

5. Фрейд З. Я и Оно / З. Фрейд. – Тбилиси : Мерани, 1991. – Т. 1. – С. 71-138.
6. Фрейд З. Собрание сочинений : в 10 т. / З. Фрейд; пер.: М. Вульф, Н. Алмаев. – М. : Фирма СТД. – 2006.
7. Фрейд З. Сопротивление против психоанализа / З. Фрейд // Психоаналитические этюды. – Минск: Беларусь, 1991. – С. 5-47.
8. Юнг К. Проблема души современного человека / К. Юнг // Проблемы души нашего времени. – М. : Прогресс, 1993. – 336 с.

Шаповалова О.В.

УДК 78

СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРИЗАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРАМИ ДОНЕЧЧИНИ

У статті послідовно розглядається проблема використання музичного фольклору композиторами Європи, де, з XVII сторіччя відбувається процес становлення національних музичних культур. На історичному тлі різноманітних форм звертання до фольклору українськими композиторами, акцент робиться на специфіці фольклоризації інструментальної музики композиторами Донецької обласної організації композиторів Національної спілки композиторів України, яка полягає у спробах звертання як до українського національного фольклору, так і до музичного фольклору інших народів. Відмічається що з донецьких композиторів першим до фольклору звернувся С.Ратнер. Етнографічний інтерес А.Водовозова до фольклорної екзотики виявляється у вокальній творчості та обробках народних пісень. Аналізуються зв'язки з фольклорними першоосновами композиторів О.Рудянського, О.Некрасова, Є.Мілки.

Соціальний, моральний аспект змісту окремого твору не може не бути “забарвлений” почуттям національної самосвідомості як основи справжньої інтернаціональності і гарантії узгодження суперечностей між формою та змістом¹.

Проблема використання фольклору в композиторській творчості співзвучна проблемі традицій і новаторства. Одні автори глибоко проробляють традиції і традиції стають новими досягненнями, а потім ці нові досягнення стають традиціями.

В українському музикознавстві питання фольклоризації професійної музики розроблялося і розробляється певним колом авторів, серед яких: М.Гордійчук, А.Поставна, О.Зінкевич, Г.Конькова.

Не претендуючи на вичерпне розкриття цієї проблеми, метою статті є: простеження деяких процесів інтеграції музичного фольклору в інструментальній музиці українських композиторів ХХ століття. Особливий акцент робиться на специфіці фольклоризації інструментальної музики композиторами Донецької обласної організації композиторів Національної спілки композиторів України.

Відповідно до наукового положення, висунутому М.Арановським, розуміння «народних пісень і танців як знаків реальності, а не мистецтва, було виховано пасторально-буколічною темою у творчості XVIII століття і за традицією ще довго зберігалось в XIX сторіччі. І хоча в середині XIX століття, у зв'язку з зародженням національних музичних шкіл, виникло інше відношення до народної пісні, її функція в рамках інструментальної музики як знака, що актуалізує цілі шари асоціацій з реальністю, з картинами природи, не зникло донині» [1, с.62].

Починаючи з XVII сторіччя, у мистецтві Європи відбувається процес становлення національних музичних культур. Одним з найважливіших чинників цього процесу було впровадження в професійну музику елементів музичного фольклору.

Народна пісня завжди була і залишається втіленням мудрості народу, його духовної краси, життєвої сили, його національного характеру.

Звертаючись до фольклору, композитори показують через нього те, що існує здавен, має свою велику історію, є сталим і визначним, все те, в чому вони бачать свою країну, свій народ.

Впровадження фольклору в професійну музику значно розширило тематику жанрів, сприяло оновленню музичного мислення, активному застосуванню прийомів і засобів, доти не знаних у мистецькій практиці, що значно збагатило виразовий арсенал музики, надало широкі можливості для створення індивідуальних композиторських стилів у виділенні національного в рамках класичних схем, форм. Особливо активно цей процес відбувається у дев'ятнадцятому сторіччі в творчості західноєвропейських композиторів: Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Ліста.

На національному ґрунті виросла також російська музична школа. Творчість М.Глінки, М.Мусоргського, П.Чайковського, О.Бородіна, О.Глазунова, С.Рахманінова, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича - це ті явища справді високого мистецтва, які довго служитимуть взірцями для сучасних українських композиторів.

Українська професійна музика вже з перших кроків свого існування тісно переплелася з народним музичним мистецтвом і в наш час продовжує жити невичерпними цілющими джерелами національного фольклору.

1. “Згадані протиріччя знімаються у художніх явищах, де естетично взаємодіють старий зміст зі старою формою або новий зміст з новою формою. Вони так чи інакше породжені в одному випадку апологетикою національних традицій, романтичною ідеалізацією старовини, в іншому – новаторським радикалізмом з притаманним йому нігілістичним ставленням до тих традицій (звідси – спорідненість псевдоноваторства з космополітизмом)” [3, с. 72-73].

Доба широкого і художньо переконливого залучення до жанрово-номінативних інваріантів інструментальної музики фольклорного матеріалу в Україні починається з творчості М.Лисенка. Ще у другій половині XIX століття композитор склав Струнний квартет і Тріо для двох скрипок та альту, що стало, фактично, першою спробою написання українського ансамблю з використанням фольклору як цитат або пісенних інтонацій. Наприклад, у другій частині Квартету звучить пісня “Ой не світи, місяченьку”. У такому ж дусі звертається до українського музичного фольклору С.Людкевич у творі “Ноктюрн” для фортепіанного тріо (1914 р.). Рання творчість Б.Лятошинського також відзначена залученням народного музичного матеріалу, зокрема, у Першому струнному квартеті головна тема першої частини нагадує народну пісню “Вчора була суботонька”.

Виражаючи ідеї сучасності, народна пісня набувала нового життя. Вона переосмислювалася, переінтонувалася, і цей процес знаходив своє відбиття у творчості видатних українських композиторів, і передусім - у творчості Л.М.Ревуцького.

Л.Ревуцький безпосередньо підійшов до створення симфонічної концепції на основі народнопісенного матеріалу. Ця концепція виникла як результат осягнення і художнього освоєння дійсності, як найвищий прояв поступово сформованого творчого методу композитора, і була втілена у його симфоніях. Для самого Л.Ревуцького творчою лабораторією у вирішенні цієї проблеми значною мірою стали його обробки народних пісень (цикли: “Сонечко”, “Козацькі пісні”, “Галицькі пісні”). Деякі пісні з названих циклів були використані композитором у його Другій симфонії, поява якої стала новим, переломним етапом у розвитку українського симфонізму. Разом з нею виникли нові принципи творчого переосмислення фольклору, властиві сучасній музичній творчості.

В узагальненому аспекті використання українськими композиторами музичного фольклору відзначено методом розробки народної мелодики засобами інструментальної музики з намаганням виразити, розвинути, поглибити, зіставити її компоненти у межах домінанти фольклорного образу. Мелодії, поспівки або звороти також послуговують для втілення композиторського ідейно-образного задуму, особливо коли останній лежить в річищі образної сфери фольклорного середовища; тут можливі суттєві ритмічноінтонаційні трансформації.

Таке використання музичного фольклору з’явилося в інструментальній музиці у середині 20-х років XX ст. Найактивніше це виявилось в жанрі камерної сюїти. Наприклад, у “Варіаціях на купальську тему” для квартету П.Козицького варіюється мелодія народної пісні, “Ой на Івана, на Купала”. Тут створюється сюїтний цикл різноманітних за характером мініатюр. Примітно, що відбуваються спроби звертання не тільки до українського музичного фольклору. Наприклад, твір П.Козицького – “Сюїта на башкірську тему”, яка за задумом, способами розробки народної мелодії, формою близька до “Варіацій”, квартет “Вірменські ескізи” А.Штогаренка.

З донецьких композиторів першим до фольклору інших народів звернувся С.Ратнер (Концерт для фортепіано з оркестром на казахські теми - 1942 р., Симфонія на уйгурські теми – 1943 р.); один з корифеїв Донецької композиторської організації А.Водовозов написав Шість п’єс на теми веснянок народів СРСР для фортепіано (1987 р.); плідно працював з музичним фольклором Казахстану О.Рудянський (Увертюра на казахські теми для симфонічного оркестру – 1966 р., “Казахські ескізи”, сюїта для оркестру казахських народних інструментів – 1972 р.), з музичним фольклором Азербайджану - О.Некрасов (“Сестра сонця”, східна новела, сюїта для симфонічного оркестру).

Сюїтна структура може насичуватися розробкою кількох різноманітних народних мелодій. Кожна з частин такого циклу є вже не просто характерною мініатюрою, а відносно самостійною і завершеною щодо образу п’єсою на одну або дві теми фольклорного походження. Подібні композиції знаходимо у Б.Лятошинського – Квартет №4 (1943 р.), Сюїта для струнного квартету на українські народні теми (1944 р.). Тут пісенні мелодії звучать як власні теми композитора, цілком природно, невимушено розвиваються, формуючись кожного разу у завершений, позначений оригінальним стилем художній образ. Яскрава образність, свіжість інтонаційного і ладо-гармонічного розвитку матеріалу – риси, що свідчать про творчий підхід митця до розробки народних мелодій, завдяки чому мелодії старих народних пісень набувають цілком сучасного, свіжого звучання.

Чотири частини Квартету №4 Д.Клебанова (1946 р.), написаного до 25-річчя від дня смерті М.Леонтовича, будуються на розвиткові деяких характерних поспівок з українських народних пісень, записаних і оброблених у свій час М.Леонтовичем (“Щедрик”, “Козака несуть”, “Дударик”, “Журавель”).

Четвертий квартет Д.Клебанова можна вважати не лише перехідною, а й синтетичною формою (фольклор – класика), яка з часом набула в українській музиці цілком самостійного значення. От і А.Штогаренко досягає того, що його камерно-інструментальні, майже всі симфонічні твори, органічно сполучують у собі риси сонатного і сюїтного циклів з використаними народними мелодіями, поспівками, зворотами, ладогармонічними особливостями. Такими є тріо “Молодіжне”, симфонічні твори “Партизанські картини”, “Пам’яті Лесі Українки”, “Чотири казки” та ін.

Чинником такого синтезу було те, що, звертаючись до народних пісенних або танцювальних мелодій, композитори тим самим наближали свої твори до форми сюїти, яка вже на початку свого історичного розвитку була тісно пов’язана з народним жанровим джерелом – французькі, німецькі старовинні сюїти.

Специфіка соціальної інфраструктури Донеччини полягає у полінаціональному складі її мешканців. Саме тут чи найрізноманітніший в Україні склад національностей і народностей, серед яких численними є українці, росіяни, греки, татари. Це розмаїття історично формувалося ще з часів Російської імперії і одержало розвиток і закріплення у період існування СРСР. Саме остання доба, у зв’язку з інтенсивним розвитком вугільної і металургійної промисловості, визначила коло культурних потреб населення і

відповідні пропозиції з боку діячів культури та мистецтва. Як відомо, ідеологічний вплив політики на суспільне життя у радянський період був дуже сильний і визначав його якість з усіх параметрів. У соціально-психологічному аспекті формується поняття “радянський народ”, під яке спрямовуються усі політичні, соціальні, комунікативні, культурні зусилля. На Донеччині така політика знайшла досить сприятливий ґрунт для формування регіональної свідомості як копії загальнорадянської, аж до виникнення поняття “донбаський народ”.

Завдання мистецтва, у тому числі й музичного, - всіляко в художніх образах відбивати дух цієї доби на теренах рідного краю, у даній ситуації фетишизованого під донбаський ореол. Тому виникають такі характеристики: “З визнання самого композитора (С.Ратнера. – О.Ш.), головна ідея “Про героїв Донбасу” (симфонічної поеми. – О.Ш.) – прагнення відтворити у музичних образах велич ратних і трудових подвигів шахтарів Донбасу, освітати ідеї миру та братства. Змістовне музичне середовище поеми таке: ранкова зоря, схід сонця, що поступово висвітлює степені простори, шахти, копри Донбасу, виникають спогади про роки війни, про страждання і героїчні подвиги, завершує твір кода фіналу, що символізує безсмертя подвигу народу-переможця, народу-творця” [2, с. 11-12].

Тематичний матеріал інструментальних творів має космополітичний характер, як от, наприклад, у Сюїті для ксилофона з оркестром С.Ратнера (1965 рік), де музика основана на інтонаціях, побутуючих у Донбасі, переважно російсько-українських пісенно-танцювальних мелодій. Це простодушні, життєлюбні, дотепні пісні, улюблені слухачами танцювальні ритми.

Етнографічний інтерес А.Водозова до фольклорної екзотики виявляється у вокальній творчості та обробках народних пісень “Взяв би я бандуру”, “Летіла зозуля”, “У воріт, воріт...”.

Композитор О.Рудянський, після тривалого перебування у Казахстані, на донецькій землі складає інструментальні твори, в яких значне місце посідає казахський національний елемент. Це “Казахська токата” для фортепіано (1977 рік); Струнний квартет “Жовтий степ”, 2-а редакція (1978 рік); Сюїта з балету “Цілина” (1982 рік); Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1983 рік). Відчуваючи актуальність створення української музики в Україні, О.Рудянський пише Шість фрагментів для симфонічного оркестру з опери “Чумацький шлях Тараса” (1993 рік).

Як зазначалося, інструментальна музика, побудована у формі сонатного, сюїтного циклів часто-густо характерна різноманітним підходом до народнопісенного матеріалу. Саме у циклах виявляється таке використання музичного фольклору, добір якого, як тематичного матеріалу, має бути надзвичайно ретельним, цілеспрямованим для переконливого вираження художньої концепції твору. Тому, вибираючи народні мелодії або окремі звороти, композитор виходить з власного певного ідейно-образного задуму. Даним методом у інструментальній музиці користувалися практично всі українські композитори, що зверталися до циклічних інструментальних форм: Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, В.Костенко, М.Скорульський, А.Філіпенко, Д.Клебанов, М.Колесса, С.Людкевич, композитори 60-х – 90-х років ХХ ст.

Таку ж тенденцію у презентації жанрової номінації струнного квартету виявляє Квартет Г.Ляшенка (1974 рік). Композиційно-художньою особливістю Квартету є тісний зв'язок з народною музичною творчістю Карпат. Варто згадати, що начало використання карпатського фольклору поклав М.Колеса у Фортепіанному квартеті (1930 рік), який привніс у камерний ансамбль новий стильовий різновид, пов'язаний з гуцульською пісенністю. Перетворення особливостей народної музичної творчості цього краю – один з аспектів музичного світогляду у жанрових номінаціях творів М.Скорика, Є.Станковича, Л.Дичко. Народно-національний зміст Квартету Г.Ляшенка втілюється через специфічні інтонації, метроритм, ладові особливості, фактуру, фонічні ефекти, виконавські прийоми, що утворюють фольклорний комплекс музичних засобів.

У музиці О.Некрасова національний елемент також виявляється через орієнтацію на фольклор Волині, Галичини. Перебуваючи тривалий час у цьому регіоні, композитор знайшов тут справжнє джерело натхнення, що стало близьким природі його художнього мислення, дало можливість просякнути у специфіку національного світовідчуття. Фольклоризм, до якого має схильність композитор, притаманний його творчій фантазії, а народна пісенність і народно-танцювальне начало впливають на характер тематизму та на способи його розробки в оригінальних творах.

Інструментальна музика О.Некрасова особливо активно репрезентує український фольклорний матеріал у фортепіанних циклах – “Карпатська сюїта” (1978 рік) та “Гуцульська сюїта” (1985 рік). Коло музично-художніх образів цих творів різноманітне, трактування вербальної номінативності має певні особливості. За задумом й образним змістом вони є взаємодоповнюючими одна одну. “Карпатську” сюїту можна розглядати як образно-інтонаційний пролог до “Гуцульської”, а “Гуцульську” сюїту з її образними і жанровими узагальненнями логічно-значеннєвим продовженням “Карпатської”.

У підході до народнопісенних зразків композитор Є.Мілка виробив власні естетичні критерії. Винятковий інтерес за своєрідністю матеріалу після українського фольклору для Є.Мілкі представляє словацький - народні пісні і танці. Написані послідовно “Симфоніста” (1974 рік), Концерт для флейти з оркестром (1978 рік), розглядаються як закономірний результат захоплення композитором українським і словацьким фольклором. Це ясно відчувається у мелодії тричастинного Концерту для флейти, де широко використані інтонації і теми українських пісень. Характерні поспівки, колоритні гармонії, метро-ритмічна невимушеність гуцульського фольклору, дали художнє життя самобутньому твору донецького композитора. Разом з тим, цей діалектично-побутовий за стилем опус, що виник як результат творчого розвитку народної виконавської манери, виявився здатним пустити корені у творчості Є.Мілкі завдяки міцним зв'язкам з ідеями часу, характерними віяннями національного життя. Виникненню задуму

Симфоністи і роботі над нею передувало серйозне вивчення словацького фольклору. Характерний для композитора процес переосмислення побутових танцювальних ритмів, мелодій виявився у Симфоніеті з повною очевидністю. Є.Мілка є плідним послідовником високого ступеня нагромадження інтонаційного досвіду інонаціонального фольклору, що у подальшому, безумовно, дало йому творчий заряд у розвитку нових ідей.

Таким чином, у інструментальній музиці композиторів Донеччини фольклорне "розмаїття" виявляється у досить космополітичному змісті, де переважають національні чинники, відповідні загальному тезаурусу регіональної свідомості Донбасу. Поряд із зверненням до традиційних витоків російської, української музичних культур, спостерігається певне захоплення "сходом" (С.Ратнер, О.Рудянський, О.Некрасов), також орієнтація на деякі слов'янські коріння (Є.Мілка і словацький музичний фольклор - як продовження, скажімо, фольклорних традицій П'ятої симфонії Б.Лятошинського). О.Тюрикова у статті, присвяченій проблемам сучасного буття фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю, зазначає: "варто підкреслити, що навіть у такому "нефольклорному" (і в прямому, і в переносному, і в об'єктивному, і в суб'єктивному визначеннях) регіоні, вони живуть природним життям, зберігаються у багатьох формах, відтворюються у різних стильових рішеннях сучасного музикування" [4, с. 63.].

Джерела та література:

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики / М. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1977. – Вып. 15. – С. 55-95.
2. Киреева Т. И. Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества) / Т. И. Киреева, С. В. Савари. – Донецк, 1994. – 160 с.
3. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ф. Ляшенко. – К., 1991. – 269 с.
4. Тюрикова О. В. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю / О. В. Тюрикова // Музичне мистецтво Донбасу : вчора, сьогодні, завтра : зб. наук. статей. – К., Донецьк, 2001. – С. 54-65.

Шепотенко Ю.И.

УДК 008:39(477.75)

РОЛЬ СРЕДСТВ МУЛЬТИМЕДИА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Разработанность темы статьи. Исследованию специфики развития культуры конца XX -начала XXI века посвящены труды М.А. Ариарского, Э.Н. Артемьева, М.С. Кагана, Н.П. Коляденко, В. Д. Кончена, С.Т. Махлиной, Е.Г. Соколова, Т.Е. Шехтера и др.

Научные исследования новых явлений в современной хореографии осуществлялись в работах: Пастуха В.В., Кохана Т.Г., Васильевой Л.Л., Романко В.И., Билаша П.М., Бернадской Д.П., Шкарабана М.М.и др.

Вопросы использования технических средств и аудиовизуальных технологий в художественно-зрелищных представлениях рассмотрены в исследованиях Н.И. Дворко, Л.Н. Михайлова и т.д.

Анализ литературы показал, что проблема применения в хореографии средств мультимедиа недостаточно и не со всех ракурсов освещена. Поэтому **цель исследования** данной статьи - рассмотреть особенности взаимовлияния мультимедийных технологий и хореографии конца XX начала XXI веков.

Реализация данной цели обусловила необходимость постановки и решения следующих основных задач:

- рассмотреть насколько полно может балетмейстер раскрыть художественный образ с помощью средств мультимедиа и как они влияют на эмоциональное состояние зрителей,
- проанализировать в каких формах и жанрах хореографии возможно применение мультимедийных средств,
- изучить эволюцию технических средств как одного из факторов развития аудиовизуальных искусств,
- рассмотреть проблему внедрения мультимедийных и программных средств в процессе сочинения хореографического произведения.

Современное искусство – явление многоликое и чрезвычайно динамичное. Особенно с точки зрения перспектив развития новейших культурно-художественных форм. Очень важную роль в процессе «осовременивания» искусства играют новейшие достижения в сфере компьютерных, мультимедийных технологий. Появились совершенно новые жанры массовых представлений, такие, как, например, светомузыкальный спектакль, электронная феерия, пиро-музыкальное шоу. мультимедийные технологии являются новым мощным инструментом для развития искусств: в музыке появляется новый способ звукоизвлечения – электронный, в живописи – может применяться трехмерная графика, развитие компьютерных специальных эффектов открывает перед творцами кино безграничные возможности.

Тенденция взаимопроникновения технологий хай-тек в искусство коснулась и хореографии, в частности многие хореографические проекты основаны на современных аудиовизуальных технологиях. Они отличаются синтезированием как по содержанию, то есть вбирают в себя другие виды и жанры искусства (кино, телевидение, световые и видеоинсталляции, спортивно-художественные, пиротехнические и др. элементы), так и по форме, то есть совокупность художественных произведений, создаваемых в конкретном проекте, становится все более разнообразной по видам и жанрам.

Синтез искусства и науки создал условия не только для возникновения и развития новых видов и жанров искусства, прежде всего, в сфере массовой культуры, но изменил и сам процесс реализации художественных произведений. Мариинский театр – пионер внедрения инновационных методов