

УДК 78.07:378.147

С. В. БЕДАКОВА

м. Миколаїв

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ВИКЛАДАЧІВ ПРАЗЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ

У статті розкриваються педагогічні принципи викладачів Празької консерваторії у процесі інтерпретації музичного твору.

Ключові слова: інтерпретація, професійна композиторська освіта, педагогічна діяльність, композиторська діяльність, музичний професіоналізм.

Постановка проблеми. В кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Прага стала одним з головних центрів європейського культурного, наукового та суспільно-політичного життя. До плеяди видатних представників празької композиторської школи належать Л. Яначек, В. Новак, Й. Ферстер, В. Сук – послідовники реалістичних традицій чеської музичної класики, визнані педагоги. У них пощастило вчитися М. Колесі, В. Барвінському, Р. Сімовичу, Н. Нижанківському, З. Лиську та іншим українським музикантам.

Мета статті. Проаналізувати Празьку школу як науково-практичний напрямок в мистецтвознавстві, орієнтований на розробку питань, пов'язаних з теорією музики та виконавською майстерністю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Запропоновані празькою школою дослідницький досвід та мистецька програма використовуються світовою науковою і практикою й понині. Основний предмет дослідження празької школи – розвиток композиторської творчості, яка розглядалася як універсальна мистецька категорія, що характеризує спрямованість на практичне засвоєння дійсності. Праці основних представників празької школи (А. Дворжак, Й. Зубати, З. Неєдли, В. Новак, Б. Сметана, В. Сук, Й. Ферстер, Л. Яначека) які мали не тільки високий науковий статус, а й прикладну спрямованість, присвячені проблемам теорії та історії музичної культури, проблемам музичного формоутворення. Книга І. Белзи [1] присвячена розвитку чеської музичної класики від давніх часів до кінця ХІХ ст. з детальним аналізом творчості А. Дворжака і Б. Сметани, чия композиторська самобутність, новаторство в різних музичних жанрах обумовили не тільки визнання чеської музики в усьому світі, але й сприяли форму-

ванню творчих підходів та принципів композиторської культури творчих представників інших країн, які прагнули оволодівати празькою школою музичної майстерності.

Розглядаючи празький період діяльності чеських композиторів як феномен світової культури, дослідники приділяли головну увагу її фольклорним формам (Д. Антонович, Ф. Колесса, Ф. Стешко, С. Туркевич-Лісовська, та ін.). У кінці ХХ – початку ХХІ ст. увага приділяється вчителям празької школи у контексті вивчення характерних рис українського композиторства празької школи (Ю. Булка, Й. Волинський, С. Павлишин, О. Паламарчук, Р. Стельмащук та інші). Та, незважаючи на це, залишаються нерозв'язаними деякі питання стосовно діяльності чеських композиторів. Тому темою даної статті є розкриття особливостей композиторського доробку викладачів Празької консерваторії у контексті їх світового значення.

Виклад основного матеріалу. Серед яскравих представників чеської музики був Леош Яначек. Навчався він у Празькій органній школі (альма матер багатьох талановитих людей, які отримали там солідну професійну школу), потім у Лейпцігській і Віденській консерваторіях. Головною особливістю індивідуального творчого стилю Яначека є виняткова здатність до виявлення народної інтонації в її мовному (слово, мова) аспекті нерозривно із музично-звуковим. Зокрема, в останніх своїх операх, ставлячи перед собою все нові теми й художні завдання, чеський майстер досяг найнеочікуваніших висот.

Оркестр Яначека вирізняється особливо принциповою інтонаційністю голосоведення, що сприймається і як природжений дар, і як набута майстерність. Інструменталізм мислення композитора надзвичайно органічний,

його оркестровка сповнена логіки і пластичності. Подібні стильові особливості характерні не тільки для одного Яначека. Варто зазначити, що оркестрова музика у чеській музичній культурі перейнялася принципами інструментальної поліфонії та «поспівності» тематичної основи. Водночас у Яначека, для якого інтонаційність є особливо важливою, ці властивості домінують.

Вокальні партії «Записок зниклого» теж побудовані переважно на селянських мовних і пісенних інтонаціях Моравської Словаччини, з цілком виправданим включенням елементів циганського фольклору, що широко побутує, як відомо, не тільки в Угорщині, а й у Чехії, Словаччині.

Яначек плідно розвивав інтонації моравської, а почасти і російської (наприклад, у хорі лисичок із третього акта «Біжить лиска до Табору» опери «Лисичка-крутійка» (1923) пісенності. Реалістичні елементи опери «Вільоти пана Броучека» (1920) (гуситські гімни, інтонації побутової пісенності) не є домінуючими – тут на фоні експресіоністського гротеску явно проступають народнопісенні й танцювально-побутові інтонації. В основу музичної мови опери «Катя Кабанова» покладено принцип мелодичного речитативу. Тут Яначек продовжував розвивати прийоми «омузиченої мови», які завжди були предметом його активних пошуків. Саме в Яначека із розвитком інструментальної та симфонічної музики набирає ваги принцип «омузичення мови» в її поліфонічному та гармонічному викладі.

Вітезслав Новак – інший видатний представник празького покоління чеських композиторів ренесансної епохи, що пережило дуже складний і бурхливий період розвитку. Спираючись на класиків чеської музики Сметану і Дворжака, пізнавши по-чеськи переосмислений у творчості Фібіха вагнеризм, а з ним і досвід виведення національної чеської опери на «європейський широкий тракт» [2, 5] музичної драми, це покоління, природно, прислухалося до все нових і нових яскравих тенденцій у музиці третьої третини XIX століття.

Новак писав пісні й романси, а також фортепіанні твори (1888–1890 р.), сонату для скрипки і фортепіано, концертну увертюру на сюжет байронівського «Корсара».

Ранній твір Новака – фа-мажорна серенада для малого оркестру (1894) здобув гаряче схвалення Дворжака [3, 87] за його емоційну змістовність й народність. Останнє, без сумніву, збагатило поетичну красу новаковської серенади, особливо її другої частини, написаної у формі мазурки і явно пов'язаної з традицією «Слов'янських танців»: лірично споглядальної повільної частини з плавною, замисленою мелодією і сміливими контрастами в середній частині.

По суті, романтизм – панівна тенденція у мистецтві XIX ст. – перетворився на надзвичайно стійку культуру почуття й постійно давав свіжі паростки. Ним, зокрема, збагатилося «класичне мислення» (у творах Брамса, Франка), на його основі виник психореалістичний симфонізм Чайковського – шекспірівськи насичений, побудований на засадах драматургічного розвитку; нарешті, звернемо увагу на дуже багатоліке романтичне за характером і колоритом але реалістичне за витоками національно-народне композиторство (Гріг, російські «кучкісти» та ін).

Методи і принципи роботи окремих композиторів празької школи із джерелами народної музики є різними, а отже, різні їх результати. Від найпростішої наївно-збирацької «оброблюваності» з тим чи іншим ступенем акцентуації національних рис, від інтелектуалістського, формально-естетського методу добору оригінального тематичного матеріалу – до емоційно-романтичного вживання в народну мелодіку і вдумливого конструювання стилістичних рамок. У Яначека це – прагнення усвідомити народну творчість в її інтонаційно-виразній значеннєвій сутності, як слово-звуковий вираз мови, «говірку» в усьому багатстві й розмаїтості її діалектів. Загалом без урахування обумовлених чеською народною пісенністю явищ важко розібратися в найбільш, здавалося б, індивідуально забарвленій психології музичної творчості того чи іншого чеського «модерніста», не кажучи вже про класиків і романтиків середини XIX століття.

На творах В. Новака ця особливість позначилася особливо яскраво. Не можна не дивуватися діапазону трансформацій у його душі й інтелекті, які супроводжували його композиторське зростання і набуття ним художньо-практичного досвіду. Широта композиторсь-

кого світогляду В. Новака, пристрасність шукань, сердечність ліризму, чуттєвість та естетизм лірики і багатство фарб оркестрового звукопису великих симфонічних поем забезпечували йому популярність і залучали до нього багато талановитих учнів. До речі, це стосується не тільки чеських і словацьких музикантів, а й усіх, що навчалися або працювали тоді в Чехії.

Народна музика для Новака – дзеркало світу і вікно у світ, спосіб спілкування на загальнолюдському рівні, тому в його творчості «народне» не звучить ні як локалізм, тобто за всяку ціну «своє», місцево-національне (що помітно у Сметани і що провінціалізує ряд талантів), ні як естетсько-формальне, тобто тільки матеріал для обробки. Водночас понад усім цим головним у музиці Новака є схвильована піднесеність, не як тимчасовий настрій тих чи інших моментів творів, а схвильованість як зміст і сенс музики, об'єкт образно-звукового мислення, а не просте відображення музичних станів або настроїв.

В 90-ті рр. XIX ст. Новак створив три цикли пісень і чотири балади для голосу з оркестром на моравські народні тексти, а в 1900–1901 р. – кілька десятків обробок словацьких народних пісень для голосу і фортепіано.

Справжній патріотизм і громадянська мужність композитора розкриваються у його знаменитій «Баладі про душу Яна Неруди» для голосу з оркестром на текст поета Антоніна Клаштерського (1866–1938). Написана балада в 1902 році, а згодом композитор опублікував її з фортепіанним супроводом.

Закономірно, що музично-сценічні твори Новака виникли на основі сюжетів, узятих з чеської літератури. У 1914 році В. Новак уперше звернувся до оперного жанру, створивши одноактну оперу «Звиковський домовик», на незмінений текст відомої п'єси Леопольда Строупежницького. Незабаром після прем'єри цієї опери, поставленої Коваржовіцем 10 жовтня 1915 року, Національний театр показав 18 листопада 1916 року другу нову оперу Новака – «Карлштейн», написану на сюжет комедії Ярослава Врхлицького «Ніч у Карлштейні».

За не меншої уваги до хвилюючого співу людського серця в сфері камерно-інтимного виділялося вдумливе дарування Йосипа Богуслава Ферстера (народився в 1859 році в Пра-

зі). Ферстер дуже різнобічний, висококультурний музикант (симфонії, опери, сюїти, сценічна музика, фортепіанні п'єси, камерні інструментальні ансамблі і цикли пісень), музичний критик, професор і ректор – з 1922 року – Празької консерваторії, музичний діяч по роботі в різних організаціях. При подібній різнобічності в ньому простежується особлива внутрішня зібраність у творчості і тендітний підхід до ліричних станів в музиці.

Ферстер володів у своєму ліризмі красивим, особистим тоном, і відчувається, що в головному – внутрішньому, душевному, його музика – безсумнівно дзеркало душі. Можна погодитися з думкою, що те, що усередині, складає зміст ферстеровської музики і що з цього пильного погляду в себе народжується і драматичний тонус його творчості [4, с. 5–7].

Цікавий Ферстер у своїх чоловічих хорах і кантатного характеру композиціях. Утім, ці області стали природженими жанрами для чехів, і отут кожний майже із сучасних композиторів діє переконливо і переконано, дозволяючи почувати в традиційному свій особистий внесок і в особистому почерку – міцно усвідомлені успадковані традиції.

19 грудня 1918 р. Національний театр показав під управлінням Коваржовиця першу після проголошення незалежності країни прем'єру нової опери чеського композитора. То були «Непереможені» Ферстера, опера, написана ним на власний текст, так само як і наступна за нею опера під управлінням Острчила. У «Непереможених» стверджується віра в силу людського почуття, що перемагає соціальні забобони буржуазного суспільства. Ця «пісня торжествуючої любові» так само як і опера «Серце», написана на сюжет з акторського життя.

Багато сторінок ферстеровської музики свідчать про боротьбу реалістичного й модерністського начал. Протириччя, що характеризують творчість Ферстера, виявилися у виборі текстів для вокальних творів, що обумовили і засоби виразності, якими композитор користався в цих творах. Ми вправі говорити, наприклад, про реалістичну повноцінність таких його творів, як написана в 1928 році «Гірська балада» для голосу і фортепіано, шість романсів на слова Пушкіна, створених у 1937 році і в деяких інших творах Ферстера.

Протягом трьох чвертей століття Й. Б. Ферстер створив декілька сот творів майже у всіх областях і жанрах музичної творчості. Підсумок його композиторської діяльності уже зараз можна назвати величезним далеко не тільки в кількісному відношенні, – тому що творчість Ферстера, безсумнівно, сприяло твердженню і розвитку реалістичного напрямку в чеській музиці.

Йосиф Сук навчався в Празькій консерваторії, де курс композиції пройшов у Дворжака, з родиною якого незабаром зблизився цілком, оженившись на дочці свого вчителя. Світлий, мрійливий, ідилічний тон його юної лірики, згодом – зі смертю Антона Дворжака (1 травня 1904 року) і дружини Сука, дочки Дворжака Оттілії (5 червня 1905 року) – переходить у глибоко елегійний стан. У його мистецтві звучить і стогін хворого серця, і пристрасть розпачу, і туга, які виявляються в його величаво трагічній симфонії «Азраїл».

Слідом за «Азраїлом» творчість його стає всі зріліше і світліше. У його музиці звучить те, що можна назвати музикою біля каміну, що так хвилювало ряд поколінь у ХІХ столітті й у створенні чого брали участь і Мендельсон, і Шуман, і Брамс, і Гріг, і Чайковський. Отут справа не в малих і великих формах, а в переконливості ліричного природно випромінюваного тепла [5, 55]. А саме ця якість ніколи не зникла з музики Сука до останніх творів. Воно випромінювалося у світлій елегіці симфонічної поеми «Літня казка» (1909) з її ноктюрним фіналом і в ряді пізніших творів зрілого майстра з тією ж красивою душевною м'якістю, як і раніше.

Й. Сук був членом знаменитого чеського струнного квартету, що мав у житті європейського камерного музикування найглибше значення. Не перебільшуючи можна сказати, що в цьому неперевершеному ансамблі розкривалася філософія камерного стилю великих майстрів. Й. Сук, багато працював і над чисто струнним і над фортепіанно-струнним ансамблевим стилем і – як сам скрипаль – над скрипковими п'єсами (наприклад, його фантазія ор. 24). Його елегійний ліризм – основний інтимно-задушевний тон його музики – знаходить щонайнайтонше своє відображення у фортепіанних його циклах.

Протягом наступних тридцяти років свого життя він створив тільки десять опусів, при-

чому за масштабами найбільш значними з них є трилогія, що складається з варіацій на тему святовацлавського хоралу для струнного квартету, «Легенди про мертвих переможців» та ін. I в «Тризні», закінченій в 1920 році, і в «Епілозі», що писався в другій половині 20-х років, образи смерті також висувуються на перший план, свідчачи про кризові явища у світовідчужанні композитора, що позначилися й у принципах побудови музичних образів і їхньому розвитку [6, 53–55].

Але створені Суком уже після «Азраїла» хори на тексти чеських і словацьких пісень, фортепіанні твори (особливо чарівні цикли дитячих мініатюр – «Про маму» і «Колискові») – усе це говорить про наявність реалістичної основи, закладеної в його творчості А. Дворжаком.

Великі надії подавав також ще один улюбленець А. Дворжака вже згадуваний нами в зв'язку з історією виникнення «Чеського квартету» – Оскар Недбал, з ім'ям якого пов'язані перші виконання багатьох творів чеських композиторів.

Величезних успіхів досяг Недбал як симфонічний диригент. У 1896–1906 р. О. Недбал диригував філармонічними концертами в Празі, потім служив якийсь час у Відні, а з 1923 року працював як керівник Національного театру Братислави.

Ранні твори О. Недбала – цикли пісень, фортепіанні п'єси, скрипкова соната і, особливо, й досі популярне «Скерцо-каприс» для симфонічного оркестру (1894) – досить переконливо говорять про неабияке дарування, майстерність, прогресивну спрямованість творчості і цього представника празької школи. Тяжіння О. Недбала до театру проявилось вже в його увертюрі, якою у 1894 році відкрилася в Національному театрі постановка циклу драм Ф. Йержабка. Поступово О. Недбал обмежив свою творчу діяльність тільки сферою сценічної музики.

24 січня 1902 року на сцені Національного театру в Празі була показана прем'єра балетупантоміми О. Недбала «Казка про Гонзе», що пройшла з великим успіхом. Надалі О. Недбал також звертався до цього жанру: показана 25 січня 1908 року прем'єра його балету «Від казки до казки», написаного на лібрето Л. Новака, пройшла з величезним успіхом. Пізніше

була написана гротескна балетна пантоміма – «Принцеса Гіацинта» (з декадентським сполученням персонажів з чеських народних казок, грецької міфології і давньої історії) і комічна опера «Селянин Якуб».

Висновки і перспективи досліджень. Отже, видатні представники Празької композиторської школи (Л. Яначек, В. Новак, Й. Сук, Й. Ферстер, О. Недбал) склали фундамент розвитку професійної композиторської освіти початку ХХ століття. Їхня композиторська і педагогічна діяльність увібрала в себе найпрогресивніші елементи естетичного змісту епохи й визначила розвиток музичного професіоналізму як в Європі, так і в Україні, який

перш за все вирізнявся зрілістю музичного мислення (застосування принципів симфонічного розвитку, музичної драматургії, інтонаційного мовлення, фольклорної обробки, стилістичних та образно-жанрових модифікацій).

Список використаних джерел

1. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. — М. : Музгиз, 1951. — 585 с.
2. Неедлы З. Бедржих Сметана. — Прага, Изд. «Орбис», 1945. — 216 с.
3. Бэлза Игорь. Чешская оперная классика. — М. — Л. : Госуд. муз. изд-во, 1951. — 645 с.
4. Бэлза Игорь. Йозеф Богуслав Ферстер // Сов. музыка. — 1950. — № 12. — С. 5—7.
5. Бэлза И. История чешской музыкальной культуры. — В 2 томах. — М. : Музгиз, 1959. — Т. 1. — 458 с.
6. Ремезов И. В. И. Сук. Материалы к биографии. — М. : Музгиз, 1933. — 168 с.

SOFIA BYEDAKOVA

Mykolaiv

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF TEACHERS OF THE PRAGUE CONSERVATORY

The article describes the pedagogical principles of the Prague Conservatory faculty in the interpretation of the music.

Keywords: interpretation, trade composer's education, pedagogical activity, composer's activity, musical professionalism.

С. В. БЕДАКОВА

г. Николаев

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПРАЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В статье раскрываются педагогические принципы преподавателей Пражской консерватории в процессе интерпретации музыкального произведения.

Ключевые слова: интерпретация, профессиональное композиторское образование, педагогическая деятельность, композиторская деятельность, музыкальный профессионализм.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.14

УДК 37.015.3:159.937

С. С. ГМИРЯ

м. Николаїв

КРИТИЧНІСТЬ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ ЯК ОДНА З ДЕТЕРМІНАНТ ПРОЦЕСУ ПЕДАГОГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Стаття присвячена проблемі впливу рівня критичності сприйняття художньо-естетичної інформації на характер художньо-педагогічного спілкування. Вона розкриває специфіку критичного сприйняття художньої інформації та визначає її роль у формуванні тезаурусу, а також у розвитку здатності суб'єкта до адекватної естетичної оцінки. Зокрема, у роботі підкреслюється значення художньо-естетичного стереотипу як важливої передумови функціонування механізму критичного аналізу.

Ключові слова та вирази: критичність сприймання, художньо-педагогічна комунікація, художньо-естетичний стереотип.

Постановка проблеми. У психологічній літературі термін «критичність» вживається досить широко. Існує значна кількість робіт, присвячених дослідженню критичності мис-

лення. Рідше зустрічаються наукові дослідження, в руслі яких проводиться науковий аналіз психологічного феномену критичності сприйняття. Однак проблема критичності ху-