

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.421

Т. О. МОЛЧАНОВА

МІРА І ПРОПОРЦІЙНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОГО ТАНДЕМУ «ПІАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-СОЛІСТ»

У статті досліджено питання ієрархії виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст», проаналізовані історичні коріння визначення піаніста-концертмейстера як музиканта другорядної ролі, обумовлено недовіра сьогодні подібної універсалії, доведено паритетність цього виконавського дуету.

Ключові слова: концертмейстер, соліст, амбівалентність визначення, витоки, мистецтво діалогу, рівноправний дует.

Т. О. МОЛЧАНОВА

МЕРА И ПРОПОРЦИОНАЛЬНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТАНДЕМА «ПИАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-СОЛИСТ»

В статье исследованы вопросы иерархии исполнительского тандема «пианист-концертмейстер-солист», проанализированы исторические корни определения пианиста-концертмейстера в качестве музыканта второй роли, обусловлена неактуальность на сегодняшний день подобной универсалии, доказана паритетность этого исполнительского дуэта.

Ключевые слова: концертмейстер, солист, амбивалентность определения, истоки, искусство диалога, равноправный дуэт.

T. O. MOLCHANOVA

MEASURE AND PROPORTIONALITY OF THE PERFORMING DUO «PIANO-ACCOMPANIST-SOLOIST»

The art of pianist-accompanist matured from syncretic art of joint performance in the depths of formation of the musical culture in the primitive society. It has passed through a long path of random vocal and instrumental combinations, of free interaction and interchange, while strengthening harpsichord as an instrument, which accompany, and later piano, the individualization of features from soloist and accompanist, correlation with vocal and instrumental music. That's what gained the status of self-employment, were assured itself as the most artistically formed branch in performance.

However, currently there is a domination of a paradoxical situation: the profession of pianist-accompanist exists, has its own specifics, performing and teaching tasks, has received wide demand as a profession, but is still positioned in the line of second-class musician, who disparagingly referred only to the cohort of «musicians-servants».

Such ambivalence in determining of the accompanist can be explained by the usual long-term view on the secondary importance of this kind of activity – one that does not need to identify its own individuality, so therefore not worth the attention.

Statements regarding the instrumentation as a secondary importance, its only supporting role were formed in the Middle Ages and prevailed before Renaissance. It was due to the rather strange combination in the joint performance, according to which the primacy of an instrument-solo permanently changed. This status also remained at the time of occurrence of homophonic- harmonious system with the leading role of melodies in this hierarchical structure. Also, it could be argued by the cult of soloist, which became especially important in the era of the occurrence of Opera (diva, solo-instrumentalists), and the dominance of Italian aesthetics belcanto, virtuoso-castrates. So in the musical environment another musician (usually accompanist) received minor auxiliary status.

Paradoxical situation can be interpreted also by the fact that accompany as a kind of performance practice during long-term was cultivated primarily as domestic «music-making», so in professional activities it was considered as a secondary one. The personification of composer and performer as a one person dominated for a long time – so it seemed easier to carry out his (her) work by the composer, who could construct it on their own sense of interpretation. After the difficult path of self-affirmation and denial of established views on the definition of «primacy-secondary» participating musicians in the form of joint performance, this performing kind contributed the occurrence of such specialist as piano accompanist, and strengthening priority of this profession. Today creative tandem «piano-accompanist-soloist» is interpreted as «the art of dialogue», «equal duet», which combines different artistic identities for the purpose of implementing joint artistic challenges and creating a new format of the composition. Although outwardly structure interaction of soloist and pianist- accompanist has the effect of hierarchical inequality (soloist – in the foreground, accompanist – near the piano behind), we should not stress the sideline of musician near the instrument.

Today, the art of piano-accompanist represents multidimensional vector of the formation of this kind of performance, which is subordinated to several areas: vocal, instrumental accompanist, concertmaster of Opera and Ballet Theatre (opera, ballet accompanists), choir accompanist, vocal accompanist, instrumental, opera and symphonic, choral and dance ballet classes in triad of music educational institutions: children's music school (choreographic school) – music college (choreographic college) – a musical institution of higher education.

Key words: *concertmaster, soloist, ambivalence definition, the art of dialogue, equal duet.*

Мистецтво спільного музикування (і у цьому контексті – фах концертмейстера) існувало з давніх-давен та було пов'язане зі стосунками людей у суспільстві, їх роллю та емоційної взаємодії, отож і його розвиток ставав наслідком цієї кореляції на всіх рівнях суспільно-політичних процесів, що відбувалися у соціумі. Коріння цього фаху сягають ще первісного ладу, і вельми тривалий час він залишався мистецтвом синкретичним – музикант уособлював актора, співака, акомпаніатора, почасти циркача, декламатора і танцівника. У добу середньовіччя, коли ще не виникло фундаментальних для музичної культури понять «музичний твір» і «музичне виконавство» та існувало лише сукупне поняття музики та музиканта – людини, що творить це мистецтво у реальному звучанні, музика мала виключно ужиткове застосування. І лише з появою нотописьма, поступовим збагаченням оперного, камерно-вокального та камерно-інструментального репертуару, відкриттям навчальних музичних закладів, а також курсу з виховання піаністів-акомпаніаторів (а згодом – концертмейстерів) цей різновид діяльності піаніста став окремою важливою складовою виконавства. Нині фах піаніста-концертмейстера постає виконавським феноменом, який протягом багатьох століть гнучко фіксував трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, що еволюціонувало синхронно з безперервною зміною історичної структури музичної культури та з кожним еволюційним етапом оновлювало магістральний напрям, широту обріїв.

Разом з тим сьогодні панує вельми парадоксальна ситуація: професія піаніста-концертмейстера існує, має свою специфіку, виконавські та педагогічні завдання, отримала

широку затребуваність саме як фах, проте і дотепер позиціонується на сходинці музиканта другого гатунку, якого зневажливо зараховують лише до когорти музикантів-служників.

Мета статті – проаналізувати історичні коріння цього хибного визначення, недієвість нині подібної універсалії, довести паритетність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». Це твердження видається достатньо перспективним, адже в усіх царинах концертного виконавства мистецтво піаніста-концертмейстера утримує преференційну першість.

Насамперед зазначимо: таку амбівалентність у визначенні концертмейстера як музиканта другого гатунку можна пояснити довготривалою усталеною думкою щодо другорядності цього різновиду діяльності як такої, що не потребує виявлення власної індивідуальності піаніста, отож відповідно не вартує уваги та, за іронічним висловом Дж. Мура, «сприяє успіху концерту не більше, ніж гардеробник» [4, с. 36].

До того ж і деякі поважні музикознавці, зокрема І. Польська, визначають модель дуетного камерного інструментального виконавства як «соло-акомпанемент» (соло мелодичного інструмента з акомпанементом фортепіано, яке стало традиційним насамперед для музики XIX–XX ст.) [5, с. 155]. Їй переконливо могла б заперечити Т. Вороніна, яка наголошувала, що концерт інструменталіста (або співака) із супроводом прийнято вважати не лише сольним виступом, а й одночасно концертом спільного виконання: «Твори, написані для двох... інтерпретують два артисти... Справжнім солістом... можна назвати лише концертуючих соло піаніста або органіста» [3, с. 6].

Певною мірою беручи до уваги заявлені полемічні позиції вищезгаданих музикознавців, акцентуємо на тому факті, що у статті та подальших дослідженнях автора представлена інша концепція ролі піаніста-концертмейстера, яка відрізняється від загальноприйнятої – піаніст-концертмейстер розглядається з точки зору паритетного дуетного виконавства, та дотримуємося твердого переконання, що будь-яка градація полягає лише у кількості учасників взаємодії.

Вагомим запереченням деяким авторам, які позиціонують піаніста-концертмейстера як музиканта другорядної ролі (а таких у різних напрямках виконавства існує достатня кількість), може слугувати велика кількість творів камерної інструментальної та вокальної літератури, де обидві партії виступають рівноцінними учасниками створення спільного виконавського образу. Нижче наведемо лише кілька прикладів: камерні твори для скрипки та фортепіано («Концертштюк» Ф. Шуберта, «У човні» К. Дебюссі, «Наслідкування Альбенісу» Р. Щедріна; «Сюїта у старовинному стилі» А. Шнітке тощо), вокально-фортепіанні дуети («День ли царит» П. Чайковського, «Весенние воды» С. Рахманінова, «Найвище щастя» Б. Лятошинського, «Вітер легковійний» В. Косенка, «День і ніч падають сніги» С. Людкевича, «Заклинание» Ю. Шапоріна тощо). Доповнимо це і твердженням С. Саварі: «У камерному репертуарі виявимо велику кількість випадків, коли виконання побічних складових музичного тексту потребує навіть більшої, ніж у соліста, виконавської віддачі (варійований акомпанемент, розвинені контрголоси, ритмічні фігурації тощо). Згадаємо романси С. Рахманінова, В. Косенка, М. Метнера, М. Жербіна, Г. Майбороди, Я. Сібеліуса, В. Томазі і багатьох інших» [1, с. 29–30]. Його підтримує і В. Чачава: «Відсунувшись у тінь – ризикуєш не лише втратити себе як музиканта, а й підвести партнера. Оскільки від майстерності акомпаніатора немалою мірою залежать настрої, натхнення, впевненість у собі і навіть його кар'єра» [1, с. 31]. І завершимо цей контекстуальний ряд переконанням (хоч і певною мірою різкуватим) відомого голландського концертмейстера К. Боса: «Добре темперований акомпаніатор» не облизує п'яти іншим» [2, с. 7].

Твердження щодо другорядності інструментальної партії, її виключно супровідної ролі формувалося ще за часів середньовіччя і панувало до доби Ренесансу, будучи пов'язаним як з доволі дивними поєднаннями у спільному виконавстві, за якими першість того чи іншого інструмента-соло постійно змінювалася, так і з неповною нотацією і практикою *basso ostinato*. Тривало і з появою гомофонно-гармонічної системи та провідною роллю мелодії у цій ієрархічній будові. Воднораз це можна аргументувати і культом соліста, що особливо актуалізувався в епоху появи опери (примадонна, соліст-інструменталіст), та панування

естетики італійського *belcanto*, віртуозів-кастратів. Отож і у музичному середовищі, зокрема у спільному виконавському процесі, другий музикант (клавірист) отримував другорядний, допоміжний статус. Акомпанування за генерал-басом було фоном, який відтіняв партію соліста та підлягав розшифруванню відповідно до можливостей клавіриста. Мистецтво цього музиканта вимагало не лише технічної оснащеності, а й розуміння базових основ композиції, володіння різновидами мелізматичних оздоблень (форшлагами, групето, трелями тощо). До того ж – відповідними до специфіки спільного виконання умовами, як-от: темпоритмічна та агогічна узгодженість, динамічний баланс, вміння читати з листа та транспонувати, і разом з тим володіння навичками імпровізації. Доволі часто траплялися ситуації, коли доводилося і виступати без репетиції, експромтом розшифровувати записи цифрованого басу. Це певною мірою позиціонувалося й у фактурних викладах творів для спільного виконавства попередніх епох. А повертаючись до часів античності та середньовіччя, коли мистецтво було синкретичним і в одній особі поєднувався співак, інструменталіст, танцівник, декламатор і актор, стає зрозумілим, що пріоритетної ролі жодній з цих характеристик музиканта й не надавалося. У ті часи, швидше, спрацьовувала асоціація зі статусом людини низького прошарку, паяца, витівника, кривляки, викликаючи презирство з боку представників вельможної верхівки. Становлення клавіриста-акомпаніатора відбувалося в епоху класицизму та тривало у добу романтизму, що було пов'язано як з поступовим ускладненням фактури творів (почали виписувати повністю), так і появою фортепіано з його широкими технічними можливостями. Водночас з цим відбувалися і зміни фактурного викладу творів для спільного виконання (і саме партії супроводу) – від генерал-басу з вказаними цифрами акордів, з використанням імпровізації та різноманітних оздоблень до фактурного ускладнення музичної тканини, збільшенням її художньо-образного та змістовного навантаження. Адже лише з часів Й. Гайдна, В. Моцарта акомпанемент почали виписувати повністю (акомпанемент *obbligato*). І хоча фортепіано не відразу досягло потужності (для цього знадобилося ще понад 100 років), з'являлися досконаліші клавесини, видатні клавесиністи-акомпаніатори та найкращі твори клавесинної музики (клавесин уперто опирався впровадженню фортепіано та довгий час не без успіху), які також мали вирішити відповідні художньо-технічні завдання. До того ж у цей період композитори розпочали висувати високі вимоги до аутентичності власних творів з табу на використання імпровізацій як таких. У XIX–XX ст. акомпанемент став фактурно насиченим (часом з елементами оркестровки), отримав преференційні виразові функції – «договорювати», поглиблювати психологічний і драматичний зміст музики, створювати ілюстративний фон.

По-друге, парадоксальну ситуацію, що склалася, можна мотивувати й тим, що акомпанування як різновид виконавської практики довгий час культивувалося насамперед як побутове музикування, отож у сфері фахової діяльності вважалося другорядним. Та й уособлення композитора та виконавця протягом довгого часу гальмувало процес виокремлення фаху акомпаніатора-концертмейстера, оскільки будь-яке виконавство атрибутивно передбачає контакт з іншою людиною, іншою свідомістю та іншим задумом. Тому простішим видавалося виконання свого твору композитором, який міг відштовхуватися від власного чуття у його інтерпретації, – відповідно вельми логічним була виконавська діяльність композиторів у якості акомпаніаторів. До того ж доведеним фактом є те, що майже всі видатні композитори були акомпаніаторами. З іншого боку, історично склалося, що й більшість солістів-вокалістів та інструменталістів володіли фортепіано (клавесином, клавикордом). Отож могли водночас навчати (гри чи співу), акомпанувати та керувати процесом. Щоправда, лише співаки могли одночасно виконувати обидві ролі – у такому форматі супровід свого співу носив характер автоакомпанементу¹. Цей тип музичного акомпанування отримав найбільшого поширення у народному епосі (мистецтво мандрівних музикантів), згодом – у міському побуті (виконання романсів з власним супроводом, авторських пісень), а сьогодні існує ще й у мистецтві бардів, джазі та сучасній естрадній музиці.

¹ Наприклад, відома українська співачка С. Крушельницька іноді виконувала у концертах народні пісні під власний супровід. І навіть записала кілька платівок з романсами О. Аренського та С. Рахманінова (фірма «Schirmer», Нью-Йорк, 1939).

До певної міри це твердження стосується і фаху акомпаніатора балету, оскільки для акомпанування балетним екзерсисам і репетиціям у XVIII–XIX ст. здебільшого використовувалася скрипка. Перевага цього інструмента полягала у тому, що вчитель балету міг сам грати на скрипці та водночас контролювати рухи танцівників, а за потребою – карати учнів смичком (про що йдеться у книзі М. Тарасова [6]). До того ж різноманітність скрипкових штрихів якнайбільше відповідала артикуляційним елементам балетного екзерсису. Та й гроші, виділені на оплату акомпаніаторам, зраховувалися вчителям.

У цьому контекстуальному ряді пізнавальним постає і дослідження витоків походження соціальної ніші «завжди другий», в яку історично поміщено акомпаніаторів-концертмейстерів, здійснене чеським скрипалем Ярославом Зіхом. Вельми захопливо про це пише С. Саварі: «На його (Я. Зіха – Т. М.) думку, це рангове визначення виникло у системі струнного квартету, коли другий скрипаль, який виконував партію «секондо», повторював першу, що називалася «прима». У громадській думці партія першої скрипки була оточена ореолом культу соло. Перший скрипаль тримав мелодію та, по суті, все в квартеті. Недарма навіть на побутовому рівні виник вираз: «Грати першу скрипку». До виконавця другої партії ставилися зверхньо як до супроводжуючого» [1, с. 28].

Процес виокремлення акомпаніаторства-концертмейстерства¹ у самостійний різновид фахової діяльності піаніста розпочався лише у другій половині XIX ст., а завершився у XX ст. Наприкінці XIX ст. у Петербурзькій і Московській консерваторіях була запроваджена підготовка піаністів до різноманітної виконавської творчості – і не лише у галузі сольного, а й дуетного та ансамблевого музикування. Зокрема у статуті Московської консерваторії від 1866/67 рр. (директором на той час був М. Рубінштейн) було постульовано проведення особливої практики для піаністів старших курсів (як орієнтації на виробничу практику) у форматі акомпанування своїм колегам з інструментальних і вокальних класів під керівництвом свого професора. А в Петербурзькій консерваторії у 1880 році (перший директор А. Рубінштейн) відкрився клас інструментального ансамблю («клас спільної гри»), де студентів навчали акомпанувати співакам та інструменталістам. У 1939 році до програми навчання студентів-піаністів уже офіційно запровадили курс акомпанування, який до того ж викладали відомі музиканти (зокрема О. Глазунов, Ф. Blumenфельд).

Виокремленню концертмейстерства у самостійний різновид сприяли і деякі акомпаніатори-концертмейстери, які писали твори для співаків (Ф. Кенеман, Е. Бруно, Б. Собінов [син Л. Собінова], О. Цфасман, І. Жак, Л. Острін, Б. Дрималик та ін.).

Нині мистецтво піаніста-концертмейстера постає особливим різновидом спільного музикування, яке базується на двох детермінантах – самоцінність як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету та єдність загального музичного простору для обох, визначена автором як «праця у взаємодії». Тут видається доречним процитувати В. Чачаву, який сутністю фаху концертмейстера окреслив наступну триєдність: «соліст, рівноправний партнер і акомпаніатор» [7, с. 25]. Отож трактуємо творчий тандем «піаніст-концертмейстер-соліст» як «мистецтво діалогу», «рівноправний дуєт», де поєднуються різні мистецькі індивідуальності з метою втілення спільних художніх завдань та створення нового формату твору. І хоча зовні мізансценічна структура взаємодії соліста та піаніста-концертмейстера створює ефект ієрархічної нерівноправності (соліст – на першому плані, піаніст – за фортепіано позаду), не варто твердити про другорядну функцію виконавця за інструментом.

¹ І хоча тенденція до синонімії термінів «акомпаніатор» і «концертмейстер» і надалі спостерігається у працях піаністів-практиків, зазначимо, що нині доведеним фактом є те, що термін «акомпаніатор» вже втратив свої атрибутивні функції та вважається неактуальним. Перехід у визначеннях фахової скерованості від піаніста-акомпаніатора до піаніста-концертмейстера почався з виникненням потреби у піаністах-концертмейстерах в оперних театрах і оперних класах консерваторій, коли постала необхідність у розучуванні партій з виконавцями та допомоги у разі появи певних проблем у вокаліста – категоричним імперативом тут поставало питання педагогічних функцій концертмейстера.

Сучасне виконавство вже немислиме без участі піаніста-концертмейстера, оскільки жодний оперний чи балетний спектакль, виступ хору або ж музичний конкурс не можуть відбутися без його попередньої роботи. Він має володіти особливими фаховими якостями, пов'язаними з необхідністю інтенціювати слухову та візуальну увагу на декілька об'єктів: виконуючи свою партію, бути у контакті з солістом або диригентом, орієнтуватися на їхню гру чи жест; відчувати себе частиною цілого у виконавському дуеті з інструменталістом, «оркестром» – у театрі опери та балету. На противагу солістові, перевагою якого є процес поступового вивчення твору, існування етапу «дозрівання» концертної програми, піаніст-концертмейстер зобов'язаний досконало володіти нотним текстом від самого початку співпраці з солістом, поєднуючи своє виконання з солістом у вивченні партії тобто володіти неабиякими властивостями для спільного виконавського процесу. Кожний соліст усвідомлює важливість творчої підтримки концертмейстера, а надто в умовах підготовки концертних програм, що передбачає не лише технічну оснащеність піаніста, а й вміння чутливо налаштуватися на соліста, сприймати його, щоразу створюючи спільний переконливий виконавський образ. Справедливо зауважив Є. Шендерович: «Поганий піаніст ніколи не зможе стати добрим акомпаніатором, відповідно і не будь-який добрий піаніст досягне великих результатів в акомпанементі, доки не засвоїть законів ансамблевих співвідношень, доки не розвине в собі чутливість до партнерів, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соліста та партією акомпанементу» [8, с. 4]. «Той, хто по-справжньому любить і цінує камерний спів, не може не знати, що своїм успіхом соліст-вокаліст багато у чому зобов'язаний постійному і відданому другові та партнеру – акомпаніатору. І чим довше вони працюють разом, тим кращий художній результат можна очікувати від цього ансамблю. Творче спілкування з цим великим музикантом, невтомним трудівником багато дало мені як виконавцю...», – відмічав С. Лемешев, згадуючи свого концертмейстера Д. Лернера [9, с. 2].

Вже давно постала необхідність змінити усвідомлення самого партнерства «піаніст-концертмейстер-соліст» з допоміжної, другорядної ролі у спільному виконавському процесі на паритетну. Справедливо підкреслював відомий польський концертмейстер Є. Мархвінський: «Важливим є положення і свідомість партнерства: скрипаль грає з піаністом, співак співає з піаністом – а не з акомпаніатором» [10, с. 53].

Мистецтво піаніста-концертмейстера у різних своїх проявах, визріваючи з синкретичного мистецтва спільного музикування у надрах становлення музичної культури первісного ладу (у форматі рецитації у супроводі струнних інструментів), через тривалий шлях випадкових вокально-інструментальних поєднань, їх вільної взаємодії та взаємозаміни; через утвердження клавесину як інструмента, на якому акомпанують, а згодом і фортепіано, індивідуалізації функцій соліста та акомпаніатора, кореляцію з вокальною та інструментальною музикою, поступово отримало статус самостійної діяльності, утвердивши себе моделлю найбільш художньо сформованої галузі виконавства. Пройшовши нелегкий шлях самоствердження та спростування усталених поглядів щодо визначення «первинності-вторинності» участі музикантів у форматі спільного музикування, цей виконавський різновид сприяв появі такого спеціаліста як піаніст-аккомпаніатор-концертмейстер, та утвердженню пріоритетності фаху. Нині він уособлює багатовимірний вектор формування цього виконавського різновиду, який підпорядкований декільком напрямом: вокальний, інструментальний концертмейстер, концертмейстер театру опери та балету (оперний, балетний концертмейстери), концертмейстер хору, концертмейстер вокальних, інструментальних, оперно-симфонічних, хорових, танцювальних балетних класів музичних навчальних закладів тріади: дитяча музична школа (хореографічна школа) – музичне училище (хореографічне училище) – вищий навчальний музичний заклад.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций. – [Сост. С. Савари]. – Харьков, 1993. – 60 с.
2. Бос Валентин Конрад. Хорошо темперированный аккомпаниатор (Well-tempered Accompanist). – [Перекл. Э. Петтис, пер. на рус. язык А. Филяевой]. – Ровно, 2010. – 62 с.

3. Воронина Т. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. Воронина // О мастерстве ансамблиста : Сб. научн. трудов. – [Отв. ред. Т. А. Воронина, научн. ред. И. Тайманов]. – Л. : ЛОЛГК, 1986. – С. 6–21.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур. – [Пер. с англ. В. Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография / Ирина Ильинична Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с. : ил.
6. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Николай Иванович Тарасов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.
7. Чачава В. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров / Важа Чачава // Фортепиано. – 2003. – № 2. – С. 24–27.
8. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога / Евгений Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 207 с.
9. Эпштейн Е. В концерте принимает участие... / Евгений Эпштейн // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 15. – С. 2.
10. Marchwiński J. Partnerstwo w muzyce / Jerzy Marchwiński. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2010. – 116 s.

УДК 78; 314.743 (477); 070.449.7; 379.823

Л. В. ОБУХ

РОЛЬ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ В МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ ПРОЦЕСАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ

У статті приділено увагу засобам масової інформації в українській західній діаспорі, що уможливають інтеграційні процеси національної культури у світовий освітній простір. Серед емігрантської періодики та радіомовлення виокремлено дитячий журнал «Веселка» (США), українську редакцію «Радіо Пряшів» (Словаччина), ряд україно-американських радіопрограм.

Ключові слова: засоби масової інформації, комунікація, музично-освітні процеси, культурно-освітній простір, західна діаспора.

Л. В. ОБУХ

РОЛЬ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ В МУЗИКАЛЬНО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ УКРАИНСКОЙ ЗАПАДНОЙ ДИАСПОРЫ

В статье уделено внимание средствам массовой информации в украинской западной диаспоре, что делают возможными интеграционные процессы национальной культуры в мировое образовательное пространство. Среди эмигрантской периодики и радиовещания выделен детский журнал «Радуга» (США), украинская редакция «Радио Пряшев» (Словакия), ряд украино-американских радиопрограмм.

Ключевые слова: средства массовой информации, коммуникация, музыкально-образовательные процессы, культурно-образовательное пространство, западная диаспора.

L. V. OBUKH

THE ROLE OF MASS MEDIA INFORMATION IN MUSIC EDUCATIONAL PROCESS OF WESTERN UKRAINIAN DIASPORA

It is very difficult to overestimate the role of newspapers and periodicals TV and Radio Broadcast mass media taking into consideration current historical events around the world. Though