

### Список використаних джерел:

1. Антонович Є.А. Декоративно – прикладне мистецтво. – Л.: Світ, 1992.
2. Григорьєва Г.Г. Розвиток дошкільника в образотворчій діяльності: Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів. – М.: 1999.
3. Косминська В.Б., Хелезова Н.Б. Основи образотворчого мистецтва та методика керування образотворчою діяльністю дітей: Лаб. практикум: Учбовий посібник для студентів пед. вузів. – М.: Просвіта, 1987.
4. Гусакова М.А. Аплікація: Учбовий посібник для учнів пед. училищ. – М.: Просвіта, 1997.
5. Марченко Є. сприйняття єдиного емоціонального тону різними видами мистецтв. – Мистецтво у школі: 2008, № 5.

**Сайко Н.О.**

*концертмейстер,*

*Кіровоградський державний педагогічний університет*

*імені Володимира Винниченка*

### **МУЗИКА ФРАНЦА ШУБЕРТА НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ**

У дослідженні пропонується ознайомитись з принципом музичного оформлення уроку класичного танцю за тематикою.

Щоб визначити роль концертмейстера в створенні художньої атмосфери на уроках хореографії було взято за приклад використання творів одного композитора – Франца Шуберта.

Танець невіддільний від музики. Саме тому такою важливою є роль концертмейстера на уроках хореографії. Адже від його майстерності багато в чому залежить якою буде віддача студентів, на якому емоційному рівні пройдуть заняття. Бачиться, розповсюджене визначення «музичний супровід» уроку не відповідає своєму призначенню і віддає музиці лише роль вузько ритмічного акомпанементу. На нашу думку, термін, «музичне оформлення» уроку більш відповідає завданням, які стоять перед концертмейстером. Підбір музики не тільки впливає на виховання художнього мислення майбутніх викладачів хореографії, розвитку їх музикальності, але і допомагає істотно розширити їх музичний кругозір. Це призвело до ідеї створення так званих тематичних уроків, коли протягом усього заняття звучить музика одного композитора.

Ідея об'єднання хореографічного дійства за допомогою музики з'явилася з розвитком балетного мистецтва і, зокрема, пов'язана з ім'ям видатного російського балетмейстера 20-го століття Михайла Фокіна, який створив безсюжетний балет як окремий жанр, звернувшись до музики Шопена, використавши сюїту з його творів, оркестрованих в 1892 році Глазуновим. Іншим прикладом може послужити балет «Карнавал» на музику Р. Шумана. Що стосується балетних постановок на музику Шуберта, відразу згадується фрагмент з балету «Айседора» у виконанні Майї Плісецької, де звучить музичний момент фа мінор.

Класичний танець у його сценічному вигляді та у формі уроку – не одне й те саме. Не зважаючи на схожість у взаємодії музики і танцювального руху, основи музично-хореографічної єдності на уроках хореографії набувають більш простих форм взаємозв'язку, які відповідають навчальним цілям. Але і тут звернення до музики певного композитора додає цілісності, допомагає створити особливу художню атмосферу.

Пропоную розглянути підбір музичного матеріалу для такого уроку на прикладі музичної спадщини чудового австрійського композитора-романтика Франца Шуберта.

Професія концертмейстера передбачає постійну самоосвіту, пошук, вивчення нових творів. Дослідження музичної творчості Шуберта відкриває широкі можливості у виборі нотного матеріалу для побудови музичного оформлення уроків хореографії, так як величезна творча спадщина композитора охоплює близько тисячі п'ятисот творів у різних жанрах, серед яких понад 25 камерно-інструментальних творів, 15 фортепіанних сонат, безліч п'єс для фортепіано в 2 і 4 руки, і, звичайно ж, пісні. Це відкриває величезні можливості у використанні як окремо взятих мініатюр, так і фрагментів більш об'ємних творів.

Видатний хореограф, реформатор і теоретик мистецтва танцю, який увійшов в історію як «батько сучасного балету», Жан-Жорж Новерр стверджував, що, «вдалий вибір мотивів так само важливий для танцю, як підбір слів та зворотів для красномовства...». Основним критерієм грамотного вибору музичного твору є дансантність, тобто, танцювальність, – сукупність формальних якостей музики, які роблять її зручною для танцю і виражають танець. Вона сприяє злиттю музики і танцю в єдине художнє ціле. Дансантність характеризують такі якості музики: ясність метроритмічної організації; підкреслене акцентування сильних долей і опорних моментів в мелодії і в акомпанементі; чіткість застосування метроритмічних, фактурних, мелодико-інтонаційних формул різних жанрів; витонченість ритму і його зв'язок з танцювальним рухом; квадратність і симетрія композиційної структури. Всі ці якості притаманні багатьом творам Шуберта. Тут потрібно згадати про так звані «шубертіади» – дружні вечори, де було симпровізовано і, пізніше, записано величезну кількість танців, які, безумовно, відповідають всім цим характеристикам. Серед різноманітних танцювальних творів, створених композитором, особливе місце займає вальс. Шуберт народився на околиці Відня, столиці Австрії, і дуже добре знав простонародні лендлери і вальцери. Багато його вальсів нагадують ці невігадливі селянські танці. Але саме Ф. Шуберт дав перші зразки поетизації жанру, нерідко перетворюючи вальс в ліричну мініатюру. У той час були в моді «великі вальси» – своєрідні «ланцюжки» вальсів. В один такий ланцюжок могло бути «нанизано» до 20 різних маленьких вальсиків, які звучали без перерви. Є такі «великі вальси» і у Шуберта.

Слід зауважити, що звернення композитора до жанрів танцювальної музики розкриває його зв'язок з традиціями віденської класичної школи, яка, як відомо, широко спиралася на танцювальні витоки. Іншою важливою особливістю музичної мови Шуберта є квадратність побудов. Під цим терміном мається на увазі поділ структури на частини однакової довжини – з кількістю тактів, рівним ступені числа 2. Просто кажучи, квадратність є

«чотиритактовість частин» (І. В. Способін). Музичні фрази можуть бути малі і великі: чотири такти, вісім, шістнадцять, тридцять два і т. д. І саме квадратність є обов'язковою умовою побудови усіх комбінацій уроку.

Крім того, упродовж уроку концертмейстер виконує до 40 різнохарактерних музичних побудов простої двох-тричастної форми, підібраних за принципом сюїти. Видатні шубертівські експромти і музичні моменти чудово відповідають цим задачам. Це невеликі п'єси, витримані, в більшості випадків, в одному настрої – від безтурботної лірики до бурхливих драматичних вибухів. У більшості п'єс панує певний ритмічний малюнок, часто пов'язаний з побутовим танцем (полька, вальс, марш, екосези). Кожна хореографічна вправа також має свої певні риси, характер, темп і, відповідно, – риси котрогось із танців.

Так *battement tendu jete* має риси польки, характеру *battement frappe* відповідає марш, а *rond de jam be par terre, plie, battement fondu* – повільний вальс.

На уроках класичного танцю потрібно приділяти увагу не тільки ритмічному, але й емоційному зв'язку музики і танцю. Емоційне сприйняття музичної теми завжди викликає в учнів прагнення діяти не тільки технічно, але й творчо. Душею композиції є мелодія. Слово «мелодія» походить від двох слів: «мелос» – пісня, і «ода» – спів. Народна музична творчість – невичерпна скарбниця чудових мелодій. Найважливішою і улюбленою областю творчості Шуберта була пісня, укорінена у народну музично-поетичну творчість. Пісні Шуберта (всього їх понад 600) підкорюють слухача насамперед геніальною простотою мелодій. Виразність шубертівського мелодійного стилю була пов'язана не тільки з винятковим мелодійним даром композитора. Характерною рисою його пісень, що відображається в усіх романсових мелодіях Шуберта і що відрізняє їх мову від професійної віденської музики XVIII століття, є саме використання інтонацій австро-німецької пісні.

Шуберт нібито повернувся до тих народних мелодійних витоків, які протягом декількох поколінь ховалися під шаром чужоземних оперних інтонацій. Мабуть, в силу своєї мелодійної завершеності, фортепіанні транскрипції його пісень майже настільки ж популярні, як і їх вокальне виконання. Згадаймо, який красою і виразністю відрізняється «Серенада» Ф. Шуберта – одна з найбільш проникливих ліричних мелодій, створених для голосу. Використання вокальної спадщини композитора надає ще більше можливостей у підборі музичного супроводу уроків хореографії.

Слід зауважити, що фортепіанна музика Шуберта, яка виросла здебільшого з імпровізації, майже цілком належить до камерного напрямлення. Шуберт так і не наблизився до сучасного йому концертного піанізму. Основною причиною цього була його цілком усвідомлена антипатія до бравурної віртуозності. Його твори досить швидко лягають в руки, що є ще однією перевагою в концертмейстерській практиці, особливо на початковому ступені оволодіння професійними навичками.

Отже, запропонована форма підбору музичного оформлення уроку допоможе глибше ознайомитися з творчістю Франца Шуберта, а самому уроку

надати цілісності і завершеності, перетворивши тренаж у свого роду танцювальну сюїту-шубертіаду.

### Список використаних джерел:

1. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое / В. Конен. – М.: Музыка, 1981. – 534 с.
2. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Безуглая Г. – Спб., 2005.
3. Котов Д. Трудный хлеб концертмейстера // Советский балет. – № 1, 1987 г.
4. Ладыгин Л. Первый помощник балетмейстера // Советский балет. – № 1, 1984 г.
5. Основы классического танца / Ваганова А. Я. 5-е изд. – Л.: Искусство, 1980.
6. Ярмолович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В.И. Богданова-Березовского, 2-е изд. / Л. И. Ярмолович. – Л.: Музыка, 1968.

**Унанян Л.С.**

*аспірант,*

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого*

### СПОСОБИ ЗАЛУЧЕННЯ ІНВЕСТОРІВ

Благодійність, – вважає С.Ленглі, – це мистецтво давати гроші, а «фандрейзинг» – мистецтво пошуку грошей. Основним завданням фандрейзингу є отримання Грантів та інших капіталовкладень. Гранти, інвестиції, пожертвування складають «незароблений дохід» театру. Термін fundraising прийшов на зміну раніше вживаному в цих випадках слову growth («розвиток», «зростання»), що не зовсім точно передавало зміст цієї діяльності.

Така форма підтримки мистецьких організацій як фандрейзинг, до забудови соціально-економічної та політичної систем, яка існувала Україна понад 70 років, навіть не згадувалася, хоча меценатство і спонсорство були притаманні представникам великого капіталу ще в царській Імперії, до складу якої тоді входила й Україна. І тільки наприкінці 80-х років ХХ століття ми вперше за багато десятиріч знов дізналися з «Основних положень нового господарського механізму в галузях невиробничої сфери», схвалених тодішньою Радою Міністрів СРСР, що організації культури відтоді мають право одержувати, крім державних асигнувань і доходів від власної (наприклад, виконавської) діяльності, ще й кошти з інших джерел фінансування, тобто від приватних осіб, банків, інших заможних спонсорів, зарубіжних організацій, фондів, акціонерних товариств та ін. Але як до цього підступитися ще 15–17 років тому, ми і поняття не мали, бо суспільної практики таких діянь не існувало, колишнє – забулося, нове – ще не прийшло. Треба було вивчати чужий досвід, який являє собою, передусім, не «просительство» з протягнутою жебрацькою рукою, а взаємовигідне партнерство – для грошодавця і того, хто прагне одержати кошти. Воно вимагає серйозної підготовки з боку