

ДО МЕТОДИКИ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

У статті розглядається специфіка методики формування техніки і виконавської культури танцівників бального танцю, спрямована на удосконалення технічного аспекту танцю, вироблення в учнів сили й гнучкості, пластичності й точності рухів, розвиток їх музичності та художньої виразності. Важливим механізмом цього процесу є дотримання традицій народного танцю як основи для підготовки бальних танцюристів.

Ключові слова: виконавська культура, бальний танець, методика, техніка, виразність, танцювальність.

Богданова Марина Вікторівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

К методике подготовки исполнителей бального танца

В статье рассматривается специфика методики формирования техники и исполнительской культуры танцовщиков бального танца, направленная на совершенствование технической стороны танца, выработку в учениках силы и гибкости, пластичности и точности движений, развитие их музыкальности и художественной выразительности. Важным механизмом этого процесса является следование традициям народного танца как основы для подготовки бальных танцоров.

Ключевые слова: исполнительская культура, бальный танец, методика, техника, выразительность, танцевальность.

Bogdanova Maryna, PhD in Arts, associate professor of the choreography chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Regarding the methods of the preparation of the ballroom dancing performers

The article considers the specifics of the classical method of the forming of the technique and performing culture of the ballroom dancers, aimed at improving the technical side of dance, developing strength and flexibility, softness and accuracy of the movements, the development of the expressiveness, dancing style of the students. An important mechanism to enrich the ball choreography is the relationship of the classical and folk dance as the basis for the preparation of ballroom dancers.

The style and manner of the performing of the ballroom dance, which traditionally developed in the course of their implementation, combine these essential features for the mass perception as the relative simplicity, generosity and optimism. The ballroom dancing have the elegance and sophistication to emphasize the lines of the manners. This is evident in the performing style and the character of the dance image. The range of the performance techniques in the ballroom choreography is immensely wide. The above-mentioned things allow the choreographer to create a lot of dance tracks, just as the composer based on a certain scale can build the appropriate height sound connections. The wealth of the expression means makes for a choreographer the possibility to create the colorful dance forms. The training work should be realized by the teacher-choreographer with the orientation for the development of the creative potential of the dancing couple and its artistic abilities. Each lesson the teacher should start with the targeting of the dancers for the individual interpretation of the choreographic image, because this method will contribute to the high efficiency of the realization of the creative self-improvement.

At the beginning of the twentieth century the typical styles and trends for European countries, were rooted on the basis of the Ukrainian culture. It perceived the modern and avant-garde artistic movements. The theoreticians of the modern choreography in the Ukraine were increasingly turning to the functioning of the unregulated artistic forms of the ballroom dance. The most common stereotypes of the modern and impressionist dance, dance forms, accompanied by the music of jazz and rock were in the studies of a number of the authors.

The knowledge of the dance culture was considered as the integral part of the general culture of the XIXth century. In the second half of the XIXth century the Russian choreographers staged the new salon dancing, appealing to the stylistic features of the classical ballet choreography. Thus it was created the waltz mignon, Chacón and padekatr (N. Gavlikovsky), padegras (E. Ivanov), pas de trois (A. Bychkov). These leading ballet dancers of the Imperial Theatres were both professors point choreographer in the secular educational institutions and aristocratic salons, and published the corresponding methodical manuals.

The art culture of Ukraine, which territory in the XIX century belonged to the Russian and Austro-Hungarian Empires, has not lost the features of the national identity and functioned in the variety of the forms of the official and public thoughts, clubs and literary evenings and parties, carnivals, calendar and family celebrations, folk festivals for the urban population, fairs and etc.

In this period the representatives of the intellectuals in their childhood specifically attached to the art of the ballroom dancing. The choreography was an obligatory subject in the private boarding schools, gymnasiums, lyceums, military and commercial schools, Institutes for Noble Maidens, the Corps of Pages, and so on.

The special attention was paid to the art of the choreography in the Institutes for Noble Maidens. In particular, the official patroness of the Kiev Institute was Russian Empress. The schoolgirl prepared to these visits a special dance program with the elements of the ballroom dancing and choreographic miniatures, which were performed at the high artistic level, because the choreography was taught by the well-known choreographers from the other countries too.

The classical technique is considered to be a powerful guarantee and the only possible basis for the success of any comprehensive dance as a scenic and household. The classical dance and classical exercise are the foundation which forms the entire basis of the choreographic art. The technical accuracy allows the dancer not only to find the required plasticity of the movement, his/her expressive phrasing, the confidence in their abilities, but also a creative interpretation of the physical activity. The delicately worked out dance technique makes the art. And no highly artistic idea and play of the choreographic exciting plot can not replace the respect for the accuracy in the realization of a dancer performing techniques.

Key words: culture, performing culture, ballroom dance, technique, methods, expressiveness, dancing style.

Стиль і манера виконавства бальних танців, які традиційно склалися у процесі їх виконання, поєднують в собі такі необхідні для масового сприйняття риси, як відносна простота, благородність і оптимістичність. Бальному танцю притаманні елегантність, підкресленість ліній і вишуканість манер. Це проявляється як у виконавському стилі, так і в характері танцювального образу.

Справі фахової підготовки танцівників приділялася належна увага у різні культурно-історичні епохи. Зокрема, у стародавній Індії функціонувало декілька стилів та шкіл танцю із властивими їм мімікою та виразними рухами. Ритуальні танці складали серцевину давньоєгипетських містерій, під час яких розігрувались сцени з міфів, акторами в яких були жерці і фараони.

Пізніше з даного пласту культури постав давньогрецький театр. В античній Греції практикувалося виконання екстатичних танців на честь бога рослинності, вина й веселощів Діоніса; а плавних та урочистих – на честь бога сонячного світла й чоловічої краси Аполлона. Практикувалося також виконання пірричних, військових та атлетичних спортивних танців, сприятливих для гармонічного виховання молоді.

Історія дослідження розвитку в Україні бального танцю фрагментарно стала предметом мистецтвознавчих розвідок у контексті загальних закономірностей діяльності музичного театру, еволюції народної й сценічної хореографії (монографії Ю. Станішевського, дисертаційні дослідження Д. Бернадської, Н. Горбатової, С. Легкої та ін.). Загалом в українському мистецтвознавстві на даний момент потребує сучасних комплексних досліджень специфіка підготовки виконавців бального танцю. Тому метою представленої статті є поглиблення знань з методики підготовки виконавця бального танцю.

Одні з перших досліджень з історії хореографічного мистецтва Європи написані російськими та українськими авторами. Це праці А. Ваганової, Н. Горбатової, М. Івановського, В. Моріца, В. Уральської, М. Шкарабана та ін.

Виховна танцювальна методика А. Ваганової викладена у 1934 р. в її книзі "Основи класичного танцю" [1] та зарубіжних балетних постановках. В узагальнених мисткинею вимогах навчання класичному танцю з'якумульовано багатомісячний педагогічний та хореографічний досвід педагогів та виконавців. Відтак поняття науки класичного танцю набуло нині цілком реального змісту. Удосконалюючи свій метод викладання класичного танцю, велика мисткиня і педагог використовувала наукові основи танцю, свій багаторічний хореографічний досвід, як вона зазначала у третьому виданні книги.

Теоретики сучасної хореографії в Україні дедалі активніше звертаються до функціонування нерегламентованих художніх форм бального танцю. У полі дослідження ряду авторів (Д. Бернадська, П. Білаш, Л. Васильєва, Т. Кохан, В. Пастух, В. Романко, М. Шкарабан) перебувають найпоширеніші стереотипи модерністського й імпресіоністичного танцю, хореографічні форми, супроводжувані музикою джазу та року. Об'єктом фахової зацікавленості мистецтвознавця М. Шкарабана, зокрема, є система музичного ритмічного виховання, розроблена швейцарським педагогом і композитором Е. Жак-Далькросом (1865-1950), яка ефективно сприяє прилученню молоді до музики засобами ритміко-пластичних рухів. Методика Е. Жак-Далькросу успішно використовується у балетних школах багатьох країн Європи та Америки, а також в Росії. М. Шкарабан поглиблено дослідив впливи цієї методики на розвиток японського сучасного танцю [5]

Володіння танцювальною культурою вважалось невід'ємною складовою загальної культури XIX ст. Російські балетмейстери другої половини XIX ст. будували нові салонні танці, апелюючи до стильових особливостей класичної балетної хореографії. Таким чином були створені вальс-мінйон, шакон і падекатр (Н. Гавліковський), падеграс (С. Іванов), па-де-труа (А. Бичков). Ці провідні артисти балету імператорських театрів були одночасно й викладачами бальної хореографії у світських навчальних закладах й при аристократичних салонах, видавали відповідні методичні посібники (Л. Стуколкін, Н. Гавліковський та інші).

Подібний навчально-мистецький досвід накопичувався також в Україні. Наприклад, праця вчителя танців при Слобідській українській гімназії Л. Петровського "Правила для благородних обществених танцев" була опублікована ще у 1825 році, більше ніж за півстоліття до виходу у світ популярних посібників зазначених вище російських хореографів.

Художня культура України, територія якої у XIX столітті входила до складу Російської і Австро-Угорської імперій, не втратила прикмет національної самобутності й функціонувала у розмаїтих формах офіційних та громадських балів, клубних і літературно-мистецьких вечорів і вечірок, карнавалів, календарних і родинних свят, народних гулянь для міського населення, ярмарків, вечорниць і досвіток для селянства.

Представники тогочасної інтелігенції змалку цілеспрямовано прилучалися до мистецтва бального танцю. Хореографія була обов'язковим предметом у приватних пансіонах, гімназіях, ліцеях, військових і комерційних училищах, інститутах шляхетних дівчат, пажеських корпусів тощо. За сторінками

автора повісті "Хмари" І.Нечуя-Левицького, до мистецтва танцю прилучалися навіть представники православного духовництва, яких запрошували на вечірки з бальними танцями.

Особлива увага мистецтву хореографії приділялася в інститутах шляхетних дівчат. Зокрема, офіційними патронесами Київського інституту були російські імператриці. До їхніх відвідувань інститутки готували спеціальні хореографічні програми з елементами бальних танців й хореографічними мініатюрами, які виконувались на високому художньому рівні, адже хореографію тут викладали відомі балетмейстери. У 1850 р. була відкрита перша Київська жіноча гімназія під патронатом "цариці Марії", а в 1869 р. – аналогічна гімназія Міністерства освіти, що мала значно складнішу навчальну програму, порівняно з чоловічими гімназіями. Хоча й вона ще не давала жінкам права вступу до вищого навчального закладу [4, 64].

За даними Н. Горбатової, в Україні в кінці XIX ст. функціонувало 40 прогімназій, 43 чоловічих та 76 жіночих гімназій у відомстві Міністерства народної освіти, 4 гімназії знаходились під патронатом імператриці Марії, 5 інститутів шляхетних дівчат, а також багато приватних закладів, програми яких відповідали гімназійним і в яких професійно викладалися класичний та бальний танці з гімнастикою [2, 11].

Велика кількість освітніх закладів виникає у Харкові, де поряд із стандартним освітнім курсом, йде інтенсивне навчання танцям. Це, зокрема, жіночі приватні гімназії Л. Дамбровської, Р. Орлової, А. Шилової, М. Попової, О. Голубніченко, а також Перша Харківська чоловіча прогімназія; були відкриті школи танців, пластики і міміки в Одесі наприклад, приватні школи Г. Замбелі, К. Казимири, Л. Праус, Д. Федорова та ін.

Класична техніка вважається потужною запорукою та єдино можливою всеохоплюючою основою успішності будь-якого танцю як сценічного, так і побутового. Класичний танець та класичний ексерсис є тим фундаментом, на якому ґрунтується вся основа хореографічного мистецтва.

Класичні ексерсиси біля станка сприяють зміцненню суглобо-м'язового апарату тіла, формують красиву поставу танцівника, належну постановку голови, рук та ніг, виробляючи точність, загартовує волю, посилює еластичність та координацію танцювальних рухів. До того ж, класичний станок може допомогти звільнитися від деяких фізичних вад: опущення шийного відділу хребта, перекошу плечей, сутулості, клишоногості та ін. Разом з тим, ексерсисні вправи є сприятливими для зміцнення м'язів, прищеплення витривалості, спритності й зосередження уваги, якостей, які необхідні виконавцеві-балетнику у процесі виконання складних технічних елементів різних підтримок.

Діапазон виконавської техніки у бальній хореографії є безмежно широким. Зазначене надає можливість балетмейстеру створювати безліч танцювальних композицій, подібно тому, як композитор на основі певного звукоряду може будувати відповідні звуковисотні зв'язки. Багатство виразних засобів уможливорює для балетмейстера створення строкатих танцювальних форм, від малих концертних етюдів до хореографічних спектаклів.

Тренувальна робота має здійснюватися педагогом-балетмейстером в орієнтації на розвиток творчого потенціалу танцювальної пари, її артистичних здібностей. Кожний урок викладач має починати з націлювання танцівників на індивідуальну інтерпретацію хореографічного образу, оскільки саме така методика сприятиме високій ефективності прищеплення стереотипів критичного мислення й реалізації потреби у творчому самовдосконаленні.

Легкий, вільний рух без зайвих м'язових зусиль свідчить про вміння приховувати від глядачів труднощі у набутті своєї професійної майстерності, величезну витрату фізичної енергії. Найменша скрутність рухів (голови, корпусу, рук та ніг), брак фізичних сил й вольового потенціалу ускладнюють, обтяжують сценічні рухи танцівника, не даючи йому можливості виявлення повноти своєї майстерності і таланту. Причому слід мати на увазі, що легкість танцювального руху є насамперед акторською виразністю, яка має бути використана у всій пластичності танцювальної композиції балетника.

У навчальній роботі з молодими танцюристами легкість прищеплюється на засадах єдності гнучкості, витривалості, точності руху й бездоганного музичного слуху. Виконання танцювальних рухів має бути досить фізично сильним, чітким, рішучим, запальним і яскравим за формою, але й безумовно легким. Зазначене стосується численних ковзань, присідань, відведення й розвернення ніг, перегиначань й поворотів корпусу, рухів рук та голови, які повинні виконуватися легко й вільно. Усе зазначене слід послідовно відпрацьовувати, починаючи з елементарних прийомів, але без показної легкості, що нічого спільного не має з віртуозною танцювальністю.

Легкість у поєднанні з потужністю рухів є безумовним елементом виконавства як класичного, так і бального танцю. У той же час вона передбачає мужній, вольовий і строгий, зовсім не солодко-розслаблюючий характер танцювального руху. При постійно збагачуваному діапазоні танцювальних рухів м'якість збагачує пластику танцю цільністю, відкриваючи можливість теплоти, глибини й тонкості усіх можливих виразних засобів. Хореографічний образ позначається ліризмом або ж гострою характерністю, граничним "палким почуттям", сильними, темпераментними, "героїчними" й владними інтонаціями, проте техніку руху має завжди дотримуватися своєї м'якості. Недостатня гнучкість фігури танцівника надають його рухам жорсткості.

Слід наполегливо прищеплювати молодим танцюристам усвідомлення того, що м'якість руху – не просте вміння гнучко й ритмічно рухатися, а один з виразних засобів презентації майстерності виконавства у бальній хореографії.

Без урахування зазначених вимог танцівник не зможе створити правдивий, глибоко реалістичний танцювальний образ. Уміння по-акторському передавати найтонші емоції й глибокі психологічні стани можливе лише за умови органічного поєднання природного відчуття руху та пози.

Слід особливо мати на увазі, що зміст та глибину хореографічної композиції може вірно й повно розкрити тільки дотримання виконавської техніки в танцюванні. Філігранність хореографічних рухів – це не зовнішньо-професійний педантизм, а, насамперед, принадне й поетично натхненне відчуття танцю, збагачене зрілістю та досконалістю виконавської майстерності танцівника.

Технічна точність дозволяє танцівникові не лише знайти потрібну пластичність руху, виразне його фразування, упевненість у своїх силах, але й творче осмислення рухової активності. Філігранно відпрацьована техніка танцю робить його мистецтвом. І ніяка високомистецька ідея й відтворення її у хореографічному захоплюючому сюжеті не зможуть замінити дотримання точності у реалізації виконавської техніки танцюристом.

Загартування м'язів танцівника має бути зорієнтованим на формування професійної витривалості й еластичності, тільки тоді вони будуть виконувати свою роботу доцільно, без надмірної напруженості, з розумним заощадженням фізичної енергії. Причому чим більше розвинутими будуть рухові властивості м'язів, тим вільніше танцівник реалізуватиме себе на паркеті. Надмірне ж напруження під час занять м'язів обличчя, шиї, рук або корпусу може зашкодити при виконанні хореографічних *port de bras* та різних поз. Для збереження правильного положення ніг теж необхідно достатнє, але не завищене напруження м'язів, інакше не можна буде вільно виконувати різні види *plie, releve, battements, rond de jambe* й навіть найпростіших стрибків, поворотів, обертань.

Найдосконалішою у сучасній хореографії вважається система навчання класичному танцю, розроблена російським балетмейстером, балериною й педагогом А. Вагановою (1879-1951). У 1897 р. закінчивши Петербурзьке театральне училище, вона до 1917 р. танцювала у Маріїнському театрі. Нею успішно виконувались танцювальні партії: Одетти-Одилії (у балеті П. Чайковського "Лебедине озеро"), Жизель (в однойменному балеті А. Адана) й ін. Всесвітньо відомими майстринями балету стали її вихованці Н. Дудинська, І. Колпакова, М. Семенова, Г. Уланова.

Класичні екзерсиси біля станка є особливо важливими для танцівника, оскільки сприяють виробленню правильної постановки й стійкості корпусу, з триманням при екзерсисі на опорній нозі із прямою підтягнутою спиною. За справедливим судженням А. Ваганової, "правильно поставлений корпус є засадничою основою для всякого па" [1, 32]. Тому головним призначенням класичного верстату є забезпечення правильного тримання корпусу та спини.

Важливе місце у системі технічних засобів класичного екзерсису належить тренувальним вправам, які сприяють повній виворотності ніг, тобто такому положенню останніх, при якому "ступні, розведені носками в сторони, перебувають на лінії плечей або ж паралельно їм, й унаслідок розкривається внутрішня поверхня гомілок та стегон" [3, 8]. Уможливлення такої виворотності ніг є обов'язковим правилом технічного виконання класичного танцю. Для справи розробки сучасних методик засвоєння техніки бального танцю корисним є використання хореографічно-педагогічного досвіду Д. Бернадської, А. Бочарова, А. Ваганової, Н. Горбатової, А. Лопухова, А. Ширяєва та ін. Як правило, до екзерсисів на класичному верстаті включено рухи з народних танців.

З метою формування справді творчої індивідуальності у хореографічному навчально-виховному процесі має відбуватися взаємодія різних логік і різних культурно-мистецьких позицій, тобто повинен бути присутнім зацікавлений культурологічний діалог. Під ним мається на увазі взаємозбагачуюче спілкування суб'єктів, кожен з яких збагачує своїм художнім мисленням творчу думку та висловлювання іншого, загальну практику сучасного бального танцю. Важливою формою реалізації такого методу у хореографічному вихованні є діалогічний характер спілкування педагога і своїми підопічними та учнів між собою з конкретного мистецького предмету, який вивчається. Призначенням таких занять є не трансляція учителем його вихованцям готових важливих мистецьких знань, умінь та навичок, коли учні постають у ролі своєрідного допоміжного матеріалу для педагога – балетмейстера, а інтерсуб'єктивне спілкування за принципами педагогіки співробітництва шляхом спільного мистецького пошуку.

Отже, аналізуючи специфіку формування техніки і виконавської культури танцівників бального танцю як важливого механізму збагачення й оновлення бальної хореографії, помічаємо важливість екзерсисів класичного танцю як основи підготовки виконавців бального танцю. Наявні на сьогодні системи і методики формування техніки і виконавської культури танцівників бального танцю розвивають увесь організм майбутнього танцівника, сприяючи рухливості суглобів, зміцненню й еластичності зв'язок, розвиткові певних груп м'язів. Удосконалюючи технічну сторону бального танцю, вони виробляють в учня силу й гнучкість, пластичність й точність рухів, надаючи танцювальній фігурі музичальності та художньої виразності.

Література

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – СПб.: Лань, 2002. – 192 с.
2. Горбатова Н.О. Становлення класичного танцю в Україні (20-30-ті роки XX століття): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук: спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Н.О. Горбатова; КНУКіМ. – К., 2004. – 18 с.
3. Мориц В. Методика классического тренажа / В.Мориц, Н.Тарасов, А.Чекрыгин. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 237с.
4. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
5. Шкарабан М. Погляд Далькроза / М. Шкарабан / Український театр. – 2004. – № 4-5. – С. 29-32.

References

1. Vaganova, A. Y. (2002). The Basics of the Classical Dance. Saint Petersburg: Lan' [in Russian].
2. Gorbatova, N. O. (2004). The establishment of the classical dance in the Ukraine (20-30 years of the XXth century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyivskyj nacionalnyj universytet kultury i mystectv [in Ukrainian].
3. Maurice, B. (1940). The methods of the classical exercises. Moscow-Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
4. The Ukrainian culture: Lectures, edited by Dmitry Antonovich. (1993). Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
5. Shkaraban, M. (2004) Dalcroze's view. Ukrayinskyj teatr, 4-5, 9-32 [in Ukrainian].

УДК 785 (477) "20-21 ст"

Кравченко Анастасія Ігорівна
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
культурології та культурно-мистецьких проєктів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
anastasiia.art@gmail.com

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПРОЕКЦІЇ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР**

Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування композиторської школи України кінця ХХ – початку ХХІ ст. в контексті інкультураційних і акультураційних процесів, а також аналізу камерно-інструментальних композицій у проєкції діалогу культур, що є потужним джерелом творчості сучасних українських митців та знаходить відображення у творах музичного мистецтва на ідейно-образному і неофольклорному стилістичних рівнях.

Ключові слова: діалог культур, міжкультурна комунікація, українська школа композиції, камерно-інструментальна музика.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Камерно-инструментальное творчество современных украинских композиторов в проекции диалога культур

Статья посвящена изучению особенностей функционирования композиторской школы Украины конца ХХ – начала ХХІ века в контексте процессов инкультурации и акультурации, а также анализу камерно-инструментальных сочинений в проекции диалога культур, который является источником творчества современных украинских композиторов и находит отражение в произведениях музыкального искусства на идейно-образном и неофольклорном стилистических уровнях.

Ключевые слова: диалог культур, межкультурная коммуникация, украинская школа композиции, камерно-инструментальная музыка.

Kravchenko Anastasia, Ph.D in Arts, Associate Professor of the Culturology and Culture and Arts Projects Chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Chamber creativity of modern ukrainian composers in the projection of the dialogue of cultures

At the end of the 20th century the processes of art communication and intercultural dialogue activated considerably. This expedites the dynamics of Ukraine musical culture development. There are several inculturational factors that promoted the creation of all conditions for the entry of art currents of post-industrial age into post-soviet cultural space. Transitivity of Ukrainian culture at the turn of the century and existence of mental peculiarities of Ukrainian nation (that causes inclination to alternative views). For multiethnic and multireligious Ukrainian space the aspiration for the open dialogue of cultures is the basis for mutual understanding and harmonic coexistence of representatives of different ethnic minorities. The dialogue of internal multinational environment of Ukraine is deepening and widening due to the external dialogue of cultures. This is an aculturational factor which is both the process and the outcome of interchange, mutual influence of cultures at the same time, with full preservation of original authentic features and cultural identity. Existence of external contacts leads to enrichment of conception about art heritage and the import of world experience.

At the turn of the 20-21 centuries Ukrainians composers broadened their information and cultural field greatly due to the participation in international creative and educational events: acquirement of the second higher in education musical academies of Europe (e.g. S. Azarova, Iu. Homelska), realization of grants for creative residences (Iu. Homelska, A. Zagaikevych, V. Runchak, L. Samodaieva, V. Sylvestrov, A. Tomlyonova, K. Tsepkoenko, L. Iurina), managing studios of musical courses (L. Dychko, V. Larchikov, L. Samodaieva, K. Tsepkoenko, O. Shchetynskiy, L. Iurina) and teaching in foreign universities against the contract (O. Krasotov).

Knowledge and impressions, received in the dialogue of cultures, a composer, as a subject of musical culture, integrates in his/her own intellectual and creative environment. This process has its reflection in musical creativity both directly and indirectly in two general levels – idea-image and stylistic. The latter is displayed in folklore usage that is a part of the basis of professional composing creativity due to its picturesqueness, metaphoricalness, rhythms and intonations (in chamber compositions of O. Krasotov, Iu. Homelska, K. Maidenberg-Todorova). Among authentic folklore themes and auteur quasi-folklore motifs, one can find quasi-archaic motifs in the creativity of Ukrainian composers. This is caused by the interest to ancient traditions and mythology, aspiration for plunging into ancient-age perception of the world and reproducing their impressions in sound reality (S. Azarova, Iu. Homelska).