



**АКТУАЛЬНІ
ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Альманах наукового товариства "Афіна"
кафедри культурології

Випуск 10

Том II



ББК 71.0

А 43

УДК 008:168.522

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології: У 2-х т. – Вип. 10 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2010. – Т. 2. – 233 с.

Головний редактор:

Виткалов В.Г. - кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології РДГУ (голова редколегії)

Редакційна колегія:

Афанасьєв Ю.Л. - доктор філософських наук, професор НАКККіМ (Київ)
Баканурський А.Г. - доктор мистецтвознавства, професор Одеського національного політехнічного університету
Воробйов А.М. - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ
Дем'янчук О.Н. - доктор педагогічних наук, професор Луцького інституту розвитку людини „Україна”
Жилюк С.І. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Коваль Г.П. - доктор педагогічних наук, професор РДГУ
Кралоук П.М. - доктор філософських наук, професор НУ „Острозька академія”
Круль П.Ф. - доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
Кушнарєнко Н.М. - доктор педагогічних наук, професор ХДАК
Поніманська Т.І. - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ
Постоловський Р.М. - кандидат історичних наук, професор РДГУ
Стоколос Н.Г. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Троян С.С. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Черніговець Т.І. - кандидат педагогічних наук, доцент РДГУ
Швецова-Водка Г.М. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Яремко-Супрун Н.О. - доктор мистецтвознавства, професор РДГУ

Рецензенти:

Арцишевський Р.А. - доктор філософських наук, професор Волинського національного університету ім. Лесі Українки
Брилін Б.А. - доктор педагогічних наук, професор Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

Науковий редактор і упорядник – **проф. Виткалов В.Г.**

ISBN 978-966-8424-77-9

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 26.11.2010 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

УДК 786.2(470+571)

Тарчинська Ю.Г. – канд. пед. наук, доц. РДГУ

НОВІТНЄ І ТРАДИЦІЙНЕ У СОНОРИЦІ ПРОКОФ'ЄВСЬКОГО ШАНІЗМУ

XX сторіччя у музичному мистецтві ознаменувалося передусім тим, що можна було б назвати «втечею від звичного» («звичного», зрозуміло, до тієї пори). Кардинальних змін зазнає не лише тональне, а й звукове мислення загалом в усіх його складових. Навіть традиційні, добре засвоєні виразні прийоми постають у нових зв'язках, новому контексті їх використання.

У строкатій багатоликості культурного буття цього сторіччя яскравою індивідуальністю вирізнявся художній стиль російського композитора, піаніста, диригента Сергія Прокоф'єва (народився і провів дитячі роки у с. Сонцеве – Дніпропетровська об.).

Вступаючи на авансцену світового культурного життя в десяти роки XX ст., молодий митець одразу заявляє про себе як новатор, що протиставляє своє мистецтво творчості попередньої доби. Найзрозуміліше художня позиція Прокоф'єва постає в його ж висловлюванні: «Кардинальною чеснотою (або вадою, коли бажаєте) мого життя завжди були пошуки оригінальної, своєї музичної мови. Я ненавиджу наслідування, я ненавиджу затерті прийоми. Я не хочу бути під чиеюсь машкарою. Я завжди хочу бути самим собою» [1; 9]. Такою була передусім вимога митця до себе. Неухильно дотримуючись її, композитор оновив усі сфери музичної виразності. Він прокладав шляхи новаторського напрямку в музиці і як композитор, і як виконавець. Музичний талант митця породив самобутній фортепіанний стиль, що «простежується» у подальшому в творчості композиторів багатьох країн. Та навіть більше – Прокоф'єв створив новий тип виконавця [2; 17]. Проте однозначним визнання його як піаніста-класика нової формації, одного з кращих представників динамічного мистецтва XX ст. було не відразу. Перші концертні виступи композитора викликали як величезний інтерес і захоплення, так і бурхливі суперечки. Його енергійна, смілива ритмічною і гармонічною винахідливістю музика з невичерпним багатством характерних тем напочатку здебільшого сприймалася, на жаль, як виклик традиціям пізнього романтизму, символізму та імпресіонізму [3; 91]. Проте пошуки ультрановітнього музичного письма, експеримент зі звуком як таким, що здійснювалися б лише з однією метою – створити нову звукову реальність – такі пошуки були Прокоф'єву не притаманними. Він не прагнув відкрити нові принципи музичного мислення заради «законодавчого» встановлення нових норм, натомість застарілих. Прокоф'єва надихала мета – створювати музику, що мала б здатність впливати на слухача. Його приваблювали не лише пошуки нової мови, а мови сильнодіючої, вражаючої, що була б досконалим втіленням образу засобами виразності [4; 10].

Митець наполегливо торував обраний шлях. І хоча XX ст. вдячно приймало свої таланти (на відміну від тривалого забуття творчості Й.-С.Баха, запізнілого пошанування генія Л.Бетховена), Прокоф'єву доводилося переживати нерозуміння і несприйняття навіть таких своїх творів, як балет «Ромео і Джульєтта». Цьому шедевру балетного мистецтва судилося завойовувати визнання слухачів у вигляді невеликих витончених сюїт, що звучали у концертних залах та по радіо. Подив викликає описане диригентом Ю.Файєром ставлення до нового твору Прокоф'єва багатьох митців і музикантів. Восени 1935 року в Бетховенській залі Большого театру зібралися артисти балету, хореографи, диригенти. Прокоф'єв грав свій новий балет. «По мірі того як він грав, число слухачів рідішало. Більшість із них не зрозуміла прокоф'євської музики. Говорили, що під таку музику неможливо танцювати...» [5; 96]. Проте сила таланту композитора-піаніста поступово вривно важає полярні у своїй однобічності та поверховості судження. Згасають усі легенди про аемоційність, механістичну моторність, переважаючу токатність стилю виконання музики Прокоф'єва, зникають упереджені уявлення про звукові перебільшення, що сягають гучності сталевих

ударів. За полемічною гостротою музичної мови сміливого художника все більше сучасників бачить не лише творче та виконавське новаторство, не лише пошуки нової «ускладненості» поряд із новою «простотою», а й глибинний зв'язок із традиціями класичного мистецтва, який менш за все передбачає академічну «правильність» чи стерильність творів композитора. «Класичність» музики Прокоф'єва визначається вищими поняттями, властивими цій культурі, – гуманізмом, викінченістю художньої системи, осяяної великою простотою й красою. Особливості прокоф'євського піанізму настільки обумовлені особливостями композиторської творчості митця, що неможливо говорити про них поза зв'язком з його фортепіанною творчістю. Відповідно своєрідність творчого почерку Прокоф'єва, іноді навіть у найменших деталях, визначається властивостями його особистості. Недаремно говорять, що стиль – це людина. Стосовно Прокоф'єва подібна зауваження є особливо справедливим. Зі сторінок його автобіографії, спогадів, відгуків про композитора, не чисельних, але влучних висловлювань митця, що хвилювали його як музиканта, постає сильна людина, здатна захищати себе та свої переконання.

Розпочинаючи нову роботу, Прокоф'єв завжди знав, чого хотів і зрідка відступав від задалегідь замисленого. Таким є і його герой – людина великої життєвої активності, сповнений бадьорості та енергії, поглинутий рішенням посталою перед ним завдання. І особистості митця, і його музиці властиві гранична окресленість намірів та послідовність у їх втіленні. Музична мова композитора така ж стисла, чітка, точна, якими стислими, чіткими й точними є прокоф'євські формулювання. Показовим у цьому контексті є підпис музиканта. На світлинах друзям і прихильникам, у правому верхньому куті нотних аркушів нового твору – один і той самий автограф: П – Р – К – Ф – В.

Надзвичайно цікавими є міркування щодо знаменитого підпису композитора у статті видатного його сучасника – режисера-новатора Сергія Ейзенштейна. Згадувана робота з'явилася як результат співпраці двох художників, між якими склалися невимушені дружні стосунки. Ейзенштейн звичний підпис Прокоф'єва вважав символом непохитної послідовності його таланту. Режисер асоціює жорсткий дріб чечітки одних приголосних, якими Прокоф'єв підписував навіть своє ім'я, з вигнанням із творчості композитора всього хисткого, тимчасового, випадково-капризного, лабільного (подібно до зникнення голосних із написання імені Прокоф'єва). «Так писалося на давніх іконах, – зазначає Ейзенштейн [6], – де «Господь» – писалося «Гдь»...

Строгий дух канону відображався у вилученні випадкового, тимчасового, земного.

У вченні він спирався на вічне крізь тимчасове. У живопису – на суттєве замість швидкоплинного. У підписах – через приголосні, що здавалися символом вічного наперекір випадковому. Такий же аскетичний дріб п'яти приголосних – П, Р, К, Ф, В...».

Індивідуальність композитора відчувається у кожній складовій його музики. Мелодія – чітко окреслена, рельєфна, що закарбовується у свідомості як влучно сказане слово. Гармонія – вкрай логічна, тяжіюча до рівноваги, стійкості. Ритм – пружний, із невгамовною енергією. Форма – чітка, «надкласична», що розгортається у гармонійну, замкнену конструкцію.

Поряд із непохитною строгістю письма, настільки ж чудовим є ліризм Прокоф'єва, яким розквітає його структурна логіка. Так і в особистості композитора: за зовнішністю підтягнутої, бадьорої, енергійної людини прихована глибока ніжність, витонченість почуття, іноді здатність до аналізу жорстоких протиріч життя. Але й тут Прокоф'єва не залишає тверезість мислення – для нього зло є чимось протиприродним, а тому віддатися його стихії, впасти у відчай для нього є неприпустимим. Заперечуючи, він стверджує. І об'єктом цього ствердження стають вищі цінності життя – його невмируща краса.

Прокоф'єв, поряд зі своїми видатними сучасниками, став першовідкривачем нового музичного часу, нової «системи відліку», що відображала бурхливі темпи нової епохи. Він був музикантом-будівничим, що зводив гармонійні, завершені конструкції, продумані в

деталіях. Єдність та цілісність музичної побудови, відкинення будь-якої еkleктики склали для нього основу основ створення музики. При цьому музикант Прокоф'єв відобразив, подібно до певного мікрокосмосу, сутнісні грані безмежного океану життя, сповненого протиріч та боротьби пристрастей. Він прагнув знайти у цьому оманливому хаосі гармонію і порядок, виявити у створеній ним моделі світу його глибоко приховані, але невблаганно діючі закони [4; 29-30].

Властивості художньої естетики композитора породили розмаїття прокоф'євських образів та ідей. Його постійний інтерес до моральних установок мистецтва наповнює світ музики контрастами. Контрастують не лише різні образні сфери: епічна, лірична, комічна та ін. Вже у межах певної ідейно-образної лінії перетинаються чисельні контрастні емоційні площини. Так, найхарактернішою особливістю образів веселощів є насиченість їх молодечим запалом, іронічністю, гумором. Протиборчі імпульси з різною мірою інтенсивності пронизують усі площини гумору, сарказму, гротесковості, буфонади, ексцентрики, карикатурності (іноді емоційні стани радості та веселощів забарвлюються чималою часткою гніву, висміювання, роздратування). Особливою багатогранністю емоційних потоків вирізняється лірична лінія. Лірика Прокоф'єва – стримана, але гранично щира оповідь, чистота почуттів та велике, хоч і приховане, сердечне тепло, світлий гуманізм. Ця сфера для нього, передусім, пов'язана з ідилічно-ностальгійними настроями, образами мрії-спомину, як «концентрація ідеального» [7; 54] – звернена до багатой образності казки, до уявного, ірреального.

Досить гнучкий емоційний спектр музики, де зіставляються різні емоційні стани, Прокоф'єв використовує незвично. Раптові зміни та зрушення, неочікувані емоційні перебудови, що часто відбуваються в атмосфері стрімкого руху, поєднуються у творах композитора з тяжінням до концентрації вольових дій, неухильності повторень. Саме ці численні «раптом», як спалахи дерзновенної та незалежної волі, поряд із непохитною наполегливістю виражають домінуючу психологічну властивість творів композитора у всіх жанрах [2; 20-21]. Більше того, Прокоф'єв максимально загострює кожен із сторін протилежних моментів музики. Такі полярні пари, як сильний і слабкий час, посилення гучності і її послаблення, зв'язність і відокремленість та ін., виявляються в музичному мистецтві у вкрай різноманітних формах. Можливим є, наприклад, взаємне врівноважування таких моментів в якомусь з елементів музичної мови, коли композитор прагне завуалювати їх полярність. Або, навпаки, – посилення, підкреслення одного з них при зведенні іншого до необхідного мінімуму. Так, у поліфонічній музиці зв'язність відверто переважає над роздільністю музичного процесу.

У Прокоф'єва ж підкреслений антагонізм протилежностей створює ефект рівноваги цілого, подібно до сильно натягнутої струни. Органічна єдність різних і навіть часто різностильових засобів робить його музичне висловлювання впливовим, вражаючим. За цим принципом поєднуються у Прокоф'єва різні стильові тенденції тієї епохи. З одного боку, довершена логіка форми, зумовлена зростанням ролі раціонального, графічність мелодичних ліній, прозорість гомофонно-гармонічної фактури, гнучка пружність ритму, строгість тональної організації свідчать про наближеність композитора неокласицизму. З іншого боку, стихійна емоційність, надзвичайна свобода гармонічного розвитку, що у ряді випадків призводить до виникнення атональних епізодів, численні «варварські» дисонансні співзвуччя і акорди «ударної функції» (термін Ю.Холопова), перкусійне трактування фортепіано, шалена моторика, гострий синкопований ритм, тривалі динамічні нагнітання, – все це перегукується з поетикою новітніх на той час художніх течій, зокрема, з фонізмом та урбанізмом [8; 11]. Прокоф'єв таким чином загострює, іноді гіперболізує звичні, традиційні засоби. Цим досягається осмислений вплив, що передбачає момент впізнання у незнайомому добре знайомого. Використання відомих прийомів посилює ефект впливу завдяки таким якостям як свіжість, неочікуваність, непередбачуваність. Те ж саме, що у

класиків і завжди «не те» – один із головних творчих принципів композитора. Він мистецьки балансує між двома крайнощами, не впадаючи у традиціоналізм і не пориваючи з класичними основами.

Загострення полярності протилежних сторін музики у Прокоф'єва виявляється на різних рівнях. Це може бути гармонізація терпкими співзвуччями діатонічної мелодії, або збереження ритмічної основи тематизму (крім, звичайно, різноваріантних її деталей) при найрадикальніших перетвореннях висотної його структури. Самій метро-ритмічній організації властива підкреслена полярність сильного та слабого часу, акцентна пульсація. Ритм вищого порядку – ритм чергування відносно завершених структурних одиниць – дозволяє поєднати у творах Прокоф'єва архітектоніку величезного запасу міцності з іншою ніби діаметрально протилежною властивістю: динамікою, енергією, спрямованістю. Образне втілення у музиці композитора глибоких і різносторонніх тем відзначається величезною силою напруги, шаленості, невпинності (не випадково доволі часто у Прокоф'єва з'являється ремарка «feroce»). Водночас послідовність частин, співставлення розділів форми, весь драматургічний розвиток визначається контрастами та переплетенням основних внутрішніх устремлень митця.

Відповідно до художньо-естетичних установок, ідейно-образного змісту музики, принципів творчого мислення Прокоф'єва складаються і тенденції його фортепіанно-виконавського стилю. Головним чином надзвичайно збільшується амплітуда фортепіанних тембрів. Вона віддзеркалює всі ті образні метаморфози, домінуючим змістом яких є втілення боротьби зі злом, жорстокістю у людській душі, пошуку духовних її сил, утвердження вищої людяності на противагу ницості, утвердження активне, напружене. Широта діапазону звучності породжується фактурними знахідками та багатством фортепіанно-виконавського інтонування. У незвичній та динамічній музиці Прокоф'єва поєднуються тяжкі нагромадження «ударних» акордів і кристалічна прозорість високих регістрів, фактурна ускладненість і простий, чіткий виклад. Одноголосна, навіть діатонічна мелодія нерідко насичується тихими призвуками досить нестійких акордів. Багатьом темам властива асиметричність мелодичного рельєфу, співставлення плавного руху з миттєвим його порушенням, ходи на близькі і, навпаки, віддалені ступені звукоряду, зміщення ритмічних наголосів, виникнення скорочених, або, навпаки, подовжених тактів. Подібні моменти часто супроводжуються вигадливою, капризно-витонченою «грою» штрихів, що ніби допомагає порушувати інерцію однорідної метроритмічної пульсації. Суттєва й інша, протилежна тенденція – до повторності, остинатності однакових за тривалістю співзвуч. Наполегливості таким репетиціям додають неухильні динамічні наростання.

Досить характерна для прокоф'євської лірики прозорість звукового колориту часто досягається віддаленістю, широкою розподіленістю голосів фортепіанної тканини. Наспівні теми нерідко потрапляють або у дуже високі, або низькі регістри інструменту, що ускладнює завдання їх зв'язного інтонування. Не прості виконавські завдання постають перед піаністами і у швидких пальцевих пасажах (якими композитор поступово «покриває» величезне звукове поле), коли прозора фактура пронизливо «дзвенить» завдяки максимально гучній динаміці, а іноді і відривчастості штриха. Ознакою інтонаційного строю фортепіанних творів Прокоф'єва є безліч мелодичних зворотів: гнівних, скандуючих, жартівливих, або лагідних, але завжди декламаційно гранично точно і рельєфно окреслених. Основу тематизму творів композитора складає синтез глибоко народних інтонацій з голосами розмовної мови його сучасників. Пісенна мелодика переплітається із суто інструментальною. Підкреслимо, що старовина, основи народної традиції прекрасно втілені у музиці Прокоф'єва не через архаїзм або стилізацію, але крізь граничні і ризиковані злами новітнього музичного письма. Зв'язок із фольклором найвиразніше виявляється у творчості композитора на емоційному рівні: в особливостях потракування ліричних образів – щирих та ніжних,

обеззброюючих своєю дитячою чистотою, у специфіці прокоф'євського гумору, вайлуватого і водночас легкого, тяжіючого до ексцентрики скоморохів [8; 12].

Сонорика фортепіанного стилю композитора – явище творчого порядку. Цей стиль органічно поєднує у собі риси оркестральності і специфічно фортепіанного забарвлення. У багатьох творах прослуховуються тембри різних оркестрових інструментів – струнних, духових, ударних. Деякі п'єси написані з конкретною метою імітації звучання інших інструментів: фаготу в «Гумористичному скерцо», арфи у Прелюдії C-dur op. 12. Фортепіанна специфіка іноді розкривається засобами педалі (у «Швидкоплинності» № 5, наприклад, педаль утримується протягом 12 тактів, створюючи густе звукове нашарування). Часто використовуються і своєрідні барви безпедальних звучань [9; 263].

Загалом, своєрідність прокоф'євського фортепіанного мислення полягає у майже повній ідентичності фортепіанного і оркестрового мислення композитора. Численні фортепіанні транскрипції власних інструментальних творів свідчать про «фортепіанність» оркестрових задумів Прокоф'єва – настільки органічне їх перекладення для цього інструменту. У транскрипціях повною мірою збережені мелодика і гармонія інструментальних п'єс, і навіть фактура опрацьовуваного матеріалу майже не піддається змінам: зберігається розміщення голосів, реєстровка тощо. І, навпаки, перекладення власних фортепіанних п'єс для оркестру також зберігають особливості фортепіанного стилю композитора. При цьому важко визначитися, який жанр від цієї ідентичності виграє. У будь-якому випадку можна говорити про взаємопроникнення «фортепіанного» та «оркестрового» Прокоф'єва і сильний вплив Прокоф'єва «фортепіанного» на творчість композитора в різних жанрах. При тому ж, незважаючи на цей вплив, прокоф'євська музика не втрачає значимості, сили й блиску в жодному з них [10; 9]. Тому особливо цікаво у контексті даної роботи розглянути властивості піанізму самого Прокоф'єва. Він назавжди зберіг вірність фортепіанному жанру, і, доки дозволяло здоров'я, любив грати свої твори сам. Піаністу світового класу, Прокоф'єву щастило з педагогами. Особливо з тим, що кожен із них з'являвся на його шляху у свій час. Напочатку – добре сприяння розвитку його творчої самостійності. Далі – ріст високопрофесійної майстерності у класі відомої піаністки А.Єсіпової, що вважалася кращим професором Санкт-Петербурзької консерваторії. Величезна індивідуальність Прокоф'єва у поєднанні з блискучими традиціями школи Єсіпової породили унікальність його виконавства. Від початку своєї піаністичної кар'єри С.Прокоф'єв впевнено, навіть демонстративно відмовився від вишукано-витонченої манери своїх попередників – О.Скрябіна та К.Дебюссі. Він рішуче повстав проти засилля на концертній естраді виконавців «вуха-догоджальників», використовуючи інструмент для утвердження своїх новаторських ідей, «ораторських» виступів. Своє виконавське мистецтво Прокоф'єв передусім протиставляв салонно-академічному напряму, коли в жертву культу чистої майстерності приносився пафос «передання» виконуваного, його «програмність». Прокоф'єв оригінально розкрив інструментальну природу фортепіано. Своєрідно продовжуючи традиції гайднівсько-моцартівського піанізму та мистецтва клавесиністів, досягав надзвичайно цікавих ефектів, виходячи із специфічної короткозвучності інструменту, створив виконавський стиль загалом більш схожий до графіки, ніж до живопису. Звідси – домінуюча ударність звучання, деяка динамічна «вирівненість» (в якій відчувається зміна кінематографічних кадрів, що не взаємопроникають, а монтуються один з одним), ритмічна стійкість. Подібну досить узагальнену характеристику прокоф'євського виконавського стилю добре доповнюють висловлювання Б.Асаф'єва, який спостерігав за творчістю митця протягом багатьох років: «...За арсеналом списів, дротиків, самострілів і решти «засобів іронії» для мене став виявлятися «усамітнений вертоград» лірики з джерелом чистої криничної води, холодної і кришталевої, поза чуттєвістю і будь-якого роду накипу «ізмів»...» [11; 127]; «...Юнак – композитор і піаніст, що сміливо утверджував своє право на творчість, мову і звукоспоглядання, перетворився на зрілого композитора, виконавця-

майстра, художника, який критично перевіряє кожен свій крок і досягає повної свободи в оперуванні матеріалом. Все, що Прокоф'єв захоче виразити, він зможе виразити...» [12; 327].

Записи гри Прокоф'єва, враження його видатних сучасників свідчать про яскраво образну манеру виконання митця, його вміння доносити задум до слухача, поєднати мужність, впевненість, незбориму волю, залізний ритм, величезну силу звуку, особливу «епічність», ретельно унікаючу всього надто витонченого чи інтимного, з мистецтвом досконалого передання лірики (Г.Нейгауз).

Отже, виконавцю фортепіанних творів Прокоф'єва слід пам'ятати про необхідність використання у грі широкого спектру туше, залежного від багатогранності їх змістових завдань. Особливості виразних засобів музики композитора часто вимагають від піаніста величезної енергії «звуківисікання». Переважання штрихів *staccato* і *non legato* при дуже насиченій динаміці потребують зростання активності пальців, їх гостроти і сили, швидкості атаки. Водночас уявлення про стиль гри Прокоф'єва як про піанізм, позбавлений «обертонності», «жорсткий», «стакатний», із суцільними акцентами буде далеким від істини. Сам Прокоф'єв при необхідності застосовував чудове, справжнє єсіповське легато, «оксамитове» туше. Тому в його стилі доречним буде використання різноманітного, гнучкого комплексу засобів для втілення характеристичності звучання цієї музики. Тобто виразні виконавські засоби у Прокоф'єва обумовлені виключно характером музики, а не просто характером піанізму. У прокоф'євському піанізмі, таким чином, синтезуються традиційні й новаторські прийоми гри. Детальна характеристика їх типових особливостей потребує комплексного розгляду у музичному контексті всіх компонентів туше: змістового, інтонаційного, технічного.

Джерельні приписи

1. **Прокоф'єв С.С.** Альбом / Сост. и вст. ст. М.Нест'євой. – М.: Музыка, 1981.
2. **Очерки по истории советского фортепианного искусства:** Учеб. пос. / Ред.-сост. А.Николаев, В.Чинаев. – М.: Музыка, 1979.
3. **Дельсон В.** Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокоф'єва / В.Дельсон // Вопросы муз.-исполнит. искусства. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1962.
4. **Тараканов М.** Прокоф'єв и некоторые вопросы современного музыкального языка / М.Тараканов // С.С. Прокоф'єв. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1972.
5. **Савкина Н.** Сергей Сергеевич Прокоф'єв / Н.П. Савкина. – М.: Музыка, 1981.
6. **Алешин Н.** ПРКФВ / Н.Алешин // Муз. жизнь. – М.: МКЖТ, 2007. – № 4.
7. **Чеботаренко О.В.** Жанровая семантика в творчестве С.Прокоф'єва (на примере фортепианных сюитных циклов) / О.В. Чеботаренко // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А.Нежданової. – Вип. 4 / Гол. ред. О.Сокол. – Одеса: Друк, 2003.
8. **Кусов Т.А.** «Сюжет» III фортепианной сонаты С.С. Прокоф'єва в аспекте диалога с романтизмом / Т.А. Кусов // Музыка и время. – М.: Научтехлитиздат, 2009. – № 5.
9. **Алексеев А.Д.** История фортепианного искусства. – Ч. 3 / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1982.
10. **Гаккель Д.Е.** Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии / Д.Е. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1988.
11. **Нест'єва М.** Прокоф'єв – пианист / Сергей Сергеевич Прокоф'єв: Книга для школьников / М.Нест'єва. – М.: Музыка, 1990.
12. **Прокоф'єв С.С.** Материалы. Документы. Воспоминания / С.С. Прокоф'єв. – М.: ГМИ, 1961.

Резюме

Розглядаються стильові тенденції творчості С.Прокоф'єва.

Ключові слова: стиль (музичний, інструментальний виконавський), звук, туше.

Summary

The stylish tendencies of work of S.Prokofiev are examined.

Key words: style (musical, instrumental performance), sound, touch.

ЗМІСТ II ТОМУ

Розділ III.**Професійна діяльність як культурний феномен 3***Андропова І.Ф.* Катарсичний вплив мистецького твору як переживання
душевної гармонії 3*Коваль М.О.* Формування системи давньоукраїнського професійного
вокального виконавства 7*Лаврук Н.К.* Українські листівки етнографічного спрямування як джерело вивчення
української народної культури першої чверті ХХ століття 11*Свіридовська Л.М.* Синхронність розгортання різномірних мистецьких процесів
української фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст.
на тлі європейського модернізму 14*Цюлюпа Н.Л.* Становлення та розвиток національного фортепіанного виконавства
(ХVІІІ-ХХ ст.) 17*Филипчук М.С.* Становлення та розвиток естрадно-оркестрового виконавства
в історичній ретроспективі 21*Тарчинська Ю.Г.* Новітнє і традиційне у соноричі прокоф'євського піанізму 24*Кречко Н.М.* Етичні, естетичні та мистецькі погляди М.Кречка як засада
трансформації хорової культури 70-80-х років 29*Драгомирецька О.* Принципи індивідуального композиторського стилю
Анатолія Авдієвського 34*Негода Н.В.* Сучасне мистецтво в умовах глобальної комунікації 38*Мозгова О.М.* Сучасні напрями розвитку українського пісенного
естрадного мистецтва 40*Сташук О.А.* Вітчизняне мистецтво у транскордонному співробітництві 45*Ковалик П.А.* Особливості використання сучасної української музики у фаховій
підготовці диригента-хормейстера 49*Сметана О.* Фонаційні резерви естрадного виконавця 52*Дука П.П.* Традиції вокального мистецтва та його становлення в Україні 56*Горіна Л.І., Мельничук С.Ф.* Становлення домрової школи на Рівненщині 59*Пономаренко М.І., Корчага В.Г.* Баян і баяністи Рівненщини 62*Буцяк В.І., Турко Н.Є.* Проблемні питання технічного розвитку студентів
із дисципліни «Загальне фортепіано» 70*Сахарчук Р.* Оркестрова і хорова фактура: особливості перекладення 74*Ужинський М.Ю.* Театрально-видовищна звукорежисура 77*Берлач О.П.* Джерельна база дослідження фортифікаційного мистецтва Волині 81**Розділ IV.****Теоретико-методологічні основи збереження народних традицій 85***Школьна Т.* Обрядовість українського цехового музиканта ХVІ-ХVІІІ ст. 85*Крусь О.П.* Пісенний фольклор Волинського Полісся
(за матеріалами історико-етнографічних досліджень ХІХ-ХХ століть) 89*Ясінський М.М.* Етнічно-релігійні клуби Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. 93*Злобін Ю.В.* «Сорочинський ярмарок» М.Гоголя як художнє відображення
універсальної моделі українського ярмарку 98

Панасюк І.Ю. Особливості весільної обрядовості Острозчини (за польовими матеріалами, зібраними в с. Українка Острозького району Рівненської області)	102
Самохвалова А. Хореографія весільного обряду Рівненського Полісся	107
Мерлянова О.А. Жіночі танці як елемент сімейної обрядовості	111
Купцова-Величко М.Ф. Корифеї кобзарського мистецтва	115
Мельничук С.Ф. Цимбали на Волині	120
Павлюк І. Роль народних самодіяльних колективів у збереженні української пісні	123

Розділ V.

Художня практика України в історичній ретроспективі	127
------------------------------------------------------------------	-----

Грантовська О.А. Традиції наукового осмислення естетики античного одягу	127
Величко О.Б. Навчально-методична праця Леопольда Моцарта «Versuche grundliche Violinschule» – Auzpurg: gedruck bei Johan Jacob Lotter, 1756 крізь призму просвітницького руху	130
Рабчук І.О. Експресіоністичні мотиви у творчості «бойчукістів»	135
Геккель А.В. Вплив творчості Т.Шевченка на розвиток українського танцювального мистецтва	138
Крижановська Т.І. Специфіка використання духовних творів в курсі «Історія української музики»	141
Давидовський К.Ю. Мистецькі проекти – Міжнародний фестиваль «Київські літні музичні вечори» та «Міжнародна літня музична академія» – у культурно-мистецькому середовищі Києва 2000-2010 рр.	144
Давидчук С. Культурологічні заходи в україно-ізраїльських відносинах	148
Волошина Л. Взаємозв'язок музики і танцю в історичній ретроспективі	154
Вознюк Л.П. Поліхудожній, естетичний потенціал дзвонарського мистецтва в системі підготовки майбутнього вчителя музики	157
Легка І.П. Художній образ як першооснова хореографічного твору	160
Аксьонова І.Ю. Лексичні особливості хореографічної культури Поліського краю	164
Гордєєва О.Ю. Дитячий хореографічний колектив та його роль у фізичному розвитку дитини	167
Стеблецький В. Роль молодіжних субкультур в особистісному становленні молодого українця	169
Бігус О.О. Сучасна фестивальна народна творчість у Прикарпатті	173

Розділ VI.

Регіональний культурний потенціал України	178
--------------------------------------------------------	-----

Василенко В. Історія Поділля у повісті М.Старицького «Облога Буші»	178
Бачинська Т.В. Аматорське мистецтво Рівненщини: сучасний стан, перспективи	182
Талах І.І. Мистецьке життя Дубенщини	185
Голова Л. Культурно-мистецький потенціал Дубенщини	189
Мельничук С.Ф. Фестивалі Рівненщини як фактор розвитку професійного і самодіяльного мистецтва: з історії проведення	193
Звінчук А.Л. Дмитро Гордіца – творець нового українського сакрального мистецтва	197
Левчук І. Рівненська Спілка художників України в культуротворчому житті регіону	199

Трофимчук В.О. Молодіжне відділення у Рівненській організації Національної спілки письменників України: здобутки, тенденції, перспективи	201
Головко Ю. Ікона Острожчини: сучасні імпресії	204
Кушнарьова Т.А. Вплив архітектури на духовно-естетичний світогляд академічної молоді	206
Лавренчук В.М. Сакральна Вінниччина. Храми і монастирі	209
Башилова Ю. Православні ікони в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею	212
Панасюк О.С. Видозміни загальноєвропейської художньої течії імпресіонізму в національному мистецтві України	215
Гавловська К.М. Сакральне мистецтво української діаспори кінця XIX-XX століть	218
Смоляр О.В. Парк Софіївка – зразок ландшафтного дизайну України	222
Шевченко Н.О. Специфіка організації спелеомаршрутів на території Кримського півострова	226