піаністичний апарат можна лише вихованням в учня почуття артистизму, впевненості.

При всьому багатстві своїх знань, Нейгауз не переставав вчитися сам. Його багатогранна та яскрава діяльність у Київській консерваторії відіграла значну роль у формуванні основ української педагогічної школи та українського виконавства. Він боровся за творче розкріпачення молодих музикантів, виховував у них прагнення до знань, до активного самовдосконалення. Б. Яворський дав характеристику творчої суті Нейгауза: «Г. Г. Нейгауз – яскравий, сучасний віртуоз, могутній тлумач художньої літератури… Пафос, патетичнічть, поза, декламаційність як личина грецької трагедії чужі йому. У Генріха Густавовича свій голос» [8].

Література:

1. Професором Київської консерваторії Г. Нейгауз став у вересні 1919 р. (ЦДАЖР, ф. 116, оп. 5, од. аб. 178)
2. Нейгауз Г. Про Шопена. – Радянська музика 1960 р., с. 42.
3. Житомирський Д. Генріх Нейгауз. (До 70-річчя з дня народження і 50-ти річчя творчої діяльності.) – «Музичне життя» № 7, с. 15.
4. Сокольський М. Генріх Нейгауз починається. – Радянська музика, 1973, № 4, с. 60-64.
5. Нейгауз Г. Після конкурсу. – «Юність»,1958, № 6, с. 308.
6. Павчинський С. З історії інтерпритацій творів Скрябіна. – «Музичне виконавство», в. 7. с. 308.
7. Нейгауз Г. Про мистецтво фортепіанної гри. М., 1964,с. 41-70.
8. Яворський Б. т. 1. М., «Радянський Композитор», 1972, с. 156-157.

ТВОРЧИЙ ПРАКТИКУМ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ «ГАРМОНІЯ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИКОНАВСЬКИХ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ: МЕТА, ЗАВДАННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

Малий Д. М.

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії музики
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна

Категоріальна система сучасного музикознавства дозволяє вивчати та розуміти поняття «гармонія» з різних точок зору: філософія – узгодження протилежностей; естетика – квінтесенція добра, краси

і порядку; музика – злагодженість цілого як поєднання протилежностей (консонанс – дисонанс). В свою чергу, історія та теорія музики розглядає поняття у якості вертикального принципу будови музичної тканини та поєднання звукових структур, показника епохального стилю (гармонія епохи бароко, венських класиків, раннього та пізнього романтизму, двадцятого століття, джазова гармонія), мислення композитора (Тристан-акорд – Р. Вагнер, Прометеїв акорд – О. Скрябін, рахманіновська субдомінанта тощо), які є складовими навчального курсу «Гармонія» /'Історія гармонічних стилів».

Методичною базою дисципліни є відомі праці вітчізняних (І. Дубінін [2, 3]) та зарубіжних музикознавців (І. Дубовський, С. Євсєєв, І. Способін, В. Соколов [6], І. Способін [5], Т. Бершадська [1], Ю. Холопов [7, 8, 9]). Окремо виділимо працю харківського композитора та музикознавця Т. Кравцова «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» [4], яка не є навчальним посібником, але представляє собою авторську розробку теорії гармонічної інтонації – важливою категорією при вивченні основ гармонічних зв'язків та музичного мислення.

Курс «Історія гармонічних стилів» для студентів виконавських спеціалізацій, який викладає автор, складається з чотирьох частин (гармонія епохи бароко, віденських класиків, романтизму та ХХ-го століття), разом із цим введений «творчий практикум». **Метою** курсу є розвиток музичного мислення студентів, усвідомлення ними гармонії не тільки з позиції логіки будови та поєднання вертикальних структур, а й як *складової живої музичної тканини*.

Завданням творчих практикумів стає створення музичної композиції. Керуючись надбаним досвідом у межах дисципліни, студенти мають враховувати прагматичні цілі: будучи соло-виконавцями, згідно з можливостями інструментів, вони мають змогу відтворити зразки у багатоголоссі – дует, тріо, квартет і т.д. Таким чином, **надзавданням** творчого практикуму є перехід від мислення теоретичного до мислення композиторського – художнього.

Окрім «класичних» типів роботи, таких як чотириголосна гармонізація мелодії чи басу (тенора чи альта), гармонічний аналіз творів, гра на фортепіано цифрувань, секвенцій тощо, додається завдання з написання твору у стилі епохи чи музики композитора, або втілення суто авторського задуму та побудови форми в залежності від нього. Інструментальне різноманіття дозволяє варіювати виконавський склад, використовуючи не тільки стандартний – квартети дерев'яних, медних чи струнних, але й більш нестандартні (наприклад: дві флейти, кларнет, валторна; гобой, фортепіано, вібрафон; флейта-пікколо, кларнет, труба, трикутник і т.і.).

Проблеми, з якими можуть зіткнутися студенти, наступні: народити ідею, побудувати форму-структуру, логічно вибудувати вертикаль та горизонталь – рух та розвиток музичної тканини, каданси. Керуючись стандартним (класичним) принципом будови мелодії (*imt* як на рівні музичного речення, періоду, так і на рівні усього твору), будується структура твору. Потрібно розуміти зв'язок мелодичної лінії та метро-ритму – краще, коли мелодія не є моноритмічною, використання неоднакових ритмічних комірок має зробити її більш живою, виразною. Її створення потребує ретельно продуманої концепції: використання ладу (серії, трихордів, пентахордів, тощо), гармонії (співзвуччя терцієвої або *не* терцієвої структури), регістру (залежить від ідеї твору, можливостей інструменту), складу фактури, кількості голосів.

Вивчення музичних зразків епохальних стилів, дозволяє виявити принципи взаємодії елементів музичної системи – мелодії, інтонації, ладо-гармонії, метро-ритму. Перебуваючи у різних площинах один до одного, у поєднанні, вони утворюють ту чи іншу логіку зв'язків. Структурні елементи музичної мови впливають на формоутворення, що, безперечно, є показником стилю композитора. Таким чином, гармонічний аналіз, який практикується на заняттях з курсу гармонії, має розширяти музичне мислення студентів не тільки задля розуміння логіки вертикальних зв'язків, але й щодо стилістики обраних творів.

Якщо концептуальне мислення чи природна здатність студента написати цільну мелодичну лінію – мало розвинені, у цьому разі, пропонується наступний **приклад створення** (стилістична основа – гармонія двадцятого століття – розширена тональність): 1. Ладовою основою мелодії використати пентахорд від «ля» (лідійський лад) – *a–h–cis–dis–e*. 2. Продумати ритмічну сторону із наступних тривалостей – восьма, чверть, половинна, чтерть з точкою та восьма, тощо. Обрати тактовий розмір. 3. У різній послідовності звуків пентахорду, на заданий ритм створити мелодію (друге речення, наприклад, може бути в обернені, й з звуковим центром «до»). 4. Відштовхуючись від ідеї, віднайти у якому регістрі вона може звучати більш виразно та у виконанні якого інструменту. 5. Продумати та побудувати форму твору (двочастинна, тричастинна, тощо), контрасти (інтонаційний, ладовий, динамічний, ритмічний, регістровий, тембральний), відхилення, модуляція (наприклад, у «мі» фрігійський), каданси. 6. Зробити гармонізацію мелодії із рахунку можливостей інструментів (регістр, тембр). Структура акордів може бути, як вище зазначено, – терцієвою чи нетерцієвою (кварто-квінтовою, дисонуючою). В залежності від інтервальної структури акорду, запропонуємо некласичний приклад логіки його будови: 3-2-6 (напівтони) – від «до» – *c–es–f–h*.

Буває, що студент нехтує природою інструментів – для духових вкрай важливе дихання, у музичному тексті – паузи, та вірно проставлені штрихи. Також, розуміння музичної акустики та властивостей звучання у різних регістрах інструментів має вирівнювати вертикаль. Перелічені приклади є показниками професійної майстерності, а за художність твору – глибину, відповідає ідея, причинно-наслідковий зв'язок першої з елементами музичної мови, мислення, світогляд, професіоналізм, етичні та естетичні якості композитора.

Введення у нашому університеті творчого практикуму з гармонії має своє підґрунтя. Композиторська та музикознавча школа Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського є однією з перших в Україні, а сам університет – одним з ведучих художніх вищих навчальних закладів країни та навчально-методичним центром музичного та театрального навчання на Слобожанщині. Видатні постаті, такі як С. С. Богатирьов, Д. Л. Клебанов, М. Д. Тіц, В. Т. Борисов, В. С. Бібік, Т. С. Кравцов та інші, були не тільки композиторами, а й талановитими теоретиками музики, вони зробили значний культурний внесок до музичної спадщини України. Місія сучасних викладачів університету – продовжувати та оновлювати традицію, пропагувати нові методи навчання, комунікувати з іншими навчальними закладами та інституціями через теоретичні конференції, фестивалі, конкурси, майстер-класи тощо. Творчість – це невичерпне джерело пізнання себе та світу.

Література:

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с

2. Дубінін І. М. Гармонія : у двох частинах. Частина перша. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1981. 136 с.

3. Дубінін І. Гармонія : у двох частинах. Частина друга. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1982. 175 с.

4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. К. : Музична Україна, 1984. 160 с.

5. Способин И. Лекции по курсу гармонии. М. : Музыка. 1969. 244 с.

6. Учебник гармонии. [Дубовский И. И, Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В.]. М. : Музыка, 1965. 438 с.

7. Холопов Ю. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть I. М. : Композитор, 2005. 472 с.

8. Холопов Ю. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. М. : Композитор, 2005. 624 с.
9. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М. : Музыка, 1988. 511 с.

КАНТИЛЕНА ЯК ОСНОВА СПІВУ

Мальцева О. В.
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка,
викладач-методист
Полтавська дитяча музична школа № 3 імені Бориса Гмирі
м. Полтава, Україна

Про кантилену як основу співу йдеться практично в будь-який оглядовій та методичній літературі, присвяченій вивченню та постановці голосу. Найбільш просте визначення поняття кантилени дане в музичному енциклопедичному словнику. Під кантиленою розуміють здатність співацького голосу до співучого виконання мелодії [6]. Більш точно висловлюється А.Є. Варламов. Під кантиленою він розуміє звуковедення «без нерівностей і перерв, і при тому так, щоб зовсім непомітні були для слуху слідуючі ноти, за якими голос повинен ковзати легко, а не з зусиллям» [3]. М.І. Глінка у своїх методичних зауваженнях до вправ для вдосконалення голосу вже з перших занять звертає увагу на розвиток кантилени, визначаючи її як зв'язування нот без «відбивання горлом», стежачи за тим, «щоб вони були рівної сили і спокійні» [4]. Неважко помітити, що під кантиленою розуміють у першу чергу зв'язування між собою вокальних звуків голосу на одній висоті, стрибку, з наявністю приголосних звуків або без них, тобто техніка співу легато. Кантилена як «протяжне проспівування» являє собою більш складне поняття. Кантилену можна структурувати на такі елементи, як підготовка звуку, початок звуку, звуковедення, закінчення звуку, стан після закінчення звуку.

Основний принцип процесуальних видів діяльності – безперервність. Інакше кажучи, початок співу має здійснюватися як найбільш вдалий і зручний перехід від однієї ноти до іншої, тобто володіти всіма якостями правильного звукоутворення. Це настройка