

нелінійної драматургії, в якій причинно-наслідкові зв'язки поступаються місцем алогічним перетинам, фактична рандомність яких суголосна як естетиці театру абсурду поч. XX ст., так і постмодерністській естетиці вільного перебування в гіпертексті, що «прочитується» в різних напрямках та сполученнях компонентів (на кшталт «Хозарського словника» М. Павича).

Інший концептуальний «зріз» оперної творчості О. Щетинського репрезентують твори, що віддзеркалюють концепт історичної, національної пам'яті. Опера «Наталка Полтавка» позиціюється композитором як «версія-реконструкція». Жанротворного значення в ній набуває притаманна національній моделі опери поч. XIX ст. типова структура на основі чергування мовного та власне музичного (інструментального та вокального) компонентів. Безумовним «посиланням» на національну пам'ять оперного жанру в «Наталці Полтавці» слугують численні алюзії із інтонаціями опери М. Лисенка. Проте у версії О. Щетинського водевільна основа урізномбарвлена алюзіями історико-культурних «зрізів» оперного мистецтва — класицистським, репрезентованим тембром клавесина, та романтичним, виявленим у лейт-тембрах — інструментальних «двійниках» персонажів твору. На жанровому рівні певної двоїстості творові надає наявність барокових алюзій ораторії, які «згортаються» в характерній для цього жанру постаті оповідача-коментатора. Водночас власне постановка опери є постмодерністським перформансом, в якому змістовного значення набувають прийоми «вистава у виставі», «театр у театрі», «сцена на сцені», суміщення кіно-ряду та сценічної дії, ревізії функції сценічного простору, в якому одночасно перебувають виконавці, квазі-аудиторія як колективний персонаж-глядач та персонаж автора-коментатора-керівника дії. Суміщення різних культурних часів і просторів у «Наталці Полтавці» візуально підкреслено маркерами сучасності — ситуації-позы selfie, декламування цитат з Вікіпедії тощо, пластика contemporary-dance.

Нелінійність драматургії, що детермінує формування такого варіанту жанрової моделі опери як опера-фантазія, вирізняє «Перерваний лист» О. Щетинського. Фантазійність як визначальний модус інтерпретації жанрової моделі опери детермінує масштабність синтезу знаків культур. Це виявлено в багатомовності твору (українська, церковнослов'янська, латина), так і стильовій плюралістичності, детермінованій одночасністю існування — «накладання» алюзій фольклорних інтоном та знаків серійної, модальної, атональної технік. Концептуальною зерниною, що слугує об'єднанню в опері різних у синхронії та діахронії маркерів культур в змістовну цілісність, є ментально закріплений й актуалізований сучасними соціокультурними реаліями концепт Поета — носія національної ідеї, уособлення пасіонарної особистості, національна ідентифікація якої загартовується в перипетіях духовного буття спільноти.

І. Гайдєнко

ПРО ЗАМІЩЕННЯ РАДЯНСЬКИХ ПІДРУЧНИКІВ

І. Haidenko

ON REPLACING OF SOVIET TEXTBOOKS

Радянська наука тривалий час перебувала у вимушеній ізоляції, коли інформація з-за кордону була недосяжною для більшості населення. Доступ

до наукових світових джерел мали тільки обрані й свій монополний статус вони використовували на свій розсуд. Якщо у 20-ті роки минулого сторіччя у Радянському Союзі ще публікувались у перекладах наукові роботи західних вчених, то в 30-ті та, особливо, після кампанії «боротьби з космополітизмом», закордонна наукова література стала недосяжною для загалу. Вивчення іноземних мов у школах і ЗВО проводилось таким чином, щоб після десяти років навчання люди могли тільки «читати зі словником». Підтвердимо цю тезу фактом повної відсутності у Радянському Союзі не дубльованих фільмів з субтитрами, газет і книжок на іноземних мовах некомуністичних напрямів. Практично те саме ми бачимо і у сучасній Росії.

Радянська музична наука в умовах самоізоляції тільки імітувала розвиток. Було написано чимало книжок і підручників з теорії музики, гармонії, поліфонії, інструментування. Але виявляється, що більшість з них зараз є малопридатними для навчання сучасними студентами. Чому?

По-перше, радянська система підготовки музикантів мала і має декілька рівнів: школа, училище, консерваторія, асистентура. Людина вчилася від 10 до 15-20 років і більше. Такий навчальний курс потрібно забезпечити значним обсягом методичного матеріалу. Перелік навчальної літератури вражає студентів своїм обсягом і поганою структурованістю для засвоєння.

На Заході музична освіта починається пізніше і займає значно менший термін. Отже, необхідні музиканту знання мають опрацьовуватись у структурованому і концентрованому вигляді. Тому тут переважають праці композиторів-практиків Г. Берліоза, О. Мессіана, У. Пістона, А. Шенберга, Г. Шенкера, Р. Штрауса. Вони добре знали свою справу і знали, як повно і компактно подавати необхідний для практики теоретичний матеріал.

По-друге, західна музична теорія ще з часів Піфагора протягом всієї своєї історії була тісно пов'язана з наукою, математикою. Європейські вчені розробили теорію ладу, дійшли до сенсу розподілу октави на дванадцять частин, обґрунтували консонантність і дисонантність співзвуч, винайшли більшість відомих нам музичних акустичних й електронних інструментів. Тому природно, що більшість європейських методів опрацювання музично-теоретичних дисциплін починаються з фізичних властивостей музичного звуку, а всі «правила» обґрунтовуються саме ними. У радянських підручниках, як і у підручниках П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, цьому не надається належної уваги і правила пояснюються у кращому випадку «музичним смаком». Ні про які наукові обґрунтування мова не йде.

По-третє, складно зараз не помітити ідеологічну залежність методології радянської музичної науки. «Марксистсько-ленінський» підхід до музики призводив до появи безлічі текстів малої практичної цінності. Радянські музикознавці ніколи не надавали цінних для композиторів теорій, їх теорії — інтерпретація вже написаного. І, звісно, своя незалежна від світової науки термінологія.

Отже, якщо на Заході музичний підручник — це інструкція до розуміння того, як влаштована музика і як її можна створювати, то радянський музичний підручник, як правило, — це збірка застарілих необґрунтованих правил і великий об'єм маловажливої інформації.

Що пропонується робити? Слід відкинути радянський досвід, визнати його безперспективним, переорієнтувати нашу музичну освіту на музико-теоретичні стандарти Європи та США, прийняти їх перевірені часом поняття, підходи, термінологію. На цій науковій платформі поступово мають бути написані нові українські підручники.

Безумовно, в основі вивчення музичної теорії має бути розуміння звуку як реального фізичного явища з відповідними особливостями, а з вже цього слід виводити абстрактні поняття музичної науки. Так і побудовані класичні «західні» підручники У. Пістона, Г. Шенкера та інших. Саме з розуміння звуку як фізичного явища починається справжня музична освіта і поступово формують базові поняття у читача.

І головне — інформаційний імпульс має бути націлений на креативну діяльність, створення нового, відкриття раніше недосяжних музичних горизонтів. І це потребує багатьох майбутніх зусиль і роботи.

Н. Зимогляд

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ВИМІРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

N. Zymohliad

SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE NATIONAL PIANO SCHOOL OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

З початку формування українська фортепіанна школа позначена пильною увагою до вирішення комплексу наукових та методичних питань на всіх рівнях професійної освіти. Джерела формування наукового й методичного складників фортепіанної школи України були започатковані наприкінці ХІХ ст. у Харківському музичному училищі створенням навчальних програм, які склалися із творів різної стилістики, історико-культурної приналежності та розробки низки методичних настанов із виконавської техніки та опанування творів епохи бароко, класицизму й романтизму.

Тяжіння до інституціоналізації наукового, теоретичного складника фортепіанної школи на початку ХХ ст. маркувало діяльність українських педагогів-піаністів. Так в Інституті ім. М. В. Лисенка були введені дипломні роботи для піаністів з питань теорії та методики фортепіанного мистецтва (1920-ті рр.), заснована науково-дослідницька кафедра і фортепіанна секція в Київському музично-театральному інституті (1932 р.), започаткована ад'юнктура (аспірантура) у Київській консерваторії (під кер. Ф. Blumenфельда).

Ознаками новачійної зміни структури фортепіанної освіти, повноправним компонентом якої стало опанування засад науково-дослідницької діяльності, було запровадження у Харківській консерваторії наукової конференції (1947 р.) та заснування студентського наукового гуртка (1948 р.). Доповіді студентів відбивали не тільки розмаїття їх дослідницьких пріоритетів, своєрідною «родзинкою» діяльності студентського наукового гуртка була традиція аудію-ілюстрування доповідей студентів та виконання під час засідань 4-ручних перекладень симфонічних творів.

Універсалізуюча спрямованість харківської фортепіанної школи обумовила й активізацію «позакласної» наукової роботи та набуття нею статусу своєрідного