

5. Освітні технології : навч.-метод. посіб. / О. М. Пехота, А. З. Кіктенко, О. М. Любарська та ін. / за заг. ред. О. М. Пехоти. – К. : А.С.К., 2001. – 256 с.
6. Сидоренко В. К., Терещук Г. В., Юрженко В. В. Основи техніки і технології : навчальний посібник. – К. : НПУ, 2001. – 163 с.
7. Симоненко В. Д. Основы технологической культуры. – М. : Изд-во Вентана Граф, 1998. – 268 с.
8. Симоненко В. Д. Технологическое образование и развитие общества // Технологическое образование школьников: состояние, проблемы, перспективы : материалы межрегиональной научно-практической конференции / под ред. В. Д. Симоненко. – Брянск : Изд-во БГУ, 2002. – С. 7-12.

***Ткачук С. И. Психолого-педагогические основы профессиональной готовности будущих учителей трудового обучения.***

*В статье раскрывается современное состояние формирования технологической культуры учеников в общеобразовательных заведениях и психолого-педагогические основы подготовки будущих учителей трудового обучения. Анализируются уровни технологического компонента культуры педагогической деятельности.*

**Ключевые слова:** будущие учителя трудового обучения, совершенство, компоненты, компетентность.

***Tkachuk S. I. Psikhologo-pedagogical bases of professional readiness of future teachers of the labour teaching.***

*In the article the modern consisting of forming of technological culture of students opens up of general establishments and psikhologo-pedagogical bases of preparation of future teachers of labour studies. Levels are analysed technological the component of culture of pedagogical activity.*

**Keywords:** future teachers of the labour teaching, perfection, компоненты, competence.

**Туріна О. А.**

**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв**

**КЛАСИЧНА СКРИПКА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА**

*У статті аналізуються методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних дослідників до вивчення феномена італійської скрипкової культури.*

**Ключові слова:** європейське культурно-мистецьке середовище, шедевр мистецтва, скрипкова культура, скрипковий репертуар, скрипковий майстер.

Сучасні наукові розвідки історичного процесу в сфері мистецтва відкривають великі можливості для всебічного аналізу культуротворчих процесів, які склалися впродовж усієї світової історії культури, зокрема музичної. Дослідження цих тенденцій в сучасній науці на часі є актуальними та перспективними. Історично визначена спрямованість культурної практики, зокрема індивідуальної творчої діяльності людини, яка завжди сприяла розвитку культурно-мистецького середовища. Відповідно ці тенденції позитивно впливають і на становлення творчої особистості, підіймають планку її культурної відповідальності та стають дієвою сферою історично-культурного формуючого фактора в умовах становлення національних культур. Образними виразниками людського середовища є визначні культурні об'єкти – шедеври мистецтва, це зокрема старовинні музичні інструменти – класична скрипка та унікальний за своєю специфікою скрипковий репертуар.

Природне звучання акустичного інструмента позитивно впливає на нервову систему людини, що в свою чергу створює інтелектуально-естетичну культурну сферу людської спільноти в культурно-мистецькому середовищі. Тому об'єктом нашого дослідження є європейське професійне інструментальне мистецтво. Предметом дослідження обрано

творчість Антоніо Вівальді та його послідовників і вплив їхньої творчості на процес становлення скрипкового мистецтва, зокрема майстрового.

Відповідно до поставленої мети ми ставимо перед собою ряд завдань: розглянути характерні особливості розвитку історичних прообразів європейських струнно-смичкових інструментів та дослідити особливості процесу становлення професійного інструментального виконавства в Європі.

Зазначимо, що інтеграційні процеси, що певним чином вплинули на становлення естетичних принципів у сфері музичного мистецтва рахуючи з кінця XVI та протягом XVIII століття в Європі виявили специфіку та окреслили шляхи перспективного розвитку інструментального виконавства, що сформувало зокрема подальший розвиток струнно-смичкового інструментарію та інструментального репертуару. В цей історичний період скрипкове мистецтво стає органічною складовою багатьох національних європейських культур. Поступово трансформується “культурний образ” музичного інструмента, змінюються його соціокультурні форми функціонування, технічні характеристики, засоби виразності, музичний репертуар та принципи комунікативних взаємодій зі слухачем. Створюється виразний і різноплановий хрестоматійний репертуар. Започатковуються структури національних шкіл виробництва музичних інструментів, майстерень, цехів індивідуального та масового виробництва музичних інструментів. Виникає багатоплановість інструментальної інфраструктури: народне і професійне мистецтво, концертна структура, масове виробництво музичних інструментів, тощо.

Зазначимо, що музичні інструменти – це не просто засіб створення і передачі у художній формі емоцій та думок. Професійний музичний інструмент – це не лише знаряддя в руках людини для відтворення звуку, а й художній витвір декоративно-прикладного мистецтва. Музичний інструмент – це пам’ятка епохи і яскравий виразник національних традицій. Тому саме вивчення історичних та етнографічних різновидів музичного інструменту, а також дослідження можливостей його технічного вдосконалення дають нам змогу відтворити більш повну картину епохи, її естетичні та художні цінності, які закладено в музичній творчості кожного народу, зокрема інструментальному виконавстві [1, 2, 7].

Скрипка, як й інші представники скрипкової родини музичних інструментів, з’явилася у результаті довгого та складного процесу розвитку попередньої групи смичкових інструментів. Цьому сприяли: загальносвітовий процес розвитку музичної культури, історична зміна соціально-економічних умов, мода на інструментальне виконавство, як народне так і професійне естрадне виконавство.

Існує декілька теорій щодо виникнення скрипки. Витоки смичкового інструментарію ведуть у глибоку давнину, коли людина вперше почала прислухатися до звучання тятиви лука, або співу пташки. Багато митців, у тому числі й В. Бахман вважають, що поява ранніх видів смичкових інструментів пов’язано з Середньою Азією. Дійсно, вже у “Великому трактаті про музику” Абу Надра аль Фарабі (VIII–IX ст.), потім у Ібн Сіні (IX–X ст.) зустрічаються згадки про смичкові інструменти. Таку точку зору підтримували і деякі інші західноєвропейські вчені (Г. Фармер, Є. Бейхерт, Д. Ерлангер). Деякі дослідники вважають, що попередницею скрипки була ліра да браччо, яка походить від старовинних віол; подібно скрипці її тримали біля плеча (італ. braccio – плече), прийоми гри були схожі зі скрипковими. Розповсюджена теорія синтезу походження скрипки від середньовічних інструментів типу фіделя та ребека. Неможливо точно визначити, коли і ким було створено цей інструмент, але впродовж тривалого часу окремі національні культури створювали та вдосконалювали цей тип музичного інструменту для того, щоб людина могла насолоджуватися його прекрасним чарівним звуком та витонченою формою.

Історія існування струнно-смичкових інструментів нараховує багато віків, їх різновиди використовувались різними народами. Наприклад у Древньому Китаї – це двострунна скрипка хуцинь, у до ісламській арабській культурі – це ребаб – рід однострунної скрипки, у

древніх індійців – сарані, у середньовічній Європі – ребек, романських країнах – віола, у південних слов'ян – фідель, у болгар – годулка, в українців та росіян – гудок; в скандинавських та прибалтійських країнах – кроти, жиги. Згодом всі ці музичні інструменти стали прабатьками класичної скрипки, альту, віолончелі, згодом кантробаса. Завдяки геніальним митцям-виробникам, конструкторам-експериментаторам сучасна “класична скрипка” має досконалу конструкцію і художню, естетично – привабливу форму. Саме тому в світових культурних колах класичну скрипку назвали “королевою звуку”. У кожного митця-виробника сформувалась професійна тенденція-мета: створити інструмент досконалої форми, гарний зовнішньо, гучний з широким тембральним звучанням та великими акустичними можливостями.

Відомо, що найкращі екземпляри скрипкових інструментів були виготовлені італійськими майстрами. Секрет створення скрипки передавався з покоління у покоління, так і було покладено початок професії “скрипковий майстер” та школи “сімейства” майстрів. Неперевершені скрипки відомих старовинних майстрів вивчалися багатьма реставраторами та скрипковими майстрами.

Так відомий скрипковий майстер та дослідник Є. Ф. Вітачек з цього приводу пише – “з часу діяльності великих скрипкових майстрів пройшло не одне століття; можливо, що років сто п'ятдесят тому, коли інструментів було багато і більшість з них у своєму первісному стані мали справжні ярлики, не ретушований лак, незмінні товщини дек, досліджувати їх було простіше” [1].

Винайдена та сформована наприкінці шістнадцятого століття італійська класична модель скрипки – це музейний експонат для справжнього наукового експертного дослідження. Потрібно зазначити, що за старовинною цеховою традицією учень, який проходив курс навчання будь-якому ремеслу чи мистецтву, повинен був під час навчання ставити на свої інструменти ярлик майстра або школи в якій проходив навчання, або працював.

Італійське музично-інструментальне мистецтво у минулому славилося на весь світ, інструменти видатних майстрів високо цінилися, тому до Італії приїздили навчатися багато молодих майстрів. Особливо це стосується тірольських та німецьких майстрів. Музична сучасність знає багато відроджених скарбниць далекого минулого. Зацікавленість в наші дні до музики бахівської та добахівської епох повернув до життя величезне число незаслужено забутих шедеврів. Достатньо згадати імена лише двох геніальних композиторів італійця Клаудіо Монтеверді і англійця Генрі Персела. Музика яких після 200 років забуття знову зайняла належне місце в концертних програмах. Але навіть в порівнянні з ними спадщина Антоніо Вівальді унікальна: лише в наші дні дякуючи випадковому збігу обставин була знайдена більша частина творів композитора про існування яких навіть ніхто не здогадувався це: 300 концертів для різних інструментів, 18 опер, більш ніж 100 вокально-інструментальних творів. Цей вагомий творчий внесок опусів змусив широку творчу громадкість переглянути оцінку творчості Антоніо Вівальді. Із скромного притечі великого Й. Баха - він перетворився в першорядну творчу величину, яка подібно новій яскравій зірці затьмарила попередні світила на музичному небосхилі XVIII ст. [2, 4].

Життя і творчість А.Вівальді непорушно пов'язані з Венецією. Незважаючи на неоднозначне економічно-політичне становище Італії в XVIII ст., культурно-мистецьке середовище було досконале і активне.

Діяльність Антоніо Вівальді приходить на останній блискучий період венеціанської культури, яка в цей період розквітла особливо розкішно. Наче в передчутті свого близького занепаду. Прикладом є велична архітектура палаців Дж. Массарі, досконалість живопису А. Канеллетто і Дж. Тьєполло, дають нам можливість отримати художньо-історичну інформацію зовнішнього вигляду Венеції того історичного періоду, своєрідності життєвого побуту, характеристики італійського мистецтва. В цей період інтенсивно розвивались і

музична культура Венеції. Одним із найвідоміших видних діячів культури якої судилося стати маестро Антоніо Вівальді.

В березні 1678 р. в сім'ї Джовані Батиста Вівальді народився син – Антоніо Лучино Вівальді. Батько Антоніо в минулому перукар, але паралельно удосконалював себе як скрипаль і згодом, завдяки музикуванню на скрипці вправи Дж. Вівальді поступово переросли в захоплення мистецтвом звуку. З часом він залишив ремесло перукаря і став скрипалем-професіоналом. Отже, першим учителем Антоніо Вівальді був його батько, на той час відомий скрипаль-віртуоз. Це є визначальним чинником в процесі становлення молодого особистості.

Про перші роки життя Антоніо Вівальді відомостей небагато. Безсумнівно, його музичне обдарування проявилось дуже рано. Вже в 10-літньому віці він часто виступав в соборі св. Марка (Венеція) де служив батько. Згодом батько й син Вівальді, були зареєстровані у путівнику для іноземців як кращі скрипалі Венеції (1713 р.).

На формування юного Антоніо Вівальді великий вплив справила музична атмосфера міста, в якому він народився і виріс. Протягом багатьох віків посада капелмейстера собору св. Марка належала до найпочесніших у Західній Європі. Унікальна архітектура інтер'єра собору, яка дозволяє їй на двох підвищеннях розміщувати окремі хори і оркестри, сприяла культивуванню стилю барвистих у звуковому відношенні композицій, у яких використовувались засоби переклички груп виконавців.

Ще у XVI–XVII ст. склалася венеціанська музична школа, яка була представлена такими іменами: Андріана Вілларта, Андреа і Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді. Венеція здавна славилась як центр чудових музичних інструментів. Вона стала одним із перших міст в Європі, де розвинулось нотодрукування і видання теоретичних трактатів з музики [2, 4].

У вересні 1703 р. незабаром після прийняття стану святенника Антоніо Вівальді був запрошений до однієї з венеціанських консерваторій, як “маестро-скрипки”.

Так почався перший період його блискучої педагогічної та творчої діяльності, який скоро приніс йому широке визнання. Мабуть уже в ті роки італійці, котрі люблять різні прізвиська назвали його “*рудим священиком*”, це прізвисько залишилось у нього на все життя. Ставши одним з найкращих педагогів Венеції. Антоніо Вівальді опинився у культурному середовищі що відрізнялось ще й блискучими музичними традиціями. Подібно до інших композиторів XVIII ст. він повинен був регулярно писати для своїх учнів велику кількість духовних та світських творів. Так само як і Й. С. Бах Антоніо Вівальді займався з хористами, проводив репетиції оркестру, диригував концертами, а також викладав для слухачів теорію музики. Завдяки такій інтенсивній та багатогранній діяльності Антоніо Вівальді “Оспелале ділля Пієта” згодом стала помітно вирізнятися з поміж інших консерваторій Венеції.

Венеція і вся північна Італія у XVIII ст. були своєрідної *меккою* вимріяним місцем для багатьох інструменталістів у першу чергу скрипалів. В цей період Венеція славиться знаменитим італійським оперним *бельканто* та не менш відомою скрипковою *кантіленою*. Зі слів одного з сучасників, ніхто в Європі не вмів писати твори для скрипки так гармонійно, з такою ясністю й виразністю, як це робили італійці. Це такі генії, як Дж. Тартіні, П'єтро Локателлі, Франческо Верачіні та ін. Творчість яких окреслила *золотий вік* італійської скрипкової музики. В цій плеяді видатних митців Антоніо Вівальді належить одне з провідних місць. Знатні іноземці, що гостювали у Венеції, не минали можливості відвідати концерти Антоніо Вівальді. Серед його слухачів був датській король Фрідріх VI – якому маестро присвятив деякі свої сонати для скрипки. італійського скрипкового мистецтва XVIII століття. Особливе значення для європейського інструменталізму має створення сольного скрипкового концерту, що вийшло далеко за межі Італії. Слава про Вівальді – композитора швидко поширюється не тільки в Італії. Оркестр консерваторії він довів до

вищої досконалості. Його твори виходять в Амстердамі. У Венеції він зустрічається з Генделем, Скарлатті, його сином Доменіко, який вчиться в Гаспарині. Вівальді має популярність і як скрипаль-віртуоз, для якого не існувало труднощів. Його майстерність виявлялася і в імпровізованих каденціях.

Феноменальною стала і педагогічна діяльність А. Вівальді. У нього навчалися такі скрипалі: Дж. Б. Соміс (що попередньо навчався у Кореллі), Луїджі Мадоніс і Джованні Верокаї, які служили в Петербурзі, Карло Тессаріні, Даніель Готлоб Тро (празький капельмейстер). Крім цього Вівальді виявився і гарним вокальним педагогом.

Доробок маестро: дванадцять концертів, що склали ор. 8 – “Досвід гармонії і фантазії”, куди входять видатні “Пори року” та інші програмні концерти. Його твори видавалися в Амстердамі з 1725 року. Концерти швидко поширилися в Європі.

За свідченнями істориків А. Вівальді – виступав як скрипаль дуже рідко – лише в Консерваторії, де він іноді грав свої концерти, і іноді в опері, де малися скрипкові соло або каденції. Ми можемо визначити, що судячи зі збережених записів деяких його каденцій, його творам, а також судячи з уривчастих свідчень сучасників про його гру, це був видатний скрипаль, що віртуозно володів інструментом. Він і як композитор мислив по-скрипковому. Інструментальний стиль просвічується й у його оперній творчості. Про те, що це був видатний скрипаль, свідчить і той факт, що в нього прагнули займатися багато скрипалів Європи. Риси його виконавського стилю, безумовно, знайшли відбиток й у його творах.

Творча спадщина Вівальді величезна. Уже видано понад 530 його творів. Їм написано близько 450 різноманітних концертів, 80 сонат, близько 100 симфоній, більш 50 опер (сам Вівальді називав цифру 92), понад 60 духовних творів. Багато з них дотепер залишаються ще в рукописах. Видавництво “Рекорди” випустило 221 концерт для поліруючої скрипки, 26 концертів для 2-4 скрипок, 6 концертів для віолі д’амур, 11 концертів для віолончелі, 30 сонат для скрипки, 19 тріо-сонат, 9 сонат для віолончелі й інші твори, у тому числі і для духових інструментів.

Усього збереглося близько 450 концертів Вівальді; приблизно половина з них – концерти, написані для скрипки соло з оркестром. Сучасники Вівальді (І. Кванц та ін.) не могли не звернути уваги на нові риси, внесені їм у концертний стиль XVIII століття. Й. Бах високо цінував музику А. Вівальді і зробив кілька клавірних і органних перекладань його концертів.

Новаторство Вівальді в концертному жанрі визначалося поглибленням музичного змісту, його виразності й образності, внесенням елементів програмності, установленням, як правило, трьохчасності циклу (при послідовності швидко – повільно – швидко), посиленням власне концертності, концертним трактуванням сольної партії, розвитком мелодійної мови, широкої мотивно-тематичної розробки, ритмічним і гармонійним збагаченням і т.д. Усе це пронизувалося і поєднувалося творчою фантазією і винахідливістю Вівальді як композитора і виконавця.

Геніальний композитор епохи бароко, А. Вівальді вніс неоціненний вклад у розвиток європейського музичного мистецтва. Його разючі прозріння багато в чому випередили свій час. Вівальді випробував болісні протиріччя часу – тих високих ідеалів гуманізму, гармонії людини і світу і тієї суворой, часом похмурой дійсності, з яким йому довелося зштовхнутися і як людині, і як музикантові. Роздвоєність людини – один з лейтмотивів бароко. Вівальді – хвора людина і жагуча творча особистість, священник – і глибоко світський художник, для якого повноцінна почуттєва сторона життя аж ніяк не була закрыта, поденник у консерваторії й оперному театрі, зобов’язаний безупинно складати музичні твори, – і музикант, що зазирає в душу музики.

Музичні твори маестро склали основу докласичної форми скрипкового концерту, ранньої симфонії, програмної музики. Це певним чином зробило найглибший вплив на творчість Баха і Генделя, Тартіні, Джемініані, Локателлі і багатьох інших композиторів і

скрипалів. Гайдн використовував, приміром, тему його віолончельного концерту у своєму концерті для цього інструмента. “Пори року” стали найпопулярнішим твором в багатьох країнах Європи.

А. Вівальді дав імпульс новим музично-художнім концепціям, новому рівневі музичного інструментального мислення. Своєю творчістю він показав, що музика має величезні можливості вираження, побудови ідеальної моделі світу і людини. Його найбагатший мелодійний і гармонійний дарунок, новаторська музична мова, де основним засобом вираження виступала скрипка, дозволив йому втілити в звуках самі трепетні рухи душі, самі палкі і тонкі людські думки про світ і про себе.

Оперна слава Антоніо Вівальді, після 5-ти років зростаючого визнання у Венеції невпинно поширюється і в інших містах Італії та країнах Європи. В 1723-24 рр. композитор протягом кількох карнавальних сезонів мав триумфальний успіх у Римі. Виступи у Римі вважалися на той час, найсерйознішими випробуваннями для інструменталіста, композитора чи вокаліста. Враження від новизни музики Антоніо Вівальді було величезним. Під час вистав маестро грав на скрипці в оркестрі. Можливо, з успіхами в Римі пов’язане і замовлення на створення твору “Глорія” на честь весілля французького короля Людовика XVI.

В перші роки своїх оперних турне Антоніо Вівальді ще був пов’язаний з Венецією, однак згодом це змінюється. Антоніо Вівальді поступає на службу до князя Дармштадського в Мантуї. Після трирічного служіння в Мантуї маестро повертається до Венеції. Авторитет маестро в музичних колах зростає. Адміністрація “Оспелале ділля Пієта” намагається зміцнити свої стосунки з видатним маестро – концертів від діяльності якого множить слава установи. Згідно з постановою адміністрації від 2 квітня 1723 р. на Антоніо Вівальді покладається обов’язок подавати щомісяця по два концерти для учнів, в разі від’їзду пересилати твори кур’єром. Таким чином за всі роки служби що продовжувалась до кінця життя Антоніо Вівальді повинен був написати близько 400 концертів. Цифра величезна навіть за вимірами того часу, коли висока творча продуктивність була загальним явищем. Незважаючи на такі тяжкі забор’язання Антоніо Вівальді не знижує інтенсивності своєї оперної творчості. Ця надзвичайна активність дивує ще більше, коли ми довідуємося про численні і довготривалі подорожі, здійснені в ті роки. Турне проходили в багатьох містах Європи. Зокрема маестро побував у Відні, де також неподільно панувала італійська опера.

В ці роки він був відзначений увагою Імператор Карл IV, який був палким шанувальником його таланту. Вони познайомилися під час візиту його Величності в Трієст у 1728 р. Антоніо Вівальді вирізнявся не тільки як цінитель мистецтва, а й як музикант-практик, диригент, який диригував за чемболо оперними спектаклями. Карл IV виявляв величезний інтерес до італійського маестро. Зі слів сучасника за 14 днів у Трієсті Карл IV спілкувався з маестро більше ніж зі своїми міністрами за два роки. На визнання його заслуг композиторові було надано рицарське звання та нагороджено золотим ланцюгом та медаллю. Висловлюючи свою вдячність Карлу IV Антоніо Вівальді присвятив імператорові 12 скрипкових концертів.

Останнє виконання музики Антоніо Вівальді в Венеції було пов’язане з перебуванням Курфюста Саксонії Фрідріха Христіана. Під час відвідин консерваторії 21 березня 1940 р. Курфюста виконувались концерти Вівальді для різних інструментів. Але в цей період стосунки між маестро та адміністрацією консерваторії погіршуються не лише за умови частих турне. В цей період в Італії зростає нове покоління композиторів-скрипалів на чолі цієї плеяди Дж. Тартіні, музика Вівальді видається вже застарілою і перестає бути популярною. Президент Шарль де Брос, який познайомився з Антоніо Вівальді у 1739 р., писав з Венеції: “на мій великий подив, я виявив, що тут його цінять далеко не так високо, як він того заслуговує, – тут все залежить від моди, де надто довго слухали його твори і де минулорічна музика вже не дає прибутку”.

На прикінці 1740 р. майже після 40 річної служби у консерваторії Антоніо Вівальді її залишає. А на 62 році життя Антоніо Вівальді хворою людиною вирішив покинути невдячну батьківщину і шукати визнання на чужині. Антоніо Вівальді прямує з Венеції до Відня до двору його Імператорської величності Карла VI. Але удача відвернулася від композитора – це раптова смерть Імператора в жовтні 1770 р., яка викликала загальноєвропейську війну за Австрійський престол. Старий та самотній маєстро опиняється в зруйнованій країні, де нікого не цікавить його творчі плани. Всіма покинутий і забутий великий Антоніо Вівальді помер у Відні 28 липня 1741 р.

Антоніо Вівальді був яскравою зіркою на арені європейського мистецтва наприкінці довгого періоду його розвитку відомого під назвою *бароко*. Поняття бароко охоплює багато різних художніх явищ з кінця XVI ст. позначених спільністю велично-урочистого стилю і багатством орнаментики. В музичному мистецтві найбільш яскраві та характерні ознаки визначають творчі особистості не на початку, а в кінці мистецького періоду, немов підсумовуючи його розвиток. Найбільш характерними ознаками була творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя в Німеччині, А. Вівальді в Італії та ін. [4, 5].

Геніальний Антоніо Вівальді зробив вагомий внесок в різні сфери музичного мистецтва свого часу. Однак найзначніші його досягнення пов'язані з розвитком інструменталізму, передусім жанру скрипкового концерту. В цьому жанрі маєстро за кількісними та творчими показниками перевершив не лише своїх сучасників, а й усіх хто коли-небудь писав для скрипки.

Антоніо Вівальді не був першим композитором, у творчості якого скрипка зайняла центральне місце. Як новий професійний інструмент – скрипка утвердилась ще з середини XVI ст. Народна за походженням, вона виступає як носій нової демократичної культури. Дзвінке, навіть різке звучання вигідно вирізняє її від приглушеного тембру аристократичної віолі. В Італії скрипка та все сімейство смичкових (альт, віолончель та контрабас) виступають на перше місце. В цей період, новий інструмент з багатим звуковим забарвленням та індивідуальним що до тембру, звуком відкриває перед виконавцем великі можливості для передачі різноманітних емоційних станів людини.

Честь створення італійської скрипкової школи належить Арканджело Кореллі, діяльність якого була найбільш тісно пов'язана з Римом. У творчості цього композитора вперше і з великою силою відкрилась мелодійна природа скрипки. В часи Кореллі інструментальна музика зазвичай виконувалась декількома професіоналами разом з групою любителів. Враховуючи цю практику музикування, композитори виділяли у своїх творах партії солістів як найвідповідальніші, протиставляючи їм звучність свого оркестру. Так виникла форма *концерто грассо* (великого концерту), наприкінці XVII ст. виник і солоний скрипковий концерт винохідцем якого вважається видатний італійський скрипаль Дж. Тореллі. У творчості ж Антоніо Вівальді відбилися ці нові мистецькі інструментальні тенденції італійської музики які гідно розвинулись в його творчості. Концерти Антоніо Вівальді справляли величезне враження на сучасну мистецьку громадкість новизною форми, стилю, котрий розкрив у даному жанрі усе багатство композиторської фантазії. Головною історичною заслугою Вівальді є оновлення інструментального жанру через скрипковий концерт. Від старовинної форми концерту для оркестру та групи солістів-інструменталістів Антоніо Вівальді прийшов до утворення нової форми концерту – *концерту для сольного інструменту та оркестру*. В Німеччині цю проблему геніально вирішував Й. Бах (в значній мірі на основі творчих принципів А. Вівальді).

Основні партії “соло” в концертах Антоніо Вівальді відзначені продовженням необмеженим злетом фантазії; у вільному, іноді імпровізаційному викладі їх партій, що розкриває віртуозну природу інструменталіста. Відповідно зростає роль та масштаб оркестрових партій, ритурнелів, і вся форма дістає зовсім нового динамічного характеру. Особливо вражав сучасників типовий для Антоніо Вівальді початок концертів – з трьох чітко

маркованих акордів оркестру. Цей прийом дістав назву “ударних молотків Вівальді”. Композитор багаторазова в своїй творчості звертається до типу оркестрового концерту, в якому переважає звучання *tutti*, що лише прошаровується виступами окремих солістів. Тому композитор є маестро не зрівняльного інструментального діалогу.

Програмні твори відіграли в творчості Антоніо Вівальді настільки значну роль, що потребує спеціального уважного розгляду. Історична передумова для створення жанру програмної інструментальної музики виникла в Італії ще у XVII ст., коли в оперному жанрі стали зображуватись героїчні діяння та пасторальні ідилії, містика, картини “підземного царства”, природні стихії: плескіт хвиль, завивання вітру тощо. У всіх подібних випадках оркестрові відводить ся домінуюча роль. Природньо, що Антоніо Вівальді, як оперний композитор відчував підвищений потяг до програмної музики. Порівняно з сучасними йому композиторами-інструменталістами маестро виявив у цій сфері особливе специфічне обдарування [4, 5].

Всього відомо 28 інструментальних творів Антоніо Вівальді, котрі мають програмні назви, це концерти: “Великий Могол”, “Зозуля”, з елементами імітування птиці: жваві перегуки флейти з оркестром в ритурнелі, вражаюча каденція з трелями та пасажами, що імітують співи птахів. Подібні назви мають в інші твори – скрипкові концерти: “Мисливство”(Охота), “Поштовий ріжок”, “Спокій”, “Неспокій”, “Ніч”, “Сон”, “Буря на морі” тощо. Відображення морських стихій було улюбленим прийомом в операх того часу. Але найпопулярнішим стали програмні твори – чотири концерти “Пори року” для скрипки і струнного оркестру під назвою: “Весна”, “Літо”, “Осінь”, “Зама”.

Цікавим є те що кожному з концертів передує віршований сюжет, зміст якого гармонійно визначає характер музичного розвитку твору. Окремі частини і епізоди концерту втілюють ти чи інші поетичні образи програми. В музиці циклу композитор прагнув перш за все виразити та передати своє ліричне сприйняття та відношення до навколишнього світу природи. Настрій викликаний картинами природи і пасторального сільського життя втілені в яскравих мелодійних образах: так наприклад тема *приходу Весни* в першій частині 1-го концерту моменти виразності звукового живопису, що безпосередньо ілюструють текст займають в циклі підпорядковане другорядне значення. Композитор майстерно поєднує розвиток музичного матеріалу зумовлений змістом концерту в трьохчасній формі. В Використанні віртуозних, динамічних тембрових можливостей оркестру та солоного звучання скрипки, в сміливих “по сучасному” звукових гармоніях виявляється притаманна Вівальді винахідливість творчої фантазії.

“Пори року” Антоніо Вівальді – один із своєрідних пам’яток великої епохи в історії музичного мистецтва. В цій яскравій колоритній життєрадісній музиці геніально охоплені майбутніх принципів програмного симфонізму, які через сто років втіляться в “Пасторальні симфонії” Л. ванн Бетховена та творах композиторів-романтиків XIX ст.

Отже, ранній розквіт італійського культурно-мистецького середовища та зокрема скрипкового мистецтва формував свої суспільно-культурні особливості, що вкоренилися в соціально-економічному розвитку країни. У силу особливих історичних умов в Італії раніше, ніж в інших країнах Європи, феодальні відносини витіснилися буржуазними, в ту епоху більш прогресивними. У країні, яку деякі філософи назвали “першою капіталістичною нацією”, почали формуватися національні риси культурно-мистецького середовища.

Ренесанс активно розквітав саме на італійському ґрунті. Цей процес привів до появи геніальних творів італійських митців, письменників, художників, архітекторів. Італія дала світові і перші опери, розвинуте скрипкове мистецтво, появу нових прогресивних музичних жанрів, виняткові досягнення скрипкових майстрів, що створили неперевершені класичні зразки смичкових інструментів (Аматі, Страдіварі, Гварнері).

Зміна історичних обставин, соціальних і культурних потреб, спонтанні процеси розвитку музичного мистецтва, естетики – усе це сприяло зміні стилів, жанрів і форм



музичної творчості та виконавського мистецтва, призводило часом до строкатої картини співіснування різних стилів на загальному шляху просування мистецтва від Ренесансу до бароко, а потім до перед класичного і ранньо-класичного стилю XVIII століття.

У розвитку італійської музичної культури значну роль зіграло скрипкове мистецтво. Не можна недооцінити ведучу роль італійських музикантів у ранньому розквіті скрипкової творчості як одного з передових явищ європейської музики. Про це переконливо говорять досягнення італійських скрипалів і композиторів XVII–XVIII століть, що очолили італійську скрипкову школу, – Арканджелло Кореллі, Антоніо Вівальді і Джузеппе Тартіні [4, 5].

Серед видатних італійських скрипалів XVIII століття виділилося два кращих учні А. Кореллі – Франческо Джемініані, який вніс величезний вклад у скрипкове мистецтво розвитком виразної гри (Тартіні називав Джемініані “шаленим”), і П’єтро Локателлі – як сміливий новатор в області скрипкової віртуозності.

За розповідями його французького сучасника віолончеліста Ш. А. Бленвіля, Джемініані, зі скрипкою в руках, думкою малював собі картини, які хвилювали його почуття й уяву: коли йому треба було скласти ніжне і патетичне адажіо, він “заглиблювався у себе”. Коли він представляв собі найбільші нещастя – смерть дітей, розпач дружини, пожежу свого будинку, те що він покинутий друзями – тоді брав скрипку і віддавався імпровізаціям. У 1716 року в Лондоні виходить його Дванадцять сонат для скрипки з басом, написані, також в Італії. Вони відбивають вплив сонат Кореллі.

У своїх естетичних поглядах Ф. Джемініані дотримувався того ж напрямку, представниками якого в XVIII столітті були, наряду з ним, такі музиканти, як Ф. Куперен, І. Маттезон, І. Кванц, Ф. Бах, Л. Моцарт, Дж. Тартіні, Л. Боккеріні. Погляди цих музикантів знайшли своє узагальнення в так званій “теорії афектів”, відбиваючи прогресивне прагнення до “відповідності музики й афекту”, тобто до змістовної музики. Прихильники теорії афектів нерідко цей зв’язок трактували прямолінійно. Звідси випливало трохи наївне і механічне тлумачення мелодійної орнаментики в “Школі” Джемініані, який намагався кожному прикрасу (а до них він, подібно Тартіні, відносив і вібрацію) або характер виконання пов’язати з визначеним почуттям (афектом).

П’єтро Антоніо Локателлі (1695–1764) прославився як видатний віртуоз XVIII століття, новатор в області скрипкової техніки, багато в чому підготувавши появу феномена Ніколо Паганіні [4, 5, 10].

П. Локателлі називав себе “італійським майстром музики, який живе в Амстердамі”. Він жваво цікавився музичним життям Італії, що позначається на його творах, які відбивають нові віяння, особливо пов’язані з венеціанською оперою. Як новатор-імпровізатор, уперше Локателлі виходить і за рамки квартового охоплення позиції, плавного переміщення руки вздовж грифа, застосовуючи сміливі стрибки на великі відстані, це підчас, пов’язано з перекиданнями смичка у швидкому темпі з випереджальними рухами плеча і передпліччя відносно кисті. Саме використання руху руки вздовж грифа (прийом, що був удосконалений Н. Паганіні) і дало йому можливість виконувати немислимі для старої техніки зліговані пасажі через увесь гриф аж до сімнадцятої позиції.

П. Локателлі вводить комплексний рух пальців, створюючи типологічні фактурні прийоми, так само як і в штрихах – не просто вводить стрибучі штрихи, – а створює оригінальні штрихові сполучення, що згодом знайдуть широке застосування в скрипковій літературі.

Цікавим є і те, що П. Локателлі прагне більш широко розкрити виразні можливості скрипки як самостійного інструмента, здатного вирішувати задачі і без підтримки баса. У цьому відношенні цікаве сполучення трелі з проведенням мелодії на сусідній струні (прийом самоаккомпанементу), який використовував і Тартіні в сонаті “Диявольська трель”.

П. Локателлі ввійшов в історію скрипкового мистецтва як яскравий художник, новатор в області скрипкової техніки, який, однак, не обмежився тільки нею. Сміливість його

пошуків не можна зводити до простого експериментаторства. Він відкрив нові виразні можливості скрипки, що значно збагатили скрипкове мистецтво.

Отже, творча діяльність маестро Антоніо Вівальді та інших геніальних музикантів є яскравим прикладом формування професійного інструментального виконавства. В цьому контексті ми можемо зробити такий висновок, що історичне життя унікального музичного інструмента – “класична скрипка” певним чином активно вплинула на розвиток культурно-мистецького середовища та особливо інструментального музичного мистецтва. Про це переконливо говорять досягнення італійських скрипалів і композиторів XVII–XVIII століть, що очолили італійську скрипкову школу, – це такі генії як Арканджелло Кореллі, Антоніо Вівальді, Джузеппе Тартіні, а також зокрема Франческо Джемініані, який вніс величезний вклад у скрипкове мистецтво розвитком виразної гри і П’єтро Локателлі – новатор в області скрипкової віртуозності. Великі постаті вдатних музикантів таких як Ф. Куперен, І. Маттезон, І. Кванц, Ф. Бах, Л. Моцарт, Л. Боккеріні та ін. погляди яких знайшли своє узагальнення в так званій “теорії афектів”, відбиваючи прогресивне прагнення до “відповідності музики й афекту”, тобто до змістовної музики. Їх творчість певним чином вплинула на формування “класичної скрипки” [4, 5]. Тому форма побудови музичного інструмента і його практичне використання, яким є інструментальне виконавство, стає основою практики створення досконалого (інтелектуально-естетичного) європейського культурно-мистецького середовища. А природне, акустичне звучання інструмента, створеного з природних матеріалів, що має помірне (в децибелах для людського слухового сприймання), яскраве, фізично “нормально” діюче на рецептори слухового сприймання людини та її нервову систему, що в свою чергу відтворює інтелектуально-естетичну людську культуру, створює досконалу модель звукового простору, з відповідною “екологією” яка поліпшує звукову природну сферу існування та розвитку людини, що уможливорює її повноцінне життя на Землі.

Отже, професійний музичний інструмент – скрипка – це не лише знаряддя в руках людини для відтворення звуку, а й історично-культурний об’єкт, художній витвір декоративно-прикладного мистецтва, пам’ятка епохи – яскравий виразник національних традицій. В процесі аналізу даної теми виявлено, що у музичному мистецтві Західної Європи починаючи з середини XVI ст. чітко простежуються еволюційні тенденції якісного професійного розвитку, що на тлі здобутків попереднього етапу виділяються потужними новаціями різних систем музичної виразності, які сприяли інтегруванню надбань італійського скрипкового мистецтва у європейське культурно-мистецьке середовище.

### ***Використана література:***

1. Вітачек Є. Очерки з історії виготовлення смичкових інструментів / Є. Вітачек. – М. : Музгиз, 1934. – 204 с.
2. Зеленський Д. Італійські скрипкові інструменти / Д. Зеленський. – Полтава, 1887.– 103 с.
3. Раабен Л. С. Ауеєр. Очерк жизни и деятельность / Л. Раабен. – Л. : Гос. муз., 1962. – 223 с.
4. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачем / Л. Раабен. – М., Л. : Музыка, 1966. – 299 с.
5. Розеншильд К. История зарубежной музыки / К. Розеншильд. – Вып. I. – М. : Музыка, 1978. – 345 с.
6. Коган П. Вместе с музыкантами / П. Коган. – М. : Советский композитор, 1986. – 127 с.
7. Берляничка Н. Смичкові інструменти / ред. Н. Берляничка. – М. : Музыка, 1973.– 180 с.
8. Левик Б. История зарубежной музыки. – Вып. 2. / Б. Левик. – М. : Музыка, 1974. – 323 с.
9. Лесман І. Очерки по методике обучения игре на скрипке / І. Лесман. – М. : Музгиз, 1964.
10. Леман О. Скрипачи и скрипки / О. Леман. – М., 1903. – 87 с.
11. Янкилевич Ю. Педагогічна спадщина / Ю. Янкилевич. – М. : Музыка, 1983. – 203 с.

*Турина О. А. Классическая скрипка в контексте тенденций становления европейской культурно-художественной среды.*

*В статье анализируются методологические подходы отечественных и зарубежных исследователей к изучению феномена итальянской скрипичной культуры.*

*Ключевые слова:* европейская культурно-художественная среда, шедевр искусства, скрипичная культура, скрипичный репертуар, скрипичный мастер.

*Turina O. A. The Classic violin in the context of tendencies of becoming of the European cultural and art environment.*

*In the article the methodological going of domestic and foreign researchers is analysed near the study of the phenomenon of the Italian violin culture.*

*Keywords:* European cultural and art environment, masterpiece of art, violin culture, violin repertoire, violin-maker.

**Фещук Ю. В.**

*Рівненський державний гуманітарний університет*

## **НОВІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ГРАФІЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЙ І КРЕСЛЕННЯ**

*У статті автор детально розглядає питання впровадження нових інформаційних технологій (НІТ) в графічну підготовку студентів.*

*Ключові слова:* інформаційні технології, графічні дисципліни, студенти, навчальний процес.

**Постановка проблеми.** Викладачам кафедр, що здійснюють підготовку студентів із графічних дисциплін, добре знайомі проблеми, з якими зіткнулася вища школа останніми роками – недостатня базова (шкільна) підготовка абітурієнтів із креслення та геометрії, погано розвинене просторове і логічне мислення, образна уява; скорочення кількості аудиторних годин на вивчення графічних дисциплін. Все це призводить до того, що ряд тем викладається та засвоюється лише на рівні понять.

У процесі вивчення графічних дисциплін у сучасних ВНЗ з використанням традиційних засобів навчання (олівця, лінійки і креслярського паперу) необхідна графічна підготовка і, відповідно ефективний розвиток просторової уяви та мислення, є досить ускладненими. Разом з тим, останні досягнення техніки привносять значні зміни у розуміння ролі і способів використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі, зокрема в графічній підготовці студентів. У даний час більшість ВНЗ прагнуть модернізувати систему освіти на основі широкого використання інформаційних і комунікаційних технологій, які сьогодні пропонують нові перспективи і значні можливості для графічної підготовки майбутніх фахівців.

Сьогодні існує достатньо велика кількість психолого-педагогічних і науково-методичних досліджень, які присвячені проблемі використання НІТ в процесі графічної підготовки студентів, зокрема майбутніх учителів технологій і креслення. Автори методик стикаються з проблемою вибору зручного, ефективного і надійного (в плані передачі об'єктивної інформації про об'єкт) інструментарію. Часто таким інструментом стають НІТ.

Наукове завдання дослідження полягає в розробці методичних підходів використання НІТ у графічній підготовці майбутніх учителів технологій і креслення.

Практичне завдання полягає у розробці інноваційних методик навчання з використанням НІТ, які б сприяли підвищенню якості графічної підготовки студентів.

Дана стаття присвячена питанню впровадження НІТ в процес навчання графічними дисциплінами студентів вищих навчальних закладів (ВНЗ) педагогічного спрямування.