

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ  
УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ  
ДЕРЖАВНА ІСТОРИЧНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ

VII Культурологічні читання  
пам'яті Володимиря Подкопаєва

# КУЛЬТУРНА ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

4-5 червня 2009 р.

Частина 1

*Рекомендовано Вченою радою  
Українського центру культурних досліджень  
Міністерства культури і туризму України  
Протокол № 2 від 3 червня 2009 року*

Київ

**VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаса "Культурна трансформація сучасного українського суспільства": Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4-5 червня 2009 р. – К.: ДАКККіМ, 2009. – Ч. 1. – 416 с.**

Збірник укладено за матеріалами VII Культурологічних читань пам'яті Володимира Подкопаса "Культурна трансформація сучасного українського суспільства", проведених 4-5 червня 2009 р. Українським центром культурних досліджень Міністерства культури і туризму України та Державною історичною бібліотекою України.

До збірника увійшли статті й тези доповідей з проблем культурної трансформації сучасного українського суспільства, їх впливу на формування національного культурного простору України в умовах постіндустріальної цивілізації, становлення і розвитку національного законодавчого і нормативного забезпечення розвитку національного культурного простору та його єдності; основні тенденції розвитку культури, її розмаїття в національному та світовому контекстах; трансформацію культурно-мистецької освіти в напрямку її наближення до європейських стандартів; розвиток культурних індустрій та взаємодію тенденцій посилення зовнішніх культурних впливів та збереження національно-культурної самобутності України.

Збірник розрахований на культурологів, мистецтвознавців, управлінців системи Міністерства культури і туризму України, викладачів культурно-мистецьких дисциплін, працівників культури й мистецтва, працівників бібліотечної галузі.

#### Редакційна колегія:

*Гриценко О.А.* – канд. тех. наук, заслуж. діяч мистецтв України, директор УЦКД (голова редколегії); *Бітасв В.А.* – доктор філос. наук, заслуж. діяч мистецтв України, академик Академії наук вищої освіти України, член-кореспондент Академії мистецтв України, проректор з наукової роботи ДАКККіМ, професор; *Безклубенко С.Д.* – доктор філос. наук, пров. наук. співробітник УЦКД; *Дмитренко М.К.* – доктор філол. наук, завідувач відділом фольклористики ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, пров. наук. співробітник УЦКД; *Гончаренко Н.К.* – ст. наук. співробітник УЦКД; *Ключко Ю.М.* – канд. пед. наук, доцент КНУКіМ, зав. лабораторії УЦКД; *Кузишова І.В.* – канд. філософ. наук, вчений секретар ДАКККіМ, провідний науковий співробітник УЦКД; *Кушнарєва М.Б.* – канд. філософ. наук, вице-президент Міжнародного науково-технічного університету ім. акад. Ю. Бугая, зав. лаб. досліджень міжнародних культурних зв'язків УЦКД; *Метельова Т.О.* – канд. філос. наук, доцент, ст. наук. співробітник Інституту європейських досліджень НАН України, зав. лаб. досліджень норми і права УЦКД; *Неволов В.В.* – канд. мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, зав. лаб. народної мистецтва УЦКД; *Недбайло О.В.* – старший наук. співроб. УЦКД; *Різник О.О.* – канд. мистецтвознавства, зав. лаб. аудіовізуальних мистецтв і масової культури УЦКД; *Садовенко С.М.* – канд. педагогічних наук, заступник директора з наук.-тех. роботи УЦКД, доцент ДАКККіМ (відповідальна за випуск); *Солодовник В.В.* – канд. економ. наук, заступник директора з наукової роботи УЦКД; *Тросльникова Л.О.* – доктор мистецтвознавства, доцент, професор КНУКіМ, зав. сектором у сфері координації народної творчості УЦКД; *Цимбалюк Н.М.* – доктор соціол. наук, зав. лаб. УЦКД, професор КНУ ім. Т.Г. Шевченка; *Шульгіна В.Д.* – доктор мистецтвознавства, зав. кафедрою музикології ДАКККіМ, професор.

*Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилення на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.*

відповідно суб'єктів ринку послуг, умов розподілення і просування продуктів мистецтва. Виникає необхідність в уміннях моделювати і прогнозувати розвиток мистецького бізнесу шляхом використання сучасних експертних систем і систем інтелектуального проектування.

Інформатизація мистецької освіти є тенденцією об'єктивною, обумовленою випереджальним розвитком четвертого сектору економіки, пов'язаного з виробництвом, розповсюдженням, збереженням інформації, з масовим використанням технологій електронної пошти, створенням глобального інформаційного простору, в якому забезпечується доступ до світових інформаційних ресурсів та ефективна інформаційна взаємодія між людьми. В свою чергу, орієнтація в інформаційному просторі, оперативний пошук необхідної інформації потребують формування спеціальних знань і навичок.

Базовою компонентою інформаційної підготовки може бути навчальний курс "Інформаційні системи і технології", у змісті якого представлені модулі: інформаційне суспільство, інформаційні системи, інформаційні технології, інформаційні ресурси, бізнес-рейтинґінґ, інтернет-технології; "Технології комунікацій"; "Маркетингові комунікації"; "Управління спецпроектми"; "Інформаційний менеджмент".

Інформаційна компонента мистецької освіти є стратегічним ресурсом галузевої підготовки. Створення системи інформаційних знань дозволить запроваджувати в освітню діяльність новітні педагогічні технології: систему рейтингового навчання, засоби візуального супроводження, дистанційне навчання.

Отже, зазначена система підготовки забезпечить фундаменталізацію інформаційних знань, що базуються на найновіших наукових досягненнях, інтегрованої інформації і новітніх інформаційних технологіях і в результаті сформує у майбутнього фахівця здатність до самоосвіти в контексті постійно зростаючої інформації, глобальної комп'ютеризації, розповсюдження системного програмування. Знання і навички, набуті студентами під час вивчення зазначених навчальних курсів, являють собою методологічні засади, які забезпечують прискорення процесів трансформації, спеціальної підготовки мистецьких кадрів, що, в свою чергу, забезпечує випереджальність навчання.

*Глазунова І. К.,  
викладач Інституту мистецтв  
НПУ ім. М.П. Драгоманова.*

## **ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ НА УКРАЇНІ (К. Черні і Київська фортепіанна школа на початку ХХ століття)**

Сучасні підходи до навчання та виховання майбутнього фахівця нової генерації, зокрема педагога-музиканта, передбачають переорієнтацію уваги викладачів вищої школи на особистість студента, на розвиток його гуманітарного світогляду, творчого потенціалу.

У процесі професійної підготовки вчителя музики виконавським дисциплінам відведено особливе місце в системі фахових предметів.

Специфіка виконавської діяльності педагога-музиканта вимагає володіння багатьма професійними знаннями та уміннями, які, своєю чергою, були б міцним підґрунтям для його виконавської творчості. Студент повинен знати певні методичні, педагогічні та художньо-інтерпретаційні принципи виконавської діяльності, які б сприяли підвищенню його професійного виконавського рівня. В умовах ринкової економіки вчителю музики, на нашу думку, не достатньо бути лише фахівцем у галузі хорового співу та володіти методикою проведення уроків музики. Він повинен знати музично-теоретичні дисципліни, бути справжнім виконавцем на музичному інструменті, вміти акомпанувати, а також добре читати з листа, транспортувати і, навіть, імпровізувати. Тільки тоді педагог може значно вплинути на професійне формування особистості своїх учнів, на їх ініціативність і активність.

Київська фортепіанна школа має давні й плідні виконавські традиції. Знаючи їх, знати які педагогічні та методичні принципи лежатимуть в основі цієї школи вкрай актуально та важливо для майбутнього фахівця. Принципи видатних українських піаністів-педагогів у нових історичних умовах продовжують розвиватися і збагачуватися художнім досвідом нових поколінь музикантів.

Переїняти, взяти все найкраще, що існує в попередніх методиках фортепіанного виконавства, все те, що є близьким і зрозумілим для особистості студента – це і є творчим опануванням художнього досвіду минулих поколінь митців.

Для розвитку фортепіанної методики безпосереднє і дуже впливове значення мала школа Т. Лешетицького (1831-1916), який учився у К. Черні, як і Ф. Ліст. Він не працював в Україні (довгий час професорував у Ленінградській консерваторії; потім оселився у Відні, де zorganizував власну школу; до неї вступали найвидатніші учні зі всіх країн). Протягом першої чверті ХХ сторіччя ця школа була найбільш розповсюдженою й найбільш впливовою фортепіанно-педагогічною школою. "Навряд чи яка інша течія в фортепіанній педагогії може похвалитися такою кількістю видатних учнів, як ця школа Лешетицького-Єсипової" [3, 172]. З її лав вийшли всесвітньо відомі музиканти-піаністи: О. Боровський (1889-1968 рр.), О. Габрилович (1878-1936 рр.), який виступав з серією історичних фортепіанних концертів, М. Домбровський (1875-1958 рр.), Г. Осипова (1851-1914), І. Падеревський (1860-1941), Ю. Сливанський (1865-1930 рр.), А. Шнабель (1882-1951 рр.), В. Пухальський (1843-1933 рр.), С. Тарновський (1883-1976 рр.), І. Фрідман (1882-1948 рр.) та багато інших. Учням Лешетицького притаманні були свобода у володінні інструментом, природні ігрові рухи, яскраве і логічне фразування; на заняттях пропонувалися найрізноманітніші етюди Черні. У витоків української фортепіанної школи стояли славетні професори, учні Т. Лешетицького: М. Домбровський, В. Пухальський, С. Тарновський та інші.

В. Пухальський став першим директором Київської консерваторії у 1913 р. Довгий творчий шлях видатного музиканта увінчався створенням "школи Пухальського" у вітчизняній фортепіанній культурі. Серед його учнів – музиканти

різних поколінь і масштабів: О. Браїловський і В. Горовіц, – піаністи, які вийшли на світову класичну естраду; Л. Ніколаєв – блискучий піаніст, який багато зробив для Ленінградської фортепіанної школи; Г. Коган – засновник курсу "Історія і теорія піанізму"; Г. Артоболевська – заслужений учитель РРФСР, яка виховала багатьох лауреатів міжнародних конкурсів; К. Михайлів – професор Київської консерваторії; Б. Яворський та А. Альшванг – імениті музикознавці.

Взявши краще з піанізму свого учителя, професора Т. Лешетицького, В. Пухальський розвинув принцип вільного використання всієї руки піаніста аж до спинних м'язів. Саме В. Пухальський, вихований на кращих зразках класичної та романтичної літератури, залишився вірним принципам виразної гри, бездоганної технічної майстерності, глибокого проникнення у зміст виконуваного твору, розвитку особистості учня.

Таким чином, безпосереднє відношення до розвитку Київської фортепіанної школи мала методична система Т. Лешетицького – Г. Єсипової. Але ні Т. Лешетицький, ані В. Пухальський не залишили нам власного друкованого викладу своїх поглядів. Мабуть тому, в музичній педагогіці ще так мало опрацьовані методичні і педагогічні принципи видатних музикантів-педагогів, залишається не дослідженим той величезний вплив, який вони зробили на становлення та розвиток Київської фортепіанної школи виконавства.

Яка ж класична школа була "материнською" по відношенню до школи Лешетицького-Пухальського? Завдяки якого джерела видатні митці утворювали свою власну педагогічну систему?

Такою "материнською" школою стала система педагогічних і методичних принципів видатного віденського педагога – К. Черні (1791-1857 рр.). Відомо, що Т. Лешетицький був одним з кращих учнів К. Черні. Через деякий час, взявши все найкраще, що було у методичній системі учителя, він збудує свою власну школу фортепіанної гри.

По цей день ми маємо досить обмежені відомості про творчі устремління та методичні принципи одного з найвидатніших музикантів першої половини ХІХ століття. Скажу більше, далеко не в повному обсязі відомі фортепіанні твори Черні, у тому числі збірники його корисних інструментальних етюдів і вправ.

К. Черні був видатним фортепіанним педагогом, зі школи якого вийшли такі музиканти-віртуози, як Ф. Ліст, Т. Лешетицький, Д'Альберг, О. Зілоті, Г. Єсипова. До пера К. Черні належать понад тисячі творів (861 опус) у різних жанрах, серед них – безліч симфоній, сонат, тріо, квартетів, етюдів і вправ, а також фундаментальні методичні роботи. Ним перекладено для фортепіано симфонії Бетховена, ораторії Шютца, Генделя, кантати Баха, симфонії Шпора, Гайдна, Моцар та, вперше здійснено редакцію сонат Д. Скарлатті, "Добре темперований клавір" та інших творів Й. Баха. К. Черні переклав на німецьку мову методику Л. Адама, 4-ри-томну працю А. Рейха "Повний музичний підручник музичної композиції", а також "Мистецтво співу в застосуванні до фортепіано" С. Тальберга. Великою заслугою Черні є те, що їм створена фундаментальна енциклопедія "Огляд всієї музичної історії", де в хронологічному порядку представлені відомості про великих композиторів усіх часів і народів. Композитор

залишив навіть кілька поетичних опусів. Не може не дивувати різнобічність талантів музиканта.

У своїх численних методичних працях, і, перш за все – фундаментальному "Повної теоретико-практичної фортепіанної школи від перших кроків до вищої досконалості", оп. 500, К. Черні представляє керівництво енциклопедичного плану, ведучи учнів від азів до вершин фортепіанної гри. У К. Черні можна виділити кілька аспектів у його педагогіці, в кожному з них вбачається спадковість з методичними поглядами Л. Бетховена, у якого навчався К. Черні. Перш за все, педагог повинен вивчити характер свого учня і відповідно до цього спілкуватися; в залежності від стилю та змісту твору Черні спонукає учня застосувати ті або інші динамічні фарби, педаль, піаністичні прийоми і засоби звукоутворення. Повага до авторського задуму – обов'язкова! Досконала віртуозність не є для Черні самоціллю: "в техніці він бачив тільки засіб, за допомогою якого можна передати дух і почуття у виконанні" [1, 23]. Подібне ставлення до техніки згодом стало класичним. На жаль, у житті педагог не завжди дотримувався цього висновку. (Більша частина оп. 500 присвячена технічному розвитку учня). У пізнанні законів співу музикант вбачав необхідні передумови для досягнення на фортепіано пластичної фрази, виразного вимовлення музичної думки, співучого legato. Від інструктивного етюд, що має чисто тренувальне призначення, був для Черні якнайближче.

Але техніка – це не сума моторних навичок. Його етюди ставлять конкретні музично-звукові завдання, дають можливість опанувати різноманітною динамічною грацією. Віртуозні завдання знаходяться в тісному взаємозв'язку зі структурою і метроритмом. Вони надзвичайно корисні для розвитку гнучкості й еластичності долонних м'язів, а також самостійності пальців. Окрім власної технічної досконалості, етюди націлені на виховання звукової культури піаніста. Нарешті, мистецтво артикуляції виступає як невід'ємна частина фортепіанної техніки.

Як висновок, можемо сказати, що про рівень фортепіанного виконавства та педагогіки в Києві 20-х-30-х років свідчить хоча б перелік таких відомих імен, як В. Пухальський, М. Домбровський, Г. Беклемішев, І. Туринський, С. Тарновський, Б. Яворський, В. Горовіц, Г. Коган, А. Алышванг. Захоплення "новою" музикою сприяло появі "ударного трактування" фортепіано. Численні педагоги відмовлялися від гри гам, арпеджіо, етюдів, як нібито застарілих методів розвитку фортепіанної техніки. Саме в цей час музиканти-педагоги Києва стали продовжувачами традицій шкіл Черні, Лешетицького-Єсипової. Саме ця методична система виховувала у піаністів "бісерну" техніку, блискучу пальцеву гру, могла надати цінних навичок самостійної роботи, що забезпечувала індивідуальність творчого шляху кожного музиканта. Ці педагогічні і методичні принципи поєднують Віденську школу фортепіанного навчання з Київською фортепіанною школою на початку ХХ століття.

#### *Використані джерела*

1. Коган Г.М. Головні напрямки в фортепіанній педагогіці. Школа Лешетицького // Музика, 1925. – Ч. 1. – С. 22-27.

2. Czerny С., "Schule", Th 3, Kap. 1, s. 1.
3. Гуральник Н.П. "Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки". Монографія. К. – 2007. – С. 170-178.
4. Терентьєва Н. "Карл Черни и его эподы". М., 1978. – С. 3. – 20.
5. "Виконавські школи вищих учбових закладів України", М. Культури УРСР КДК ім. П.І. Чайковського, Тематичний збірник наукових праць, К. – 1990. С. 3-30.

*Гончарова В. С.,  
концертмейстер Донецької  
ДМА ім. С.С. Прокоф'єва,  
здобувач ДАКККіМ*

## ДИНАМІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОНЕЧЧИНИ ХХ СТ.: 20 – 30 РР.

На початку 1921 року, коли молода Українська республіка розпочала приводити до ладу зруйноване громадянською війною та іноземною військовою інтервенцією господарство, на Донеччині лютувало безробіття, бідність і голод. За матеріалами газети "Кочегарка", шістдесят відсотків гірників на той час були неграмотними. Серед представників інших спеціальностей цей показник досягав сімдесяти п'яти відсотків. Такі показники вказували на те, що власними силами на Донеччині неграмотність та занепад культури не подолати. Тому, нарєсвіта направила В.І. Леніну телеграму, в якій, зокрема, говорилось про необхідність термінової "мобілізації" п'яти тисяч кваліфікованих вчителів по всій федерації для допомоги Донбасу... Тільки за таких умов можливе відродження робочого серця федерації – Донбасу" [1].

Три роки титанічної праці принесли відчутні результати: у 1924 році кількість неграмотних серед робітників Донеччини складало всього дванадцять відсотків. З'явилися перші ознаки пожвавлення культурного життя краю. Старі газети донесли свідчення цього процесу. "Фортепіанний майстер та настройщик Ф. Д. Кузнєцов повідомляє, що він працює у Бахмуті, а також приймає заклази в уїзді" [2], "Донєцгуббїржа повідомляє, що приїхав піаніст І. Ротенберг і дає уроки" [3].

Але до широкої масової музичної культури було ще дуже далеко. Можливості Донеччини в цьому сенсі залишалися вкрай обмеженими. Викликає здивування ентузіазм тих небагатьох професійних музикантів, які в дуже важких умовах намагались створити для слухачької аудиторії робітників якісну художню атмосферу.

Зокрема, в Макіївці зусиллями диригента О.С. Сикорського створено симфонічний оркестр, який виступає на відкритих концертах. У програмі концертів поряд з номерами із опер О.М.Серова "Юдіфь" та "Рогнеда", "Трубадур" Вільбушевіча. та "Хоровод ел'єрів" Андре. В концертах брали участь солісти та жіночий хор, але встановити детальніше, хто саме брав участь у концерті, на жаль, не вдається. Невідомо також залишається інформація щодо того, хто такий був А.А. Сикорський.