УДК 785.11 (477) : 78.083

Коробецька С. Ю.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ ЯК ОЗНАКА СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИКИ.

В оркестровій музиці другої половині XX століття й на початку XXI спостерігається певна зупинка радикального експериментування з оновленням інструментарію та тенденція до синтезу різних стилів та жанрів. Зокрема, увага композиторів перемикається у сферу синтезу звуку, в електронну музику. Загальне ж річище творчих пошуків складають полістилістика та стильовий синтез як провідні тенденції сучасного музичного процесу.

Оркестровий стиль залучається у семантичну сферу твору, визначаючи змістовний аспект у використанні стилів інших композиторів або епох. Засобами оркестрування композитори надають потрібний смисловий відтінок, підсилюючи ті або інші смислові акценти запозичених стилів. Тенденції до синтезу проникають й у жанрову сферу. Так, у вітчизняній музиці з'являються симфонія–балет ("Ассоль" В. Губаренка), симфонія-кантата (А. Штогаренко "Україно моя"), симфонія-концерт, симфонія-легенда (Л. Грабовський) тощо. У П'ятій симфонії Б. Буєвського інтегруються ознаки симфонії й концерту для оркестру. Ознаки симфонії та скрипкового концерту має "Симфонія пасторалей" Є. Станковича з підзаголовком композитора quazi concerto per violino ed orchestra. Взагалі в українській музиці другої половини XX століття спектр жанрових визначень також постає досить строкатим, проте вони мають більше метафоричний характер, аніж типологічний: симфонія-реквієм (Четверта симфонія В. Бібка "Пам'яті Шостаковича"), симфонія-медитація (П'ята В. Сильвестрова), симфонія-імпровізація (Симфонія пасторалей Є. Станковича), симфонія-сповідь (Четверта симфонія В. Сильвестрова для струнних та мідних), симфонія-сатира (Четверта симфонія Б. Буєвського), "бурлескна симфонія" (Третя Л. Колодуба) і т.п. Жанрова структура симфоній нерідко визначається на межі схрещення різних типологічних ознак: епичних, драматичних і ліричних. Такими є симфонії-епопеї (Третя Є. Станковича, Перша І. Карабиця), в яких епічна концепція втілюється у драматичних та трагічних колізіях, а лірична інтонація автора стає цілком відчутною [1, с. 33]. Епіко-драматичне начало втілено й у Третій симфонії Г. Ляшенка "Дніпрові райдуги".

В останній третині XX століття можна спостерігати досить схожі стильові тенденції у багатьох жанрах інструментальної музики, зокрема в оркестровій та концертній. Так, наприклад, у Є. Станковича "Симфонія пасторалей" написана для скрипки та оркестру. Більшість камерних симфоній цього композитора також написані для певного інструменту з оркестром: Камерна симфонія № 5 ("Потаємні поклики") для кларнета з оркестром, № 6 ("Тривоги осінніх днів") – для валторни з оркестром, № 9 – для фортепіано з оркестром. "Метамузика" В. Сильвестрова фактично теж є симфонією, написаною для фортепіано та оркестру.

Спостерігаються тенденції оновлення й всередині жанру. Так, жанр інструментального концерту виявився відкритим для новацій більше, ніж симфонія. Дослідники [2] відзначають особливу вагомість каденцій у загальній драматургії інструментальних концертів, що стають згустками тематизму й важливими драматургічними вузлами у формі. Це явище стало наслідком змін у балансі соліста й оркестру у порівнянні з концертними формами попередніх епох, а саме, нормативним стала "тотальна вписаність партії соліста у загальний оркестровий конгломерат" [2, с. 212]: насичення оркестрової партитури імпровізаційною свободою, віртуозністю, натомість концентрація у каденціях більш не зовнішньої дієвості, а внутрішньої психологічної експресії. Звідси виникає чергове в історії концертного жанру його зближення з традиціями concerto grosso. Отже, знов у наявності тенденція до синтезу жанрів

Для музики XX століття симптоматичним стає поява різноманітних "нео-стилів" – необароко, неокласицизму, неоромантизму, нової фольклорної хвилі, а також залучення джазу в арсенал академічної музики. Усі вони становлять окремі стильові напрямки й течії. Динаміка стильового руху від початку XX століття до його кінця виразилася у зближенні й об'єднанні "нео"-стилів між собою, так і з "авторським" стильовим шаром. В цій статті ми побіжно зупинемось лише на неокласицистських та неоромантичних тенденціях в українській симфонічній музиці.

Неокласицистські тенденції в оркестровій музиці було підготовлено ще композиторами XIX століття: Й. Брамсом, К. Сен-Сансом, М. Регером, у російській музиці С. Танєєвим. Однак вони не посягали ані на структурно-композиційні норми, ані на інтонаційний стрій та стилістику класицизму.

Сучасний неокласицизм XX століття – якісно нове явище і відрізняється як раз тим, що обов'язково змінює, "осучаснює" моделі музики минулого. Якщо у першій половині XX століття неокласицизм може тлумачитися у більш вузькому розумінні як відтворення стильових моделей раннього класицизму та віденських класиків ("Класична симфонія" С. Прокоф'єва), то у другій половині століття неокласицизм залучається до контексту новітніх композиторських технік (сонористика та алеаторика) та інших стильових ознак, стаючи фактично полістилістичним компонентом.

Неокласицизм співіснує у творчості одного автора або одного твору з іншими стильовими напрямками (необароко, неоромантизм), композитори також звертаються до "вторинного" досвіду

освоєння цього напрямку через класичні тенденції у творчості М. Равеля, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Наприклад, у Симфоньєті Є. Станковича інтегрується ціла низка стильових ознак, серед яких є й цитата з музики Бетховена і також взаємодія зі стилем віденського класицизму, однак опосередкована впливом прокоф'євського стилю і його "Класичної симфонії".

У другій половині ХХ століття (приблизно з 70-х років) до стильового русла повертаються романтичні тенденції у вигляді неоромантизму, який на початку століття залишався на узбіччі стильових процесів. Вихід неоромантизму на передні рубежі стильового процесу в музичній культурі останньої третини ХХ століття був невипадковим. Дослідники відзначають головну відмітну рису музичного мистецтва цього періоду – "втілення особистісного начала через лірику у множині її відтінків та градацій" (курсив автора – С.К.) [2, с. 208]. У центрі уваги сучасного мистецтва постає вже не герой-борець, а передусім рефлексивна особистість як жертва соціальних катаклізмів ХХ століття. Сповідність, медитативність, ностальгія стають гранями ліричного самовисловлення.

Неоромантизм в оркестровій музиці став спробою об'єднати традиції європейського симфонізму другої половини XIX початку ХХ століття зі складним комплексом образно-смислових уявлень постмодернізму й технік композиції ХХ століття. Сучасний неоромантизм знов тяжіє до емоційної відкритості, а засобами її втілення стає відтворення ознак романтичного оркестрового стилю у поєднанні з сучасними авторськими стилями.

Полюсами стильового тяжіння у другій половині ХХ століття на хвилі неоромантизму стають стилі Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Малера, О. Скрябіна, П. Чайковського, Р. Вагнера тощо. В оркестрову музику знов повертаються романтичні мотиви, що лягають в основу концепцій творів, побудованих на конфлікті особистості з оточуючим середовищем, але у сучасному варіанті: "тема природи у її зіткненні з руйнівною силою сучасної цивілізації, тема краси й гармонії всесвіту у їх воістину космічному відчутті" [3, с. 115]. Глобальність поставлених конфліктів, спрямованих на осмислення долі Мистецтва, Музики, духовної сутності Людини спричинили й до нових способів стильових взаємодій, спроектованих на романтичну стилістику, за допомогою якої також відтворювався духовний зв'язок між епохами та культурами.

Особливо слід наголосити, що неоромантична традиція в українській симфонії є національною приналежністю мистецтва, і тому вона, на відміну від зарубіжної музики ХХ століття, ніколи не зникала. Романтичний струмінь яскраво виявився у творчості композиторів різних поколінь: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Є. Станковича, В. Сильвестрова та ін. Одночастинна симфонія "Lirica" Є. Станковича (для 16 струнних) є прикладом втілення сучасної неоромантичної стилістики. Так, вже початкова мрійливо-ніжна мелодія у віолончелі викликає асоціації зі скрябінськими темами-томління і стає початковим етапом втілення головної героїні симфонії – ліричної емоції [1, с. 30]. Подальше розшарування віолончельної теми утворює полімелодичну структуру оркестрової тканини з безперервним текучім варіантним її оновленням. Цей прийом стає характерним для оркестрового стилю Є. Станковича, зокрема, для його оркестрової фактури з численними divizi струнних, що утворюють в'язке мереживне плетіння інваріантів основної мелодії. Саме такий вигляд мають "ліричні зони", в яких численні soli (до 8 одночасно) з їхньою імпровізаційною текучістю у напруженому високому регістрі створюють подвійну якість образного звучання: з одного боку, імпресіоністичної витонченості, з іншої – експресивної насиченості.

Увесь спектр "неоромантичних" тенденцій втілився й у масштабному творі В. Сильвестрова "Метамузика" для фортепіано та симфонічного оркестру, який за своєю концепцією та глибиною змісту може бути віднесеним і до жанру симфонії. Образи краси, Ідеалу, народжувані Вічністю, втілено засобами "неоромантичної" стилістики у поєднанні з авторським стилем. Тут сплавлено стильові риси типового та пізнього романтизму : Шопен – Ліст – Шуман – Вагнер. Сильвестров досить гнучко трактує фортепіано: то як оркестровий інструмент, вливаючись у палітру оркестру, то відособлюючись від нього, втілюючи провідну романтичну образну ідею твору – недосяжний тендітний Ідеал краси.

Отже, стильова система сучасної вітчизняної музики небачено ускладнюється, збагачується численними течіями й напрямками, залучаючи до своєї сфери стильові накопичення минулих століть. Попередні епохи не знали такої широкої амплітуди стильових проявів. А жанрово-стильовий синтез став новим явищем у вітчизняній музиці другої половини ХХ та на рубежі ХХІ століть.

Використана література:

1. *Зинькевич Е. С.* Динамика обновления. – К. : Музична Україна, 1986. – 184 с.
2. *Долинская Е. Б.* Канонизация в рамках новаторства и традиции: стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века // М. Е. Тараканов. Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. – М.-СПб. : "Алетейя", 2003. – С. 205-218.
3. *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки II половины XX века (50-80-е годы). – М. : Сов. к-р,1989. – 206 с.

Аннотация

В статье рассматривается жанрово-стилевой синтез как новое явление в оркестровой музыке второй половины XX и рубежа XXI столетий. В центре внимания автора два ее основных направления: неоклассицизм и неоромантизм, которые рассматриваются на примерах симфонических произведений украинских композиторов.

Annotation

This article covers the synthesis of genre and style as a new phenomenon in orchestral music of the second half of the XX and XXI centuries. The author focuses on the neo-classicism and neo-romanticism as its two main directions. They are considered on the example of symphonic music of Ukrainian composers.

УДК 378+ 700.7+370.7

Щолокова О. П.

ХУДОЖНЬО-МЕНТАЛЬНИЙ ДОСВІД В СТРУКТУРІ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНЦІЙ ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Підвищення якості вищої мистецької освіти останнім часом стало пріоритетним напрямком її розвитку. Вирішення цієї проблеми зв'язано з модернізацією та оптимізацією освітнього процесу і, безперечно, з переосмисленням мети й результатів навчання. Відповідно мета мистецької освіти стала співвідноситись з формуванням ключових компетенцій в галузі вокально-хорової, інструментальної та методичної підготовки студентів. До таких компетенцій належить "художньо-ментальний досвід", набуття якого дозволяє сформувати у свідомості студентів художню модель світу в особливих знаках і формах, котрі впливають на ціннісні орієнтації, а також на поведінку і ставлення до навколишнього середовища.

За визначенням філософської та культурологічної енциклопедій ментальність (лат. розумовий. духовний) – це сукупність переконань поглядів і умонастроїв, утілених у традиціях, звичаях і ритуалах, характерних для певної спільноти, що відображує особливості психічного складу й способу мислення її членів, та відрізняє їх від інших спільностей. Невидимий ланцюжок, поєднуючи всі вияви буття, надає їй певної неповторної ознаки, на підставі чого можна відрізняти нації й народи. Тобто її можна розглядати як певну духовну спільність, в яку попадає людина в своєму бутті. Так, на думку М. Бетільмерзаєвої, ментальність в культурологічному аспекті можна вважати генетикою культури, оскільки виявлення її природи неможливе поза аналізом свідомості, виявлення культурних феноменів (базових структур), що відповідають за збереження та передачу соціального досвіду людини [1, с. 93].

Загальновідомо, що у кожній етнонаціональній спільноті існують певні засоби художньої символіки, що забезпечують взаєморозуміння членів цього суспільства. Наприклад, у традиційно-побутовій культурі українського народу важливу художньо-пізнавальну функцію завжди відігравала вишиванка, яка прикрашала інтер'єр родинного житла. Символом гармонійності і краси навколишнього світу, моральних чеснот життя є образи золотої пшениці й блакитного неба, червоної калини і зелених дібров.

Проблематика ментальності досить широко представлена у культурологічних та психолого-педагогічних дослідженнях, зокрема в працях Б. Гершунського, Р. Додонова, О. Забужко, М. Кагана, В. Кременя, С. Кримського, О. Олексюк, В. Соніна, Т. Полякової, Л. Февра, Й. Хейзінга та інших. На думку авторів, менталітет відображує наявність певного якісного змісту цієї системи, що дозволяє намітити структурні зв'язки між його елементами як у процесуальному, так і у функціонально-змістовому аспектах. Саме менталітет зумовлює конкретні вчинки людей, їх ставлення до різних проявів життя суспільства. В ньому втілюються глибинні основи світосприймання, світогляду і поведінки. Відповідно національний менталітет представлений у дослідженнях як "здатність акумулювати і передавати національні культурні цінності та етнічні стереотипи". Адже кожний представник будь-якого етносу мислить, переживає, спілкується й діє згідно національного менталітету та етнокультурного середовища [4, с. 7]. Усе це дає підстави науковцям вважати цей феномен квінтесенцією культури.

За таких обставин у предметному колі ментальності завжди, так або інакше, присутня національна ідея-образ, яка й відрізняє художню картину світу від наукової, позбавленої національного колориту. Відбувається це тому, що в мистецтві поєднання раціонального з психологічним, емоційним є найбільш природним,органічним, "зримим", "чутним" при домінуванні емоційно-психологічних факторів, що за певних умов стають структурними ферментами художньої еволюції етносів, народностей, націй. У процесі набуття людиною досвіду життєдіяльності й життєтворчості в певному середовищі засвоюються та приймаються ті або інші ментальні характеристики соціокультурного простору, які зумовлюють його особливості.

Отже, ментальний досвід розуміють як інтелектуальний, розумовий, пізнавальний, мисленнєво-операційний. У професійній діяльності він є формою фіксації і репрезентації об'єктивного світу, феноменом, який структурує і регулює психічне життя людини в цілому; особистісний досвід, представлений у двох вимірах: ціннісний досвід, пов'язаний з формуванням інтересів, моральних норм і переконань, ідеалів, виявлений в ціннісних орієнтаціях; досвід рефлексії, який полягає у зіставленні знань про свої можливості з тими завданнями, які стоять перед суб'єктом.

У психології ментальний досвід представлений системою індивідуальних ресурсів, що обумовлюють особливості зацікавленого ставлення суб'єкта до пізнання світу і характер відтворення дійсності в індивідуальній свідомості. Рівень його сформованості визначається мірою інтеграції когнітивних, мегакогнітивних та інтенціональних психічних структур (І. Лялюк, М. Холодна).