



CENTER
for Ukrainian and European
Scientific Cooperation

Центр
українсько-європейського
наукового співробітництва



Одеська національна
музична академія
імені А. В. Нежданової



ГО «Музикознавці
України у світовій
культурі» (МУУСК)

Всеукраїнське науково-педагогічне підвищення
кваліфікації у галузі мистецтвознавства,
музикознавства, музичної педагогіки

**МУЗИКА В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ:
ВЗАЄМИНИ ТА ПРОТИДІЇ**

15 березня – 23 квітня 2021 року



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

Організаційний комітет:

Олійник Олександр Леонідович, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України, ректор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Самойленко Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; голова ГО «Музикознавці України у світовій культурі»;

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, народна артистка України;

Осадча Світлана Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Черноіваненко Алла Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Майденберг-Годорова Кіра Ісааківна, кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки композиторів України, Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; композитор.

Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії :

М89 матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. – 308 с.

ISBN 978-966-992-518-3

У збірнику представлено матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки «Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії», яка відбулась 15 березня – 23 квітня 2021 р.

УДК 78:372.87(063)

ISBN 978-966-992-518-3

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021

© ГО «Музикознавці України у світовій культурі» (МУУСК), 2021

© Центр українсько-європейського наукового співробітництва, 2021

неточностями: штрихи legato, яких немає в партитурах, неправильне фразування тощо. Ще однією важливою умовою гарного виконання є те, щоб концертмейстер добре, наскільки це можливо, знав арії як вони виконуються з оркестром, щоб уявляти як звучить симфонічний оркестр, відчувати, як саме відбувається інтонування музичної фрази. Це вимагає детальної розробки та прослуховування для досягнення бажаної гнучкості та насиченого оркестрового тембру звучання. Як писав найвеличніший концертмейстер минулого століття Джеральд Мур: «Така робота неймовірно захоплююча. У пошуках світла і тіні він (концертмейстер) такий же щасливий і заглиблений, як художник, який зміщує кольори у своїй палітрі. Задоволення виконавця, який домігся тієї бездоганної хвилі руху, чистої лінії та нарешті відчуває, що весь малюнок набуває форми та краси, є незмірним» [2; с. 85].

Підсумовуючи вище сказане, можна зробити висновок: піаніст має повне право застосувати передредагування тексту, що обумовить свободу виступу з відповідною динамікою, штрихами, фразою, темпом і допомогти наблизитися наскільки це можливо до оркестрового втілення.

Література:

1. Завадинський Д. Е. Курс чтения симфонических партитур Киев: Музична Україна, 1983, 86 с.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления / Дж. Мур. М.: Радуга, 1987. 432 с.
3. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. Л.: Музыка, 1972. 48 с.

БУБОН У НАРОДІВ ПІВНОЧІ

Рало Г. О.

*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музично-інструментальної підготовки
Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського
м. Одеса, Україна*

Історія зародження ударних інструментів йде в глиб століть. І з усього різноманіття інструментів особливе місце займає бубон, який використовували народи Півночі, де він займав важливу роль, що підтверджується науковими працями дослідників-етнографів [1, 2, 4, 5, 6, 7]. Ми не можемо з точністю вказати на те, коли він з'явився і отримав своє поширення, однак «... схожість шаманських бубнів у

народів Сибіру і північноамериканських індіанців дозволяє думати, що шамани освоїли його вже тоді, коли хвилі переселенців з Азії рухалися в Америку – понад 20 тисяч років тому» [1, с. 77]. Бубон в житті шаманів був важливим і обов'язковим атрибутом для здійснення магічних дій, при цьому, цінність його застосування збільшувалася з часом, виходячи з-того, що його могли виготовляти люди наділені тільки особливими древніми знаннями. Головне призначення бубон мав не як музичний інструмент, а як предмет, який був наділений особливими смисловими якостями і існував нерозчленовано з поліелементними діями, як тип синкретизму магічних комплексів.

У численних народностей бубон має різні найменування, зокрема нунга, пингир, пензер та інші. Деякі з цих назв відносилися не тільки до бубна. Зокрема, К. Д. Прокоф'єва вказує, що «термін «пингир» існує у наримських селькупів стосовно не стільки до шаманського бубна, скільки до жіночого музичного інструменту варгану» [6, с. 50]. За допомогою варгана («пинир») – дослівно «дзижчалка», жінки могли шаманити.

Схожість і зближення термінології бубнів у деяких народів, тісно пов'язане з їх пристроєм. Як помічає К. Д. Прокоф'єва, «... підстави цього зближення стають більш визначеними, якщо згадати пристрій ненецьких і угорських бубнів. У цих бубнів між обичайкою і додатковим обідком з сарги зазвичай покладені камінчики, які, можливо, складали елемент якогось інструменту, що існував у цих народів до появи бубна. Мабуть, він був чимось на зразок тріскачки-дзижчалки, де камінці були основним джерелом звуку» [6, с. 50].

Конструкція бубна, яка існувала в давнину складалася з обичайки з натягнутою на неї шкірою, але з часом, у різних народів, до бубну додавалися і інші елементи. Слід зазначити, що кожна із складових частин бубна мала особливе символічне значення. Наприклад, рукоять бубна називалася «шаманським деревом». Вона і інші дерев'яні частини бубна могли бути виготовлені тільки із спеціального дерева, на яке вказували духи шамана при камланні: «недарма якутський шаман, знайшовши своє дерево в лісі «одягав» на нього ритуальний костюм, вбивав жертвну тварину, камлав, окропляв стовбур кров'ю тварини і горілкою та лише після цього відколював шматок потрібний величини для обіду бубна» [1, с. 86].

Опуклості на зовнішній стороні обичайки називалися «рогами» або «сосцями». Кожен конструктивний елемент мав особливий сенс: «... бубон в уявленні селькупів міг бути і човном шамана. Вважалося, що шаманський човен-ротик має сім весел, кожне з яких (як і «вуха» на бубні) зроблено з семи різних порід дерев» [6, с. 52]. Також інструмент уособлювався з якою-небудь твариною, в залежності від того, якою

шкурою був обтягнутий бубон. Дзвінки підвіски бубнів, які від самого спочатку виготовлялися з хутра, шкіри та дерева, позначали духів-помічників та духів-покровителів. Поперечний залізний прут, який з часом проходив через рукоятку у алтайських і хакаських бубнів позначав не тільки руки духу-господаря, а й тятиву лука. Клепачка бубна спочатку представлялася як частина тварини та виготовлялася з рогів і шкури тієї ж тварини що і бубон і потребувала «обряду пожвавлення» як і бубон. Пізніше у алтайців вона стала називатися «золотим батогом», за допомогою якого шаман жене свою їздову тварину, яка ототожнюється в бубні. Зокрема, В. Н. Басилов зазначає: «Коли утвердилося уявлення про бубон – їздову тварину шамана, клепачка перетворилася у батіг, якою шаман поганяє свого чудесного оленя-коня. «Золотим батогом» називали колотушку алтайські ками» [1, с. 95].

Етнографи, досліджуючи народні обряди в кінці XIX– на початку XX століть вказують на те, що у деяких з них, бубон не був єдиним предметом-інструментом для здійснення ритуальних церемоній. Шамани різних народностей могли замінювати бубон і іншими предметами побуту – кінськими тростинами, палицею, клаптиком тканини, луком зі стрілами. Існувало кілька причин такої заміни. Одна з них, лежить в поясненні В. М. Басиловим у роботі «Обранці духів» у зв'язку бубна з уявленням про лук: «Висловлювалася думка, що бубну як головному культовому предмету шаманського камлання передував лук. Підставою для цього погляду став звичай алтайський шаманів вживати іноді замість бубна лук» [1, с. 93].

Як і хто міг виготовляти бубон, звідки йде походження інструменту яскраво відображено в церемонії пожвавлення бубна, яка збереглася у різних народів і у кожного з них мала свої особливості і відмінності. Вперше детальний опис церемонії пожвавлення бубна у народів тюркомовних племен Алтаю представив радянський етнограф Л. П. Потапов на основі матеріалів, зібраних під час етнографічної експедиції.

Він представив різні варіанти церемоній пожвавлення бубна. Ми узагальнили відомості, сконцентрувавшись на самому інструменті, при цьому виділивши основні етапи заготівлі його частин, що мають певне смислове значення і підкреслили особливості використання тих чи інших матеріалів для виготовлення бубна у північних народів.

Перший етап складався з приготування дерев'яних частин бубна, де важливе значення надавалося вибору особливого дерева для заготовки обичайки і рукоятки інструменту. На наступній стадії була підготовка шкіри тварини, яку надалі натягували на бубон. Основний етап – обряд пожвавлення бубна. У цій «сцені» обичайка і шкіра тварини, яка була

натягнута на бубон «оживала». Церемонія завершувалася нанесенням малюнків на інструмент за особливою вказівкою духів, підвішування підвісок. Тільки після того, як шаман отримає схвалення духів-предків, бубон був готовий до вживання в різних ритуальних обрядах шамана. Таким чином, приготування частин для майбутнього бубна у північних народів не було повсякденною справою, а розглядалося як комплекс святкових дійств і обрядів, сутність яких приводить нас до осмислення ролі інструменту [5].

Як грали на бубнах і які способи звуковидобування існували в давні часи ми не знаємо точно. Однак, можна зробити припущення посилаючись на матеріали вчених, отриманих в етнографічних експедиціях, які засновані на уявленнях народу, що збереглися в колективній пам'яті людей протягом століть.

Вченими-етнографами описано різні сцени камлання, при цьому кожен з них робить акцент на різні моменти дійства – одяг шамана, його міміку та інші особливості. Так як головним нашим завданням є розглянути прийоми, використовувані при грі на бубні у північних народів, наша увага була зосереджена на матеріалі етнографа К. Д. Прокоф'євої.

Бубон був постійним атрибутом сцен камлання. На початку обряду шаман, тримаючи бубон на зігнутому коліні нерухомо прямо перед собою, з силою бив по ньому колотушкою, в наслідок чого виходили досить гучні звуки, схожі з церковним благовістом. Під час процесії удари частішали, ставали більш різноманітними, комбінуючись з різними прийомами струшування бубна, брязкання металевих підвісок. У кульмінаційні моменти камлання, удари в бубон ставали дуже сильними, частими, брязкання підвісок на бубні, дзвоників на каптані зливалося у загальний різкий гул. Ця різноманітність звучання бубна надавала монотонному речитативу пісні шамана належне емоційне напруження, тримала присутніх в стані піднесеної уваги, передавала їм настрій шамана, змушувала разом з ним переживати всі перипетії камлання [6].

Отже, затронутий нами період має досить великі часові рамки. Етнографічний матеріал, використовуваний нами, був зафіксований в письмових джерелах набагато пізніше, ніж розглянутий період, тому ми можемо лише робити припущення про те, як зароджувалися і отримали свій розвиток перші ударні інструменти в Стародавньому світі і яку функцію вони виконували в житті людей.

В ході дослідження ми виявили, що деякі засоби, що використовуються спочатку як знаряддя для полювання, наприклад, лук, пройшли довгий шлях в розвитку, отримавши у деяких народів Півночі трансформацію у вигляді бубна. Розглянувши характер

процесу виготовлення інструменту, сфокусованого на отримання акустичного результату, з особливостями матеріалу, символікою форми, фігурами-оберегами, нерозривному взаємозв'язку ритуалу, музики, просторової композиції, орнаментованих аксесуарів ми прийшли до висновку, що бубон був не просто технічне знаряддя для видобування звуку, а мав, куди важливіше, магічне і чарівне значення у народів Півночі.

Література:

1. Басилов В. Н. Избранные духов. Москва: Политиздат, 1984. 208 с., ил.
2. Грачева Н. Г. Шаманы у нганасан. *Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX – начала XX в.)* / отв. ред. И. С. Вдовин. Л.: Наука, 1981. С. 69-89.
3. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч.* / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 56 – 67.
4. Михайловский В. М. Шаманство: (сравнительно-этнографические очерки). Москва: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1892. Вып. 1. 115 с. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003930407#?page=77> (дата звернення: 10.04.2021).
5. Потапов Л. П. Обряд оживления шаманского бубна у тюркоязычных племен Алтая. *Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР* / отв. ред. С. П. Толстов. М.-Л., 1947, Т. 1. С. 159-182.
6. Прокофьева Е. Д. Материалы по шаманству селькупов. *Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX – начала XX в.)* / отв. ред. И. С. Вдовин. Л.: Наука, 1981. С. 42-68.
7. Шашков С. С. Шаманство в Сибири. *Записки Императорского Русского географического общества* / под редакцией К. Н. Бестужева-Рюмина. Санкт-Петербург: Типография В. Безобразова, 1864. Книга. 2. С. 1– 105.