузь має динамічну природу, пов'язану з безперервним відновленням досягнень науково-технічного прогресу.

1. *Зайцев В.Ф.* Дешифровка древнерусских знаменных рукописей / В.Ф. Зайцев. – СПб., 1989. – 119 с.
2. *Зарипов Р.Х.* Кибернетика и музыка / Р.Х. Зарипов. – М.: Наука, 1971. – 235 с.
3. Энциклопедический словарь юного музыканта / Сост. В.В. Медушевский, О.О. Очаковская. – М.: Педагогика, 1985. – 350 с.
4. *Stockhausen K.* Kompositions-Kurs über Sirius / K. Stockhausen. – Kurten, 2000. – 268 p.

Виктор Луценко

Применение компьютерных технологий в профессиональной деятельности музыканта

В статье раскрывается значимость предоставленных компьютером принципиально новых возможностей развития профессионального мышления музыканта. Рассматриваются существенные изменения характера деятельности композитора, исполнителя, музыковеда и педагога в связи с внедрением цифровых технологий.

Victor Lutsenko

The Usage of the Computer Technologies in the Musician's Professional Activity

The importance of essentially new possibilities provided by computer technologies in the development of the professional thinking of musician in all spheres of musical work is broadly showed. The essential

changes of the character of the musicologist's, performer's and teacher's activity through the introduction of digital technologies are considered in this article.

Людмила Єршова
(Житомир, Україна)

Формування музичної культури студентів негуманітарних вищих закладів освіти

Серед усіх ціннісних орієнтацій студентської молоді музична культура є найбільш значимою, посідаючи чільне місце у спектрі студентських мистецьких смаків. Однак сучасні музичні вподобання юнаків і дівчат є складним конгломератом, названим «молодіжною музикою», що далеко не завжди відображає кращі мистецькі зразки минулого чи сучасного музичного мистецтва. Про захоплення переважної більшості молоді саме такою музикою свідчать і соціологічні опитування, які проводили вчені О. Макаров, Т. Попова, О. Семашко, В. Цуккерман (1970-ті рр.); Е. Алексєєв, П. Андрукович, Б. Брилін, Г. Головинський (1980-ті рр.); Л. Масол, М. Саркітов, А. Троїцький (1990-ті – 2000-ні рр.) [8]. Дослідженню питань сформованості музичної культури молоді значна увага приділяється також у публікаціях багатьох сучасних педагогів (Ю. Алієв, О. Гордійчук, Я. Радзицька, Г. Рязанова, А. Сохор, Р. Тельчарова, Л. Хлебнікова, Г. Шостак) [3, с. 127]. Відтак, слід зазначити, що в багатьох випадках музичними орієнтирами молоді стають примітивні, позбавлені інтелектуалізму твори, що легко сприймаються, просто відтворюються, не змушуючи людину напружуватись у роздумах про приховані смисли витвору музичного мистецтва. Таким чином, ціннісна орієнтація студентів у галузі музики виявляє виразну «попсову» домінанту, що повсякчас волає у маршрутних таксі, створює емоційне тло у студентських їдальнях і кафешках, хрипить з мобільних телефонів. Самі по собі не надто вишукані мелодії, проходячи через неякісну апаратуру, стають більше схожими на шуми, ніж на музику. Однак ці шуми мають простий гіпнотичний ритм, що міцно втягує у свою колію підсвідомість людини. Таким чином музика перестає бути духовною силою людини, перетворюючись на шумовий супровід її повсякденних життєвих обрядів.

Аналіз обставин, які призводять до формування подібних смаків, дозволяє констатувати той факт, що великий вплив на формування ціннісно-мотиваційної сфери студентської молоді має соціально-педагогічна спрямованість виховної доктрини держави. Як не прикро, маємо визнати, що за двадцять років існування України

як суверенної незалежної держави ця доктрина так і не була розроблена. За два десятиліття держава не спромоглася представити суспільству законодавчо схвалений виховний ідеал, який мав би об'єднати педагогічні зусилля школи, сім'ї та громадськості. Відтак не існує і чітких мистецьких орієнтирів, до яких має прагнути молода особистість у процесі свого розвитку. Натомість процес формування особистості за ці десятиліття виявив існування багатьох подвійних стандартів, зокрема і в процесі становлення музичної культури молоді. Так сталося, що зростання кількості вищих навчальних закладів виявилось прямо протилежним якості підготовлених у них спеціалістів. Серед півмільйона випускників, які щорічно виходять із стін університетів, більшість виявляється не готовою до практичного застосування отриманих фахових знань. Роботодавці дивуються тому, що навіть випускники багатьох престижних вишів часто не володіють елементарними професійними навичками: не вміють скласти резюме, не здатні підготувати презентацію, не користуються програмою *Excel*, не можуть відправити факс [7, с. 42]. За таких обставин стає очевидним, що культурологічні знання, які в негуманітарних закладах освіти з року в рік демонструють чітку тенденцію до зменшення кількості годин, відведених на їх вивчення, цілком закономірно є ще гіршими.

Культурологія, активно залучаючи філософські та психолого-педагогічні знання, покликана допомагати студенту-негуманітарію розуміти музичну культуру як важливу складову загального цивілізаційного процесу [1, с. 11]. Це унікальна дисципліна, яка дає студенту можливість поглянути на музичне мистецтво не «з вікна», а з «з космосу», що значно змінює його пропорції, відкриваючи численні взаємозв'язки, яких просто не видно при «ближньому» вивченні. На жаль, постійне зменшення навчальних годин з культурології неминуче наближало навчально-виховний процес до тієї логічної межі, вихід за яку унеможлиблює ефективність педагогічної діяльності, перетворюючи її на абсурдний, позбавлений сенсу формальний процес, що відображає філософський перехід «кількості в якість». У нашому випадку – зменшення кількості навчального часу призвело до неминучого погіршення якості освіти. З 2010 – 2011 н.р. у негуманітарних вищих навчальних закладах відбулась заміна дисципліни «Культурологія» на «Історію української культури». Маємо визнати, що з точки зору формування музичної культури студентської молоді, цей факт можна вважати безпрецедентним «зниженням», що означає повернення до погляду «з вікна». Студентів-негуманітаріїв таким чином позбавляють можливості вивчати українську культуру в контексті світових цивілізаційних процесів, орієнтуючи педагогічний процес на

історичний принцип викладення послідовності культурних явищ у межах лише однієї країни. Якщо культурологія розкриває студентові різні механізми оцінки будь-якого культурного феномену, у тому числі й музичної культури, то дисципліна «Історія української культури» лише повідомляє певні погляди на історичний поступ культури українського народу, багато в чому дублюючи програму загальноосвітньої школи.

Отож звідки у студента негуманітарного вишу має з'явитися критичне ставлення до сприймання музичного мистецтва, на основі чого сформується мотиви, що змусять його вчитися сприймати складну академічну музику, знайомитися з новими академічними школами, якщо *Alma mater* цілком свідомо позбавляє його можливості вчитися аналізувати. Інакше кажучи, знищуючи в негуманітарних закладах освіти дисципліну «Культурологія» держава відмовляється і від її провідного завдання – сприяти пізнанню культури у таких аспектах і формувати такі уміння й навички, які б дозволяли виховувати так звану «культурну меншість» (А. Тойнбі) [9], тобто інтелектуальну еліту нації, здатну розуміти й захищати інтереси свого народу. З викладеного логічно випливає висновок про те, що такий підхід до підготовки студентів негуманітарних вищих навчальних закладів перетворює їх на звичайних ремісників, рівень освіти й виховання яких нічим не відрізняється від рівня підготовки фахівців у середньоспеціальних закладах. Вища освіта перестає таким чином бути вищою, а випускники вишів на практиці так і не стають інтелектуальною елітою своєї нації, здатною спрямовувати й формувати у своїй країні культурні смаки, зокрема – музичні.

За таких обставин уся відповідальність за формування музичної культури студентської молоді віртуозно перекладається на плечі викладачів вишів, які мають заповнити усі прогалини в організаційному механізмі педагогічної практики, керуючись винятково власними принципами та ентузіазмом. Саме цим шість років займається одна з кафедр Житомирського національного агроекологічного університету. Назва кафедри, точніше часта зміна назв однієї кафедри («гуманітарної освіти», «культури і мистецтв», «психології і культурології») також говорить про незавершений процес формування ставлення навчально-методичних структур до названих дисциплін. Проте як би не йменували колектив педагогів, він залишається згуртованим педагогічним товариством, котре спрямовує навчально-виховну діяльність кафедри на позааудиторні форми виховання тої самої «творчої меншості», яка так необхідна молодому українському суспільству.

Так, протягом шести років кафедрою проводиться науково-практична конференція молодих учених, магістрів, студентів

«Психолого-педагогічні та культурологічні засади формування особистісної спрямованості студентської молоді: суспільство, професія, сім'я», яка обов'язково містить культурологічні розділи (відповідальні – кандидат мистецтвознавства, доцент І. Копоть та кандидат філологічних наук, доцент О. Талько). Під час роботи культурологічних секцій неодноразово розглядалися історичні і сучасні проблеми формування музичної культури студентської молоді. Зокрема, особливий інтерес у слухачів викликали: робота Г. Омельченко «Музичний твір як цінність культури» (2005) [4, с. 46–50], результати інтерактивного опитування Л. Юрчук «Академічна музика у студентському середовищі (2006) [5, с. 210–213], історико-краєзнавче дослідження студентки економічного факультету (спеціальність «Облік і аудит») Ю. Краєвої «Фінансова діяльність Житомирського музичного училища Імператорського Російського музичного Товариства у перше десятиліття його існування» (2006) [5, с. 228–234], огляд рок-життя у м. Житомирі М. Борисевича (2009) [6, с. 111–114], аналітичні доповіді І. Копоть «Сучасна музика в сучасному Житомирі» (2009) [8, с. 68–71], Т. Данюк «Ольга Костюшко: шляхи національного музичного виховання» (2009) [6, с. 99–105], І. Курило «Хоровий концерт Олександра Стецюка «Звени, Злата Русь»: взаємодія художніх традицій» (2009) [6, с. 105–110] та ін. Зазначимо, що більшість представлених на конференції матеріалів відповідно до рішення методичної комісії кафедри з міждисциплінарних зв'язків об'єднані спільною виховною метою – на прикладах місцевої історії та культури формувати у студентської молоді стійкі патріотичні почуття.

З метою пропаганди сучасного академічного мистецтва викладачами кафедри була організована активна участь студентів житомирського агроєкологічного університету у міжнародному музичному фестивалі «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка, що проходив у місті у 2009 і 2010 роках [2, с. 2]. Доцент кафедри І. Копоть – один із організаторів і учасників фестивалю – здійснювала координацію підготовки студентів-негуманітаріїв до сприймання сучасної академічної музики. Під її керівництвом було проведено низку спеціальних лекцій, на яких студентів учили слухати музику, цивілізовано виражати емоції, які вона викликає, аналізувати почуте й пережите на музичних концертах, свідомо керувати власними музичними смаками і вподобаннями. Як наслідок – високий рівень активності і слухацької культури, відзначений гостями фестивалю з багатьох країн світу – Австрії, Голландії, Ізраїлю, США, Росії [6, с. 70]. Викладачі психолого-педагогічних дисциплін розробили програму менеджерського супроводу фестивалю, даючи таким чином можливість студентам менеджерських спеціальностей спробувати

реалізувати власні комунікативні та організаційні схильності в процесі музичного менеджменту. Педагоги з культурології та історії української культури запропонували студентам розробити для гостей фестивалю історико-краєзнавчі маршрути «Житомир музичний». Отож ця програма стала практичним втіленням рішень міждисциплінарної комісії кафедри щодо об'єднання педагогічних зусиль викладачів психолого-педагогічних і культурологічних дисциплін у процесі формування особистості студента.

Систематичними у процесі викладання культурології в Житомирському національному агроекологічному університеті стали лекції І. Копоть за участю О. Талько, на яких студентам пропонуються для осмислення музичні твори композиторів України та світу у живому виконанні фахових музичних колективів м. Житомира. Ця форма роботи дозволяє: представити музичну культуру України як самобутню складову світової культури; пропагує кращі зразки національного та світового музичного мистецтва; стимулює позитивні емоції, що сприяють зростанню ефективності засвоєння студентами доволі складної для сприйняття інформації; вчить студентів відрізняти високохудожні зразки від творів сумнівної естетичної якості, аргументовано і коректно оцінювати мистецькі явища, і, безперечно, впливає на формування у сучасної молоді вишуканих музичних смаків.

Такий комплексний міждисциплінарний підхід до виховання музично-естетичних цінностей і орієнтирів студентів негуманітарних закладів освіти в умовах традиційного сприймання нефахових дисциплін як «другорядних», обмеженої кількості навчальних дисциплін та регресивного підходу центральних методичних структур до вибору суспільних і гуманітарних навчальних дисциплін для вищих навчальних закладів доводить ефективність позааудиторних форм роботи зі студентами-негуманітаріями, формує у них потребу звертатися до музичного мистецтва як до скарбниці духовності; залучає молодь до активної участі у творчих мистецьких процесах; збагачує її емоційну сферу високими морально-естетичними почуттями, гідними представника майбутньої інтелектуальної еліти країни.

1. Копоть І.Є., Єршова Л.М. Рушійні сили розвитку особистості // Психолого-педагогічні та культурологічні засади формування особистісної спрямованості студентської молоді: суспільство, професія, сім'я: Матеріали Четвертої науково-практичної конференції молодих учених, магістрів, студентів. 13 – 14 грудня 2007 року / За ред. Л.М. Єршової, І.Є. Копоть, О.М. Пелехатого, О.А. Шоботенко. – Житомир: Вид-во ДАУ, 2007. – 298 с. – С. 7 – 15.
2. Ланге Ірина. Міжнародний благодійний фестиваль «Житомирська музична весна» // До ладу! – 2009. – № 3(23). – С. 1–4.

3. Негребецька О. Формування музичної культури як чинник соціалізації студентів музичних спеціальностей // Наукові записки: педагогічні науки [Електронний ресурс]: Режим доступу до матеріалів: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/Ped/2009_83/statti/30.pdf
4. Психолого-педагогічні та культурологічні засади формування ціннісно-мотиваційної спрямованості студентської молоді. Матеріали науково-практичної конференції молодих учених, магістрів і студентів. 14 – 15 грудня 2004 року. Кафедра культури і мистецтв. Державний агроекологічний університет. – Житомир, 2005. – 214 с.
5. Психолого-педагогічні та культурологічні засади формування особистісної спрямованості студентської молоді: суспільство, професія, сім'я: Матеріали другої науково-практичної конференції молодих учених, магістрів, студентів. 14 – 15 грудня 2005 р. / За ред. Л.М. Єршової, І.Є. Копоть, О.М. Пелехатого. – Житомир: Вид-во ДАУ, 2006. – 234 с.
6. Психолого-педагогічні та культурологічні засади формування особистісної спрямованості студентської молоді: суспільство, професія, сім'я. Матеріали шостої науково-практичної конференції молодих учених, магістрантів, студентів: 6 – 11 травня 2010 року / За ред. Л. Єршової та ін. – Житомир: Вид-во «Житомирський національний агроекологічний університет», 2010. – 292 с.
7. Сандул І. Работа на рынке // Корреспондент. – 2009. – № 18. – С. 42–45.
8. Сідлецька Т.І. Формування музично-естетичних орієнтацій у студентській молоді // Гуманізм та освіта: ІХ міжнародна науково-практична конференція [Електронний ресурс]: Режим доступу до матеріалів: <http://conf.vstu.vinnica.ua/humed/2010/txt/Sidletska.php>
9. Тойнбі А. Дж. Постижение истории. Избранное. – М.: «Абрис-пресс», 2006. – 640 с.

Людмила Ершова

Формирование музыкальной культуры студентов негуманитарных высших учебных заведений

В статье анализируются особенности формирования современной музыкальной культуры студентов негуманитарных учебных заведений; представлены результаты опыта совместной внеаудиторной работы преподавателей культурологических и психолого-педагогических дисциплин со студентческой молодёжью Житомирского национального агроэкологического университета.

Lyudmila Yershova

Formation of Musical Culture of Students of Non-Humanitarian Higher Educational Institutions

In the article are analyzed features of formation of modern musical culture of students of non-humanitarian educational institutions, and also are presented results of joint experience of teachers of extracurricular cultural and psycho-pedagogical disciplines with students' youth of Zhytomyr National Agroecological University.

Творчість у контексті філософської думки (від античності до ХХ століття)

Творчість є потужним рушієм розвитку суспільства, науки і культури. Будь-яку діяльність людини, якій властиві інтелектуальний пошук, оригінальність, унікальність, можна визначити як творчу. Для її здійснення особистості необхідні певні здібності, активне мислення, аналітико-інтегруючі вміння, важливу роль відіграє також внутрішній або зовнішній поштовх. Створення нового є важливим чинником духовного зростання людини та її професійного вдосконалення. З метою з'ясування суттєвих характеристик творчості звернемося до довідкової літератури.

У великому тлумачному словнику творчість трактується як діяльність людини, що спрямована на створення духовних та матеріальних цінностей, і пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення розвитку [2, с. 1234]. У філософській енциклопедії визначається: «Творчість – це діяльність, яка породжує дещо нове, що до цього не існувало» [5, с. 185].

Осягнути творчий процес намагалися ще античні філософи. Так, Платон стверджував, що все, що зумовлює перехід із небуття в буття, є творчість. Тому створення будь-яких творів мистецтва чи ремесла можна назвати творчістю, а всіх, хто створює це все – творцями [4, с. 135].

Аристотель, послідовник Платона, висловлював думки про те, що творчість – це діяльність, яка пов'язана з процесом мислення, завдяки якому людина пізнає сутність речей [4].

Продовжуючи розвивати проблему творчості мислителів античності, філософи середньовіччя розглядали її у двох напрямках – теологічному і логіко-гносеологічному. В основі першого лежить принцип креаціонізму, згідно якого, творчість – це прерогатива Бога, який творить світ із небуття. Представник цього напрямку, Фома Аквінський, зазначав, що Бог є першопричиною всіх речей. Щоб це стало очевидним, варто мати на увазі, що для продукування якої-небудь речі необхідний зразок, оскільки продукт повинен додержуватися певної форми. Але цю визначеність форм звести як до своєї першооснови до божественної премудрості, яка замислила світопорядок, що складається з різних речей. Усвідомлення Бога як першооснови буття приводить Ф. Аквінського до таких роздумів: «Міркую про тіло, щоб міркувати про душу, а про неї міркую, щоб міркувати про окрему субстанцію, над нею міркую, щоб думати про Бога» [1, с. 43].

В основі другого напрямку, який представляють П. Абеляр, Р. Луллія, Р. Бекон, лежить ідея про логіку оцінки аргументів за

їхньою істинністю та неістинністю та виділення способів пізнання через доведення і досвід. П. Абеляр вважав розум попередньою умовою віри: «...розумію, щоб вірити» [3, с. 61].

В епоху Відродження творчість розуміли перш за все як художню діяльність людини, яка створює світ мистецтва. У світогляді цієї епохи підкреслюється творча воля людини, звернення до неї як до вищого сенсу буття. У той же час, мислителі цієї епохи вважали, що вищим ступенем творчого прояву є розум.

Інший підхід до проблеми творчості намітився в німецькій класичній філософії. Творчий процес у І. Канта – це перехід від відчуття до розуму. Він показує роль розуму у виведенні понять, його здатності до творчої продуктивної уяви. Філософ доходить висновку, що нове знання виникає на основі універсального відношення діяльності і духовної культури людства. Основні ідеї щодо пізнання, творчості та розвитку науки викладені ним у таких працях, як «Критика чистого розуму», «Критика практичного розуму», «Критика здібності суджень», «Трансцендентальна аналітика» та ін.

Найбільш глибоко проблему творчості розробив Г. Гегель, який розумів її як діяльність, що народжує світ. Він прагнув розкрити цей процес як іманентну властивість людського буття. Проблема творчості перебуває в центрі уваги Г. Гегеля в його лекціях з естетики. В них зазначається, що потреба в творчій діяльності, як у сфері мистецтва, так і в сфері будь-якої дії та знання витікає з прагнення людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, уявити його як предмет, у якому вона пізнає своє власне «Я».

По-новому підійшов до проблеми творчості Л. Фейєрбах. Він намагався поєднати духовні (чуття, розум, душа) і життєві явища (воля, самоздійснення тощо), вважаючи, що процес творчості здійснюється через синтез чуттєвого буття, мислення, розум. Філософ був переконаний, що за допомогою людського спілкування здійснюється певний розвиток творчих сил людини. Ці принципи Л. Фейєрбах орієнтував на необхідність перегляду взагалі концепції творчості, надавав особливого значення розвитку творчого потенціалу особистості. Він вбачав процес її самореалізації в універсальному, цілісному розвитку, обстоював ідею про органічний зв'язок творчості з діалоговою формою стосунків між людьми.

Ця проблема займає центральне місце у світогляді російських філософів XIX – XX ст. М. Бердяєв під творчістю розумів піднесення всієї людської сутності, направленої до вищого життя, до нового буття. На початку XX ст. була спроба створити окрему науку про творчі процеси мислення – еврилогію. У її започаткування зробили значний внесок М. Бердяєв, С. Грузенберг, Б. Лезін, Л. Ферсман та ін. У наш час, у зв'язку з соціальними процесами, що відбулися в суспільстві, ставлення до проблеми творчості змінилось, і це

знайшло відображення в переорієнтації досліджень на особистісний світ, духовні процеси.

1. *Боргош Ю.* Фома Аквинский. — М.: Мысль, 1975. — 504 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Автор, керівник проекту та гол. редактор Бусел В.Т. — Київ, Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. — 1440 с.
3. *Губар О.М.* Філософія: Інтерактивний курс лекцій. — К.: Центр учбової літератури, 2007. — 416 с.
4. *Платон.* Пир // Соч. в 3-х т. Т.2. — М.: Мысль, 1970. — С. 95 —156.
5. *Философская энциклопедия:* В 5т., Т.5. — М., 1970. — 740 с.

Светлана Новосадова

Творчество в контексте философской мысли (от античности до XX века)

В статье раскрыты справочные толкования понятия творчества и выявлены основные направления изучения проблемы творчества в трудах выдающихся мыслителей прошлого и настоящего.

Svitlana Novosadova

Creativity in the Context of Philosophical Thought (Since Antiquity to the XX Century)

The article deals with the inquiry definitions of creativity and reveals the main directions of the study of creativity in works of prominent thinkers of the past and the present.

Еліна Ткачук

(Житомир, Україна)

Специфіка музично-виконавського мислення

Музична мова – це специфічна мова, сутністю якої є конкретний відгук людських думок та емоцій певному набору семіотичних знаків. Завданням виконавця постає розкодування задуму композитора, який втілений у зашифрованому тексті музичного твору – наборі символів, нотних знаків. Тож проблема сприйняття та інтерпретації музичного твору для музиканта складається у переконливому доведенні його концепції виконання.

Музика у порівнянні з іншими видами мистецтва – найбільш неконкретизована в певних емоційних станах, образах, «втаємничена» за своєю мовою. Саме тому до музичного мистецтва найчастіше звертаються філософи, бо в музиці і філософії є спільний предмет – пізнання сутності життя, людського існування. Центральним питанням сприймання й дослідження музичних творів постає проблематика «філософської герменевтики» [21, с. 25] –

галузі, яка вивчає теорію і практику тлумачення, інтерпретації, розуміння. Життя та розвиток людини в світі потребує не тільки чуттєвого віддзеркалення предметів, явищ, подій, але й вияву їх зв'язків та відношень. У філософській теорії пізнання мислення розглядається як найвища форма психічного відображення та пізнання об'єктивної реальності, як узагальнене віддзеркалення її властивостей, зв'язків та понять.

Мислення в широкому розумінні – це необхідна для «суцільної орієнтації у навколишньому світі та соціальному середовищі активна пізнавальна діяльність суб'єкта» [19]. Найчастіше мислення розглядають як особливу форму пізнавальної психічної діяльності, як активний процес, «спрямований на керування конкретною діяльністю, на розв'язання певних завдань, підпорядкований мотивам та меті з урахуванням умов діяльності» [9, с. 34]. Численні дослідження конкретних видів діяльності привели до визнання існування у людини різних видів та форм високорозвиненого мислення: візуального [1], мнемоністичного [12], емоційного [13], латерального та вертикального [7], творчого та критичного [11], інтуїтивного [20], абстрактного [5; 6], естетичного [14] та інших. Щодо музичного мислення можна визначити такі його види: поняттєве, логічне, емоційно-образне, практичне (предметно-інструментальне), художнє та інші.

Як специфічний вид розумової діяльності музично-виконавське мислення є узагальненим «складноопосередкованим та комплексним відображенням дійсності» у процесі рішення конкретних виконавських завдань переведення «духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи (нотного запису) в художню» [9, с. 34].

Проблема музичного мислення в науці досліджується відносно не так давно. Проте вираз «музична думка» та інтерес до вивчення цього поняття виявляли автори трактатів ще у XVIII столітті [8, с. 226]. Звичайно, така термінологія тоді використовувалася дещо в іншому контексті, ніж у наш час. Сутність терміну полягала у характеристиці мелодичного малюнку, звукового візерунку, звичайного наспіву. Таке тлумачення й досі існує в музичній публіцистиці та критиці.

Приблизно в тому ж напрямку трактував поняття «музичної думки» відомий німецький філософ, психолог та педагог кінця XVIII – першої половини XIX століття І. Герbart. Послідовність звуків, що складає в собі певний музичний зміст та відповідає естетичним смакам слухачів, І. Герbart називав «думкою». Він один з перших західно-європейських педагогів та психологів звернувся до феномену музичного мислення. Герbart тлумачив його в ракурсі асоціативної психології. Учений фактично не розмежовував процеси

музичного мислення та процеси музичного сприйняття, музичної пам'яті; вони склали для нього певну синкретичну єдність [8, с. 226].

Новий суттєвий імпульс розвитку теорії музичного мислення був даний Г. Ріманом. Його теоретико-музикознавчі розробки загострювали увагу на внутрішній, композиційній логіці музичного мистецтва (дисертація Г. Рімана, що була видана в 1874 р., мала саме таку назву: «Музична логіка»). Таким чином була обумовлена не тільки правомірність загальнопсихологічних підходів до явищ музичного мистецтва, але й правомірність самої категорії «музичне мислення». Г. Ріман додав до наукового лексикону поняття «надстильової логіки музичного мислення». Ця логіка виступає у вигляді цілісної ієрархії психологічних закономірностей, процесів, явищ, норм та опосередковано відображається в структурі музичного твору. Розуміти мову музики за Г. Ріманом – означає сприймати і адекватно реагувати на прояв логічних зв'язків та структурних закономірностей у звуковій стихії, усвідомлювати їх як логіку музичного дійства [8, с. 227-228]. Щодо безпосередньо музично-розумового процесу – його характеризує ряд специфічних особливостей та властивостей, згідно з якими основними складовими музичних творів стають ритм та гармонія, а головним семантичним (виразно-змістовним) компонентом – мелодія в поєднанні з динамікою та агогікою.

У перші десятиріччя ХХ століття в Європі та Росії були створені концепції, які мали відношення безпосередньо до музичного мислення. За Б. Асаф'євим, музична думка виявляє та виражає себе через інтонування. Інтонація, як центральний базовий елемент музичної мови, є концентратом, змістовною першоосновою музики. Саме в інтонації долається дуалізм змісту та форми. «Думка, інтонація, форми музики – все у постійному зв'язку: думка, щоб стати звуко-вираженою, стає інтонацією, інтонується» [2, с. 211]. Відповідно до поглядів Б. Асаф'єва музика може виходити на рівень «найвищих інтелектуальних виявів людського мозку», може брати участь «в усіх цілеспрямованостях інтелекту та емоційного життя, життя почуттів» [2, с. 336].

Вивчаючи проблему дослідження та аналізу музичних творів, музикознавці найчастіше використовують методологію саме Б. Асаф'єва. Серед позначених Б. Асаф'євим підходів до дослідження музичного твору як художньої системи «важливим уявляються можливості уособлення твору як єдності та дослідження його закономірностей в статиці, погляд на музичний твір як на результат творчого процесу композитора (думка-ідея, що інтонується) та вказівка на необхідність відпрацювання відповідного методу дослідження» [18, с. 13].

Фундаментальну основу вчення про музичну мову Б. Асаф'єва складає трактовка інтонації як носія музичного змісту. Образ, твір як ціле (ці поняття використовуються Б. Асаф'євим як синоніми) та інтонація як елемент, що вбирає в себе характерні його ознаки, є одним з «лейтмотивів» у висловах ученого. Розроблена Б. Асаф'євим інтонаційна концепція розуміння музичного твору дозволила накреслити напрямки та прийоми виховання культури інтонаційного-змістовного розкриття музики. Оволодіння цією культурою вимагає наполегливої праці музиканта над розвитком та удосконаленням активного внутрішнього слуху. Активізація інтонаційного сприйняття кожного елементу музичного твору повинна бути в полі постійної уваги виконавця. «Немає складнішого за виконання того, що написано в нотах» [10, с. 204]. Наявність такої культури означає вміння слухати та сприймати «музику внутрішнім слухом, інтонуючи її в собі ще до відтворення...», в іншому випадку музиканти лише «механічно репродукують за усталеними нормами техніки нотний запис», «метрономують» [2, с. 297].

Культура активного інтонування є більш високим етапом розвитку музичного мислення, музичною самостійністю, можливістю довільно оперувати виконавським образом з усіма його стильовими, тембровими, динамічними ознаками, пізнавати та освоювати музичний твір в його архітектонічній будові, «осмислити логіку розвитку драматургічних ліній, розробити диригентсько-режисерську «партитуру» індивідуальної концепції, збагатити її поетично-образними асоціаціями, визначити міру кожної деталі» [9, с. 32].

У музичній педагогіці, нажаль, нерідко зустрічаються приклади, коли загальний теоретично невідкріплений педагогічний показ використовується як єдиний метод навчання («натаскування»), що призводить до пасивності виконавського мислення учня, гальмує його загальний і професійний художній розвиток.

Аналіз структури розумових процесів як цілісних об'єктів свідомості окремих виконавців показує, що вони обов'язково включають в себе три види мислення: конкретно-звукові, ідейно-емоційно-образні та практичні (рухово-технічні). Питома вага та спосіб взаємодії цих видів музичного мислення визначаються творчою суб'єктивною особливістю кожного музиканта, його «формуючою волею» [15, с. 108].

Сучасні нейрофізіологічні дослідження мозкових механізмів мислення присвячені пошуку психологічних «інструментів» сприйняття, пошуку відділів мозку, що відповідають за ті чи інші аспекти його діяльності. Найчастіше використовується формулювання «дихотомічне слухання», що має на увазі факт різної обробки правою та лівою півкулями мозку одночасно отриманої музичної інформації. Права півкуля сприймає інформацію

безпосередньо-практично – живе та відчуває, а ліва – через абстраговане опосередкування, символічні форми та теоретичний аналіз, спостерігаючи та роблячи висновки. Ліва півкуля спирається на процеси аналітичних властивостей, цілісне сприйняття є результатом аналітичної детермінаційної діяльності; правій півкулі «притаманне «гештальтування», тобто спирається на одномоментний цілісний образ» [8, с. 87], який формується як результат інтуїтивного осягнення. (Звичайно, правопівкульна та лівопівкульна стратегії сприймання не існують в чистому вигляді, це лише тенденції, але адекватне сприймання в реальному вигляді потребує володіння обома видами стратегій.) Мислення спрямовує «єдність двох стратегій пізнання – структурно-аналітичної та нероздільно-цілісної» на об'єкт дослідження [16, с. 3].

Відтворюючи динаміку виконавських процесів, мислення музиканта протікає у формі динамічно-змінних поліструктурних образів, найважливішим компонентом яких є музично-виконавські уявлення різних видів та модальностей. Осягнення виконавцем змісту музичного твору актуалізується у вигляді системи комплексних музично-виконавських уявлень (за Б. Тепловим, музичний образ складає своєрідний «сплав» уявлень різного порядку), а саме: уявлення конкретної звукової фактури (ладові, мелодичні, ритмічні, гармонічні), побудови виконавського плану (ідейної, емоційної, образної) та реалізації технологічно-виконавських завдань (звукових, рухових, технічних) [9, с. 35-36]. У процесі роботи над музичним твором музикант-виконавець має використовувати весь свій «творчий потенціал», всю його загальну структуру [17, с. 15-16]. Взаємодія, синтезування цих трьох основних видів музично-виконавських уявлень у процесі розуміння твору призводить до конструювання його комплексного музично-виконавського образу – реального художнього виконання. Здатність до довільного формування уявлень про конкретно-звукову фактуру сама по собі не забезпечує смислового осягнення музичного твору. Динамічна процесуальність та цілісність форми існує лише завдяки безперервному зіставленню, поєднанню кожного моменту, що звучить з цілою системою діючих уявлень.

Таким чином, професійною основою, фундаментом, на якому базується весь комплекс майстерності музиканта-виконавця, є музичне мислення. Рівень майстерності виконавця як «сформований комплекс диференційованих уявлень, засобів, рухових рефлексів» [4, с. 33], дозволить втілити його виконавську концепцію, модель образів, за висловом науковців своєрідну «енграму», що має бути «ексфоррована» [3]. Стилістична точність та правильність побудови виконавського плану музичного твору вимагають наявності у музиканта-інтерпретатора не лише високорозвиненого

виконавського апарату, а й широкої ерудиції та обізнаності в галузях теорії, історії та естетики музики. Вирішальним фактором, без якого звукові комплекси не можуть бути осмислені й художньо інтерпретовані, є інтелектуальні операції, що втілюються на основі розгалуженої системи теоретичних та виконавських знань та умінь.

1. *Арнхейм Р.* Визуальное мышление // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 182-190.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Советский композитор, 1971. – 376 с.
3. *Блейлер Э.* Аутистическое мышление // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 196-203.
4. *Богородский Е.* К вопросу о необходимости формирования рациональных методов запоминания // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Вип. 30. Зі спадщини майстрів, кн. 1. Упор. Шамаєва К.І. – К.: НМАУ, 2003. – 288 с.
5. *Выготский Л., Лурия А.* Развитие абстракции // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 257-259.
6. *Гольдштейн К.* Абстрактное и конкретное поведение // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 217-220.
7. *Де Боно Е.* Латеральное мышление // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 225-230.
8. *Кирнарская Д.К., Киященко Н.И., Тарасова К.В.* Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
9. *Корженевський А.И.* До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. – К.: Музична Україна, 1981. – 116 с.
10. *Корто А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. – М.: Музыка, 1965. – 364 с.
11. *Линдсей Г., Халл К., Томпсон Р.* Творческое и критическое мышление // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 231-234.
12. *Лурия А.* Ум мнемониста // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 191-195.
13. *Майер Г.* Психология эмоционального мышления // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 204-207.
14. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 582-593.
15. *Мартинсен К.А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966. – 129 с.
16. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.

17. Обдарованість. Творчість. Здібності // За ред. Моляко В.О., Музики О.Л. – Житомир: Рута, 2006. – 320 с.
18. *Очеретовская Н.Л.* Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.
19. *Петухов В.* О двух определениях мышления // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 13-15.
20. *Пиаже Ж.* Интуитивное (наглядное) мышление // Психология мышления / Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б., Спиридонова В.Ф., Фаликман М.В., Петухова В.В. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – С. 244-249.
21. *Пясковський І.* Філософські аспекти музичної педагогіки // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Вип. 29. Музична освіта в Україні: Теорія і практика. Збірка статей. Упор. Комісаров О.В. – К.: НМАУ, 2003. – 248 с.

Элина Ткачук

Специфика музыкально-исполнительского мышления

В статье рассматриваются различные аспекты категории «мышление», дифференцируются задачи формирования музыкально-исполнительского мышления и его компонентов.

Elina Tkachuk

The Specificity of Musical and Performing Mentality

In the article various aspects of a category «mentality», «thinking» and «cogitation» are considered, the forming tasks of the musical and performing mentality and its components are differentiated.

Маргарита Моїсєєва
(Житомир, Україна)

Мотивація музичної творчості в руслі концепції «поток»

Наукове психологічне осмислення музичної творчості потребує здійснення суб'єктного та процесуального аналізу цього феномена. Так, суб'єктний аналіз має на меті не лише усвідомлення наявних у композитора індивідуально-психологічних особливостей, професійної майстерності, прагнення до реалізації своїх можливостей, але й з'ясування загальних і специфічних умов досягнення творчого стану особистості митця. Слід зазначити, що неабиякий інтерес сучасних дослідників психології творчості викликає також вивчення зв'язку функціональної асиметрії півкуль мозку (ФАПМ) з особливостями творчого процесу та його результатами [5]. Реалізація ж процесуального підходу передбачає розгляд структурних компонентів творчої діяльності, а саме її мотиву, мети, процесу і продукту (результату) [14].

Як відомо, художня творчість є високо свідомою діяльністю людини, що породжує об'єктивно нові суспільно значущі мистецькі витвори. Створення музики, зокрема, є особливою сферою художньо-творчої діяльності, метою якої є втілення духовно-змістовного задуму композитора саме звуковими засобами. Суперечливі процеси й стрімкі події оточуючого світу спричиняють різноманітні відгуки митця, що стають своєрідними (іноді парадоксальними) відбитками реальності. Відтак, музичний твір як кінцевий продукт (результат) творчої діяльності композитора фіксує художні образи в звуковій формі; музична звукова тканина стає втіленням об'єктивної суті твору, його значень і смислів. У свою чергу, виконавська інтерпретація музичного твору породжує багат шаровий інтонаційний процес, що спричиняє переживання слухачами найтонших відтінків почуттів та психічних станів.

Оскільки носієм світоглядного, морального, психологічного смислу людського буття у мистецькому витворі стає художній образ, який будується за допомогою певних виражально-зображальних знакових засобів (мовленнєвих, візуальних, звукових тощо), визначених рівнем соціально-історичного розвитку матеріальної та духовної культури, – важливою об'єктивною закономірністю художньої творчості стає співвідношення свободи і конвенційності у творчому акті. Адже для творчої особистості свобода висловлювання є життєво важливою цінністю, запорукою цілісного творчого самоствердження. Тому творча дія часто-густо опонує нормативності. Що ж стає рушійною силою творчого імпульсу, який руйнує старі правила, коди, прийоми і породжує нове художнє осяяння?

Надзвичайно важливим для осягнення психологічної природи музичної творчості є визначення провідних мотивів, які зумовлюють творчу спрямованість особистості та надають її діяльності певного особистісного сенсу. Значною мірою це – внутрішні потреби, нахили, потяги, прагнення, які живлять творчий процес навіть у разі відсутності свідомого наміру митця. Потужним джерелом наступного художньо-творчого акту є також мимовільна активність суб'єкта творчості – своєрідна внутрішня лабораторія, де бувають приховані переживання та їхні художні форми [8].

На думку багатьох дослідників, провідний мотив творчої діяльності міститься саме у внутрішній потребі розробки нового задуму, розширення меж, активного перетворення середовища. Тому досягнення кінцевого результату творчого акту – народження мистецького витвору – стає початком нового циклу творчої активності митця задля втілення нового задуму. На можливість відділення мотиву від мети і переміщення на саму діяльність вказував ще С. Рубінштейн (1940). Сучасні наукові дослідження

доводять, що основний продукт такої діяльності полягає в розвитку навичок та здібностей людини, в зростанні та становленні її особистості [3; 16; 17; 18].

Відомо, що найбільш яскравим прикладом отримання радості, підйому почуттів, задоволення від самого здійснення дій, а не від їхнього результату, є гра: «Гра ... є самоцінною дією, що здійснюється не заради отримання певного продукту, а заради насолоди від самого її процесу» [6, с. 30]. Проте існує багато різноманітних форм творчої діяльності, які також орієнтовані в першу чергу на процес, а не на результат: художники, скульптори, поети, композитори, вчені, архітектори та ін. захоплюються саме творчим процесом, а завершення роботи часто відзначається втратою інтересу до продукту діяльності.

Творчий процес потребує від художника глибокої зосередженості, волі й наполегливості в досягненні поставлених творчих завдань. Він передбачає величезну, копітку і (бажано) систематичну працю, яка є одночасно і передумовою, і наслідком творчого натхнення. Натхнення просякає всю евристичну діяльність у мистецтві. Але ця діяльність не зводиться лише до вільного плину за наявним натхненням: вона містить також і самоаналіз результатів творчого процесу протягом його перебігу, потребує критично-раціонального осмислення митцем усієї діяльності.

Натхнення – це найвищий підйом духовних і фізичних сил художника в процесі створення ним мистецького витвору. Як психічне явище натхнення відзначається надзвичайною внутрішньою зосередженістю індивіда на об'єкті творчості; статечною вибірковістю уваги, оптимальною інтенсивністю та продуктивністю евристичної діяльності; відносною легкістю породження й матеріалізації художніх образів. Конкретні форми натхнення є виключно індивідуальними, тому що визначаються своєрідністю особистості митця. Іноді вони, особливо в поезії та музиці, бувають вельми афектованими й екстатичними. Проте часом натхнення жодним чином різко не виявляється і навіть не фіксується в пам'яті художника як особливий психологічний стан. В такому разі мова йде про еволюційну форму натхнення, що немов би розчиняється в творчому процесі [15, с. 37].

Сучасні дослідники визначають такий піднесений стан, що виникає в процесі такої діяльності, як «потік» («*Flow*») [3, с. 54; 16; 17; 18]. Більшість суттєвих ознак «потіку», викладених М. Чиксентміхайї (*Mihaly Csikszentmihalyi*; 1934), свідчать про певну синонімічність цих понять – «потіку» і натхнення:

- залучення, занурення суб'єкта в те, що він робить;
- непомітність для нього перебігу часу;
- повна керованість ситуації, самоконтроль;

- повна мобілізація, високий рівень внутрішньої активності;
- трансцендентні переживання (почуття гармонії з оточенням, забування своїх проблем);
- аутотелічність досвіду (від лат. *Autotelic*: *Auto* - Я; *telic* - цілі, причини, тобто цілі в собі самому);
- почуття глибокого задоволення, насолоди від процесу діяльності [3, с. 55 – 57].

Вважаємо за доцільне спиратися на дослідження Т. Буякас (за матеріалами праць М. Чиксентміхайї) у розрізненні понять насолоди, захвату від процесу діяльності (*enjoyment*) та задоволення (*pleasure*). На відміну від задоволення, яке можна відчути без докладання будь-яких зусиль, почуття захвату неможливе без повної концентрації на діяльності, воно потребує значних ресурсів уваги та сприяє розвитку особистості [3, с. 57].

Слід розглядати художньо-творчу діяльність як таку, що відзначається мотивами розвитку, самовияву, самореалізації, творчості, підвищення кваліфікації та професійного рівня. Таким чином, композиторську діяльність можна визначити як «діяльність з самореалізації та розвитку особистості», тому що специфіка музичної творчості полягає саме у внутрішній мотивації, тобто відділенні мотиву від мети і переміщенні на саму діяльність. Саме цей мотив визначає рефлексію композитора, його самооцінку та характер його емоційних реакцій на процес і результат творчої діяльності. Крізь призму цього домінуючого мотиву оцінюються дії митця. Принцип домінуючої мотивації виявляється продуктивним для творчої самореалізації композиторів.

Отже, музично-творча діяльність орієнтована саме на творчий процес і є внутрішньо мотивованою. Це підтверджують численні приклади, коли саме творчість ставала для музикантів тією силою, що допомагала їм жити в найнесприятливіших умовах [7; 9]. Самовдосконалення, самовираження особистості, розвиток її творчих здібностей та професійне зростання стають продуктами цієї діяльності. Тому досвід художньо-творчої діяльності задля власного розвитку не потребує зовнішньої мотивації. Адже зовнішні цілі задають лише напрямок розвитку або правила дії, проте суттю є діяння заради себе самого. Досягнення мети в такому разі стає важливою умовою визначення наступної дії. Зберігає та підтримує дії не майбутній результат, а переживання процесу, сам досвід «потоків» [16; 17; 18]. Таким чином, саме суб'єктивне переживання творчого процесу і є головним мотивуючим фактором музичної творчості.

Творча діяльність є визнаним джерелом розвитку особистості. Так, практика такої діяльності сприяє усвідомленню суб'єктом музичної творчості (композитором) своїх можливостей, намаганням їх

розширення, досягненню нового простору (трансцендируванню). Чіткі настанови, складні правила та норми такої діяльності сприяють максимальній концентрації митця саме на процесі творення: кожний проміжний результат зумовлює хід наступних дій. Цілком природно, що таке балансування на межі необхідності дотримання певних усталених жанрово-стильових нормативів, з одного боку, і прагнення до вияву власної унікальності, внутрішньої сутнісної неповторності, з іншого, – стає потужним стимулюючим імпульсом для творчої особистості.

1. *Блинова М.П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. – Л.: Музыка, 1974. – 144 с.
2. *Бочкарёв Л.Л.* Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика – XXI, 2006. – 352 с.
3. *Буякас Т.М.* О феномене наслаждения процессом деятельности и условиях его возникновения (по работам М. Чиксентмихайи) // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 1995. – № 2. – С. 53-61.
4. *Гильманов С.А.* Интуиция в профессиональной деятельности педагога: Дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Тюмень, 1990. – 256 с.
5. *Голицын Г.А., Данилова О.Н., Каменский В.С., Петров В.М.* Межполушарная асимметрия и творческий процесс композитора // Музыкальная психология и психотерапия. – № 3, 2007. – Ред. кол. В.И. Петрушин (гл. ред.) и др. // Электронне джерело: http://www.health-music-psy.ru/index.php?page=musykalnaya_psychologiya&issue=03-2007&part=contents
6. *Каган М.С., Эткинд А.М.* Общение как ценность и как творчество // Вопросы психологии. – 1988. – № 4. – С. 25-34.
7. *М. Калужский.* Репрессированная музыка. – М.: Классика – XXI, 2007. – 56 с.
8. *Кривцун О.А.* Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 447 с.
9. *Немцов, Яша.* Я давно уже умер. Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк // Электронне джерело: <http://shalamov.ru/research/61/14.html>
10. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2006. – 400 с.
11. *Платонов К.К.* Структура и развитие личности. – М.: Наука, 1986. – 252 с.
12. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. / Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
13. *Роменец В.А.* Психология творчості. – К.: Вища школа, 1971. – 248 с.
14. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. – СПб: Питер Ком, 1998. – 688 с.
15. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 448 с.
16. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Поток_\(психология\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Поток_(психология))
17. http://ru.wikipedia.org/wiki/Чиксентмихайи,_Михай
18. http://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly_Csikszentmihalyi

Маргарита Моисеева

**Мотивация музыкального творчества
в русле концепции «потока»**

В статье освещены особенности мотивации музыкального творчества с точки зрения субъектного и процессуального анализа. Изложены основные движущие силы творчества, представлены существенные характеристики вдохновения как творческого состояния композитора на основе концепции «потока», описанной известным американским психологом М. Чиксентмихайи.

Margarita Moiseyeva

**Motivation of Musical Creativity
in Line with the Concept of «Flow»**

The article highlights the peculiar features of motivation of musical creativity from the standpoint of subjective and procedural analysis. The basic driving force of creativity, essential characteristics of inspiration as a creative state of the composer, based on the concept of «flow» described by the famous American psychologist Mihaly Csikszentmihalyi are stated in the article.

Відомості про авторів

Ірина Баладинська (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка по класу фортепіано, Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. Гоголя (музично-педагогічний факультет), аспірантуру Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, захистила кандидатську дисертацію за темою «Формування досвіду художньо-педагогічного спілкування майбутнього вчителя». Стажувалася в Інституті мистецтвознавства Польської Академії наук. Голова Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів імені Ігнація Яна Падеревського, президент Житомирського обласного благодійного фонду «Об'єднана фундація відродження польської національної пам'яті».

Наталія Бовсунівська (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова, аспірантуру Житомирського державного університету, захистила кандидатську дисертацію за темою «Розвиток шкільної музичної освіти на Волині». Наукові інтереси: історія Волинської губернії, історія музичної освіти Волинської губернії, мистецтво етнічних громад Волинської губернії. Автор наукових статей та навчально-методичних матеріалів.

Елеонора Дишнієва-Набедрик (Житомир, Україна) – піаністка, викладач-методист, заступник директора з навчальної роботи Житомирського музичного училища ім. В. Косенка, солістка та концертмейстер Житомирської філармонії, Голова Асоціації піаністів Житомирського обласного відділення Всеукраїнської Національної музичної спілки. Народилася в Узбекистані, закінчила Житомирське музичне училище, Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського, аспірантуру; дипломант Всеукраїнського конкурсу. Проводила майстер-класи в Житомирі, Сумах, Рівному. Виступала з концертами в Україні, в Республіці Беларусь, у Німеччині, Польщі, Чехословаччині. Засновник (разом зі співачкою Людмилою Федотовою) міжнародного «Фестивалю майстрів мистецтв пам'яті Святослава Ріхтера на батьківщині піаніста»; ініціатор багатьох фестивалів і конкурсів юних піаністів. Проводить щорічний музичний вечір житомирських митців «Житомирська мистецька плеяда» до дня народження Святослава Ріхтера в Житомирському музеї космонавтики ім. С. Корольова (з 1998 року). Працювала на Інтерпретаційних курсах, присвячених творчості

Б. Сметани в Брно (Моравія); стажувалася за темою «Діяльність та розвиток шкіл мистецтв» (*Raleigh*, Північна Кароліна, США). Наукові інтереси – музикознавство, музична педагогіка. Автор друкованих праць, серед яких енциклопедичні статті, рецензії, навчальні програми.

Людмила Єршова (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри психології і культурології Житомирського національного агроекологічного університету, лауреат Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка в галузі науки. Закінчила Житомирський державний педагогічний інститут ім. І. Франка, захистила кандидатську дисертацію на тему «Становлення і розвиток жіночої освіти на Волині (XIX – початок XX століття)» у Інституті педагогіки АПН України (Київ). Автор багатьох наукових праць з історії педагогіки, серед яких монографія «Жіноча освіта на Волині».

Сергій Жуков (Москва, Росія) композитор, заслужений діяч мистецтв Росії. Народився в Житомирі, закінчив Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, Московську державну консерваторію ім. П. Чайковського, аспірантуру. Член Спілки композиторів Росії. Учасник численних міжнародних фестивалів нової музики у Бельгії, Нідерландах, Польщі, Чехії, США та інших країнах. Постійний учасник Міжнародного фестивалю сучасної музики «Московская осень», де відбулися прем'єрні виконання більшості його симфонічних і камерних творів. Виступав з авторськими концертами у Росії, США та країнах Європи. Автор балетів («Солярис», «Бессонница», «Фатум», «Аленький цветочек»), симфоній, інструментальних концертів, творів для камерного та симфонічного оркестрів, хорових і вокальних творів, музики до драматичних вистав і кінофільмів.

Ричард Камерон-Вулф (*Richard Cameron-Wolfe*; Taos, Нью-Мексико, США) – композитор, піаніст, професор. Народився в Клівленді (Огайо, США) і отримав музичну освіту в Оберлін-коледжі (*Oberlin College*) та Університеті Індіани. Його головними вчителями по класу фортепіано були Йосеф Баттіста (*Joseph Battista*) та Менахем Пресслер (*Menahem Pressler*), по класу композиції – Бернард Хейден (*Bernard Heiden*), Яніс Ксенакіс (*Iannis Xenakis*) та Джон Ітон (*John Eaton*). Працював в Університеті Індіани, Редфорд-коледжі (*Radford College*, Вірджинія) та в Університеті Вісконсін у Мілуокі. Переїхавши до Нью-Йорка, займався виконавською діяльністю, співпрацював з кількома балетними трупам та колективами сучасного танцю, упродовж 23 років викладав у Печес-коледжі (*Purchase College*) Державного Університету Нью-Йорка. Творчу та педагогічну роботу поєднує з активною громадською

діяльністю (адміністрування численних музичних організацій – «*Friends of American Music*», «*The New Mexico Music Festival*», «*Music from Angel Fire*», «*The Charles Ives Center*», «*American branch of CESAME: the Center for Soviet/American Musical Exchange*»), приймає участь у Міжнародних фестивалях сучасної музики у США, Німеччині (Берлін), Росії (Москва, Санкт-Петербург, Астрахань). Зараз переважно займається фортепіанним виконавством і композицією. Автор багатьох інструментальних, камерних, хорових творів. Веде щомісячне радіо-шоу «*Sunday Morning Classics*», у якому презентує переважно музику ХХ ст.

Катерина Кожевнікова (Москва, Росія) – композитор, заслужений діяч мистецтв Росії, голова камерно-симфонічного об'єднання Спілки композиторів Москви. Народилася у Москві, закінчила ЦМШ при Московській консерваторії по класу фортепіано, Московську консерваторію по класу композиції, аспірантуру. Автор балету «Иудифь», трьох симфоній, творів для симфонічного та струнного оркестру, хору, камерних ансамблів, фортепіано.

Ірина Копоть (Житомир, Україна) – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри психології та культурології Житомирського національного агроекологічного університету, член Національної спілки композиторів України, Національної спілки краєзнавців. Народилася в Житомирі, закінчила Алма-Атинське музичне училище ім. П. Чайковського за спеціальністю «фортепіано», Харківський державний інститут мистецтв ім. І. Котляревського за спеціальністю «музикознавство», аспірантуру при Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних (Москва). Захистила кандидатську дисертацію за темою «Оперна творчість Г.Ф. Генделя в контексті ідей європейського Просвітництва» в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського. Наукові інтереси: оперознавство, лібретологія, музичне краєзнавство. Автор наукових статей з історії опери, лібретології, професійної та загальної музичної освіти, а також книг: «Трубач Григорій Белінський та його виконавська школа»; «Композитор Александр Стецюк: творческий портрет».

Ірина Курило (Житомир, Україна) – викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка, магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ). Закінчила фортепіанний відділ Житомирського музичного училища, Рівненський інститут культури, Національну академію керівних кадрів культури і мистецтв (бакалавр музичного мистецтва). Наукові інтереси: хорове мистецтво.

Віктор Луценко (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Народився в Житомирі, закінчив Житомирське музичне училище ім. В. Косенка (диригентсько-хорове відділення), Львівський Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка (факультет хорового диригування), аспірантуру Житомирського державного університету, захистив дисертацію за темою «Формування творчої активності майбутніх учителів музики засобами комп'ютерних технологій». Наукові інтереси – сучасна комп'ютерна музика. Автор наукових статей та методичних матеріалів.

Людмила Маловицька (Житомир, Україна) – викладач кафедри естетики, етики та образотворчого мистецтва Житомирського державного університету ім. І. Франка; викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Народилася у Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище по класу фортепіано; Київський державний інститут театрального мистецтва ім. К. Карпенка-Карого (факультет театрознавства); аспірантуру Київського державного технічного університету будівництва і архітектури за спеціальністю «філософія культури». Наукові інтереси – філософія культури, естетика, етика, релігієзнавство, мистецтвознавство, психологія творчості, музична психологія. Бере участь у Міжнародних і Всеукраїнських науково-теоретичних конференціях з проблем філософії, етики, естетики, мистецтвознавства. Автор наукових статей та методичних матеріалів.

Маргарита Моїсєєва (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка по класу фортепіано, Одеський державний педагогічний інститут ім. К. Ушинського (музично-педагогічний факультет), аспірантуру Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, захистила кандидатську дисертацію за темою «Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей вчителя музики» у Київському національному університеті культури і мистецтв. Стажувалася за темою «Діяльність та розвиток шкіл мистецтв» (*Raleigh*, Північна Кароліна, США). Наукові інтереси – музикознавство, психологія музичної діяльності, музична педагогіка. Бере участь у Міжнародних і Всеукраїнських науково-практичних конференціях з проблем інформаційних ресурсів, культури, освіти, етнічних громад. Автор наукових та навчально-методичних публікацій, серед яких дві енциклопедичні статті, навчальний

посібник «Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри» та збірка фольклорних матеріалів.

Юлія Мортякова (*Julia Mortyakova; Natchez, Міссісіпі, США*) – піаністка, доктор музикознавства (*D.M.A.*), професор музики в *Alcorn State University*. Викладає гру на фортепіано, історію музики та фортепіанну літературу. Народилася в Москві (Росія). Розпочала музичну освіту в Московській хоровій капелі хлопчиків, продовжувала – у США, в Академії мистецтва у штаті Мічиган (*Interlochen Arts Academy*). Отримала ступінь бакалавра в *Vanderbilt University (Nashville, Теннессі)*, магістра мистецтв в *New York University*. Захистила докторську дисертацію з музичного мистецтва «Застосування екзистенціальної філософії Ж.-П. Сартра у фортепіанній педагогіці у вищих навчальних закладах» («*Existential Piano Teacher: Applying the Philosophy of Jean-Paul Sartre to Piano Teaching in a Higher Educational Setting*») в Університеті Маямі (Флорида). Веде інтенсивну концертну діяльність (виконує сольні програми), бере активну участь у музичних фестивалях в США та за кордоном – у Болгарії, Іспанії, Італії, Канаді, Росії, Україні. Постійно презентує свої наукові розробки на національних та міжнародних конференціях. Наукові інтереси – вивчення життєвого шляху та особливостей виконавської інтерпретації творів французької композиторки і піаністки Сесіль Шамінад (*Cecile Chaminade, 1857 – 1944*).

Албена Найденова (Відень, Австрія) – співачка (сопрано), доктор музикознавства. Народилася в Русе (Болгарія), де закінчила музичну школу по класу фортепіано. Закінчила музичну академію в Софії (Болгарія), захистила докторську дисертацію за темою «Характеристики механізмів сучасної музики» у Московській державній консерваторії ім. П. Чайковського. Працювала професором Софійської музичної академії. Має багато науково-методичних публікацій, виступає з концертами у різних європейських країнах, проводить тренінги та майстер-класи у Літній Академії Лілієнфельд (Швейцарія). Бере активну участь у Міжнародних фестивалях у Відні, Софії, Парижі, Москві. Засновник та художній керівник музичного клубу і серій «Дні австрійської та російської сучасної музики».

Ірина Ніколаєва (Москва, Росія) – філософ, завідувачка бібліотеки Школи акварелі Сергія Андріяки. Закінчила Московський державний університет ім. М. Ломоносова (філософський факультет). Коло інтересів – історія філософії та соціології, музика, сучасна культура і мистецтво. Автор наукових та публіцистичних статей.

Світлана Новосадова (Житомир, Україна) – викладач кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка, аспірантка Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка по класу теорії музики, Житомирський державний університет, магістратуру Інституту мистецтв Національного педагогічного університету. Бере участь у Міжнародних і Всеукраїнських науково-практичних конференціях з музичної педагогіки.

Світлана Олійник (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка по класу теорії музики, Вінницький державний педагогічний інститут ім. М. Островського (музично-педагогічний факультет), захистила кандидатську дисертацію за темою «Формування музично-творчого потенціалу майбутнього вчителя початкових класів і музики» у Національному педагогічному університеті ім. М. Драгоманова. Наукові інтереси – музикознавство, психологія музичної творчості, музична педагогіка. Бере участь у Міжнародних і Всеукраїнських науково-практичних конференціях з проблем музичної педагогіки та музикознавства. Автор наукових статей та навчально-методичних матеріалів.

Оксана Плотницька (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка по класу фортепіано, Донецьку державну консерваторію ім. С. Прокоф'єва, аспірантуру Житомирського державного університету, захистила кандидатську дисертацію за темою «Формування художньо-аналітичних умінь майбутнього вчителя музики». Наукові інтереси – мистецтвознавство, інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу, музична педагогіка. Автор наукових праць та навчально-методичних матеріалів.

Інна Сівченко (Житомир, Україна) – викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище по класу теорії музики, Новосибірську державну консерваторію імені М. Глінки (теоретико-композиторський факультет). Артистка молодіжного самодіяльного хору «Орфей». Наукові інтереси – музикознавство, музична педагогіка. Бере участь у Міжнародних і Всеукраїнських науково-

практичних конференціях з проблем музичної педагогіки та музикознавства.

Йо Спорк (*Jo Sporck; Tilburg*, Голландія) – відомий голландський композитор. Народився у *Heerlen* на півдні Нідерландів. Початкову музичну освіту отримав у церковному хорі. Закінчив *Maastricht Conservatory* з дипломом соліста-піаніста, після чого переїхав до Тілбурґа, де вивчав композицію. Тривалий час очолював Центр камерної музики «*The Link*». Бере активну участь у Міжнародних фестивалях у Нідерландах (Амстердам, «*Gaudeamus Festival*»; Антверпен, «*Festival of Flanders*»), Австрії (Клаґенфурт, «*Wörther See Festival*»), Росії («Московская осень»; Санкт-Петербург), США (Нью-Йорк, «*Charles Ives Festival*»; Сіетл, «*Music of the Mystics*»), Уругваї (Монтевідео). У творчому доробку композитора багато камерних і симфонічних творів, опери, вокальна і хорова музика. Йо Спорк є одним із найактивніших прибічників просторової музики (*Space Music*). У своїх творах він послідовно втілює інновації та нову енергетику цього музичного напрямку. Його творчість відзначається прагненням до пошуку просторових ефектів музичного образу, що значно поглиблює виразність цілісного музичного твору.

Еліна Ткачук (Житомир, Україна) – викладач Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище за двома спеціалізаціями – «Теорія музики» та «Фортепіано», навчалася в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського, студентка Житомирського інституту культури і мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Цікавиться проблемами загальної та музичної психології, психологічними аспектами музичного виконавства, науковими розробками методів формування та розвитку музично-виконавського мислення.

Валентин Федорченко (Житомир, Україна) – викладач кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Народився в Запорізькій області, закінчив Житомирське музичне училище ім. В. Косенка як хормейстер, Одеську державну консерваторію імені А. Нежданової (спеціальність «Хорове диригування»). Наукові інтереси – музична педагогіка, зокрема, проблема досягнення ансамблю в хоровому колективі. Автор методичних праць, аранжувань творів для хору, керівник чоловічого вокального квартету «Ретро».

Ірина Цюряк (Житомир, Україна) – кандидат педагогічних наук, викладач кафедри музики і хореографії Житомирського державного університету ім. І. Франка. Народилася в Житомирі, закінчила Житомирське музичне училище ім. В. Косенка по класу фортепіано, Київський державний педагогічний інститут ім. М. Горького (музично-

педагогічний факультет), аспірантуру Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, захистила кандидатську дисертацію за темою «Методика застосування особистісно орієнтованих технологій навчання в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики». Наукові інтереси – музична педагогіка, новітні технології навчання. Автор наукових статей та методичних матеріалів.

Валентина Чудовська (Житомир, Україна) – директор Житомирської музичної школи №1 ім. Б. Лятошинського. Закінчила відділ народних інструментів Житомирського музичного училища ім. В. Косенка, Державну академію керівних кадрів культури і мистецтв. Стажувалася за темою «Діяльність та розвиток шкіл мистецтв» (*Raleigh*, Північна Кароліна, США). Наукові інтереси – музикознавство, музична педагогіка.

ЗМІСТ

Передмова	3
Фестиваль «Житомирська музична весна – 2010»	5
<i>Сергей Жуков.</i> Современная музыка в современном мире	5
<i>Ирина Николаева.</i> «Житомирская музыкальная весна»: взгляд со стороны	15
<i>Ирина Копоть.</i> «Житомирская музыкальная весна»: взгляд изнутри	22
<i>Ирина Курило.</i> О. Стецюк. Хоровий концерт «Звени, золотая Русь»: аналітичний етюд	28
<i>Richard Cameron-Wolfe.</i> Being a Composer in XXI-Century America	34
<i>Julia Mortyakova.</i> Modern Music in a Modern World: Musical Life in the United States	45
<i>Jo Sporck.</i> Dutch Music in Broad Perspective	47
<i>Албена Найденова.</i> Об австрийской современной музыке после 1945 года: принципы комплексности и индивидуальности	51
<i>Екатерина Кожевникова.</i> История «Звонаря»	65
<i>Элеонора Дышниева-Набедрик.</i> «Музыкальное приношение» московских композиторов юным музыкантам Житомира	71
<i>Людмила Маловицька.</i> Науково-практична конференція «Сучасна музика в сучасному світі»: перехрестя ідей, думок та почуттів	76
<i>Оксана Плотницька.</i> Нова музика: науковий погляд	84
Актуальні проблеми музичної творчості, виконавства та освіти	91
<i>Світлана Олійник.</i> Західноєвропейська музика ХХ століття: протиріччя, пошуки, експерименти	91
<i>Наталія Бовсунівська.</i> Музичне життя Житомира (друга половина ХІХ – початок ХХ століття)	96
<i>Валентина Чудовська.</i> Житомирська музична школа № 1 ім. Б. Лятошинського: до питання про дату заснування	106
<i>Інна Сівченко.</i> Творчий портрет Лесі Дичко	109
<i>Ірина Баладинська.</i> Органне мистецтво Польщі у ХХ столітті	112
<i>Ірина Цюряк.</i> Музична освіта в Турецькій республіці	121
<i>Валентин Федорченко.</i> Історія становлення оркестру Стамбульської філармонії «Борусан»	128
<i>Віктор Луценко.</i> Застосування комп'ютерних технологій у професійній діяльності музиканта	133
<i>Людмила Єршова.</i> Формування музичної культури студентів негуманітарних вищих закладів освіти	139
<i>Світлана Новосадова.</i> Творчість у контексті філософської думки (від античності до ХХ століття)	145
<i>Еліна Ткачук.</i> Специфіка музично-виконавського мислення	147
<i>Маргарита Моїсєєва.</i> Мотивація музичної творчості в руслі концепції «потоків»	153
Відомості про авторів	159

Наукове видання

СУЧАСНА МУЗИКА В СУЧАСНОМУ СВІТІ

Збірник наукових праць

Комп'ютерна верстка О. Словінського
Редактор перекладу О. Юзвик
Коректор О. Юзвик

Надруковано з оригінал-макета авторів

Підписано до друку 19.01.11. Формат 60x90/16. Папір офсетний.

Гарнітура Arial. Друк різнографічний.

Ум. друк. арк. 10.0. Обл. вид. арк. 9.5. Наклад 300. Зам. 12.

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка

м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40

Свідоцтво про державну реєстрацію:

серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.

електронна пошта (E-mail): zu@zu.edu.ua