

історії духового музичного мистецтва є одним із показників інтелектуального розвитку людства [1].

Література

1. Лі Сябінь Актуальні проблеми становлення та розвитку духового інструментального мистецтва в Україні ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури – Вип. ХХІV. – Київ, 2010. – С. 159-163.

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРИ

Лі Цзінь (Китай)

Художній досвід, накопичений багатьма поколіннями, спирається в першу чергу на традиції, які в сфері свідомості проявляються в певному консерватизмі, в академічному характері оцінювання, у настороженому сприйнятті всього нового в царині культури. Однією з «елітних» традицій в світовій і українській культурі є збереження фортеп'яного мистецтва, яке знаходиться в постійному пошуку в сьогоднішній динамічній соціокультурній ситуації.

Основною характерною ознакою глобалізаційних процесів є становлення всеохолюючого комунікаційного простору, який має вплив на суспільство взагалі і на кожну людину зокрема. Вся структура культури, її складові знаходяться в залежності від подальшого розвитку нового простору. Культурні і художні традиції також підвладні впливу глобалізації. Необхідність нових підходів до мистецтва в музичній культурі потребує вироблення нових підходів комплексного історико-культурологічного дослідження на основі синтезу суміжних гуманітарних наук (музикознавства, історії, теорії художньої творчості, естетики, психології).

Культурологічна концепція фортеп'яного мистецтва дозволяє ґрунтовно розкрити її як особливу форму творчої діяльності й самовираження митця, виявити внутрішній духовний світ людини. Єдність теоретичного та історичного підходів зумовлює розуміння тенденцій розвитку фортеп'яного мистецтва не лише як виду, а й феномену, який фокусує в собі специфічний принцип художньою мислення.

Протягом багатьох років в естетиці і мистецтвознавстві музичне виконавство в цілому розглядалося як «вторинне» явище, виконавець і його творча діяльність – відповідно як «прислуга» авторського твору. Таке трактування виконавства в різних видах мистецтва зберігалось тривалий час; в історії європейської музики до ХІХ ст. композитор і виконавець співіснували як єдине ціле. Осмислення професійної майстерності виконання прийшло з появою складних музичних творів, з ускладненням музичної мови. На світовій арені з'являються виконавці віртуози, однак і вони в музично-історичній пам'яті залишились, як виконані своєї музики. Виконавство виводить не логіку розуміння, а правдивість почуттів, етнос епохи. Тому манери, стилі виконавства змінюються, вкорінюються, і знову міняються, Т. Манн зазначав, «що бажання проникнути в таємницю світогляду, можливість окреслити багатогранність та сутність світу в цілому, заставляє творчу людину ускладнювати форму, відмовитись від почуттів, правдивості переживань». Музика не може існувати без композитора-творця, без виконавця-співавтора, але водночас музика як явище культури реалізується лише в безпосередньому контакті з слухачем, який і сам є виконавцем. Саме виконавець як «рупор епохи», як першовідкривач нових звукоутворень верховенству є в соціокультурному просторі музичного мистецтва, і позиції музики, коли рівноцінні процеси музичної творчості композиторів, внутрішнє інітування і музики виконавство – відтворення складеного, тоді музичний художній об'єкт стає досягненням суспільної свідомості.

Людина приходить в світ заповнений готовими культурними реаліями, і починає відноситись до них як до об'єктивно існуючих, рівноправних з онтологічними основами реалій природи. Насправді, всі культурні цінності представляють собою, насамперед символічні об'єкти, які мають соціально обумовлене значення і існують завдяки людству, яке наділяє їх змістом, вибудовує в певній послідовності, через власне відношення до них. Природні об'єкти у своїй первинності такого наповнення не мають, а отримують його завдяки людині.

Падіння естетичних принципів XIX ст. політична й економічна криза, початок нового століття, сприяло створенню нового синтезу, обумовленого проникненням в музику інших видів мистецтва: живопису, графіки, архітектури, літератури. Загальні структурні і гармонічні закони, які верховенствували в композиторській практиці з часів Баха, були порушені і зазнали перетворень. Композитори активно продовжують експериментувати в своїх творах, відкривати нові грані і можливості гармонічної мови, образів і структур.

Фортепіанне виконання у XX ст. формується як професія і отримує цілком заслужене історичне визнання. З'являється ціла плеяда піаністів-професіоналів, які стають гордістю і окрасою історії музичної культури: Ф. Шопен, Ф. Ліст, К. Шуман, Т. Лешетицький, С. Рахманinov, С. Ріхтер, Л. Власеико і багато інших. Сьогодні професійне мистецтво гри на фортепіано розвивається і множиться і засобах масових комунікацій, відомими виконавцями: В. Ашкеназі, М. Аргерих, Л. Бсрман, А. Вецерніков, М. Воскресенський, В. Крайнев, В. Постнікова, Г. Соколов та багато інших.

Розвиток історії, теорії і методики гри на піаніно в XX ст. проходив «сесимильними кроками», у джерел досліджень музично-виконавського мистецтва стояли такі корифеї, як Г. Коган, С. Фейнберг, Л. Ніколаєв, С. Савшинський, В. Натансон і ін. Питання фортепіанного мистецтва знайшло своє місце в дослідженнях їхніх учнів і послідовників. Великий інтерес представляють праці авторів, відомих зарубіжних піаністів: Т. Маттея, Ф. Бузоні, А. Корто, А. Шнабеля та інших діячів новітнього фортепіанного мистецтва.

У 1960-1980 роках XX ст. питання фортепіанного виконавства активно обговорювалося в засобах масових комунікацій, виходять збірники присвячені цій проблемі, у вищих закладах культури організуються кафедри історії і теорії виконавства. Цей процес водночас відобразився і в реаліях дійсності.

Фортепіанне виконавство як явище отримує новий окрас, піаністи активно пропагують кращі твори фортепіанної літератури, співпрацюють з сучасними композиторами, повертаються із небуття кращі музичні твори. XX ст. заповнило композиторів новим сонорним простором, глибиною звукової матерії: «пошуком нових звуковисоких співвідношень в європейській музиці, пошуки нових колоритів шумового, «натурного» плану виходив від композиторів, які прагнули за межі європейської цивілізації (Дебюссі, Барток, Стравінський)», Саме в XX ст. розпочався новий «похід» на фортепіано, композитори прагнули його «перевернути» змінити його рівномірну темперацію. Ініціаторами цього почину - П. Булез, ДжКейдж, які спробували вивести слух за межі інструменталізму, заснованого на ідеї темперірованого строю, у другій половині XX ст. розпочалась «емансипація звука» (Л. Геккель), яка певною мірою продовжується і на сьогодні. Фортепіанна література відчула на собі зиск сонорного письма, серійності, алеаторики, мобільної звукової форми.

Прозоре звучання фортепіано, «іматеріальний», «випромінюючий», «безтілісно-яскравий», «манливий» - такими епітетами нагороджують звук фортепіано в XX ст. За думкою Л. Геккеля, не тільки «емансипація звука», але і «емансипація паузи» стає характерною ознакою сонорності фортепіанного звучання: ((мовчазний простір зі всіх сторін оточує звук в фортепіанних творах Булеза, Штокхаузсна, Шесерля ...», «...образ звучання» фортепіано... стає образом безмежно широкого і однорідно фізичного середовища: мовчазного, дишаючого, спалахуючого миттєвим яскравим світлом...».

Сьогодні музика – «вавілонське стовпотворіння» різних жанрів, стилів, напрямків, шкіл виконавства. Залишається тільки дивуватися, як справляється (чи справляється насправді?) з «регулюванням» такого «броуновського руху» музична культура, яка повинна зберігати, створювати і примножувати вічну цінність – музику – як слід людського буття і пізнання. При цьому слід відзначити, що комп'ютерний простір не формує, а демонструє можливість розуму втілюватися не тільки в людину, але і в її діяння, враховуючи культурні моделі. Таким чином, пізнавальні процеси « можна розглядати в антропомерному висловленні і одночас в інтелектуально-технічному формоутворенні цивілізації, а також у семантичному полі культури і в генетичних джерелах інформаційних посиляннь ноосфери». Це означає, що пізнавальний процес багаторівневий, і з позицій людської духовності безкінечний, перетворюючи у безкінечність культуру і творчість. Оголення художньої думки в музичному мистецтві, іншими словами – суть музики – може сприйматися лише через розуміння самої музики. Як стверджує відомий сучасний західний музикознавець Х. Еггебрехт, музичний зміст «можна реально описати лише музикальним способом», «музыка означает не что-то внемузыкальное; она означает самое себя». Завдання полягає в тому, щоб вивчити свідомість інтерпретатора: музична суть рівнозначна структурі твору, а музичний зміст (виступає в якості підсумку слухачів, (дослідницької) інтерпретації твору [1].

Література

1. Лі Цзінь Фортепіанне мистецтво як феномен культури // Мистецтвознавчі записки – Вип. 17. – Київ, 2010. – С. 239-244.

НЕКОТОРЫЕ ПАТОГЕНЕТИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПСИХИЧЕСКИХ ЗАБОЛЕВАНИЙ У ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

Мишанова М.К. (г. Харьков)

Результаты эпидемиологических мониторинговых исследований, проведенных отделом детской психоневрологии УНИИКЭНП, свидетельствуют о значительной распространенности (в пределах 75-90%) среди учащихся начальных классов общеобразовательных школ соматоневрологических и психических расстройств резидуально-органического генеза [Подкорытов В.С., 1998]. Следует отметить, что речь идет о детях, большинство из которых формально считаются здоровыми, их нарушения малозаметны в силу субклинической или легкой степени выраженности. Столь широкая распространенность у них нервно-психических заболеваний связана, по нашему мнению, с ухудшением экологической ситуации в стране, прежде всего с загрязнением окружающей среды радионуклидами и солями тяжелых металлов. Это является причиной формирования неполноценности головного мозга еще во внутриутробном периоде и проявляется неблагоприятным течением беременности. Последняя, как правило, завершается патологическими родами. По данным А.Ю. Ратнера [1990], подтвержденным клиническими исследованиями отдаленных последствий натальной патологии [Мишанова М.К., 1995; 1998], наиболее подвержен малозаметной натальной травматизации шейный отдел позвоночника (ШОП). Патология ШОП, через формирование у ребенка хронической недостаточности мозгового кровообращения (ХНМК), поддерживает существование и способствует развитию других резидуально-органических нарушений головного мозга и часто приводит к развитию церебрального синдрома [Ратнер А.Ю., 1990; Волошин П.В., Тайцлин В.И., 1991; Подкорытов В.С., Мишанова М.К., 1997, 1998, 1999; Богач Л., 1998].