

2. Гошовський В. Листування Івана Панькевича з Філаретом Колесою / Володимир Гошовський // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1969. – №4, кн.1. – С. 107–147.
3. Залеська Р. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Роксоляна Залеська, Анатолій Іваницький // Записки НТШ. – Т.223. – Львів, 1992. – С. 309–416.
4. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні / Климент Квітка // Музика. – Київ, 1925. – Ч.2–3.
5. Колесса К. Взаємне листування Філарета Колесси та Михайла Грушевського / Ксеня Колесса // Записки НТШ. – Т. 230. – Львів, 1995. – С. 396–450.
6. Колесса К. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси / Ксеня Колесса // Записки НТШ. – Т. 232. – Львів, 1996. – С. 294–326.
7. Колесса К. Листування Філарета Колесси і Катерини Грушевської / Ксеня Колесса // Записки НТШ. – Т.242. – Львів, 2001. – С. 521–541.
8. Колесса Ф. З царини українського музикознавства / Філарет Колесса // Діло, 1936. – 2.08. – С. 3–4.
9. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 584 с.
10. Приватний архів Філарета Колесси у Львові. Листи Ф. Стешка до Ф. Колесси.
11. Слов'янська бібліотека у Празі (Slovanska Knihovna v Praze), рукописні фонди. Кореспонденція Федора Стешка.
12. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів, 1997. – 143 с.
13. Стешко Ф. Ян Прач – один із перших збирачів та гармонізаторів народних мелодій / Федір Стешко // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. – Прага, 1932. – Т.ІІ. – С. 368–387.
14. Цегельський Є. В лабораторії українського музикольога / Євген Цегельський // Новий Час, 1938. – 1.08. – С. 3–4.

УДК 78.441; 78.442; 78.25

О. М. ЛУЧАНКО

ПОСТАТЬ Д. ДРАГОНЕТТИ В ІСТОРІЇ КОНТРАБАСОВОГО МИСТЕЦТВА: ВИКОНАВСТВО ТА ТВОРЧІСТЬ

У статті розглядається творча постать представника класицизму у контрабасовому мистецтві Д. Драгонетті (1763–1846). Митець заснував «вертикальну» техніку гри на контрабасі, що на довгі роки стала взірцем для наступних поколінь, остаточно встановив квартовий стрій контрабаса, метод фіксації смичка, названий пізніше «у стилі Драгонетті», проклав шлях інтенсивного розвитку інструмента, був автором контрабасових концертів.

Ключові слова: контрабас, класицизм, виконавство, стиль, концерт.

О. М. ЛУЧАНКО

ЛИЧНОСТЬ Д. ДРАГОНЕТТИ В ИСТОРИИ КОНТРАБАСОВОГО ИСКУССТВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ТВОРЧЕСТВО

В статье рассматривается творческая личность представителя классицизма в контрабасовом искусстве Д. Драгонетти (1763–1846). Он учредил «вертикальную» технику игры на контрабасе, которая на долгие годы стала образцом для следующих поколений, окончательно установил квартовый строй контрабаса, метод фиксации смычка, названный

позже «в стиле Драгонетти», проложил пути интенсивного развития инструмента, был автором контрабасовых концертов.

Ключевые слова: контрабас, классицизм, исполнительство, стиль, концерт.

O. M. LUCHANKO

THE PERSONALITY OF D. DRAGONETTI IN A DOUBLE BASS ART HISTORY: A PERFORMANCE AND A CREATIVITY

The creative personality of D. Dragonetti (1763–1846), a representative of a classicism in the double bass art is examined in the article. The artist was founded the «vertical» technique of double bass playing, that was became a standard for next generations on long years, finally set the quart tuning of double bass, the method of fixing of bow, adopted later «in style of Dragonetti», was laid the way of intensive development of instrument, was the author of double bass concerts.

Key words: double bass, classicism, performance, style, concerto.

Контрабасове мистецтво характеризується стрімким розвитком від XVIII століття дотепер у сферах виконавства та творчості. Проте недостатньою залишається музикознавча увага до інструмента. Сучасний стан розвитку контрабасових шкіл у всьому світі, використання контрабаса у різних виконавських інструментальних складах, у музиці всього розмаїття стилів і жанрів вимагає систематизації знань у цій царині. Представлена наукова розвідка покликана висвітлити одну із сторінок «енциклопедії контрабаса» у вітчизняному музикознавстві.

Контрабасовому мистецтву присвячені праці Р. Азархіна [1], Ф. Варнеке [20], М. Гайдоша [16], Р. Ельгара [14], Б. Доброхотова [5], Т. Пельчара [17], А. Плянєвського [18], Б. Столярчука [13], К. Трумпфа [19], К. Флетчера [15] та ін., періодичні видання «The British & International Bass Forum Journal», «Double Bassist», «Sperger Forum» та ін. Більшість джерел – роботи, видані західноєвропейськими мовами. Існує декілька дисертаційних досліджень історії та теорії контрабасового мистецтва. Це праці Л. Ракова [11], автора цієї статті [8].

Мета представленої наукової розвідки полягає в окресленні творчої постаті Д. Драгонетті як виконавця та творця контрабасових композицій.

Доменіко Драгонетті (1763, Венеція – 1846, Лондон) – виконавець, композитор, педагог, що вважається першим солістом-контрабасистом світового значення. М. Гайдош у «Словнику контрабасистів (Енциклопедії визначних представників контрабасової гри минулого й сучасності)» вказує, що його вчителем (окрім батька, що грав на контрабасі) був Міхель Беріні, проте Д. Драгонетті був, по суті, самоуком. У 1787 році він став наступником М. Беріні в оркестрі Собору св. Марка, а також працював в оперному театрі. Слава митця зійшла до Росії та Англії. За високий рівень виконавства, а також за патріотизм у ставленні до рідної Венеції (тривалий час відкидав численні запрошення, особливо від королівського двору Лондона та імператорського двору Петербурга), у 1791 році прокурорами республіки Венеція був нагороджений контрабасом роботи визначного брешіанського майстра Гаспаро де Сало, зробленого для монахів венеціанського монастиря св. Петра. У 1794 році став членом Королівської опери в Лондоні, з 1822 року – професор Лондонської королівської академії (клас контрабаса, разом з Анфоссі). Д. Драгонетті спілкувався з Й. Гайдном (можливо, це стало причиною написання австрійським композитором контрабасового концерту), Л. Бетховеном, Дж. Россіні, Н. Паганіні [5, с. 30–31; 16, с. 34–35; 18, с. 373–399].

Про рівень виконавства Д. Драгонетті та його значення для розвитку контрабасового мистецтва свідчать, зокрема, такі твердження: «...його художні здібності досягли у грі на контрабасі такої висоти, про можливість якої раніше ніхто навіть не підозрював» [5, с. 30]; «можна стверджувати, що Драгонетті став родоначальником, якщо можна так висловитися, «вертикальної» техніки гри на контрабасі, при якій музика в основному викладається у високих регістрах однієї першої струни. На довгі роки таке використання технічних можливостей контрабаса стає взірцем для наступних композиторів і виконавців» [5, с. 37]; «значення

Драгонетті в історії контрабаса є величезним; він був для свого інструмента тим, ким був для скрипки Ніколо Паганіні, а для віолончелі Альфредо Карло Піатті. З його участю контрабас, що до тієї пори вживався як інструмент примітивний, перетворився в інструмент великих можливостей, що надається до сольної гри. Драгонетті остаточно встановив квартовий стрій контрабаса як найвдаліший, а також метод тримання смичка, названий пізніше «у стилі Драгонетті», або німецьким. У творах вказав спосіб написання партії контрабаса з використанням не тільки низького і середнього регістрів, але й досягання високого та використання флажолетів. Своєю діяльністю проклав шлях і показав напрямок розвитку інструмента. Його вплив, який залишився як усна традиція, триває до сьогодні» [17, с. 184–185]. Окрім того, існують припущення, що під впливом знайомства Л. Бетховена з Д. Драгонетті (а відомими є зустрічі музикантів у 1799 році у Відні, спільне виконання Сонати для віолончелі і фортепіано Л. Бетховена op.5 № 2 (партія віолончелі – Д. Драгонетті, партія фортепіано – Л. Бетховен)) віденський класик надає нового значення партіям віолончелей і контрабасів у П'ятій і Дев'ятій симфоніях [17, с. 184]. Безперечно, всі процитовані свідчення вказують як на вагомість постаті Д. Драгонетті у розвитку контрабасового мистецтва, так і на активізацію самого процесу цього розвитку.

Композиторська спадщина Д. Драгонетті досить велика. У ній – Концерт для контрабаса з оркестром A-dug, Струнний квартет, Дует для віолончелі і контрабаса, обробки органних творів Й. С. Баха та ін., більшість яких, на жаль, залишилися в рукописах. М. Гайдош у «Словнику контрабасистів» вказує на наявність трьох концертів у спадщині Д. Драгонетті, низки п'єс концертного характеру, перекладів для контрабаса сонат Кореллі, «Крейцерової» Л. Бетховена та ін. [16, с. 35].

У класичну добу, що підпорядковується ідеям панування «ratio» та прагнення до упорядкування в усіх сферах мистецької діяльності, виникають перші контрабасові концерти. Це період, коли спостерігаємо технічне вдосконалення контрабаса й зростання його ролі як оркестрового й сольного інструмента. Серед концертів – твори В. Піхля, Я. К. Ваньхаля, Ф. А. Гофмайстера, К. Д. Діттерсдорфа, Й. М. Шпергера, Д. Драгонетті, Й. Гайдна (до нашого часу дійшли лише оркестрові голоси і фрагмент партитури, що зберігаються в Мекленбурзькій бібліотеці в Шверині [5, с. 28]), а також твір, де яскраво втілюється принцип концертування – Арія «Per questa bella mano» (KV 612) для баса і контрабаса з оркестром В. А. Моцарта.

Жанрово-стильові риси перших зразків контрабасового концерту зумовлені особливостями сольного інструментального концерту в цілому й стильовими особливостями раннього класицизму. Вирізнення цих рис є важливою основою множинних виконавських інтерпретацій. Жанр концерту для контрабаса з оркестром на етапі становлення відрізняється чіткою композицією, межі якої визначаються тональним планом, зміною тем, функціональністю побудов, при цьому логіка форми диктує характер розвитку матеріалу. За словами Н. Горюхіної, така «функційна залежність тематизму від композиції, форми – основна ознака класичного стилю» [2, с. 36]. Усе розмаїття тематизму та його розвитку підпорядковується в цілому типізованому змісту, характерному для раннього класицизму. Основними методами розвитку матеріалу ще є пасажність, фігуративність. Тональний розвиток обмежується тональностями домінанти, субдомінанти, паралельною. Гармонічний розвиток не містить складних зворотів, інтенсивні відхилення характерні лише для окремих розділів розробок та зв'язуючих партій.

Одним із найперших відомих зразків цього жанру вважається Концерт для контрабаса з оркестром D-dug чеського скрипаля-віртуоза Вацлава Піхля (1741–1805). У ньому поєднуються риси, близькі до класицизму Й. Гайдна, із французькими та італійськими впливами. Та найбільш характерною ознакою є мелодична виразність, наспівність, притаманні чеській національній музиці. Цей концерт є типовим зразком у структурно-стильових, семантичних межах раннього віденського класицизму ще недорозвиненою подвійною експозицією, перший розділ якої ймовірно має характер оркестрового вступу, аріозністю в супроводі оркестру в ліричному центрі, «гайднівською» легкістю і стрімкістю в фіналі; концерт ще не містить подвійних нот і форшлагів, які з'являються у творах сучасників і наступників В. Піхля.

Концерт для контрабаса з оркестром E-dur (D-dur) австрійського композитора, скрипаль-віртуоза Карла Діттерса фон Діттерсдорфа (1739–1799) також є зразком раннього класицизму. Проте у цьому творі порівняно з концертом В. Піхля необхідно відзначити більшу розвиненість подвійної експозиції в концертній формі першої частини. Це зумовлює сприйняття першої появи партії контрабаса не просто як соліста, а як соліста, що змагається з оркестром, концертність тут проявляється на дещо вищому рівні. Уваги заслуговують також пошуки нових звучань, нового шабля в функціональному усвідомленні солуючого контрабаса, приклад чого знаходимо у викладі теми побічної партії I частини Концерту Es-dur, де композитор використовує звучання крайнього верхнього регістру.

Концерт для контрабаса з оркестром C-dur німецького композитора і нотовидавця Франца Антона Гофмайстера (Хофмейстера) (1754–1812) за силою контрасту між темами головної і побічної (теми соліста) партій у першій частині, активністю розвитку в її репрізі, а також зв'язком циклу на інтонаційному рівні вже переходить межі раннього класицизму і наближається до більш зрілих зразків жанру.

У вищевказаних зразках перших концертів для контрабаса з оркестром концертність проявляється не лише у принципі змагання, передачі тем від оркестру до соліста і навпаки, як це було на ранніх стадіях формування жанру сольного інструментального концерту в цілому, а вже є тематично самостійною партією, проте саме концертування має ще характер передусім орнаментальної віртуозності. Особливо в концерті Ф. Гофмайстера вже намічено шлях до формування більш яскравого, випуклого тематизму з глибокими образними узагальненнями та його інтонаційного, мотивного розвитку як втілення принципу концертування. Це спостерігаємо у зразках сольного інструментального концерту зрілого класицизму, вершиною якого в контрабасовому репертуарі став концерт видатного віртуоза Д. Драгонетті. На цьому етапі розвитку жанру встановилися найважливіші ознаки сольного інструментального концерту як структурно-семантичного жанрового інваріанта.

Це насамперед *принцип концертування*, що як ознака музичної драматургії поєднує в собі риси сольного, ансамблевого та колективного виконавства. Його витoki – у вокальній поліфонічній музиці XVI століття, коли слово «концерт» застосовувалося для назви способу виконання вокальних п'єс (у яких звучать два хори, що вступають по чергово). Історичний розвиток принципу концертування пройшов через етапи відділення інструментальної музики від музики вокальної, усвідомлення специфіки виражальних засобів інструментів (від XVI століття), виділення смичкової групи, а в результаті – і смичкової музики в самостійну галузь, зародження опери на межі XVI–XVII століть, проникнення у XVII столітті принципу концертування в сюїту і церковну сонату, розвиток із середини XVII століття тріо- та сольної сонат, що стали сполучною ланкою між раннім концертуванням і наступним розвитком жанру concerto grosso [12]. У цьому процесі був створений безпосередній ґрунт для виникнення жанру інструментального концерту, інтенсифікувався розвиток культури інструменталізму, інструментального професіоналізму, віртуозного начала, що водночас стимулював оновлення музичної мови.

Наступна ознака, характерна для структурно-семантичного жанрового інваріанта, – *принцип персоніфікації*, що розвинувся під впливом італійської оперної музики. Оперні вступи, які на межі XVII–XVIII століть виділилися у самостійний жанр концертної симфонії, стали посередником між concerto grosso й сольним концертом. Віртуозність, рондоподібність, кристалізація структури арії da capo справили вплив на структуру раннього сольного концерту [4; 6].

І нарешті – *категорія концертності*. Це, як вказує В. Заранський, «певною мірою метод мислення, що виявляє себе в стилі конкретних історичних епох, в індивідуальній природі деяких жанрів, в закономірностях драматургії та композиції» [3, с. 13], демонстрація акту музикування, пов'язана зі специфічним блискучим, віртуозно-репрезентативним інструменталізмом у жанрі концерту – концертуванням. Концертність передбачає діалог самостійних (самодостатніх) партій інструментів-учасників, у втіленні концертності однією з провідних є категорія ігрової комунікативності (діалогічності, ансамблевої комунікативності)

партії соліста й оркестру. Ігрова комунікативність виконавських партій є основою жанрової специфіки сольного концерту з оркестром. Ансамблева комунікативність, будучи закладеною на знаковому рівні, активізується під час звучання музичного твору, набуває нового значення у процесі виконавської та слухацької інтерпретацій [7; 9; 10].

Концерт для контрабаса з оркестром А-dur Доменіко Драгонетті належить до зразків вже зрілого класицизму і, як вказують Б. Доброхотов і М. Савченко, «музика Концерту Драгонетті дещо нагадує творіння Моцарта» [5, с. 37]. Концерт витриманий у традиціях віртуозного концертування інструментів, ця «зовнішньо-фактурна» віртуозність, пов'язана із демонстрацією виконавської майстерності та ансамблевої діалогічності, є домінуючим принципом концерту. Професіоналізм, пов'язаний із віртуозними гамоподібними та флажолетними пасажами, стрибки «шістнадцятими» на відстань, більшу від двох октав, «вихід» у крайні межі високого регістру, а відтак – досягнення нових можливостей гри, пов'язаних з новими явищами в синтаксисі та фактурі, – все це характерно для крайніх частин, що демонструють, якщо висловитися наведеними вище словами Л. Раабена, «віртуозно-репрезентативний інструменталізм».

I частина *Allegro moderato A-dur*. Для музики характерний віртуозний інструменталізм соліста, що весь час перебуває «на передньому плані», в той час як функція оркестру радше є допоміжною, а також експозиційний тип драматургії, ясність і лаконізм, дієвість моторики, майже відсутність симфонізації музичної тканини. Особливістю є те, що в цьому концерті вперше з-поміж проаналізованих вище немає подвійної експозиції, у другому розділі першої частини місце розробки займає епізод. Головна і побічна (від 23 т.) партії знаходяться у класичному тоніко-домінантовому тональному співвідношенні, а також демонструють характерне для цієї епохи зіставлення образних сфер активності та лірики. Лірика побічної партії також несе «відбиток» віртуозності, що проявляється у широких ходах наспівного зерна теми. Важливо, що в оркестрі витримується та сама фактурна формула протягом обох партій, і це надає ще більшої ролі солісту. Оркестр привертає до себе увагу насамперед проведенням головної партії на початку частини та проведенням теми епізоду. Соліст домінує від своїх перших звуків у темі головної партії до закінчення частини.

II частина *Andante E-dur* – традиційний ліричний центр, сповнений співучості соліста й оркестру. Тема частково проходить в партії оркестру і повністю викладається солістом. Вона базується на поступеному ході і в цілому вкладається в діапазон однієї октави, має структуру нормативного однотонального шістнадцятитактового періоду із двох речень повторної будови, у викладі – ознаки варіаційності. В *Andante* втілено яскравий образний контраст до блиску першої частини, проте і цю частину не оминають технічні складності: пасажі флажолетами, «потягування» до дуже високих звуків, як для діапазону контрабаса, у другій частині цієї тричастинної композиції, а також – виклад теми в партії соліста в репрізі подвійними нотами, що надає можливості виконавцю сповна показати співучість інструмента. Вершиною домінування соліста стає його каденція (*ad libitum*, що є в традиціях часу).

III частина *Allegro giusto A-dur* написана в традиціях народно-жанрових фіналів, втілює тарантельну стихію. Тема частково викладається в оркестровому вступі (одне речення), після чого викладається в партії соліста (нормативний однотональний шістнадцятитактовий період), і з цього часу весь розвиток доручається контрабасу, а оркестр виконує виключно роль супроводу, за окремими винятками переходів чи октавного підсилення партії соліста (*streng im Takt* та ін.).

Таким чином, Концерт для контрабаса з оркестром А-dur Д. Драгонетті є взірцем втілення віртуозності високого рівня у класичному концерті для контрабаса з оркестром, прикладом домінантно-сольного типу ігрової взаємодії виконавських партій, їх комунікативної специфіки. У традиційному *Allegro – Andante – Allegro* показано різноманітні можливості інструмента – моторні, співучі, діапазонні.

Отже, для жанрового генотипу сольного інструментального концерту, на основі якого в середині XVIII століття відбувається зародження контрабасового концерту як ранньокласичного (В. Піхль та ін.), його становлення як жанру зрілого класицизму

(Д. Драгонетті), характерними є ті риси, які притаманні сольному інструментальному концерту в цілому як жанровій парадигмі. Це побудова жанру на основах концертування й персоніфікації, концертності й діалогічності ігрової комунікативності виконавських партій, характерних для зразків сольного інструментального концерту раннього класицизму (клавірного, скрипкового та ін.). Контрабасові концерти вже у своїх вищих етапах є самодостатнім музичним матеріалом, їх художня цінність полягає в розкритті образності твору ще недостатньо вивченими й малоапробованими можливостями контрабаса, в торуванні нових шляхів інструментальної виразності. Жанрово-стильові процеси в контрабасовому концерті в період його становлення еволюціонують в напрямі від ознак раннього до зрілого класицизму: від типізованої до індивідуалізованої семантики, від діалогічності до віртуозної саморепрезентації, від пасажності й фігуративності до інтонаційного оновлення тематизму як найбільш адекватного втілення принципу концертування. Д. Драгонетті яскраво показує внутрішній рівень діалогу, що розвивається на рівні різних граней образу головного героя, безперечного лідера у рольовій взаємодії з оркестром – солюючого контрабаса, що домінує в комунікативній співдії з оркестром на рівні зовнішньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азархин Р. М. Контрабас / Родион Азархин. – М. : Музыка, 1978. – 93 с.
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Надежда Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – 308 с.
3. Заранський В. І. Український скрипковий концерт / Володимир Заранський. – Л. : Сполом, 2003. – 221 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика / Лариса Кириллина. – М. : Московская гос. консерватория, 1996. – 192 с.
5. Контрабас. История и методика : уч. пособие / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. – М. : Музыка, 1974. – 336 с.
6. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / [ред.-сост. Вл. Протопопов]. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1977. – С. 156–185.
7. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Кузнецов И. К. – М., 1981. – 25 с.
8. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Лучанко О. М. – Л., 2008. – 19 с.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография / Ирина Польская. – Харьков, 2001. – 396 с.
10. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. – Ленинград : Музыка, 1967. – 308 с.
11. Раков Л. В. Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX–XX вв. (К вопросу о роли оркестрового исполнительства в развитии советской контрабасовой школы) : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Раков Л. В. – М., 1980. – 24 с.
12. Стеценко В. К. Джерела скрипкового концерту / Вадим Стеценко. – К. : Музична Україна, 1980. – 80 с.
13. Столярчук Б. Й. Контрабасисти України / Богдан Столярчук. – Рівне : Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992. – 68 с.
14. Elgar R. Introduction to the Double Bass / R. Elgar. – St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. – P. 35–60.

15. Fletcher C. The Double Bass Music of Haydn / C. Fletcher // The British and International Bass Forum journal. – Number 15. – Desember 1997. – P. 8–14.
16. Gajdos M. Slovník kontrabasistů / M. Gajdos. – Kroměříž : Rlaus Trumpf, 1994. – 204 s.
17. Pelczar T. Kontrabas od A do Z / T. Pelczar. – Warszawa, 1974. – 235 s.
18. Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses / A. Planyavsky. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1984. – 917 s.
19. Trumpf K. In «Lexikon der Musikkultur, 2001» / K. Trumpf // Sperger Forum. – № 1. – Mai 2002 (Internationale-Sperger Gesellschaft). – S. 5–10.
20. Warnecke F. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels / F. Warnecke. – Gamburg, 1909. – S. 20–30.

УДК 784+008

Р. Й. КАЛИН

ВОКАЛЬНА ШКОЛА ЯК МЕНТАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН

У статті викладаються теоретичні основи трактування вокальної школи як ментального феномена. Її специфічними ознаками визначаються: актуалізовані й пролонговані рольові функції вчителя та учня; значна роль вербального компонента, що своїми характеристиками суттєво впливає на специфіку вокального інтонування. У взаємозв'язку мовлення і способу мислення вбачається особливий вплив ментальних ознак на характер вокальної школи, що дає підстави трактувати її як «ментальний феномен».

Ключові слова: виконавська школа, вокальна школа, спосіб мислення, ментальний феномен.

Р. Й. КАЛИН

ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА КАК МЕНТАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

В статье излагаются теоретические основы трактовки вокальной школы как ментального феномена. Её специфическими признаками определяются: актуализированные и пролонгированные ролевые функции учителя и ученика; значительная роль вербального компонента, который своими характеристиками существенно влияет на специфику вокального интонирования. Во взаимосвязи речи и способа мышления видится особенное влияние ментальных признаков на характер вокальной школы, что даёт основания трактовать её как «ментальный феномен».

Ключевые слова: исполнительская школа, вокальная школа, способ мышления, ментальный феномен.

R. Y. KALYN

THE VOCAL SCHOOL AS A MENTAL PHENOMENON

The theoretical bases of interpretation of vocal school as the mental phenomenon are research in the article. Her determined specific signs are: the actual and prolonged role-play functions of teacher and student; the considerable role verbal component that substantially influences on the specific of vocal intonation. In a special influence of mental signs on a character of vocal school is seen in the intercommunication of broadcasting and a way of thinking that grounds to