

эстетических принципов, а не в противоположную от них сторону, усмирив при этом индивидуальные амбиции и устремив творческую фантазию на безусловное выполнение воли Р. Вагнера-композитора, поэта, философа, драматурга, дирижера и режиссера. Именно в таком комплексе личность великого реформатора и творца музыкальной драмы представлена в каждом его творении.

В оптимальном «сотрудничестве» со сферой высоких технологий может быть достигнута максимальное единство между напряженностью сценического действия и перемещением звука в пространстве зрительного зала. Это, в свою очередь, дает возможность усилить драматургическую значимость хора, ансамбля и сцен с их участием в масштабе всего спектакля, а новаторство в ансамблево-хоровой сфере обретут еще большую рельефность и художественную выразительность.

Заявленная тема настоящей работы и анализ ее музыкально-драматургического материала направлены на выявление уникальных свойств одной из важнейших составляющих музыкального театра – ансамблево-хорового комплекса. Одновременно с этим поставлена задача защиты и сохранения музыкально-исторического ландшафта и «архитектурного» ансамбля оперного искусства XIX века, в котором творчество Р. Вагнера является одним из ярчайших созвездий первой величины. Таинственно-мерцающий блеск этой космической совокупности еще долго будет объектом научного внимания, в том числе и та сфера к которой прикоснулся автор данной работы.

Стріхар О. І. РОЗВИТОК НОТНОЇ ГРАМОТИ ЗА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИМИ РУКОПИСАМИ XVII ст.

Постановка проблеми. Історичний досвід показує, що Україна досягла високого професіоналізму з питань музичної педагогіки та мистецтва. Набута Україною самостійність створила сприятливі умови подальшого удосконалення культурно-освітньої практики і цьому сприятиме глибоке дослідження історичних здобутків українського народу.

Використання культурної спадщини є однією з головних складових у розбудові незалежної України. Матеріали наших здобутків, викладених у даній статті, сприятимуть більш глибокого розуміння піднятих питань та їх використання в сучасному житті.

Стан вивчення проблеми. У виток джерел нотної грамоти за вокально-хоровими рукописами XVII ст. стоять видатні фахівці М. Дилецький, С. Рибак, О. Мезенець, С. Фомін та ін. Дану проблему роздвигалися сучасні дослідники О. Цалай-Якименко, В. Протопопов, В. Іванов, Л. Корнійка ін. Але деякі питання вимагають більш глибоких досліджень: тогочасна нотолінійна система та дитяча хорова практика, стан вокально-хорової грамоти.

Виклад результатів дослідження. Наше вивчення проблеми показує, що зміна нотацій (з крюкової на нотолінійну) протягом XVII ст. характеризувала складний процес розвитку вітчизняного хорового мистецтва та освіти. Творчі й педагогічні ідеї М. Дилецького зокрема знайшли широке визнання у тогочасній вокальній практиці. Саме з кінця 70-х років XVII ст. почало з'являтися чимало нотної ірмологічної літератури, яка стала основним дидактичним матеріалом і носієм у досягненні теоретичної думки в галузі нової нотолінійної системи та дитячої хорової практики. Щодо викладу теорії, вона охоплювала кілька сторінок і вміщувалася на початку ірмологіїв. Тут же подавалися окремі пояснення та відповідні методичні вказівки у користуванні нотним матеріалом. Останній складав основну частину ірмологічної хрестоматії. Таким чином, автори об'єднували дві важливі сторони мистецької справи – теоретично-педагогічну і практично-виконавську, ставлячи за мету засвоєння правил нотної грамоти та теоретичних знань у практиці криласного й концертного співу. Така постановка справи чітко визначила двочастинну структуру ірмологіїв – теоретичну (з нотною азбукою) і практичну (з мелодіями піснеспівів).

Теоретична частина ірмологіїв за обсягом текстового викладу значно поступалася хрестоматійному нотному матеріалу, але разом з тим вміщувала найнеобхіднішу інформацію щодо самої грамоти співу. Сюди включалося передусім графічне зображення нотного стану з поступевим розташуванням на ньому у висхідному та низхідному порядку весь церковний звукоряд, записаних різними тривалостями з їх складовими чи буквеними позначеннями в межах гексахордового звукоряду. Все частіше в ірмологіях почали з'являтися записи нотної шкали, яка давала чітке уявлення про способи написання нот на стані. Це був перший ступінь у здобутті теоретичних знань.

Елементарний теоретичний матеріал вимагав свого пояснення і тому він все частіше ілюструвався в нотолінійних ірмологіях другої половини XVII ст. Переписувачі, які одночасно були й досвідченими півчимами, намагалися подати в розділі з нотної грамоти вичерпні дані, виступаючи, таким чином у ролі педагога-методиста. Найхарактерніший щодо цього один з ірмологіїв кінця XVII ст., в якому подається у висхідно-низхідному порядку весь церковний звукоряд, викладений „київською нотацією" цілими, половинними, четвертними та восьмими (по дві ноти на кожен ступінь) тривалостями з буквеним позначенням нот. Будь-яких пояснень щодо назв нот тут нема – все повинен був усно розказувати вчитель. Лише пізніше автори ірмологічної грамоти почали записувати пояснення теоретичного матеріалу. Це було цікаво тим, що дає уявлення про тривалість нот та їх назви в системі відносної сольмізації, знання яких давало можливість виконувати конкретне хорове завдання.

Оскільки в кінці XVII ст. подібні ірмології все більше ставали помітними у педагогічній практиці, їх упорядники намагалися якнайповніше викласти в них теоретичний матеріал з поясненнями та прикладами. Таким чином формувалися справжні розділи з вокально-хорової грамоти, які інколи діставали назву „Алфавітів". Одним з них був „Алфавіт ірмогісанія" в Ірмології кінця XVII - початку XVIII ст., написаний Сімеоном Рибакком у Клюкові. Показово, що сама назва збірника підкреслює не тільки хрестоматійну спрямованість музичного матеріалу, а й педагогічну. [2]

„Алфавіт" С.Рибакка починається з пояснення назв шести нотних знаків гексахорду: ут („оут"), ре („ре"), мі („мі"), фа („фа"), соль („соль"), ля („ля") і розповіді про нотний стан з п'яти паралельних ліній. Засвоєння цих знань було необхідне для вивчення ірмологічного запису і грамоти. Далі подаються відомості про

тривалості: ціла нота („изображается тактом”), половинна (півтакт - „полутакт”), чвертна („четвертна”), восьма (вісімка - „получверть”).[1]

Основи музичної грамоти С. Рибак тісно пов'язує з обов'язковим засвоєнням гексахордів церковного звукоряду. Визначаючи три таких гексахорди (нижній, середній, верхній) в межах цього звукоряду, він не лише пояснює їх роль у дитячій хоровій практиці, а й закликає учнів бути уважними до розташування нот („знамені”) на нотонасці. [3].

Методику вивчення досить складної гексахордової системи С. Рибак будує на ілюстративному матеріалі. Він ретельно описує, де і яке „знамені” повинно ставитися у тому або іншому гексахорді, випишує назву кожного нотного знака і його тривалість. Після цього стають зрозумілими й три регістрові позиції голосу відповідно до кожного з гексахордів. Ці гексахорди знаходяться між собою у квартовому співвідношенні. Середній починається з четвертого звука нижнього, а верхній - з четвертого звука середнього. Якщо їх вистроїти в один ряд, то відкривається повний церковний звукоряд з 12-ти ступенів. Три гексахорди складають відносну систему сольмізації з єдиною звуковисотною послідовністю ступенів від *ут* до *ля*. Тут ураховано строгість і симетричність структурної будови в якісному співвідношенні ступенів ($ym - pe = 1$ т, $pe - mi = 1$ т, $mi - фа = 0,5$ т, $фа - соль = 1$ т, $соль - ля = 1$ т), де *mi - фа* є центральним стрижнем кожної гексахордової звукорядності.

Отже, ця система відносної сольмізації дозволяє більш-менш вільно орієнтуватися в нових інтонаційних умовах, легко переключатися в той або інший регістр звукоряду і настроюватися на дальше виконання.

Судячи з викладу дидактичного матеріалу, С.Рибак був не лише півчим, теоретиком, а й педагогом. Викладаючи гексахорди та визначаючи їх релятивну дію в процесі виконання мелодично розвиненого піснеспіву (із значним звуковим діапазоном), він підводив учнів до пізнання секретів переходу з одних ладових умов в інші. Щоб дати їм уявлення про цілісний звукоряд, С.Рибак записував усі три гексахорди на нотному стані в послідовності від нижнього до верхнього, але квартою вище, позначаючи цим, що між першою та другою лініями міститься найнижчий звук церковного звукоряду *ут* (відповідає теперешньому *соль* малої октави), а верхній розташовується на четвертій лінії (нині у скрипковому ключі це звук *ре* другої октави).[5]

Це допомагало півчим орієнтуватися в переходах від одних сольмізаційних умов до інших, особливо при засвоєнні гексахордів та їх інтонаційних взаємовідношень у церковному звукоряді. Тут відкривалася можливість використання при „читанні” (співі) нотного тексту релятивного методу та ладотональної транспозиції. З подальшого навчального матеріалу, викладеного С. Рибак, видно, що він добре володів цим методом і активно впроваджував його в тогочасну дитячу вокально-хорову практику. Грунтуючись на музично-педагогічному досвіді своїх колег, він розробив спеціальні вокальні вправи для розвитку навичок правильного читання і здійснення переходу від звукового регістру одного гексахорду до інтонаційної сфери іншого.

Для закріплення матеріалу С. Рибак подає два нотних розділи, які мають педагогічну спрямованість: перший називається „Обученіє”, другий – „Инное обученіє”. Цікаво, що запропоновані ним для засвоєння мелодії за характером дуже близькі до народних пісень. В них використовуються вже усталені звороти знаменного розспіву. Подібні мелодії були зрозумілі учням і виконавцям, які самі вийшли з народного середовища. В „Обученіі” С. Рибак орієнтує учнів на вивчення мелодії по нотах в межах низького й середнього гексахордів, акцентуючи їх увагу на опорних тонах (*фа, ре, ре* в низькому гексахорді і *соль* - у середньому), від яких можна переходити до подальшого інтування. У розділі „Инное обученіє” С. Рибак ускладнює мелодію двома інтонаційними стрибками вгору (на сексту та нону) і лише однією вказівкою на назву ноти на самому початку мелодії, даючи можливість учням без допомоги вчителя розібратися в музичному тексті і регістрових переходах.

Томи ірмологічних книг, які зберігаються нині в державних архівосховищах України, Росії, Білорусії, яскраво свідчать про свій тісний зв'язок з церковним середовищем. В той час з'являється чимало нових творів, які в різних регіонах набувають різного характеру. Порівняння ірмологіїв, скажімо, західноукраїнського походження і центральної частини України виявляє розбіжності щодо інтонаційного змісту піснеспівів, що свідчить про багатство освітницьких традицій місцевих вокально-хорових шкіл.

На ірмології звертають увагу майже всі теоретики та вчителі, пропагуючи їх як доступні практичні посібники з дитячого хорового співу. У зв'язку з цим виникає питання про необхідність надрукування цих матеріалів. Проте, на жаль, жодного примірника цього видання поки що не знайдено вченими. Тому доступними нам першими нотодруками є нині Ірмологія, виданий у Львові в 1700 р. Цікаво, що це видання було підготовлене за матеріалами рукописного нотолінійного Ірмологія XVII ст., який зберігається нині у фондах ЦНБ ім. В.І.Вернадського НАН України в Києві і описаний Н.Петровим у 1877 р. [4].

В цілому досягнення музично-педагогічної думки в галузі дитячого вокально-хорового співу, відіграли велику роль у зміцненні основ української вокальної школи і визначили високий її рівень у межах тогочасної загальноосвітницької системи, яка в наступному, XVIII ст., дістала колосальний імпульс для свого подальшого розвитку.

Висновки. Підводячи підсумки аналізу ірмологічної співацької літератури XVII ст., слід зазначити, що то був активний період у розвитку й поширенні знаменної та нотолінійної грамоти в Україні і Росії на ґрунті української вокально-хорової школи, досягнення якої збагатили теорію та практику музичної педагогіки. Такі українські діячі, як О.Мезенець, С.Фомін, М.Дилецький та ін., назавжди увійшли в історію вітчизняної культури та педагогіки. Завдяки їх зусиллям та праці багатьох їхніх послідовників не лише в Україні, а й у Росії утверджується справжній професіоналізм у вокально-хоровому співі та його вивченні за класичними теоретико-педагогічними працями. Останні своєю доступністю широким співацьким масам через численні сільські та міські парафії, церковні криласи монастирів та соборів набули демократичного характеру, що дозволило забезпечити в кінці XVII ст. майже всі місцеві церковні хори нотними книгами й

особливо ірмологіями.

Джерела і література

1. Иванов В. Навчання церковного співу в Україні у IX – XVII ст. - К.: Музична Україна, 1997. - С. 247.
2. Ірмології – НБС, Ф. 3, № 28, а.1
3. Ірмології – НБС, Ф. 3, № 28, а.1зв.
4. Петров Н. Описание рукописей церковного археологического музея при КДА. Вип. 2.- К. 1877. - С.360.
5. Музыкальная эстетика России XI – XVIII в. /Сост. А. И. Рогов. – М.: Музыка. – С. 238.
6. О церковном пении /Сост. О. В. Лада. – М.: Талан., 1997. – С. 157.

Шевчук В.Г.

ТВОРЧЕСТВО М.ВОЛОШИНА И ИСТОРИЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Во времена Древнего Египта и Китая было известно о технике акварели. Она использовалась в средневековых миниатюрах; в Западной Европе в периоды поздней готики и эпохи Ренессанса акварелью пользовались выдающиеся мастера: в Нидерландах братья Лимбург и Губерт ван Эйк, во Франции Жан Фуке, в Германии Альбрехт Дюрер. Акварели последнего – крупнейшего художника эпохи Возрождения, поражали свежестью, чистотой, ясностью красок. Дюрер писал акварелью, главным образом, пейзажи. В них он превзошел достижения акварелистов, живших несколькими столетиями позже. Акварель применялась в графических иллюстрациях, ею подкрашивали гравюру. В эпоху Ренессанса акварель еще не имела самостоятельного значения, подчиняясь графике и рисунку, но с XVI века она стала играть все большую роль в пейзажном жанре. Рембрандт писал прекрасные акварельные пейзажи. Французские художники XVIII столетия успешно работали акварелью, достигая тонкости цветовых отношений. В этом же столетии рисунок, «хотя и имеет свой, одному ему лишь присущий художественный язык, тесно связан с живописью и заимствует ее способы выражения. Живописные техники – акварель, гуашь, пастель, бистр – сочетаются в них с чисто рисуночными – сангиной, карандашом, пером» [1, с.15]. А со второй половины XVIII века акварель становится самостоятельным видом как станковая живопись.

Особое значение акварель приобрела в творчестве английских пейзажистов XIX века, среди которых мировую известность приобрели У.Тернер, Р.Бонингтон, Дж. Констебль. Акварелью в это время писал крупный американский художник Д.Уистлер. «Для этих мастеров было характерно поистине виртуозное использование тончайших возможностей акварели, что позволяло им передавать глубину пространства, воздух и цвет» [4, с.81].

Русские мастера: А.А.Иванов, В.И.Суриков, И.И.Левитан и др. – создали превосходные пейзажи, используя богатые возможности акварели для передачи различных состояний природы.

Слово «акварель», как техника письма водяными красками, произошло от латинского «aqua» - вода.

Основное качество акварели, отличное от масла, темперы и гуаши, – это ее прозрачность, мягкость тончайшего красочного слоя, естественность переходов одного цвета в другой, разнообразие тончайших оттенков.

Э. Делакруа, французский художник, писал: «То, что дает тонкость и блеск живописи на белой бумаге, без сомнения, есть прозрачность, заключающаяся в существе белой бумаги» [3, с.6].

Художник, пишущий акварелью, должен знать особенности ее красок и возможности различных сортов бумаги, которая играет роль цвета. Кроме этого, у акварелиста, обладающим развитым чувством цвета, вырабатывается зоркость глаза, уверенность и смелость руки.

По техническим приемам письма акварель признана сложным, тонким видом искусства. Она плохо переносит исправления даже на очень качественных, специальных сортах бумаги, потому и требуется от художника мастерства уверенной руки в нанесении акварельного пятна. Краткосрочное исполнение акварелью и ее быстросохнущие свойства, в отличие от медленной техники масляной живописи, дают возможность художнику уловить мимолетные явления мира, проникнуть в тонкость колорита природы.

В самой природе акварели заложены два начала – и живописное, и графическое, в зависимости от задач, которые ставит перед собой художник. Вследствие этого акварель может являться живописью или графикой, но по своей природе она рассчитана на камерную форму исполнения. Акварель, став самостоятельной станковой живописью, заняла особое место в изобразительном искусстве.

Акварельное искусство за три столетия (18,19 и 20 в.в.) сформировало многообразие видов и форм, стилистических направлений. Акварель может заключать в себе все свойства законченного станкового произведения, а может быть и беглым этюдом, убедительно ярко раскрывающим красоту пластических форм. Акварель в творчестве великих живописцев, например, Сурикова, Врубеля, Э.Делакруа и др., то использовалась в быстрых этюдах, то становилась итогом долгих раздумий для воплощения замысла художника в станковом произведении, то могла быть результатом мимолетного вдохновения, то плодом усидчивого труда.

Некоторые художники во второй половине 18 века много путешествовали, изучали древние архитектурные памятники, создавая таким образом топографический пейзаж. Композиция у них обычно строилась тремя планами, наполненными реалистическими деталями. Первый план решался более теплым насыщенным тоном, чем другие, а в целом акварель имела холодный или теплый тон. Палитра цветов была ограничена, использовались белила, перо.

Крупнейший английский пейзажист Дж. Констебль (1776-1837) превосходно владел акварелью. В своих пейзажах он достиг воплощения естественной прелести природы, используя удивительно свободный прием письма. Природа в его акварелях наполнена светом, воздухом, тонкими голубоватыми нюансами общего колористического строя произведения. Констебль можно назвать родоначальником европейского пейзажа 19 века, своими открытиями опередившим время.

Французский художник Э.Делакруа широко использовал акварель для изучения многообразных