

IV Всеукраїнська
науково-практична
конференція

IV

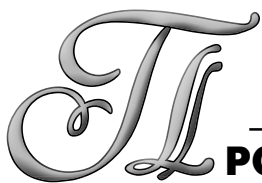
**ПРОФЕСІЙНА
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА**

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ імені ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ імені ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ»
імені Т.Г. ШЕВЧЕНКА



**ПРОФЕСІЙНА
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА**

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

IV Всеукраїнської науково-практичної конференції
(Київ, 07.02.2024)

КИЇВ
АКАДЕМПЕРІОДИКА
2024

<https://doi.org/10.15407/akademperiodyka.501.306>

УДК 373.67(063)

П84

Рецензенти:

Василь Григорович РОМАНЧИШИН

кандидат культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України

Ольга Миколаївна СЕРГЄЄНКО

кандидат педагогічних наук, доцент

Світлана Миколаївна САДОВЕНКО

доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України

Відповідальні за випуск:

Інна Анатоліївна ДІДУК, Тамара Леонідівна ЯСЮК,

Валентина Миколаївна ГИТУН

Рекомендовано до друку вченою радою

КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

(протокол від 28 лютого 2024 року № 5)

Автори статей відповідають за достовірність викладеного матеріалу

Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали

П84 IV Всеукр. наук.-практ. конф., 07.02.2024 / МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». — Київ: Академперіодика, 2024. — 306 с.

ISBN 978-966-360-501-2

Збірку матеріалів підготовлено за доповідями учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта: методичні аспекти», які презентують педагогічний досвід викладачів мистецьких закладів вищої освіти й обґрунтовують сучасну парадигму мистецької освіти. Представлено інноваційний педагогічний досвід із мистецьких дисциплін; визначено шляхи формування мистецьких компетентностей у здобувачів вищої освіти; висвітлено методи / прийоми / засоби та способи їх застосування у викладацькій діяльності.

Адресовано науковцям і митцям, викладачам мистецьких дисциплін, здобувачам вищої освіти.

УДК 373.67(063)

ISBN 978-966-360-501-2

© КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», 2024

© Академперіодика, оформлення, 2024



ЗМІСТ

СЕРГЄЄНКО ОЛЬГА. Активна взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками в контексті формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті	7
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

I. СТАНОВЛЕННЯ І СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВИТИ

БОРИСЕНКО ТЕТЯНА. Інтерпретація українського танцювального фольклору як творча концепція	14
ВАСЮТА ОЛЕГ. Композиторська творчість Чернігівщини: історико-культурологічний та музично-педагогічний аспект	23
ВОРОПАЄВ ЄВГЕНІЙ, ЖИРОВА ОЛЕНА. Дитяча театральна студія і Школа діалогу культур: точки збіжності педагогічних підходів.	28
ГИТУН ВАЛЕНТИНА. Електронний пошук наукової інформації: особливості та інструменти доступу.	33
ГОЛОВАТЮК ІВАН. Арттерапія в мистецькій освіті	37
ДІДУК ІННА. Технологія організації проєктної діяльності студентів мистецьких закладів	41
ЗІНЧЕНКО ВІКТОР. Соціально-психологічні і ділові якості менеджера культури	46
ПОЛЩУК НАТАЛІЯ. Сутність поняття «національна самосвідомість» у наукових дослідженнях	60
САДОВЕНКО СВІТЛАНА. Музикотерапія в професійній мистецькій освіті	65
СІДОРОВА ІРИНА, БАРАНОВСЬКА АЛІНА. Арттерапевтичні властивості вокально-хорового мистецтва у практиці освітнього середовища ...	73
СМАЛУС ЮРІЙ. Використання технологій штучного інтелекту в музичному мистецтві для презентацій творчих та освітніх проєктів	78
ЯСЮК ТАМАРА. Провідні тенденції професійної підготовки в мистецькій освіті	83

II. ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

ГЛАЗУНОВ ОЛЕКСАНДР. Деякі умови досягнення мети у сучасній скрипковій педагогіці	90
ГЛАЗУНОВА ГАЛИНА. Фортепіанні твори Едварда Гріга у педагогічному репертуарі загального курсу «Фортепіано»	96
ІВАНЬКО ЛЮДМИЛА. Інтерпретація творів віденських класиків у контексті сучасного фортепіанного виконавства	102
КАШПЕРСЬКИЙ ВОЛОДИМИР. Педагогічне спілкування в процесі професійної підготовки викладачів класу труби в закладах музичної освіти	108
КОСЕНКО ПАВЛО. Сутнісний зміст музичної педагогіки в історичному контексті	115
ЛЕУС ОЛЕНА. Виконання фортепіанних творів Й.С. Баха: від давнини до сьогодення	119
ЛОЗОВА ІРИНА. Робота педагога в класі фортепіанного ансамблю на прикладі Сюїти в старовинному стилі Олександра Іванька	124
ПИЛИП ОЛЕСЯ. Використання особливостей художньої інтеграції у створенні методичних засад навчання гри на скрипці	130
САВЕЛЬЄВА ГАЛИНА. Професійне становлення студента-музиканта в процесі музичної інтерпретації в класі фортепіано	137
СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА. Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини	145
СТРЕБКОВА ДІАНА, НАУМЕНКО ІЛОНА. Формування виконавських навичок концертмейстера у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва	149
ЦЕПУХ ІРИНА. Реконструювання образу барокової музики: регіональний вимір (на прикладі творчості сучасного українського композитора Чернігівщини Олександра Іванька)	154
ШАПОЧКІНА АРІНА. Сучасні прийоми та засоби виразності у грі на флейті	160
ШВЕЦЬ ВАЛЕРІЙ. Самоконтроль дихання і постава під час гри на духових інструментах	167
ЯРМАК ЯРОСЛАВ. Жанр художнього етюду в творчості Сергія Борткевича та особливості роботи з віртуозними творами композитора у фортепіанному класі	171

ІІІ. ВОКАЛЬНЕ ТА ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

БОЙКО ПРИНА. Виховання співака: складові успіху	177
БОЙКО ПРИНА. Видатна оперна співачка України Олександра Павлівна Чалеєва: повернення із забуття	181
БУЙМІСТЕР МАРІЯ. Виконавські традиції співочої родини Чуйко — Буй-містер	184
ЗАЙЦЕВ ОЛЕГ. Опера «Наталка Полтавка» як культурний код театраль-но-декораційного мистецтва Закарпаття (на прикладі вистав закарпатського театру ХХ—ХХІ ст.)	188
КОРОТЯ-КОВАЛЬСЬКА ВАЛЕНТИНА. Гетьман української народної пісні Анатолій Авдієвський: 90 років від дня народження	196
МАРТИНОВСЬКА ОЛЬГА. Траєкторії дитячої музичної творчості сучасності: розвиток емоційного інтелекту у хоровому виконавстві та вплив інформаційних технологій	202
РОМАНЮК ПРИНА. Особливості інтерпретації української мистецької пісні в рамках проекту « <i>UKRAINIAN ART SONG PROJECT</i> ».	209
СМИРЕНСЬКИЙ ВОЛОДИМИР. Педагогічна імпровізація в роботі май-бутнього педагога-хормейстера	216
СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР, ЛИТВИН ЮЛІЯ. Сучасні світові тенденції вокального виконавства	223
ТИЩЕНКО АРТУР, СКОРИК ТАМАРА. Жанр романсу у творчості видат-них українських композиторів	228

ІV. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

БЕСКОРСИЙ ВАЛЕРІЙ. Створення партії акомпанементу в практиці джа-зового гітариста	232
ГОДЛЕВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР. Міжнародний конкурс « <i>PERPETUUM MOBILE</i> ». Композиторсько-виконавські перспективи фольклорно-джазо-вого напрямку	236
ЗОСІМ ОЛЬГА. Образ Криму в альбомі Джамали « <i>QIRIM</i> ».	240
КДИРОВА ІНЄШ, МИРОШНИЧЕНКО ОЛЕКСАНДР. Універсальні техні-ки сучасного естрадного вокалу	244
ЛЕВКО ВЕРОНІКА. Національні музичні традиції в мюзиклі Анатолія Кар-пенка «Про світло, або Мелодія Надії»	251
ОВСЯННИКОВ ВЯЧЕСЛАВ. Діяльність Джорджа Мартіна у контексті спів-праці з гуртом « <i>THE BEATLES</i> ».	254

V. МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ

ГУБА-ПЛОСКІНА АЛЛА. Аналіз методик мистецьких дисциплін з фахової підготовки сучасного артиста сцени	257
ЛОЦМАН РУСЛАНА. Пісенна казка як засіб музичного та патріотичного виховання маленьких українців (на прикладі реалізованого авторського проекту «Писульки від мамульки»)	264
МАТЮШЕНКО-МАТВІЙЧУК ВАЛЕНТИНА. Особливості використання вокальних вправ у процесі формування сучасної особистості.	271
ОРОНОВСЬКА ЛАРИСА. Мистецько-творча компетентність у новітніх викликах НУШ	275
ПРИЩЕПА ОЛЕНА. З досвіду музичної виконавсько-практичної підготовки студентів	281
РЯБОВ ІГОР. Презентація академічного музичного мистецтва у соціокультурному просторі сучасності.	284
СКОРИК ТАМАРА. Мистецька педагогіка: сучасний вимір.	287
СОКОЛ АНТОН. Роль імпровізації у формуванні творчого мислення на уроках музичного мистецтва	290
СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР. Новітні інформаційні засоби навчання гри на музичних інструментах	294
ЯНИШЕНА ВІКТОРІЯ. Мистецька освіта в умовах збройного конфлікту	300
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.	303



УДК 37.015

СЕРГЕЄНКО ОЛЬГА МИКОЛАЇВНА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

АКТИВНА ВЗАЄМОДІЯ МІЖ МИСТЕЦЬКИМИ ТА ПЕДАГОГІЧНИМИ ПРАКТИКАМИ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ У СУЧАСНІЙ ОСВІТІ

Активна взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками в контексті формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті є актуальною проблемою розвитку освіти в Україні. У статті досліджено різні аспекти взаємодії мистецьких і педагогічних практик, зокрема інтеграцію мистецтва в навчальні програми, співпрацю між викладачами і митцями, використання мистецтва для стимулювання творчості і критичного мислення студентів, а також ролі мистецтва у формуванні культурних цінностей і громадянської свідомості. Подальше дослідження та розвиток активної взаємодії між мистецтвом і педагогікою може сприяти покращенню якості освіти та розвитку громадянських цінностей здобувачів освіти.

Ключові слова: мистецькі практики, педагогічні практики, формування ціннісних орієнтацій, активна взаємодія, освітній процес, інтеграція мистецтва, творчість і критичне мислення, культурні цінності, громадянська свідомість.

Постановка проблеми та її актуальність. У сучасному світі освіта опиняється перед складним завданням адаптуватись до умов, що постійно змінюються, охоплюють швидкий технологічний прогрес, глобалізацію, демографічні зміни, а також соціальні та економічні перетворення. Ці нестабільні умови створюють виклики для освітньої системи, вимагаючи постійного оновлення методів навчання та підходів до виховання, а також розвитку нових компетенцій здобувачів освіти для успішного функціонування у сучасному світі. Змінюється парадигма виховання, акценти в освітньому процесі, а також очі-

кування від результатів освіти. Дослідження проблеми активної взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками в контексті формування ціннісних орієнтацій у сучасному світі є дуже актуальним і важливим з декількох причин:

1. Культурна різноманітність. У сучасному глобалізованому світі важливо навчити розуміти та цінувати культурне різноманіття. Активна взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками допомагає створити навчальне середовище, яке сприяє розвитку толерантного ставлення до інших культур і переконань.

2. Розвиток критичного мислення. Мистецтво відкриває можливості для критичного аналізу та оцінки різних аспектів суспільства та культури. Активна взаємодія з мистецтвом у навчанні сприяє розвитку критичного мислення та формуванню власних ціннісних орієнтацій.

3. Творчий розвиток. Мистецькі практики стимулюють творчий розвиток, здатність до самовираження та пошуку нових ідей. Це важливо для підготовки майбутніх громадян, які здатні до інновацій та адаптації до змін у сучасному світі.

Тобто дослідження проблеми активної взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками має важливе значення для покращення якості освіти та формування цілісної особистості.

Мета дослідження активної взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками в контексті формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті — вивчити та проаналізувати ефективні методи і стратегії взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками в освітньому процесі для сприяння формуванню ціннісних орієнтацій, таких як культурна толерантність, творчість, естетичний смак, соціальна відповідальність тощо.

Отже, мета полягає у розумінні того, як мистецька та педагогічна діяльність можуть взаємодіяти для досягнення цілей освіти — формування ціннісних орієнтацій здобувачів освіти.

Предметом дослідження є вивчення взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками в контексті формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті.

Об'єктом дослідження є процес формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті через активну взаємодію між мистець-

кими та педагогічними практиками, що охоплює не лише вивчення самого процесу формування ціннісних орієнтацій, але й розгляд впливу мистецтва та педагогічних методів на цей процес. Тобто об'єктом дослідження є сам процес формування ціннісних орієнтацій студентської молоді, а також взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками, що сприяють цьому процесу.

Мистецькі практики у сучасній освіті допомагають не лише засвоювати факти й теорії, а й розвивати критичне мислення, творчість і формувати ціннісні орієнтації. Через мистецтво здобувачі освіти вчаться відчувати, сприймати та розуміти світ навколо себе. Мистецтво стає засобом виявлення індивідуальних та колективних цінностей. Ці практики відображають широкий спектр методів і підходів, що використовуються для інтеграції мистецтва в освітній процес з метою збагачення навчального досвіду та розвитку творчих й аналітичних здібностей. Таке трактування підкреслює важливість мистецтва як засобу не лише для навчання, а й для розвитку особистості кожного здобувача освіти.

До прикладів використання мистецьких практик можна віднести: інтерактивні мистецькі виставки, що передбачають відвідування мистецьких галерей і музеїв, де здобувачі освіти досліджують і аналізують різноманітні мистецькі твори, взаємодіють із сучасними митцями через майстер-класи та дискусії як наживо, так і в онлайн-овому форматі; театральні постановки, які дають можливість створювати та реалізовувати власні театральні проекти, вистави та ігрові сценарії; музичні та вокальні виступи, в яких талановита молодь розвиває музичні таланти, засвоює різноманітні музичні жанри та отримує практичний досвід публічних виступів перед аудиторією; творчі проекти, де здобувачі освіти працюють над створенням мистецьких творів (музичних, літературних тощо), що сприяє творчому розвитку і самовираженню. Ці приклади демонструють різноманітність мистецьких практик у сучасній освіті та їхній потенціал у розвитку творчих та аналітичних навичок здобувачів освіти.

Педагогічні практики у сучасній освіті орієнтовані на розвиток особистості здобувачів освіти, їхню пізнавальну активність та самореалізацію. Застосування інноваційних методик і технологій в освітньому процесі допомагає залучити студентів до

спільної творчої діяльності, сприяє розвитку їхніх ціннісних орієнтацій. Педагогічні практики — це способи та методи, які використовуються в освітньому процесі для досягнення конкретних навчальних і виховних цілей. Прикладами застосування педагогічних практик є: розвиток диференційованого навчання з використанням різноманітних методів і завдань із врахуванням індивідуальних особливостей та потреб кожного; застосування активних методів і методик навчання через використання інтерактивних методів, таких як відео- та аудіоматеріали, інтерактивні вправи тощо; використання оцінювання як засобу для збору зворотного зв'язку та корегування освітнього процесу, зокрема за допомогою розгорнутих відповідей, обговорення результатів роботи, розвитку портфоліо; створення сприятливого навчального середовища, у якому кожен студент відчуває себе комфортно та має можливість вільно висловлювати свої думки та ідеї. Ці приклади демонструють різноманітність педагогічних практик та їх важливість у створенні ефективного та стимулювального освітнього середовища для становлення майбутнього фахівця.

Серед науковців, які займались проблемою активної взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками в контексті формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті, можна назвати Елліота Айзенберга — американського психолога та освітнього дослідника, відомого своїми працями з педагогічної психології та мистецької освіти. Висловлені ним принципи відображають важливі аспекти взаємодії мистецької освіти та педагогічної психології. Ось деякі загальні принципи, на які звертає увагу дослідник: розвиток творчих здібностей, психологічне благополуччя, соціальна інтеграція, розвиток критичного мислення. Педагогічна психологія та мистецька освіта спільно сприяють розвитку творчих здібностей студентів через стимулювання їх уяви, експериментування та самовираження через мистецьку діяльність. Розуміння психологічних аспектів мистецької творчості створює освітнє середовище, яке сприяє психологічному благополуччю здобувачів освіти та їхньому розвитку. Мистецтво стає могутнім інструментом для соціальної інтеграції, а педагогічна психологія допомагає зрозуміти соціальні процеси, що відбуваються в групах і колек-

тивній творчій діяльності. Застосування мистецької діяльності в навчанні сприяє розвитку критичного мислення та аналітичних навичок здобувачів освіти, а педагогічна психологія допомагає зрозуміти процеси навчання та розвитку когнітивних функцій.

Визнаний експерт у галузі освітньої політики та педагогіки, автор праць про інтеграцію мистецтва у навчальний процес Лінда Дарлінг-Гаммонд висловила позитивне ставлення до інтеграції мистецтва в освітній процес. Вона підкреслила важливість мистецької діяльності для розвитку різних аспектів особистості та підтримала ідею використання мистецтва як ефективного засобу навчання. Основні підходи Лінди Дарлінг-Гаммонд щодо інтеграції мистецтва в освітній процес можна визначити у такий спосіб: мистецтво не тільки надає унікальні можливості для творчої самореалізації, але й стимулює розвиток критичного мислення, емоційної наснаги та соціальних навичок; інтеграція мистецтва в освітній процес покращує здатність здобувачів освіти до аналізу, синтезу та оцінки інформації, а також стимулює інтерес до навчання; мистецтво стає важливим засобом для створення зв'язків між різними предметними областями та сприяє глибокому засвоєнню навчального матеріалу; використання мистецтва у навчанні допомагає створити освітнє середовище, що сприяє розвитку творчого мислення та самовираження студентів.

Різноманітні аспекти взаємодії мистецтва і педагогічної освіти досліджував Джон Д'юї, американський філософ та педагог. Д'юї підкреслював, що мистецтво не просто призводить до естетичного задоволення, але є засобом вираження та розуміння глибоких людських емоцій та досвіду. Він вважав, що через мистецтво людина може розвивати свою емпатію та сприйняття краси, підтримував ідею використання мистецтва в навчанні як засобу розвитку творчості, критичного мислення та емоційного інтелекту молоді. Він вважав, що мистецтво може стати важливим елементом освітнього процесу, який сприяє глибокому розумінню та розвитку особистості. У роботах «Мистецтво як досвід» (1934), «Демократія та освіта» (1916), «Досвід та освіта» (1938) він досліджує природу художнього досвіду та його значення для формування людської свідомості, цінностей; обговорює роль освіти в демократичному суспільстві та можливості використання мисте-

цтва для стимулювання розвитку громадянських цінностей; розглядає важливість освіти, яка базується на живому досвіді та взаємодії з довкіллям, включаючи мистецтво як важливий аспект цього досвіду. На думку Д'юї, «освіта — це не підготовка до життя; освіта — це саме життя» [1], що підкреслює важливість освіти у формуванні ціннісних орієнтацій і розвитку особистості.

Активна взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками є важливим елементом формування ціннісних орієнтацій у сучасній освіті. Інтеграція мистецтва у навчальний процес допомагає педагогам створити стимулювальне середовище для розвитку особистості учня, де він може відкривати нові цінності, розвивати свої творчі здібності та виявляти власну індивідуальність.

Процес взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками може охоплювати різноманітні методи та стратегії, спрямовані на інтеграцію мистецтва в навчальний процес з метою досягнення педагогічних цілей і стимулювання розвитку здобувачів освіти. У вищій освіті також існують різні практики взаємодії мистецької і педагогічної діяльності. Ось деякі з них.

1. Мистецькі програми та курси: вивчення мистецтва як окремої дисципліни або частини інтердисциплінарних програм, що поєднують курси з мистецтва, музики, театру, кіно тощо.

2. Мистецькі колективи: мистецькі гуртки, хори, театральні студії та інші колективи, де студенти розвивають свої творчі здібності та співпрацюють з однодумцями.

3. Проекти та виставки: студенти та викладачі закладів вищої освіти беруть участь у мистецьких проектах, виставках, конкурсах та інших подіях, які сприяють їхньому творчому розвитку та популяризації власних робіт.

4. Мистецькі дослідження та публікації: викладачі та студенти можуть займатись дослідженнями у галузі мистецтва й оприлюднювати їх у публікаціях та на наукових конференціях.

Ці практики створюють сприятливу атмосферу для творчого розвитку студентів і викладачів у системі вищої освіти в Україні.

Результатом такої взаємодії мистецтва і педагогічних практик є розвиток творчих навичок, поглиблене розуміння матеріалу, підвищення мотивації, розвиток соціальних навичок.

Ці приклади демонструють, як взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками може сприяти досягненню педагогічних цілей і стимулювати розвиток студентської молоді.

Активна взаємодія між мистецькими та педагогічними практиками в сучасній освіті сприяє формуванню ціннісних орієнтацій здобувачів освіти, спонукаючи їх до саморефлексії, розвитку творчості та критичного мислення. Це важливий крок у напрямі створення гармонійного освітнього середовища, де кожен студент може розкрити свій потенціал та зрости як особистість.

Конкретні аспекти, що можуть бути об'єктом дослідження:

1. Роль мистецтва у формуванні ціннісних орієнтацій: вивчення впливу мистецтва на ціннісні уявлення, переконання та ставлення здобувачів освіти. Це може охоплювати вивчення різних видів мистецтва (музика, живопис, театр, література тощо) та їхнього впливу на формування цінностей.

2. Методи і стратегії взаємодії: аналіз різних педагогічних методик і підходів, які сприяють взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками. Це може охоплювати дослідження ролі мистецьких проєктів, інтерактивних виставок, театральних постановок у формуванні ціннісних орієнтацій.

3. Вплив інноваційних технологій: використання інноваційних технологій, таких як віртуальна реальність, мультимедійні ресурси тощо для підвищення ефективності взаємодії між мистецькими та педагогічними практиками у формуванні ціннісних орієнтацій.

4. Оцінка результатів: вивчення результатів упровадження мистецьких і педагогічних практик у навчальний процес з точки зору формування ціннісних орієнтацій студентської молоді. Це може охоплювати як кількісну, так і якісну оцінку змін у цінностях і переконаннях учнів після впровадження нових підходів.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Д'юї Д. Демократія та освіта. Львів: Літопис, 2003. 294 с.
2. Григоренко Н. Мистецтво та педагогіка: інноваційні підходи до навчання. *Культурологія та мистецтвознавство*. 2018. 5, № 1. С. 34—47.
3. Бондаренко Л. Мистецька освіта та її вплив на освіту. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2020. 10, № 3. С. 88—101.

I. СТАНОВЛЕННЯ І СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ



УДК 793.3

БОРИСЕНКО ТЕТЯНА ВІКТОРІВНА

викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Народна хореографія» КЗВО КОР «Академія мистецтва імені Павла Чубинського»

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ТВОРЧА КОНЦЕПЦІЯ

Інтерпретація як творча концепція в процесі обробки українського танцювального фольклору, нова трансформована форма його переосмислення в сучасному соціокультурному просторі. Загальна характеристика і визначення основних принципів, відповідних прийомів, що застосовують хореографи під час творчого процесу, який впливає на формування їхніх творчих концепцій. Новітні тенденції — збереження або поглинання, оновлення лексично-пластичного компонента автентичної основи українського танцю.

Ключові слова: танцювальний фольклор, творча концепція, авторська інтерпретація, процес трансформації, нове трактування, український танець, варіативна версія.

Феномен людської пам'яті — унікальний. Пам'ять людини завжди накопичує, зберігає і транслює через певний вимір часу найважливіші соціально-духовні цінності, без яких вона не може існувати, не може мати своєї ментальності, неповторної самобутності, чітких ознак своєї ідентичності. Наші пращури поступово пізнавали світ, а символіку своїх емоційних вражень, набутого досвіду втілювали у ритмічних рухах, магічно-ритуальних діях, словесних формулах. Нові знання, розвиток індивідуальних можливостей, думок, відчуттів, емо-

цій на фоні швидких змін загального розвитку сприяли вираженню у ритмічному слові, пісні, танці, простих формах інсценізації. Час корегує різні види пізнавально-вираженої практики, що поступово еволюціонують, здобувають нові окраси, урізноманітнюються та набувають нових специфічних етнонаціональних ознак. Так формувались самобутні духовно-естетичні системи народної творчості, неповторного українського фольклору як унікального явища зі своїми особливостями розвитку, жанровою структурою та широкою тематичною палітрою. Саме пам'ять людини як феномен суспільної свідомості забезпечує трансляцію культурної спадщини, її неминучу інтеграцію в сучасні соціокультурні реалії, синтез традицій і новацій часу. Джерелом і гарантом процесу подальшого розвитку української хореографії є багатий фольклорно-етнографічний матеріал, його сценічна обробка балетмейстерами, безперервний процес збереження та передання традицій у поєднанні з процесом нових пошуків своєрідної лексичної основи, форм, тем та образів, що відповідають вигомам сучасного мистецтва.

Спостерігаючи сьогодні за складними процесами сучасного життя, слід зазначити необхідність існування таких феноменів сучасності, як свобода, істина, мир, добро, справедливість, гуманізм тощо. Перелік буде неповним без феномену творчості з його потенційно активною та життєствердною енергією, зорієнтованою на формування нового. Інертність суспільства завжди порушувалась творчими особистостями, в якомусь розумінні реформаторами — бунтарями, які не вагаючись виступали за реалізацію власних ідей, створюючи новаторські концепції. Історична послідовність об'єктивних процесів — це відповідна трансформація стилю та форми мислення, у структурі якої обов'язковим компонентом є творчість, що своєю внутрішньою логікою взаємопов'язана зі свідомістю, процесом пізнання та мислення, передбачення, соціальних ідеалів, практики і критики. Прояв творчої активності та рівень її інтенсивності завжди залежить від впливу зовнішніх та внутрішньо-особистісних факторів. Серед яких прагнення до інтелектуальної новизни, незвичність пропонувананих ідей, здатність бачити продукт творчого мислення через

іншу призму неординарних рішень. І це спонукає творчу людину до створення різноманітних інтерпретацій, у яких віддзеркалюється автор. На відміну від філософського трактування цієї категорії, художня інтерпретація — це цілісність відображення, спрямована на факт активного самовиявлення творця, його індивідуального ставлення до художнього твору, актуально-творчої складової, що може виражатись у різних формах і наповнюватись новим змістом. Простіше — це розуміння природи мистецтва, його здатності до будь-якого процесу трансформації. Термін «інтерпретація» походить від латинського слова *interpretatio* (тлумачення, розкриття змісту, трактування) і може застосовуватись з метою осмислення або оцінювання різних процесів, фактів та явищ. Давайте згадаємо джерела філософської, естетичної, мистецької літератури, де чітко окреслено не тільки об'єктивне значення трактування самого предмета, а й обов'язкове виявлення його суб'єктивного сенсу. Окрім трактування поняття художньої інтерпретації, існують інші типи трактування: звичайна і наукова інтерпретація. Перша — розкриття зв'язків між об'єктом трактування і ще раніше осмисленими явищами з метою створення трактування в контексті природних, соціальних взаємозв'язків або загальнокультурних цінностей. І сфера її застосування фактично безмежна, від пізнавальної діяльності до ціннісно-орієнтаційної, враховуючи і мистецтво. Друга — це операції логічного порядку, пов'язані з трактуванням наукових теорій, що конкретизують об'єкт, застосовуються до високого рівня абстракцій, пов'язаних результатами матеріального досвіду. Галузь застосування художньої інтерпретації пов'язана з трактуванням продукта художньої первинної діяльності у творчому процесі, має сублімативну форму: поєднання звичайного і наукового, конкретизацію й абстрагування. Художня інтерпретація — різновид людської практично-духовної діяльності в галузі мистецтва, яка є в абсолютно всіх можливих проявах «творчого» людини.

Якщо говорити про вертикаль традиційного танцю в першій половині ХХ ст. — це вектор поступового розвитку хореографічних форм. В умовах постмодерністської інтенції він сприймається як система різноманітних співвідношень, багатогранність форм

хореографічного мистецтва. Факторами самовираження були відсутність канону, антисистемність, неієрархічність, полістилістика. Друга половина ХХ ст. характеризується появою великої кількості танцювальних напрямлень і стилів, оригінальних і таких, що стверджують нову форму вираження, постійно трансформуючись з метою наближення до дійсності. Саме так розпочинається процес переродження вже сталих традиційних форм у нові, нестабільні, на формування яких впливають різноманітні процеси.

Переосмислення професійним хореографом первинної основи — українського танцювального фольклору — безперечно, має спиратися на досвід митців і результативність етнографічних досліджень. Принцип обов'язкового збереження відповідає нашому визначенню, оскільки є носієм народної науки у формі знань, повідомлень прийдешнім поколінням українців. Продовжуючи розмову про український танцювальний фольклор із його регіональними ознаками як основи авторської інтерпретації, слід зазначити, що це багатогранний і варіативний процес пошукової та експериментальної роботи хореографа. Тут автор стає посередником з відповідним комплексом творчих здібностей, який володіє прийомами професійної майстерності, має певний світогляд, керується у практичній діяльності необхідними художньо-пластичними методами під час вже вторинного творчого процесу. Стратегію хореографа в процесі творіння завжди визначає концепція (від латинського *conception* — система розуміння), що створює систему його власних взаємопов'язаних поглядів, єдину систему шляхів вирішення його особистих творчих завдань. Концептуальна складова творчості автора — це задум із чітко окресленими засобами його розуміння, що відображають трактування власної точки зору, завжди підпорядковане ідейно-тематичній структурі, що породжує висновки і в подальшому спрямовує дії на формування авторської творчої системи. На формування сприйняття автора впливають різні фактори, але поняття «концепції» творця відображає характер і зміст потреб глядача, основу спілкування автора і аудиторії. Творча концепція може бути сталою системою або мати змінно-плинний характер під впливом різних життєвих ситуацій, абсолютної зміни філосо-

фії життя або залежності від модних тенденцій творчості сучасного мистецтва. Фольклорна основа українського танцю і в наш час залишається основою для роботи балетмейстерів. Вона не втрачає своєї актуальності, спонукає українських балетмейстерів сьогодні до поглибленого вивчення достовірних фактів з історії, етнографії фольклоризму нашого народу. Для чого це потрібно, зазначив у статті «Про збереження українського танцювального фольклору» А. Богород: «Втрачаючи танцювальний фольклор, українська нація втрачає часточку своєї душі, своєї самобутності, що в свою чергу негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу» [2].

Якщо казати відверто, зараз відбувається процес адаптації української традиційної системи танцю до умов активізації розвитку технічного процесу, вимог глядача до популяризації сучасних напрямів хореографії іноземного походження, удосконалення технологій і створення всіляких візуальних спецефектів. Але такі прискорені зміни, бажання хореографів у своїх роботах бути суперактуальними можуть мати дуже суперечливі наслідки. Серед них позитивні — розвиток лексично-пластичного компонента, пошук нових тем, образів, розвитку сюжетної лінії, відповідність використанню символіки та активно функціонованої бутафорії. Творчі концепції хореографів спрямовані на створення візуально іншого українського танцю. Ось тут, у цьому процесі відповідності сучасним експериментам, важливо не втратити автентичної складової українського танцювального фольклору, що може визначити негативний фактор сучасних авторських інтерпретацій для збереження української фольклорної спадщини.

Питання обробки фольклорних зразків українського танцю хвилювало багатьох хореографів — етнологів попередньої доби: В. Верховинця, Д. Ластівку, П. Вірського, А. Гуменюка, Я. Чуперчука та ін. Але зацікавленість процесом обробки, створенням нових інтерпретованих версій і досі існує у науковців сучасності. Наприклад, наукова доповідь Л. Козинко «Трансмісія фольклорних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю України» [7], наукові статті І. Гутник, А. Богорода «До проблем стилізації українського танцю» [5, 2]. Ці

роботи чітко підкреслюють принципи обробки танцю, запропоновані В. Верховинцем у праці «Теорія українського народного танцю» [4]. Він виділив три основні принципи обробки танцювального фольклору: збереження першооснови фольклорного танцю, аранжування народного танцю, тобто сценічна обробка основних виразних засобів фольклорного танцю, створення балетмейстером своєї версії танцю зі збереженням фольклорного компонента. Його послідовники А. Гуменюк, П. Вірський вдалились до варіанта аранжування фольклорного зразка у поєднанні з процесом створення авторської версії першоджерела, що відповідають другому і третьому принципу обробки згідно з визначенням В. Верховинця. Реформатор П. Вірський особливу увагу приділяв сюжету та його логічному розвитку, що удосконалює образність національного танцю. Але сучасність пропонує нові принципи обробки українського танцювального фольклору, свою специфіку створення авторських постановок із орієнтацією на актуальний розвиток у галузі хореографічного мистецтва. Як балетмейстер-практик впевнена, що сучасні хореографи, окрім розв'язання проблем збереження фольклорної танцювальної спадщини, повинні шукати такий формат обробки традиційного танцю, який мотивуватиме молодих виконавців і пробуджуватиме їхній інтерес до національного, спонукатиме до створення конкурентоспроможних фольклорних інтерпретацій. Важливо в умовах глобалізації не втратити будь-який пласт української фольклорної основи, а також не допустити постійного процесу девальвації в мистецтві танцю або повного поглинання «національного» модними інтеграційними тенденціями. Амбітні прагнення сучасних балетмейстерів, спрямовані на те, щоб здивувати та приголомшити глядача, повинні бути аргументовано виправданими і все-таки контролюваними. Частина створених авторських інтерпретацій зберігає фольклорну складову, де єдиним інструментом мови є лексична основа будь-якого регіонального танцю України. У композиціях такого зразка є випадки відходження від фольклорного хореографічного малюнку, що саме побутує в даній територіальній площині. Наприклад, танцювальне мистецтво східних областей України. Ця тенденція є історично закономірною, відсутність зафіксо-

ваних фольклорно-етнографічних зразків ускладнює умови вивчення стилістичних особливостей народного танцю Слобожанщини, що впливає на достовірність або збереження автентичного малюнку в композиціях. У цьому випадку композиція містить імпровізаційно-фантазійний малюнок, що підпорядковується інтуїтивному відчуттю її автора. Можна впевнено стверджувати про активізацію роботи авторів — інтерпретаторів у полі експериментально-пошукового діапазону, спрямованого на створення варіативних версій сучасного українського танцю. Тенденція збільшення появи таких композицій доводить, що процес переосмислення основ танцювального фольклору ще більше розвивається. Якщо конкретизувати, то це стосується переважно авторів хореографічних композицій центральних, південних та східних частин України, ніж митців західних областей. Ця особливість зумовлена швидшими темпами культурної уніфікації та міжкультурної інтеграції, що притаманна мегаполісам.

Абсолютно всі інноваційні тенденції стверджують сутність сучасного фольклору як форми переосмислення народного танцю в нових кодах несхожості, нетрадиційності характеру танцювальних форм, з відповідною переорієнтацією творчості, побудованій на рефлексуванні фольклорного зразка через абстрактно-символічні знакові системи. Сучасна інтерпретація має функцію освоєння фольклорної дійсності, є носієм актуального змісту, формою сценічного новоутворення з логічним, послідовним моделюванням. Тому створення нової інтерпретації фольклорної основи відбувається здебільшого чітко визначеними прийомами пластичної варіації. Особливо розвиненим є саме такий прийом, він передбачає цитування автентичного матеріалу із закономірним драматургічним розвитком та з урахуванням законів сприйняття. Кількість варіативних повторень може бути різною, а процес вільного варіювання поступово складається в пластичну тему. Форми сценічної обробки незалежно — кода, варіація — зберігають народний дух та авторську новизну. Різні форми інтерпретації танцювального фольклору взаємообумовлені, в будь-якому конкретному випадку створення авторської трактовки фольклору буде присутній принцип цитування етнографічного матеріалу, його повторення та видозмінювання.

Другий прийом, побудований на поєднанні танцювального фольклору з іншими видами мистецтва, вирішений сучасними засобами виразності, підкорений розвитку художнього образу. Тут синтез виглядає як засіб збагачення, удосконалення художнього цілого. У створенні сучасної авторської інтерпретації фольклору потрібно керуватись принципом збереження етнічної специфіки, позбавленої повного видозмінювання фольклорних зразків. Стратегія та тактика створення нового — підкреслити особливості фольклору, показати його самотутню архітектоніку, побудувати лінію розвитку головного пластичного мотиву, образності танцю, динамічність розвитку та емоційного впливу на глядача, використання пластичних інтонацій виконавців. Ми не повинні забувати про використання прийому реставрації танцювального фольклору. Це варіант використання балетмейстером танцювальної інформації, а не живої автентичної основи. Поняття «танцювальна інформація» містить будь-який словесний або образотворчий опис фольклорного танцю, характеристику його естетичних, художніх, композиційних, стилістичних якостей, обставин і явищ, пов'язаних з побутом, питаннями еволюції, генезисом. Такі дані балетмейстер знаходить у пам'ятках культури, які мають частковий характер інформації та можуть бути суперечливими. «Танцювальна інформація» може існувати в народній творчості: мереживо, вишивка тощо. Розвинений малюнок сучасної постановки може мати орнаментальний характер.

Сучасний хореограф, працюючи над форматом інтерпретації, повинен використовувати принципи розвитку руху і композиційного матеріалу. Основні з них — «проста повторність», «повторність зі змінами», «зміна типу розробки», «оновлення». Сучасна інтерпретація як форма трансформації — це новий формат поєднання чіткого визначення стилю сучасної хореографії, використання саме йому відповідних прийомів і автентичної основи. Принцип «зміни типу розробки» та «оновлення» є структурною складовою створення трансформовано-модифікованої танцювальної форми. «Зміна типу розробки» — пластичний мотив у танці має з кожним разом нову якість. Принцип «оновлення» — принцип повної зміни хореографічного матеріалу шляхом поєд-

нання з новим, за збереження цілісності та єдності загальної композиції. Усі ці принципи можуть бути застосовані комплексно або з визначенням головного. Сучасні хореографи повинні намагатись у процесі створення авторської концепції фольклорного мотиву обов'язково шукати неформатну концепцію художнього вирішення, свій стиль і манеру, але не порушувати основну базову методологію автентичної основи та стилісової палітри сучасної хореографії. Балетмейстер під час розробки нової трансформації фольклорного мотиву повинен трактувати образний зміст, підкоряти свій авторській задум концепції. У практичній діяльності обробка та розробка завжди поруч, іноді існують в своєрідному поєднанні, сукупно визначаючи той або інший прийом трансформації фольклорної основи, з наявністю символічних кодів, бутафорних ефектів, світлових ілюмінацій, зміною просторової межі, що є необхідними в контексті вираження нових думок.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Андрійченко В.С. Український фольклор. Львів, 1998.
2. Богород А. Про збереження і відродження українського танцювального фольклору. *Народознавство*. 1994. № 15.
3. Богущкий Ю.П. Українська культура в Європейському контексті. Київ: Знання, 2007. 679 с.
4. Верховинець В.М. Теорія українського танцю: вид. 5-те, допов. / вступ. ст. і заг. ред. Я.В. Верховинця. Київ: Музична Україна, 1990. 150 с.
5. Гутник І.М. До проблеми стилізації народного танцю URL: <http://www.stattionline.org.ua/obraz/33/2050-doproblemi-stiliraci%D1%97-narodnogo-tancyu.html> (дата звернення: 07.02.2024).
6. Кебас О.Б. Імпровізація в сучасному танцювальному мистецтві. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових процесів*. Київ: КНУКіМ, 2005.
7. Козинко Л.Л. Трансмсія фольклорних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю України. *Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету*: зб. наук. пр. звітно-наук. конф. викладачів ун-ту за 2012 р. / уклад. Г.І. Валенська, О.В. Чваркіна, О.П. Ємельянова. Київ, 2013. С. 67—69.
8. Українська та зарубіжна культура / за ред. Козяри С.І. Київ, 2000.
9. Українознавство. В 6-ти книгах. Київ, 1994—1996.
10. Шкарабан М. Франсуа Дельсарт. Система виразності людини. Київ, 1998.



УДК 784.1(430)

ВАСЮТА ОЛЕГ ПАВЛОВИЧ

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України
ORCID 0000-0002-0217-3090

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЧЕРНІГІВЩИНИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто особливості історичного розвитку композиторської творчості Чернігівщини. Зосереджено увагу на використанні музичного репертуару у проєкції музичної педагогіки. Визначено місце композиторської творчості у процесі естетичного виховання дітей та молоді. Наголошено культуротворчий потенціал особистості.

Ключові слова: композиторська творчість Чернігівщини, музична педагогіка, естетичне виховання, педагогічний репертуар.

Постановка проблеми. Композиторська творчість Чернігівщини демонструє динамічне наповнення музично-педагогічного репертуару творами, які відповідають цілям музичного виховання дітей та молоді.

Останні дослідження та публікації. Проблемам музичного виховання молоді надавали значення українські композитори та мистецтвознавці, зокрема: М. Лисенко, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, Б. Фільц, М. Степаненко, В. Шульгіна та ін. [15]. Однак внесок композиторів і мистецтвознавців Чернігівщини у вирішення наголошеної проблеми не має достатнього науково-практичного висвітлення у сфері вітчизняної музичної педагогіки та мистецтвознавства.

Мета статті полягає в донесенні актуальної інформації про сучасну творчість композиторів Чернігівщини, яка сформувалась у процесі історично-

го розвитку краю і охоплює різні жанри музичного мистецтва, впливає на діяльність музично-педагогічних кадрів у сфері музично-естетичного виховання дітей та молоді.

Виклад основного матеріалу. Композиторська творчість Чернігівщини — це історично сформоване культуротворне явище музичного мистецтва України, що здійснює конструктивний вплив на процес визначення культурної конфігурації та ідентифікації краю.

З другої половини XVII ст. музична діяльність розвивається у тісному взаємозв'язку освітньої та музично-виконавської практики (хорова капела Лазаря Барановича (1657—1690), Новгород-Сіверський (1635), Чернігівський (1700) колегіуми; Глухівська співацька школа (1738) та ін.) і поступово набирає ознак композиторської школи [2—4].

Приміром, партесні хорові концерти С. Пекалицького (хормейстер і композитор хорової капели Чернігівського архієпископа Лазаря Барановича) стали важливим етапом в історії вітчизняної музичної культури [14]. Творчості композитора властиве досконале володіння бароковими прийомами хорового письма і довершеною технікою контрапункту. Це був яскраво виражений персональний внесок у створення мистецького потенціалу «нового музичного мислення» зазначеної епохи, що знайшло своє підтвердження у музичній творчості композиторів наступної генерації, які духовно пов'язані з Чернігово-Сіверщиною (А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський та ін.) [16].

У ракурсі регіональних музично-стильових локацій привертає увагу доробок цілого ряду композиторів кінця XVIII — початку XIX ст., для яких культурні традиції Чернігівщини відігравали роль своєрідної «духовної матриці» з усім комплексом художніх інтерпретацій. Синергетичний потенціал стильової взаємодії демонструє приклад композиторської творчості Іллі та Олександра Лизогубів (Седнівський музичний осередок), Андрія і Гаврила Рачинських (Новгород-Сіверський музичний осередок); музичні колективи родини Тарновських (Качанівка) та Ґалаганів (Сокиринці, Дегтярі). Їхня творча майстерність, художньо-виконавська досконалість, творча ерудиція, вправність у вирішенні технічних

завдань відповідала кращим зразкам української романтичної музики [4, С. 33].

Від часу створення перших хорових концертів, фортепіанних мініатюр, інструментальних варіацій представники «композиторського цеху» Чернігівщини значно збагатили «музичний тезаурус» української культури напрацюваннями в галузі інструментальної і вокальної музики, теорії та практики мистецької діяльності, що здійснювало позитивний вплив на формування музичної педагогіки від давнини до сьогодення.

Напрацювання в галузі сучасної вокальної музики (І. Зажитько, Ю. Захожий, М. Збарацький, А. Зименко, П. Зуб, О. Іванько, М. Козак, Р. Лісова, І. Синиця), інструментальної (С. Безпала, Ю. Грицун, М. Демиденко, А. Зименко, О. Іванько, Р. Лісова, О. Луцки), театральної музики (С. Безпала, Ю. Грицун, М. Демиденко) суттєво збагачують мистецький і музично-педагогічний арсенал регіону [1, 2, 5—10, 12, 13]. У деяких музичних творах чернігівських композиторів відбилися найзначніші мистецькі стилі ХХ ст.: необароко, неокласицизм, неофольклоризм. Достатньо порівняти «Триптих для камерного оркестру і тромбона», «Концертну п'єсу для симфонічного оркестру і тромбона» М. Демиденко з їх джазовою варіабельністю та експресивним хроматичним тематизмом і «Концерт для скрипки з оркестром «Коза»» А. Зименка, де другий приклад близький до неофольклорних зразків, а перший — до постмодерних, про це свідчить і назва частин твору: «Легато», «Нон Легато», «Стакато» (Триптих) та «Рондо-Буфо» (Концертна п'єса) [2].

У «Старовинній сюїті для камерного оркестру» (друга редакція «Чотири грані страшної трагедії — пам'яті жертв Голодомору 1932—1933 р.») Ю. Грицун спостерігаємо різні варіанти творчого опрацювання барокового жанру сюїти: від неокласичної, «прозорої» фактури, що відповідає типовій структурі старовинних танців епохи пізнього Середньовіччя: «Чакона» (I част.), «Пасакалія» (II част.), «Павана» (III част.), «Гальярда» (IV част.), написаних у формі поліфонічних варіацій; до вельми масивного, з драматичними дисонуючими співзвуччями для відбиття трагічної теми Голодомору в Україні в 30-х роках ХХ ст. Певний ренесанс старо-

винних (барокових) жанрів у сучасній українській музиці характерний і для інших композиторських шкіл, зокрема харківської, одеської, київської [2].

У контексті сказаного особливої ваги набувають новітні напрацювання у сфері сакральної музики (І. Зажитько, Ю. Захожий, І. Синиця), що репрезентує ще один напрям у сучасній композиторській творчості. Зрозуміло, через ідеологічні заборони радянської доби було втрачено певну ієрархічну впорядкованість жанру церковної музики на рівні регіону. Духовна музика сучасних композиторів Чернігівщини характеризує культурну інтегративність музичного мислення різних суспільно-історичних епох, як з погляду структурування музичної думки, так і залучення релігійно усталених текстів [3].

Висновки. Сучасна композиторська творчість краю демонструє не лише глибокий потяг до духовних першоджерел, а й яскравість, художню досконалість музичного матеріалу, який викликає значний інтерес музично-педагогічної спільноти та музикантів-виконавців. Твори композиторів Чернігівщини постійно наповнюють педагогічний репертуар мистецьких навчальних закладів регіону різного рівня і мають суттєвий вплив на формування духовного потенціалу дітей і молоді. Приміром, яскравою подією кінця 2023 р. стало виконання молодіжним оркестром «Камерата» Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л.М. Ревуцького під керівництвом заслуженого артиста України О. Шевчука «Сюїти в старовинному стилі» Ю. Грицун, яке відбулось під час престижного форуму сучасної української музики «Музичні прем'єри сезону» в концертному залі імені Олега Тимошенка (Національна музична академія України імені П.І. Чайковського).

Врешті-решт, наведені приклади переконливо доводять творчу результативність композиторів Чернігівщини і засвідчують високий рівень композиторської техніки (майстерності), яка перебуває на найвищих позиціях музично-творчого процесу і в цьому сенсі є виявом сталості та поліморфізму музичної культури регіону як у контексті загально-національної культуротворчості, так і в аспекті музичної педагогіки та музичного виконавства сучасного періоду [2, 4].

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Безпала С. Оркестр. Мюзикл для дітей. Клавір. Лібрето. Чернівці: ЧМШ № 2 ім. Є.В. Богословського, 2008. 66 с.
2. Васюта О.П. Чернігівська композиторська школа новітньої доби: особливості творчого втілення. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 2. С. 198—202.
3. Васюта О.П. Сучасна духовна музика Чернігівщини: композитори Юрій Захожий, Іван Зажитько, Іван Синиця. *Сучасні виміри української регіоналістики: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 5 черв. 2019 р.* Ніжин: НДПУ ім. М.В. Гоголя, 2019. С. 8—11.
4. Васюта О.П. Музична культура Чернігівщини ХХ — початку ХХІ століття (композиторська творчість та виконавство). Чернівці: Десна Поліграф, 2019. 384 с.
5. Демиденко М.В. П'єси для блок-флейти. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2011. 52 с.
6. Демиденко М.В. Педагогічний репертуар для ансамблю скрипалів. Чернівці: ВАТ Рекламний комбінат, 2008. 66 с.
7. Зименко А.І. Голубе намисто: альбом пісень для дітей. Чернівці: ФОП Баликіна С.М., 2011. 48 с.
8. Зуб П.Г. Ласкавиця. Пісні та інструментальні твори. Чернівці: ЧОУНБ ім. В. Короленка, 2003. 110 с.
9. Іванько О.П. Концерт для двох фортепіано: пед. репертуар піаніста. Чернівці: КП Чернівці. Обереги, 2009. 144 с.
10. Іванько О.П. Я молюсь за Україну: хорові твори. Чернівці: КП Чернівці. Обереги, 2010. 204 с.
11. Корній Л.П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття. Київ: Муз. Україна, 2018. 364 с.
12. Лісова Р.В. Ліричний альбом для фортепіано. Чернівці: ФОП Баликіна С.М., 2019. 60 с.
13. Лушчик О.В. Твори для фортепіано на основі українських народних пісень. Чернівці: КЗ ОМЦНЗКіМ, 2018. 21 с.
14. Пекалицький С. Духовні твори українського бароко: навч.-метод. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / упоряд. М. Гобдич. Київ: Муз.Україна, 2008. 32 с.
15. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підручник. Київ: НАКККіМ, 2016. 264 с.
16. Юрченко М. Предтеча: Андрій Рачинський та хорова музика України XVIII ст. *Укр. культура*. 1996. № 2. С. 30—31.



УДК 159.922.7:37.036

ВОРОПАЄВ ЄВГЕНІЙ ПАВЛОВИЧ

кандидат психологічних наук, доцент Харківської державної академії культури

ЖИРОВА ОЛЕНА ВАЛЕРІЇВНА

заступник директора з навчально-виховної роботи
КЗ «ЦДЮТ № 7 Харківської міської ради»

ДИТЯЧА ТЕАТРАЛЬНА СТУДІЯ І ШКОЛА ДІАЛОГУ КУЛЬТУР: ТОЧКИ ЗБІЖНОСТІ ПЕДАГОГІЧНИХ ПІДХОДІВ

Нинішня художня освіта часто піддається справедливій критиці, тому важливо акцентувати позитивні тенденції у цій сфері. Ми зосередимося на тезах: 1) дитяча театральна студія може відігравати роль творчого центру школи мистецтв, організаційного та мотиваційного ядра усїєї величезної кількості дисциплін мистецької освіти, є перспективною стратегією розвитку художньої освіти; 2) універсализм театру привертає також увагу авторів Школи діалогу культур, тому у статті конспективно викладено ідеї, які зближують цю школу та педагогіку дитячих театральних студій.

Ключові слова: педагогіка мистецтв, дитяча театральна студія, Школа діалогу культур, психологія художньої творчості.

Відомо, що кінець ХХ ст. ознаменувався появою в нашої країні великої кількості дитячих шкіл мистецтв (ДШМ), які виникли як поєднання музичних шкіл, хореографічних класів, театральних студій і гуртків образотворчого мистецтва. Але таке об'єднання мислилося не як формальне перебування під одним дахом: передбачалось, що різні відділи ДШМ співпрацюватимуть, породжуючи художню творчу продукцію та збагачуючи педагогічні прийоми один одного. Дитячий театр перебував у центрі такого єднання, і робота навчального закладу ставала продукуванням не академконцертів, а великих спектаклів, у рамках яких різні відділення займа-

лись своїми прямими обов'язками: створенням декорацій і костюмів, виконанням музичних творів, що супроводжують дію, постановкою хореографічних епізодів і саме театральною грою. Художнє ціле є привабливішим, ціннішим і продуктивнішим за найвдаліший концерт класу або презентацію одного відділення ДШМ. В Україні 1990-х ці ідеї звучали як серед директорів шкіл мистецтв, так і серед керівників професійних творчих колективів. Це Р.І. Савіних, директор Харківського ліцею мистецтв, З.М. Мурзіна, директор Школи сучасних театральних-сценічних напрямків (Харків), І.А. Пшеничних, директор ЦДЮТ № 7 (Харків), у Києві — В.Г. Давидов, директор Авторської приватної школи мистецтв «Театральний колегіум», керівництво Євпаторійської дитячої школи мистецтв та міжнародного дитячого центру-комплексу «Золотий ключик» (Євпаторія), Херсонської дитячої музичної школи № 3 та ін. Серед діячів «дорослої» сценічної творчості назвемо заслуженого артиста України режисера М.А. Ентіна, народного артиста України режисера Ф.А. Чемеровського, професора, Заслуженого діяча мистецтв М.Я. Розіна. Ентузіазм учасників множився завдяки великій кількості театральних колективів у Харкові, постійному спілкуванню з колегами на численних фестивалях України [4, 5].

Сьогодні рано підбивати підсумки «руху дитячих театрів» (цю самоназву часто вимовляли його учасники в «нульових» роках): бо не все вдалось [6]. Зокрема, можна стверджувати, що великий проєкт зближення відділів шкіл не вдався, поява великої цілісності з особливими новими якостями не відбулась, хоча співпраця між педагогами різних напрямів — явище нерідкісне у ДШМ і позашкільних закладах. Виною тому вважають організаційні та творчі складнощі функціонування мистецької ради, покликаної створювати загальношкільне дійство. Директор школи тут втрачає владу, тепер його підлеглі починають ставити перед ним завдання (купівля костюмів, аксесуарів для постановки тощо), що перетворює його на підлеглого. Крім того, хударда — це теж певна ієрархія, де хтось (частіше — режисер-постановник) несе відповідальність за кінцевий продукт. Тому богемна анархія та загальна рівність учасників також руйнує плідний навчально-мистецький процес.

Однак у рамках роботи деяких театрів позашкільних закладів бажана цілісність є, про що свідчать результати дослідження [3].

Режисери таких колективів набирають до свого штату хореографів, хормейстерів, художників, адміністраторів; керівник навіть може відійти від режисерської роботи та запрошувати інших постановників, зокрема почесних. Такий колектив може бути «на особливому рахунку» у керівника дитячої позашкільної установи, при якій він існує, і це часом руйнує жорстку ієрархію між директором і співробітником: підлеглий висуває вимоги перед адміністрацією, коли справа стосується масштабних дійств, у яких зацікавлені всі учасники організації (наприклад, дитячий театр проводить міжнародний фестиваль і вся адміністрація навчального закладу зайнята виконанням доручень керівника цього театру).

Є ще одна ситуація, коли ненадовго виникає велика цілісність у роботі груп дитячих гуртків (студій, класів). Якщо в центрі дитячої творчості або Дитячому палаці культури планується масштабний захід (новорічні свята, день захисту дітей та ін.), то керівники різних художніх напрямів, які братимуть участь у даному заході, створюють художню раду, що добре функціонує та вирішує певне завдання. Цей союз існує недовго, також не завжди робота в ньому приносить радість усім учасникам, але поки всі об'єднані єдиним надзавданням — механізм працює. Практика показує, що розумні адміністратори не втручаються у роботу такої худради й зосереджені на організаційній та матеріальній підтримці процесу.

Важливим етапом становлення «руху дитячих театрів» стало зближення зі Школою діалогу культур (ШДК). Може стихійно, але не випадково на «рух» звернули увагу харківські діалогісти — учасники лабораторії методології та теорії психології Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України, якою в ті часи керував доктор психологічних наук, професор Г.А. Балл. Відомо, що наприкінці 1970-х рр. група харківських педагогів під загальним керівництвом В.С. Біблера розпочала розробку та експериментальне проведення уроків-діалогів у харківських школах. Дослідницьку роботу на першому етапі виконували С.Ю. Курганов, В.Ф. Литовський, І.М. Соломатін, В.А. Ямпільський, Г.В. Згурський та ін., у Києві: А.Г. Волинець, Т.Д. Морозовська. Крім того, у столиці у 2005—2010 рр. відбувався великий семінар з теорії та практики ШДК [7].

На семінарах у Харкові, присвячених діяльності дитячих театральних студій, обговорено багато питань, зокрема про внутрішню театральність самої ШДК, використання ігрових прийомів у її роботі, естетизацію навчання. В.Ф. Литовський обґрунтовував тезу: театр як центр гри (через свою синтетичність, про що сказано вище), може стати ядром і діалогічного навчання; але для цього необхідно «вивести» предмети шкільного курсу з потреб театральної постановки [8]. Так з малювання (костюмів, декорацій) «вирощується» писемне мовлення, з роботи освітлювачів та звукорежисерів — необхідні знання з фізики, весь блок гуманітарних предметів, зрозуміло, цілком занурений у театр. Крім того, у долученні сценічного дійства до навчального процесу можна побачити традиції А.С. Макаренка, В.О. Сухомлинського, Януша Корчака: адже саме театр об'єднував колоністів і вихованців видатних педагогів.

У рамках цього напряму досліджень учасники лабораторії публікують низку наукових праць. В.О. Медінцев обґрунтовує гіпотезу, за якою аналіз суб'єктного складу та типів діалогів, які дитина використовує в ситуаціях сприйняття, виконання та створення музики, відкриває додаткові можливості інтерпретації властивостей музичної активності дитини [9]. Про роль гри у становленні писемного мовлення пише В.Ф. Литовський [8]. Автор цієї статті у ході дисертаційного дослідження з'ясовує, що керівники харківських театральних студій найчастіше застосовують не монологічну, а діалогічну стратегію педагогічного управління, яка передбачає стимуляцію внутрішніх джерел розвитку учня [3].

Сьогодні, усупереч війні та попередній руйнівній епідемії, співпраця між харківським «рухом дитячим театром» та представниками ШДК триває. Зокрема, одним із центрів, де сьогодні розробляється проєкт ШДК, став портал *Culture Dialog*, навколо якого зібралися вчені з різних країн (зокрема А. Волинець, С. Копилов, Д. Богачик). Його робота охоплює теоретичні та практичні напрями формування школи, серед яких — використання у ШДК досвіду установ додаткової освіти (палаців культури, центрів дитячої творчості, клубів за місцем проживання, станцій юних техніків тощо). Передбачалось, що прийоми роботи навчальних закладів можуть бути схожими, оскільки вони спрямо-

вані на продукування творчості учнів [6]. Висувається теза про те, що ШДК знаходиться між монологічною авторитарною сучасною загальноосвітньою школою та демократичним, але часто орієнтованим на соціальне замовлення позашкільним навчальним закладом. Також ШДК зближує із позашкільною творчою студією гра й імпровізація, а із загальноосвітньою школою — планованість і передбачуваність результатів [2].

Усе це допоможе збагатити підходи обох напрямів освіти. Крім того, розуміння перспектив розвитку ДШМ може стати орієнтиром для подальшої розбудови мистецької освіти, відкривання нових стратегій її розвитку, упровадження новітніх засобів навчання.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Балл Г.О. Сучасний гуманізм і освіта: Соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти. Рівне: Ліста-М, 2003. 128 с.
2. Волинець А.Г. Вигодана історія європейської думки. Попередні зауваження. *Особистість-культура-діалог. Наративи та метаморфи* / В. Бескорсий та ін.; за заг. ред. Є.П. Воропаєва. United Kingdom: GlobeEdit, 2023. 320 с.
3. Воропаєв Є.П. Психолого-педагогічні фактори креативності вихованців дитячих театральних студій: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. Київ, 2008. 237 с.
4. Воропаєв Є.П. Дитяче театральне співтовариство: проблеми, перспективи, досвід розбудови. *Проблеми загальної та педагогічної психології. Зб. наук. пр. Ін-ту психології ім. Г.С. Костюка АПН України* / за ред. С.Д. Максименка Київ, 2004. VI, вип. 3. 420 с.
5. Воропаєв Є.П. Психолого-педагогічні проблеми дитячого театального співтовариства. *Обдарована дитина*. 2004. № 4. С. 48—55.
6. Воропаєв Є.П. Школа діалогу культур та позашкільна освіта: відмінності та подібності у підходах та методах викладання. *Особистість-культура-діалог. Наративи та метаморфи* / В. Бескорсий та ін.; за заг. ред. Є.П. Воропаєва. United Kingdom: GlobeEdit, 2023. 320 с.
7. Діалог культур і духовний розвиток людини: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 24—26 січ. 1995 р. Київ: ЦУЛ, 1995. 237 с.
8. Литовський В.Ф. Культура, писемне мовлення школяра у сучасному суспільстві: традиції й перспективи їхнього розвитку. *Особистість-культура-діалог. Наративи та метаморфи* / В. Бескорсий та ін.; за заг. ред. Є.П. Воропаєва. United Kingdom: GlobeEdit, 2023. 320 с.
9. Медінцев В.О. Про формування в дітей уявлень музичного ритму. Психологія художньої творчості. Хрестоматія. т. 3 / Копилов Сергій та ін.; за заг. ред. Є.П. Воропаєва. United Kingdom: GlobeEdit, 2023. 224 с.



УДК 378:004

ГИТУН ВАЛЕНТИНА МИКОЛАЇВНА

завідувач бібліотеки КЗВО КОР

«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ЕЛЕКТРОННИЙ ПОШУК НАУКОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ТА ІНСТРУМЕНТИ ДОСТУПУ

Охарактеризовано основні пошукові системи наукової інформації. Висвітлено особливості та інструменти доступу до них в умовах відкритої освіти.

Ключові слова: пошук, бази даних, наука, інформація.

Для пошуку інформації важливо знати, де знайти інформацію, зокрема який тип ресурсів пропонується у різних системах. Ці системи називаються інструментами доступу та групуються за охопленням вмісту. Слід зазначити, що використання таких систем забезпечує достовірність і авторитетність інформації. Ці інструменти доступу базуються в інтернеті та, у багатьох випадках, доступні на мобільних пристроях:

- *Semantic Scholar* — пошукова система академічних текстів, яка працює на основі штучного інтелекту. Дослідницький інструмент розроблено в Інституті ШІ ім. Аллена і оприлюднено 2015 р. У ньому для створення резюме наукових робіт використовують досягнення в обробці природної мови. *Semantic Scholar* станом на 2022 р. налічував понад 200 мільйонів публікацій з усіх галузей знань.

- *Google Scholar* — безкоштовна пошукова система, яка індексує повнотекстові документи та метадані різного виду наукової літератури за різними галузями знань і різними джерелами, охоплюючи

рецензовані статті, дисертації, книги, реферати і звіти, що опубліковані видавництвами наукової літератури, професійними асоціаціями, закладами вищої освіти, науковими організаціями; модифікація *Google*.

- *Open Access Button* — інструмент для пошуку повнотекстових наукових публікацій, які опубліковано у відкритому доступі. Пошук можна здійснювати за назвою статті, *URL*, *DOI* тощо. Даний застосунок до браузера дає можливість отримати інформацію та знайти альтернативні шляхи доступу до наукової інформації за плату (статті, монографії). Під час перегляду сторінки з описом потрібної статті користувач натискає кнопку і вона запускає пошук. Якщо статтю не було знайдено у відкритому доступі, користувачу пропонується процедура пошуку матеріалу, яка передбачає й сповіщення автора про потребу в отриманні його статті іншим дослідником.

- *Open Ukrainian Citation Index (OUCI)* — пошукова система і база даних наукових цитувань, які надходять від усіх видань, що використовують сервіс *Cited-by* від *Crossref* та підтримують *Initiative for Open Citations*. *OUCI* покликаний спростити пошук наукових публікацій, привернути увагу редакцій до проблеми повноти та якості метаданих українських наукових видань, покращити представлення українських наукових видань у спеціалізованих пошукових системах (наприклад, *Dimensions*, *Lens.org*, *1findr*, *Scilit*), що може розширити їхню читацьку аудиторію, допоможе бібліометристам вільно вивчати зв'язки між авторами та документами з різних наукових дисциплін, зокрема в галузі суспільних і гуманітарних наук.

- *CORE* — найбільший у світі агрегатор документів відкритого доступу. Місія *CORE* полягає в індексуванні всіх досліджень у всьому світі та забезпеченні необмеженого доступу для всіх. *CORE* індексує дослідницькі статті від постачальників даних, зокрема інституційні та предметні сховища, сервери препринтів, а також журнали з відкритим доступом і гібридні журнали. Зараз *CORE* містить 275 млн статей у відкритому доступі, зібраних від 11 тис. постачальників даних з усього світу. Окрім простого пошуку за ключовими словами, *CORE* пропонує розширені параметри по-

шуку для фільтрації результатів за типом публікації, роком, мовою, журналом, сховищем і автором. Інтерфейс *CORE* простий у використанні та навігації.

- *BASE* — одна з найбільших пошукових систем академічних текстів у світі, надає доступ до понад 240 млн документів від більш ніж 8 тис. постачальників контенту. Є можливість отримати доступ до повних текстів приблизно 60 % проіндексованих документів безкоштовно (відкритий доступ). *BASE* є продуктом бібліотеки університету Білефельда.

- *OAIster* — зведений каталог мільйонів записів, що представляють відкритий доступ до цифрових ресурсів. Його було створено шляхом збирання з колекцій відкритого доступу в усьому світі за допомогою протоколу Ініціативи відкритих архівів для збору метаданих (*OAI-PMH*). Натепер у каталозі містяться більше 50 млн записів, які представляють цифрові ресурси понад 2 тис. учасників.

- *Scimago Journal & Country Rank* — аналітичний портал, на якому представлені наукові показники по журналах та країнах. Аналіз базується на інформації, що міститься в базі даних *Scopus*[®] (*Elsevier B.V.*). Пошук наукового журналу для публікації через *SJR* вебсайт.

- *WorldWideScience.org* — глобальна наукова пошукова система, яка здійснює пошук інформації по національних і міжнародних наукових базах даних та порталах.

- *DuckDuckGo* — пошукова система з відкритим кодом, яка використовує інформацію з багатьох джерел для надання точних і різноманітних результатів. Дотримується політики повної конфіденційності — відмова від збору, збереження та обробки даних про користувача.

- *Metasearch Search Engine* — сервіс пошуку (діє від 1998 р.) у більш ніж 300 світових журналах і виданнях у галузі управління, економіки, інформатики, техніки, освіти, спорту, мистецтва тощо.

- *RefSeek* — пошуковик з академічних ресурсів. Понад мільярд джерел: енциклопедії, монографії, журнали — це вебпошукова система для студентів і дослідників, яка має на меті зробити академічну інформацію легко доступною для всіх; більше 5 млрд до-

кументів, зокрема вебсторінки, книги, енциклопедії, журнали та газети. Унікальний підхід *RefSeek* пропонує студентам усебічне охоплення теми без перевантаження інформацією загальної пошукової системи — підвищуючи видимість академічної інформації та переконливих ідей, які часто губляться в плутанині спонсорованих посилань і комерційних результатів.

- *Scopus* — це бібліографічна і реферативна база даних та інструмент для відстеження цитованості статей, опублікованих у наукових виданнях. Індексує понад 20 тис. назв наукових видань з технічних, медичних та гуманітарних наук 5 тис. видавців. База даних індексує наукові журнали, матеріали конференцій і серіальні книжкові видання. Розробником та власником *Scopus* є видавнича корпорація *Elsevier*. Пошуковий апарат інтегрований з пошуковою системою *Scirus* для пошуку вебсторінок та патентною базою даних.

- *OASIS* — Система Інтегрованого пошуку по відкритих джерелах, метою якої є спрощення виявлення відкритого контенту. На теперішній час *OASIS* веде пошук у 117 джерелах та має 388 707 записів.

- *OERSI* (*Open Educational Resources Search Index*) — пошуковий індекс відкритих освітніх ресурсів серед закладів вищої освіти.



УДК 378+37.09+7.07

ГОЛОВАТЮК ІВАН ГРИГОРОВИЧ

аспірант кафедри соціальної роботи та менеджменту
соціокультурної діяльності Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

АРТТЕРАПІЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Охарактеризовано взаємозв'язок арттерапії і мистецької освіти. Визначено спільні і відмінні риси між арттерапевтичним і освітнім процесами. Окреслено основні риси драматерапії як виду арттерапії. Проаналізовано потенціал арттерапії загалом і драматерапії зокрема для професійної підготовки майбутніх акторів.

Ключові слова: арттерапія, мистецька освіта, мистецтво, драматерапія, професійна підготовка, майбутні актори.

Арттерапія і мистецтво — нерозривно пов'язані напрями людської життєдіяльності, що очевидно вже з їхньої назви. Так, англійський відповідник терміна арттерапія — *art-therapy*, а мистецтва — *art*, тож арттерапія є терапією за допомогою мистецтва. Американська мисткиня К. Драчнік порівнює зв'язок арттерапії і мистецької освіти з технікою макраме, «де у вузлах нитки пряжі тісно переплітаються, а решта пряжі звисає окремо й вільно» [4, С. 16]. Співзасновник Американської асоціації арттерапевтів Р. Олт викоремлює чотири види арттерапії:

- аналітичну терапію, що послуговується психоаналітичною моделлю;
- функціональну арттерапію, яка фокусує увагу на випадках затримки психічного розвитку, фізичних і органічних порушеннях;
- гештальт арттерапію, що пропонує використовувати мистецькі матеріали для професійного зростання, освіти й усвідомленого саморозвитку;
- психо-едукативну арттерапію, яка поєднує міжособистісні стосунки і освітній процес у структурі діяльності [1].

Кожен із видів певною мірою пов'язаний із мистецькою освітою, яка є основою арттерапії [4, С. 16].

Дослідниця феномену арттерапевтичної культури Г. Венгровер, порівнюючи арттерапію і освіту, зазначає, що «арттерапія зосереджує увагу на індивідумі або групі на відміну від освітньої культури, де фокус зміщається на клас або школу, тобто на освітнє середовище. Окрім того, для освітньої культури важливі спільні риси учнів / студентів: вік, рівень освіченості, емоційного розвитку тощо. Натомість для арттерапевтичного процесу важливими є унікальні риси, відмінності кожної особистості. Якщо освітня культура розглядає учня або студента як суб'єкт навчання, від якого вимагається дотримання норм і постійність у досягненні навчальних цілей, то в арттерапевтичному процесі учень або студент постає як складний суб'єкт, сповнений внутрішніх суперечностей і конфліктів. Освітній процес спрямований насамперед на роботу з рівнем свідомості учнів або студентів, а арттерапевтичний процес зацентрований на роботі з підсвідомим» [6, С. 111].

Важливими рисами арттерапії є те, що її результати часто можна виміряти скоріше якісно, ніж кількісно. Кожен сеанс арттерапії, арттерапевтичне заняття або заняття з елементами арттерапії відрізняється не лише для кожного з учасників, але й кожне наступне заняття відмінне від попереднього, зокрема з огляду на той факт, що арттерапевтичному процесу не властиве суворе дотримання запланованої траєкторії навчання. Загалом, учасникам арттерапевтичного процесу з боку арттерапевта надається значно більша свобода у діях, ніж учасникам освітнього процесу з боку вчителя чи викладача [6, С. 110].

Тісний зв'язок мистецтва і з мистецькою освітою, і з арттерапією зумовлює доцільність використання арттерапії у професійній підготовці майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей, зокрема здобувачів фахової передвищої освіти спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Мистецтво є елементом, що об'єднує мистецьку освіту й арттерапією і є тією основою, на якій будується їх взаємозв'язок. Дослідники виокремлюють чотири аспекти мистецької освіти, що відображають уміння: 1) бачити і відчувати мистецькі відносини; 2) продукувати об'єкти мистецтва; 3) знати і розуміти їх; 4) оцінювати мистецькі продукти [2, С. 2]. Зокрема, для підготовки майбутніх ак-

торів можна застосовувати драматерапію як вид арттерапії. Північноамериканська асоціація драматерапії визначає драматерапію як цілеспрямоване використання прийомів гри, перевтілення, проєкції, метафори, дистанціювання, імпровізації для того, щоб допомогти особі у реалізації значущих особистісних змін [7].

Драматерапія є ефективним методом роботи у професійній підготовці майбутніх фахівців спеціальності 026 «Сценічне мистецтво», оскільки є, з одного боку, інструментом впливу на емоційну сферу студентів, а з іншого — використовує драму, яка є зрозумілішою і ближчою для майбутніх акторів.

Драматерапія може бути застосована насамперед для формування у майбутніх здобувачів фахової передвищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво» навичок управління стресом і емоційного розвантаження, які постійно супроводжують представників творчих професій. Студенти потрапляють у нові для себе обставини у віці 17—18 років, а на перше робоче місце за фахом — кілька років потому. Окрім того, що студент опиняється у незнайомому середовищі, до якого доводиться адаптуватись, до цього додається ще й низка побутових обов'язків і проблем, які тепер необхідно вирішувати самотужки. Водночас творче професійне середовище — спочатку в закладі фахової передвищої освіти, а згодом на першому робочому місці, характеризується високим рівнем професійної конкуренції та емоційної напруги. Студенту — майбутньому актору ще зі студентських років необхідно опанувати навички керування емоціями, що часто заважають здійсненню безпосередніх професійних обов'язків.

Найефективнішими прийомами драматерапії у мистецькій освіті, зокрема професійній підготовці майбутніх акторів, є, наприклад, «вихід» із образу (на противагу «вживанню» в образ). Традиційно якість гри акторів асоціюється з їхнім умінням вжитись у роль, тобто повністю злитися зі своїм персонажем. Проте тривалий час дуже мало уваги приділялось питанню про те, як акторові, який для виконання ролі «перевтілюється» в іншу людину — свого героя, повернутись назад у власну ідентичність, тобто як вийти з ролі. Прийом «виходу», або деролінгу (*de-roling*) дає акторам час для осмислення власної діяльності, возз'єднання з власним тілом, ідентичністю і постановки цілей для майбутніх про-

фесійних завдань. Так, наприклад, акторові пропонують промовити фразу на кшталт: «Я не леді Макбет, я — ім'я актора», після чого назвати три спільні і три відмінні риси між собою і своїм персонажем. Окрім того, актор може спробувати буквально скинути з себе роль, ніби струшуючи її зі свого тіла [5, С. 12—14].

Інший прийом драматерапії — естетична дистанція — полягає у певному дистанціюванні актора від свого персонажа. Наприклад, під час репетиції особливо емоційних сцен режисер може змістити фокус з головного героя на групу акторів, щоб відокремити головного героя від інтенсивних переживань. Студентам — майбутнім акторам можна запропонувати на початку, в середині та наприкінці семестру створити соціальний атом — міжособистісну карту, що вказує на ступінь впливу інших на студента [3, С. 64]. До соціального атома можуть бути включені персонажі, ролі яких актори повинні грати протягом семестру. Цей прийом допомагає як студенту, так і викладачу дотримуватись дистанції між ролями.

Отже, арттерапія і драматерапія як її вид є ефективним інструментом у професійній підготовці майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей, що допомагає особистості управляти своїми емоціями, пропрацьовувати їх і відмежовуватись від професійної діяльності, зберігаючи власну ідентичність і моральне здоров'я.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Ault R. Art Therapy — A general introduction. *Report to an art therapy symposium*. Kingsview Hospital. Reedley, California. August 1974.
2. California State Department of Education. *Art Education Framework*, 1971. P. 2.
3. Carey L.J. Expressive and creative arts methods for trauma survivors. Jessica Kingsley Publishers, 2006. 224 p.
4. Drachnik C. A Historical Relationship between Art Therapy and Art Education and the Possibilities for Future Integration. *Art Education*. 1976. 29, No. 7. P. 16—19.
5. Faith E. Drama therapy for actors training programs. Expressive Therapies Capstone Theses. Lesley University. URL: https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/429?utm_source=digitalcommons.lesley.edu%2Fexpressive_theses%2F429&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (дата звернення: 07.02.2024).
6. Wengrower H. Art therapies in educational settings: An intercultural encounter. *The Arts in Psychotherapy*. 2001. Iss. 28. P. 109—115.
7. What is drama therapy? *NADTA*. URL: <https://www.nadta.org/what-is-drama-therapy> (дата звернення: 01.02.2024).



УДК 37.01

ДІДУК ІННА АНАТОЛІВНА

кандидат психологічних наук, доцент кафедри
музичного мистецтва естради КЗВО КОР
«Академія мистецтв імена Павла Чубинського»
ORCID 0000-0002-8485-4278

ТЕХНОЛОГІЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

Обґрунтовано актуальність та особливості застосування в освітньому процесі закладів вищої освіти роботи студентів над науковими проектами. Виділено основні етапи організації проектної діяльності студентів із використанням принципів смартцілей. Проаналізовано позитиви та ризики реалізації проектної діяльності через екологічність освітнього процесу та особистісне і професійне зростання.

Ключові слова: науковий проект, проектна діяльність, смартцілі.

Постановка проблеми та її актуальність. Ефективним методом науково-дослідницької роботи стало впровадження у практику освітнього процесу роботи студентів над науковими проектами. Проектна діяльність є ефективною технологією організації освітнього процесу, яка спрямовує студентів на усвідомлену діяльність і досягнення результату, створюючи умови для професійного розвитку, творчого саморозвитку та самореалізації. Під час виконання наукового проекту студенти реалізують такі уміння і навички, які сприяють отриманню нового досвіду. Водночас вони долучаються до процесу самостійного дослідження інформації та пошуку шляхів її впровадження у практику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В основі проектної діяльності лежать ідеї Джона Дьюї та Вільяма Кілпатрика, які створили концепцію праг-

матичного навчання. У центрі стоїть поняття дослідження «як інтегрованого пошуку, засобу і мети» [1]. Проблему змісту проектної діяльності в освітньому процесі досліджували О. Потапчук, Л. Лук'янова, Г. Кравченко, І. Зязюн, О. Пометун, Л. Сусліков, І. Студеняк та ін. І. Мужикова розглядає мистецькі проекти як шлях формування фахової компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Л. Бондаренко представляє метод проєктів у контексті професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Мета і завдання. Мета дослідження скерована на розкриття актуальності та особливостей організації роботи студентів над науковими проєктами задля створення умов для підвищення активності та ініціативності, отримання досвіду самостійного пошуку та застосування знань на практиці.

Завдання дослідження:

- обґрунтувати роботу студентів над науковим проєктом як ефективну технологію навчання;
- виділити основні етапи організації;
- проаналізувати позитиви та ризики;
- узагальнити досвід роботи.

Виклад основного матеріалу. Проєкт у цій роботі розуміємо як конструкцію майбутнього результату (виробу). Тож ідеться про пропозицію нових рішень для вивчення освітньої теми. Дотримання наукових принципів і методів характеризує їх науковий підхід.

Тобто науковий проєкт — це самостійна робота проблемно-пошукового характеру з метою отримання певного суспільно значимого результату. Студенти під час досліджень, реагуючи на цікаві та складні завдання, отримують потрібні знання та навички. Мета — не вивчити, а виконати завдання, отримати результат. Це значно розширює репертуар освітніх мотивів студентів.

Метод наукових проєктів може реалізовуватись через: дискусії, рольові ігри, конкурси, аналіз наукових джерел, семінари, створення відеоматеріалів та презентацій, написання дослідницьких робіт (есе, доповідей, рефератів), проведення просвітницько-мистецьких та пошуково-дослідницьких проєктів.

Робота студентів над науковим проєктом має декілька етапів. Її необхідно організувати так, щоб студенти навчались:

- визначати основні і поточні (проміжні) мету і завдання;
- шукати шляхи їх вирішення, обираючи оптимальні;
- здійснювати і аргументувати вибір;
- передбачати наслідки вибору;
- діяти самостійно (без підказки);
- порівнювати отриманий результат із тим, що було запотребовано;
- об'єктивно оцінювати процес (саму діяльність) і результат проєктування [1].

Основними етапами організації роботи студентів над науковими проєктами є:

1. Пошук ідеї.
2. Планування та розподіл обов'язків:
 - які кроки (завдання) сприятимуть досягненню мети проєкту? Плануємо «що» і «як», а не «коли».
 - які ресурси сприятимуть досягненню мети проєкту?
 - які кількісні та якісні показники засвідчать позитивний результат реалізації проєкту?
 - який термін реалізації проєкту?
3. Дослідження (написання есе, робота над створенням відео / презентацій / сценаріїв).
4. Реалізація (заходи).

Обґрунтування мети реалізації проєкту доцільно здійснювати з урахуванням принципів смартцільей [3]. Кожна літера абрєвіатури вказує на характеристики мети:

Конкретність. Чого я хочу досягти? Чому ця мета важлива? Хто причетний? Які ресурси або обмеження задіяні?

Вимірюваність. Чи піддаються результати реалізації проєкту кількісній та якісній оцінці?

Досяжність. Вам потрібно кинути виклик самим собі, але залишатись у межах власних можливостей. Чи ведуть визначені завдання до поставленої мети?

Реалістичність. Цей критерій допомагає визначити важливість мети. Чи буде вирішено проблему за умови досягнення мети?

Визначеність у часі. Ця характеристика дає змогу визначити пріоритет між повсякденними завданнями та довгостроковими цілями. Коли я можу це зробити? Чи можна досягти мети та виконати завдання за певний проміжок часу?

Переваги проектної діяльності студентів:

- природність і ненав'язливість;
- гнучкість;
- кожний студент отримує унікальну можливість проявити себе та відкрити нові можливості (потенціал);
- застосування індивідуального підходу;
- особистісна орієнтованість;
- власний темп виконання;
- зростання навчального інтересу;
- усвідомлення потреби та дієвості знань;
- підвищення рівня відповідальності та самостійності;
- креативність;
- новий досвід;
- взаємодія та комунікація;
- рефлексія;
- застосування знань на практиці.

Ризики проектної діяльності:

- не всі готові до самостійного пошуку;
- стресова ситуація (переоцінка можливостей, технічні накладки);
- можливий низький рівень якості результатів;
- потреба у постійному керуванні ситуацією з боку викладача та своєчасне реагування на зміни;
- розробка ідеї потребує більше часу, ніж сам процес;
- безумовно, більший обсяг роботи як для викладача, так і студента.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Досвід роботи студентів на науковими проектами показує свою ефективність упровадження в освітній процес та є унікальною освітньою можливістю.

Така форма роботи може бути застосована як у одній дисципліні, так і бути наскрізною практикою пошуково-дослідної робо-

ти закладу вищої освіти. Науковий проєкт — це водночас і метод навчання, і форма організації освітнього процесу, де викладач є модератором і наставником, а студент — дослідником і практиком. Основні етапи управління передбачають: підготовку, дослідження та реалізацію.

Позитивними рисами проектної діяльності є екологічність організації навчання та створення умов для особистісного і професійного зростання студентів. Подальшої уваги потребує деталізація ризиків проектної діяльності.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Лук'янова Л. Технологія організації проектної діяльності. *Імідж сучасного педагога*. 2009. № 10. С. 16—21.
2. Сусліков Л.М., Студеняк І.П. Управління науковими проєктами: навч. посіб. Ужгород: Говерла, 2019. 432 с.
3. Методичні основи розроблення SMART-комплексів для підготовки кваліфікованих робітників у закладах професійної (професійно-технічної) освіти / Пригодій М.А., Гуржій А.М., Липська Л.В., Гуменний О.Д., Зуєва А.Б., Кононенко А.Г., Прохорчук О.М., Белан В.Ю. Житомир: Полісся, 2019. 255 с.



УДК 37.02:005.7

ЗІНЧЕНКО ВІКТОР АНАТОЛІЙОВИЧ

кандидат історичних наук, заслужений працівник культури України, доцент Київського національного лінгвістичного університету

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ І ДІЛОВІ ЯКОСТІ МЕНЕДЖЕРА КУЛЬТУРИ

Розглянуто питання діяльності менеджерів та їхньої підготовки. Обґрунтовано складові цього поняття: інтелектуально-вольові якості менеджерів, стосунки між керівниками і підлеглими, правила етикету, тактовність. Проаналізовано типи менеджерів.

Ключові слова: менеджер, корпоративна культура, правила етикету.

На початку 1980-х рр. зросло значення економічних та інноваційних аспектів у діяльності фірм і корпорацій, у результаті чого підвищилися вимоги до керівників усіх рангів. Цілеспрямоване об'єднання раніше самостійних функцій, ліквідація надлишкових ланок в управлінні, перехід від ієрархічної до мережевої структури управління і пов'язана з цим децентралізація, а також передання ряду управлінських функцій трудовим колективам зменшили чисельність керівних працівників. У зв'язку з посиленням розподілу праці багато справ, що раніше виконували керівники, передаються самостійним консультативним фірмам. Так, 1986 р. у США безробіття серед керівників досягло 2,6 % за 7%-го рівня безробіття серед інших категорій працівників. Багато фірм у наш час широко вдаються до проведення конкурсу для керівників. У сучасних умовах особливу увагу привертає їхня кваліфікація, здатність у процесі управління враховувати міжнародні аспекти. Менеджери повинні уміло керувати трудовими колективами, якнай-

повніше використовувати творчі здібності кожного керівника, щоб забезпечити гнучке реагування на вимоги замовника.

Змінюються стосунки між керівниками і підлеглими: директивне керівництво поступається місцем обопільному обміну інформацією. У роботі керівника зменшується значення функції контролю підлеглих і все більшої ваги набуває загальне керівництво трудовим колективом з метою досягнення найкращих результатів. Важливого значення набуває вміння керівника зацікавити працівників головною метою фірми. Усе частіше оплата праці менеджера безпосередньо залежить від результатів роботи колективу, яким він керує. У наш час на керівні посади в найрозвиненіших техніко-економічних компаніях США висуваються менеджери нового типу. Їхньою основною особливістю є прагнення до найкращої організації праці підлеглих. На відміну від менеджерів 1950-х рр., стурбованих забезпеченням власної безпеки і благополуччя, нові менеджери прагнуть зменшити кількість спрямованих на це організаційних заходів і часто ризикують. Вони не настільки безсердечні, автократичні і залежать від компаній, як «ділові люди» 1950-х, але все більше відокремлені від людей і емоційно недостатньо доступні [4].

Однак їх самих часто фруструє та обставина, що робота над удосконаленням інтелектуальних здібностей майже нічого не дає для розвитку людських, душевних якостей. Дослідження сучасної американської корпоративної культури показали, що вона охоплює чотири типи менеджерів.

Перший тип — «майстри». Це люди, які дотримуються традиційної системи цінностей, зокрема робочу етику і повагу до інших людей. Оточення вони оцінюють переважно з погляду того, наскільки творчо воно ставиться до своїх обов'язків. Ці люди, однак, бувають настільки захоплені предметом власних творчих пошуків, що часом не можуть керувати складними та мінливими організаційними системами.

Другий тип — «борці з джунглями». Це люди, які дуже прагнуть влади. Вони сприймають себе і колег як тих, хто живе у «людських джунглях», де кожен прагне знищити іншого. Їхні інтелектуальні та психічні ресурси спрямовані переважно на забезпечен-

ня власної безпеки і благополуччя. Колег по роботі вони розглядають як конкурентів чи ворогів, а підлеглих — як засіб у боротьбі за владу. Серед них виокремлюються два підтипи: «леви» та «лиси». «Леви» — це переможці, які досягли успіху і будують «свою імперію». «Лиси», побудувавши своє гніздо у корпоративній організації, продовжують просуватись далі. Завдяки заповзятості їм вдається швидко піднятися по службі. Однак їхні плани врешті-решт руйнуються через протидію раніше обдурених ними людей.

Третій тип — «люди компанії». Вони ідентифікують себе з організацією, до якої належать. Якщо вони психічно слабкі, то прагнуть підкоритися іншим і скоріше досягти безпеки, ніж успіхів. Якщо вони вольові і досить сильні, то прагнуть визнання з боку оточення, підвищення міри згуртованості корпорації. Найбільш творчі з них створюють у компанії атмосферу співробітництва та приязні, але не в змозі вести справи в умовах сильної конкуренції.

Четвертий тип — «гравці». Вони розглядають ділове життя взагалі і свою роботу зокрема, як своєрідну гру, люблять ризикувати, але з розрахунком, і часто захоплюються нововведеннями. На відміну від «борців з джунглями» вони прагнуть не створення власної «імперії», а задоволення перемогою як такою. Їхня головна турбота — набути слави переможців.

Серед сучасних корпоративних менеджерів найширше представлений саме останній тип. Однак у керівників, які посідають вищі посади, разом із рисами «гравців» наявні риси «людей компанії». Вони ведуть гру переважно в інтересах компанії, ідентифікуючи себе з нею. Стимулюючи інтерес до роботи у своїх підлеглих, вони заохочують тих, хто допомагає корпорації, і карають тих, хто шкодить їй. Із просуванням по сходинках їхні власні інтелектуальні здібності удосконалюються, а характер набуває такої психічної структури, у якій сполучаються дуже різні, а часом навіть протилежні риси: прагнення до співробітництва і конкуренції, лаконічність стилю керівництва і нетерпимість до бюрократизму, схильність до ризику і тверезий розрахунок тощо.

Однак усе це стосується інтелектуально-вольових якостей, тобто тих рис особистості, які необхідні керівникові для правильного спілкування з людьми. Відзначимо, що з кожних десяти опи-

таних менеджерів, які потребували допомоги друзів, лише один виявив бажання допомогти іншим.

Сьогодні багато промислових підприємств США відчувають нестачу кваліфікованих керівників високого рівня. Водночас часто молоді менеджери швидко просуваються на початку кар'єри, але потім зупиняються у своєму розвитку. Вивчення цього питання виявило, що на нижчих сходинках управління керівника заохочують насамперед за його здібність ухвалювати самостійні рішення, за незалежність і дотепність суджень, наполегливість і навіть агресивність. Якщо за короткий строк молодий менеджер досягає значних результатів і одержує підвищення, то він, зрозуміло, вважає, що саме ці риси і заохочуються вищим керівництвом. Але на вищих рівнях потрібні зовсім інші якості і навички: готовність ураховувати думку підлеглих, вміння аналізувати і орієнтуватись на перспективні цілі, а не на короткострокові завдання; здатність створити згуртований колектив і дати йому стимули для напруженої праці, не брати всієї роботи на себе.

За останні роки значно зріс освітній рівень працівників, тому керівна посада сама по собі не може гарантувати менеджеру, що його розпорядження будуть беззастережно виконані. Гарантію може дати тільки авторитет, для формування якого потрібен час. Раннє просування молодих керівників на посади, що не відповідають набутому авторитету, є загрозою скрутного становища: вони не можуть ненав'язливо впливати на підлеглих і вимушені або натискати на них, або виконувати велику частину роботи самостійно. Тому, якщо компанія хоче вирощувати справді кваліфікованих командирів, вона не повинна поспішати з висунанням молодих керівників на підставі їхніх короткострокових успіхів.

Ухвалювати рішення про підвищення слід тільки після набуття певного авторитету і спеціальної підготовки, у ході якої повинні бути проаналізовані істотні відмінності мети й методів на різних рівнях управління.

Поведінка менеджерів, на думку західних експертів, повинна ґрунтуватись на певній агресивності, наполегливості, готовності до сприйняття і передання інформації, раціональності, на колективній праці, на ретельності і точності, справедливості, чесності,

дотепності, на прагненні до встановлення контактів, готовності правильно реагувати на обґрунтоване заперечення, на готовності до ухвалення рішення, самокритичності, терпимості, повазі до людей, позитивному ставленні до змагання, орієнтованості на досягнення мети. До числа найважливіших здібностей менеджерів, які розуміються на поєднанні знань, поведінки і досвіду, входять: уміння реалізовувати поставлену мету; вміння делегувати повноваження і відповідальність; здібності до організації та мотивації групової роботи, встановлених пріоритетів, до самопізнання та самооцінки, переконання, до аналітичного мислення, розпізнавання найвагоміших факторів, до систематизованої обробки та формування інформації, розробки програм, виявлення тенденцій, розподілу зусиль та часу [1].

З середини 1970-х років нові риси портрету найвищих керівників формувались у ліонських фірмах, що відбилось на змінах критеріїв добору кандидатів на вищі управлінські посади, як спроба ввести систему просування відповідно до їхніх індивідуальних здібностей, на активізації діяльності щодо перепідготовки і підвищення кваліфікації. Крім того, у сучасний період розвитку міжнародного співробітництва відбувається інтернаціоналізація культури менеджменту, що призводить до зближення ознак, які характеризують менеджерів компаній промислово розвинених країн. У зв'язку з цим розробляються загальні характеристики менеджера майбутнього, обґрунтовується роль професійного навчання в його формуванні. Закордонні експерти відзначають, що в перспективі основним завданням менеджера буде інтегрування непевності в систему прогнозування, ухвалення рішень і відбір організаційної структури, що вимагає від керівника «нового професіоналізму» — здібності до адаптації, інновацій та постійних змін.

До найважливіших характеристик діяльності менеджерів належать: реалістична оцінка сильних і слабких сторін підлеглих; уміння мислити стратегічно; уміння вести переговори з вищими керівниками, забезпечення нормальних стосунків у колективі і зацікавленості підлеглих у якісному виконанні службових обов'язків.

Етикет — це сукупність правил поведінки, що регулюють зовнішні прояви людських відносин (поводження з оточенням, фор-

ми звернення і привітань, поведінка в громадських місцях, манери і одяг). Це складова частина зовнішньої культури людини і суспільства. До нього входять ті вимоги, що набувають характеру більш чи менш регламентованого церемоніалу і дотримання яких має особливе значення як певна форма поведінки. Норми етикету мають узгоджувальний характер, вони ніби передбачають угоду про те, що вважати прийнятним у поведінці людей, а що — неприйнятним. У зв'язку з цим спостерігається надзвичайна строгатість правил етикету в різних народів, що визначено особливими умовами їх історичного розвитку.

У певному розумінні норми етикету є умовними: для деяких людей вони — чинник оцінки будь-яких норм поведінки як умовностей, що можуть бути обов'язковими, тому що суспільство застосовує певні санкції з метою дотримання усіма цих норм. Потрібне глибоке розуміння необхідності певних правил поведінки, воно зростає в міру того, як самі норми етикету стають більш обґрунтованими, природними, звільняються від умовностей і спрямовуються на полегшення відносин між людьми.

Моральною основою етикету в цивілізованому суспільстві є гуманізм. Йдеться про конкретний гуманізм. Не абстрактна і не споглядальна любов до людини, а конкретна боротьба зі злом у будь-яких його проявах, активне прагнення ліквідувати все, що заважає людині використовувати свій потенціал для здобуття достатніх для щастя духовних надбань, тобто визначальним тут є створення умов для всебічного розвитку особистості. Принципи гуманізму втілені в таких фундаційних категоріях етикету, як ввічливість, коректність, тактовність, скромність і точність.

Суть ввічливості — доброзичливість. Зустрічаючи людину, ми говоримо їй: «Добрий день!». Прощаючись, кажемо: «До побачення». Звертаючись до людини навіть із незначним проханням, слід вживати вираз «будьте ласкаві». Слово ласкаві тут має значення «добрі». Поняття добра органічно входить до складу загальноживаних формул ввічливості, виявляючи їх зв'язок із гуманізмом [3].

Іноді у житті виникають ситуації, коли доводиться мати справу з людиною, що не заслуговує з тих чи інших причин на повагу. Але й це не означає, що можна принижувати її людську гідність. У такому

випадку людина сприймає це як ворожість до себе, що ніяк не викликана її діями. Дехто вважає, що ввічливість — щось протилежне прямоті і щирості, особливо, коли йдеться про необхідність проявити ввічливість до людини, яка чомусь не подобається. Не слід думати, що різкий тон є ознакою прямоти. Грубість не обов'язково поєднується з прямоотою, так само, як ввічливість — із лицемірством.

Близьке до ввічливості, особливо для менеджера, поняття коректності. Воно має особливий нюанс, що полягає в умінні тримати себе в межах загальноприйнятих норм за будь-яких обставин.

Тактовність — це почуття міри, якого необхідно дотримуватись у розмові, в особистих і службових відносинах, уміння відчувати межу, за якою наслідком слів чи дій стане образа людини, з якою спілкуються. Іноді під час ділової розмови абсолютно правильні за своєю суттю слова можуть бути неправильно витлумаченими, можуть образити партнера, відволікти його увагу від сказаного. Партнер, якого чимось «зачепили», не в змозі прийняти все те позитивне, що міститься в зауваженні. Слід завжди враховувати психічний стан партнера. В одному випадку він сприймає зроблене в певній формі зауваження адекватно, але в іншому, коли, наприклад, він чимось стривожений чи збентежений або сам зрозумів свою помилку і вживає заходів до її усунення, зроблене в тій самій формі зауваження може викликати у нього небажану реакцію. Тактовність передбачає уміння не помітити якоїсь помилки партнера, адже бувають обставини, коли вказати на помилку означає поставити людину в дуже скрутне становище. Не потрібно, наприклад, помічати розлитий на столі вашим партнером соус або у присутності інших людей робити зауваження тому, хто не володіє хорошими манерами.

Тактовність допомагає безпомилково відчувати реакцію інших людей на наші вчинки, розуміти не лише їхній зміст, а й наслідки, до яких вони можуть призвести. Вона виникає як підсумок життєвих спостережень, зокрема й оцінки своїх власних дій, вчинків, слів. Наше внутрішнє чуття, що називається тактовністю, є наслідком того, що з плином часу у разі повторення однакових ситуацій вже не замислюєшся над тим, як потрібно себе поводити у конкретному випадку. Рішення приходить миттєво,

ніби саме собою, і є наслідком усього попереднього досвіду виховання й самовиховання.

Тактовна людина не поставить запитання, яке створить для співрозмовника незручне становище. Нав'язливість і набридання, навіть якщо вони викликані найкращими прагненнями, — наприклад, бажання надати послугу, допомогти, — викликають негативну реакцію. Почуття міри, що дає змогу бути уважним до гідності іншої людини і водночас проявити власну гідність, — ось у чому суть тактовності. Невід'ємною ознакою культури відносин є скромність. Скромна людина ніколи не вважає себе видатною особою, не бравує своїми якостями. Вона не відмовляється від самооцінки, але завжди зіставляє її з думкою оточення. Проте скромність водночас повинна супроводжуватись гордістю, почуттям власної гідності і незалежності. Скромність знаходить вияв у здатності людини бути самою собою і не грати не властивих їй ролей. У розмові, у манерах ви маєте показати, що ніколи не дозволите поставити себе в моральному відношенні нижче за інших.

Точність означає передусім уміння дотримуватися свого слова. Якщо партнер завжди виконує те, що обіцяє, якщо він приходить у призначений час — отже, на нього можна покластися.

На думку західних спеціалістів, лише 7 % успіху залежить від того, що лідер говорить, а 55 % — від його вигляду, яке враження справляє. Одна з найважливіших складових його образу — стиль одягу. У світі бізнесу зовнішній вигляд відіграє теж досить важливу роль. Тому менеджер культури, визначаючи характер свого одягу, манеру і стиль поведінки, повинен постійно думати про тих людей, на сприйняття яких вони розраховані. Зайва яскравість і строкатість в одязі створюють враження нескромності, свідчать про недостатньо розвинуте почуття міри і про певний гандж смаку. Слепе копіювання моди без урахування особливостей власного тіла, без творчої інтерпретації стосовно своїх специфічних рис може викликати небажані наслідки — крикливу суперечність між естетичним виглядом одягу і манерою триматися.

Передусім необхідні надійність і довіра. На Заході цінують перевіrenих роками партнерів. Новеньких підозріло досліджують, часто назавжди викреслюючи із своїх записників тих, хто з пер-

шої зустрічі поводився не за правилами. Наш менеджер повинен пам'ятати, що зовнішній вигляд — це перший крок до успіху за кордоном. Для потенційного партнера його костюм є кодом, що свідчить про рівень надійності, репутабельності та успіху у справах. Проте не слід намагатися пригнітити потенційного партнера багатством свого вбрання. У більшості партнерів із розвинутих країн важкі золоті обручки, ланцюжки і браслети чи зайва строкатість краватки можуть тільки викликати підозру щодо вашої кредитоспроможності.

Для першого контакту і подальших переговорів із зарубіжними партнерами треба одягати старанно випрасуваний чистий костюм із світлою сорочкою і краваткою в тон. Не слід використовувати для офіційних зустрічей темних або чорних сорочок і світлих краваток. Суворий японський етикет забороняє під час переговорів знімати піджаки або послаблювати вузли краваток. Це робиться тільки за пропозицією керівника делегації ваших партнерів, що означає перехід до неформальної частини переговорів [5]. У Європі та Америці звичаї ліберальніші. Але й там не варто з'являтися на переговори в тенісці з краваткою, в спортивних куртці, штанях або джинсах, шкіряному піджаку. Щоправда, коли йдеться про менеджера рок-співака, то він може мати сережку у вусі чи якусь дивовижну зачіску на зразок голок на дикобразі, але все ж таки це небажано.

Потрібно пам'ятати, що закордонні бізнесмени уважно стежать за деталями і враховують їх у своїх висновках. Дуже погане враження справляють, наприклад, короткі шкарпетки. В Японії особливу увагу треба звернути на те, щоб шкарпетки були без дірок, адже там знімають взуття, коли приходять до чийогось дому або обідають у ресторані на солом'яних матах-татамі.

Ніщо так не псує враження, як зім'ята та несвіжа носова хустина. Не слід забувати і про взуття. Взуття має бути нове і чисте, воно повинно пасувати до одягу та відповідати порі року.

Відвислий живіт і важке дихання викликають негативне враження у закордонних бізнесменів, котрі вважають, що важко сподіватись чогось конструктивного від людини, яка не вміє стежити навіть за своєю фізичною формою.

Необхідно ґрунтовно готуватися до переговорів. Слід не просто відповідати на запитання партнера, а з повним знанням технічних деталей описати всі конкретні моменти справи, що планується. Найкраще вирушати на зустріч з підготовленим конспектом або папкою з довідковими конкретними матеріалами англійською (німецькою, французькою тощо) мовою, над якими партнер може поміркувати опісля.

Важливо ґрунтовно вивчити юридичні аспекти угоди: чинне законодавство, підзаконні акти тощо. Закордонних партнерів часто цікавлять деталі, які ми звикли ігнорувати, наприклад, вологість повітря в галереї, де будуть експонуватись запропоновані картини [6]. Буває, що іноземці самі не надто входять у деталі або ж охоче беруть на себе їх опрацювання, створюючи для українського партнера комфортні умови. Не виключено, що у цьому випадку відбувається зустріч із легковажними і схильними до авантюр ділками, або йдеться про зустріч з надмірно серйозним партнером, який заздалегідь уже все визначив і має намір використати українського компаньйона для прикриття операції, що має принести йому великий прибуток, а компаньйону — неприємності.

Готуючись до переговорів із закордонними партнерами, необхідно зібрати всю можливу інформацію про історію і практичні справи фірми, з якою вирішили співпрацювати. Корисно хоча б щось дізнатись про керівництво фірми і про тих, з ким доведеться вести переговори: де народились, які виші закінчили, як складалась кар'єра, яка сім'я. Якщо під час бесіди із закордонним представником демонструється обізнаність у справах його фірми, то це сприймається позитивно. Особливо це важливо у контактах з японськими та іншими партнерами з азіатських країн, які цінують ґрунтовність і прагнення до тісніших, довірливих особистих стосунків.

Не варто забувати про подарунки для партнерів. За етикетом ділових взаємин спочатку дарують ділові сувеніри господарі. Потрібно обов'язково подарувати що-небудь прибулому зарубіжному представнику на знак того, що його приймають як почесного клієнта і розраховують на тривалі стосунки. Слід також мати сувеніри, вирушаючи на першу зустріч за кордон. Обмін сувенірами обов'язковий і під час усіх подальших зустрічей, звичайно, якщо

від зустрічі до зустрічі не минає тиждень чи два, а більший проміжок часу. Готуючи подарунок, треба завжди чітко уявляти, для кого він призначений. Буде великою помилкою подарувати керівнику фірми такий само сувенір, як і його заступнику. Потрібно уважно підходити до упаковки сувенірів.

Важливе значення надається візитній картці. Вона має бути надрукована англійською мовою і, бажано, мовою тієї країни, де ви перебуваєте. Слід детально і дохідливо для іноземців назвати не тільки вашу посаду, але й реальну сферу інтересів і повноважень, оскільки наші посади, як правило, незрозумілі для людей за кордоном. Наприклад, недостатньо написати «заступник директора». Слід коротко розкрити те, чим ви займаєтесь, навіть якщо доведеться дещо змінити назву посади: «заступник директора з фінансових питань». На картці обов'язково повинна бути поштова адреса фірми, телефон, номери телефаксу і телексу. Якщо є секретар, треба вказати і його телефон.

Обмін візитними картками починається з найвищих членів делегації і відбувається за ранжиром. Тому варто заздалегідь домовитись із супроводжувачами або з перекладачами, щоб вони непомітно показали керівників групи іноземців. Це потрібно не тільки для правильного вибору партнера для обміну картками, а й для того, щоб не потрапити в незручну ситуацію. Таке завдання полегшується під час візиту за кордон, оскільки, згідно з етикетом, першими вручати свої картки повинні господарі. Існують прості, але обов'язкові правила вручення візитної картки: її слід передавати партнеру так, щоб він міг одразу прочитати текст. Водночас потрібно вголос назвати своє прізвище, щоб іноземець міг якоюсь мірою засвоїти його вимову.

В Азії заведено вручати візитні картки обома руками, на Заході якихось особливих вимог щодо цього немає. Приймати візитні картки потрібно обома або тільки правою рукою. При цьому той, хто вручає, і той, хто приймає картку, обмінюються легкими поклонами. В Японії чоловіки вклоняються, тримаючи спину прямою і нагинаючись лише в попереку, чітко відмірюючи кут нахилу, залежно від партнера і ситуації. Однак іноземець зовсім не зобов'язаний знати про такі тонкощі. Достатньо невеликого кив-

ка головою, на знак поваги до партнера. Взявши візитну картку, необхідно на очах у партнера вголос прочитати його ім'я і з'ясувати його посаду і становище.

Після знайомства американці нерідко пропонують називати один одного на ім'я. Але ніколи не слід вдаватися до такої фамільярності з японцями. Це створить для них душевний дискомфорт і може зашкодити переговорам. Японці звикли скрізь називати один одного на прізвище: Годзі-сан, Танака-сан.

Менеджеру не варто поспішати зустрічати прибулу закордонну делегацію перед входом до фірми. Краще, якщо їх зустріне чарівна молода співробітниця. Після зустрічі відбувається формальний прийом, що передує переговорам. На ньому присутнє вище керівництво фірми-партнера. Тільки у дрібних фірмах керівники беруть участь у розв'язанні конкретних проблем. Зазвичай вони займаються вирішенням стратегічних питань і представницькою діяльністю. Тому на такому прийомі варто обмежитись дипломатичною бесідою і спрямувати її на створення атмосфери взаєморозуміння. Якщо переговори відбуваються з американцями, треба очікувати на «конфронтаційний стиль». Вони намагаються тримати ініціативу у своїх руках, швидше розібратися в ситуації та вирішити питання. Японці ж навпаки, не люблять поспіху, у переговорах з ними можливі паузи. Але як би повільно вони не відбувалися, слід завжди зберігати спокій і терпіння.

Невід'ємний елемент діяльності менеджера, який прагне до укладення вигідного контракту, — це відвідування розважальних закладів після завершення робочих дискусій. Запрошує розважитися і несе видатки той, хто приймає або є ініціатором угоди. Відсутність такого запрошення, якщо це відбувається в Японії, є ознакою того, що контракт не буде підписаний.

Безумовно, неприпустимим є будь-який вияв нетерпимості, роздратування у спілкуванні з підлеглими. Перебивання в розмові з підлеглим виключає атмосферу довіри і шанобливості у їхніх взаєминах. Не тільки з етичної, а й з економічної точки зору зовсім неприпустимим є такий метод впливу на підлеглих, як залякування. Якщо основою влади є здебільшого приневолення, спілкування між менеджером і підлеглими майже неможливе.

Наради доцільно проводити лише у тих випадках, коли необхідно уточнити завдання, що стосується кількох підлеглих, або вислухати думку працівників із якоїсь невідкладної проблеми. Не потрібно проводити нараду з питання, яке цікавить небагатьох її учасників, оскільки решта присутніх на ній будуть у ролі статистів. Щоб нарада була ефективною, бажано заздалегідь повідомити її учасникам питання, винесені на розгляд.

Етикет вимагає, щоб менеджер у короткому вступному слові сформулював питання і запропонував підлеглим висловитися. Власну думку йому найкраще висловити після всіх виступів, спокійно і доброзичливо оцінивши внесені пропозиції [2]. Не слід забувати про найважливішу норму службового етикету — регламент. Мистецтво проведення наради або засідання якраз і полягає в тому, щоб у межах точно визначеного часу конкретно розв'язати усі питання. Для цього треба щоб час для виступів був максимально стислим, а регламент повинен бути однаковим для всіх. Якщо менеджер, резюмуючи, потребує більше часу, то він повинен це заздалегідь обумовити.

Ще один важливий момент у діяльності менеджера — оцінка діяльності підлеглих. Це метод стимулювання як певного працівника, так і всього колективу фірми. Деякі менеджери вважають, що їхній обов'язок лише помічати недоліки, помилки і прорахунки в роботі підлеглих. Неетично негативно оцінювати поведінку і роботу підлеглого за його відсутності. Адже тут реальна небезпека того, що сказане буде настільки змінене, аж до повної втрати первісного змісту, що підлеглий замість об'єктивного аналізу своєї діяльності буде прагнути лише до з'ясування стосунків із менеджером або затамує на нього образ, яка завжди заважає інтересам справи. А найголовніше — негативна оцінка, висловлена не за адресою, не дає бажаного ефекту і нерідко справляє враження скарги керівника третій особі на те, як, мовляв, його підводять підлегли. Не завжди доцільно давати негативну оцінку публічно, тут варто врахувати і характер помилки, і особливості особи порушника. За будь-яких умов важливо, щоб працівник побачив у формі вираження негативної оцінки вболівання за справу, а не прагнення принизити його чи просто дошкулити.

Позитивні оцінки діяльності підлеглих — один із важливих методів стимулювання праці. Не слід забувати, що звичайне «дякую», «спасибі», сказане менеджером підлеглому (і навіть не обов'язково у присутності інших працівників, хоч останнє якраз бажане), вже є позитивною оцінкою, що стає стимулом для працівника. Уважний до людей менеджер не повинен забувати привітати працівників зі святом, має знати пам'ятні дати для них і розуміти, що навіть невеликий вияв уваги до людей сприяє створенню атмосфери взаємної довіри, без якої складно розв'язувати серйозні завдання.

Службовий етикет має ієрархічний характер. Звідси походить ряд вимог, що є складовою частиною посадових інструкцій. Наприклад, менеджер віддає розпорядження своєму безпосередньому підлеглому. Це загальне правило, з якого бувають винятки, але, віддаючи розпорядження молодшому працівнику «через голову» свого безпосереднього підлеглого, керівник має потурбуватися, щоб усе це не супроводжувалось безладдям у службових відносинах і не підірвало авторитету саме цього підлеглого.

Отже, правила етикету, як у діловій, службовій сфері, так і в повсякденному житті, — не якась надмірність, а ті зручності, що полегшують стосунки між людьми.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Гінцар В.А. Професійна культура мовлення менеджера. *WayScience: Тези міжнар. науково-практ. інтернет-конф.*, м. Дніпро, 3 груд. 2020 р. 2020. С. 290—292.
2. Лесько О.Й., Прищак М.Д., Залюбівська О.Б. Етика ділових відносин. Вінниця: ВНТУ, 2011. 346 с.
3. Пентиліук М.І., Маруніч І.І., Гайдаєнко І.В. Ділове спілкування та культура мовлення: навч. посіб. Київ: Центр навч. літ., 2010. 217 с.
4. Поплавський М.М. Менеджер культури: підручник. Київ: Леся, 1996. 416 с.
5. Сидоровська Є. Міжнародний невербальний діловий етикет ХХІ століття: семіотичний аспект. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 6.
6. Шумінська О.Б. Діловий етикет — невід'ємна складова організаційної культури. *Вісник ХНАУ. Серія: Економічні науки*. 2021. 3, № 2. С. 90—98.



УДК 172.15:001.891

ПОЛЩУК НАТАЛІЯ ВІТАЛІВНА

здобувач ступеня вищої освіти, магістр
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «НАЦІОНАЛЬНА САМОСВІДОМІСТЬ» У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Розглянуто поняття «національна самосвідомість» крізь історичну призму та де-фінітивний аналіз у науково-психологічних, музично-педагогічних дослідженнях. Розкрито поняття «національна самосвідомість» у контексті самооцінювання власного «Я» як представника свідомого та активного виразника національних інтересів, невід'ємної частки свого народу.

Ключові слова: національна самосвідомість, національне виховання, сутність поняття, наукові дослідження.

В умовах воєнного стану перед сучасною освітою постає актуальне завдання — виховання національно свідомих особистостей, майбутніх громадян-патріотів, готових до захисту незалежності Української держави, здатних сумлінно служити своєму народу та творчо працювати на відновлення Вітчизни. Тому найважливішою громадською рисою є сформованість національної самосвідомості, любові до рідної землі, свого народу, готовності до праці в ім'я України.

Згідно з науковими дослідженнями, сутнісною ознакою людини є здатність до духовного життя та самосвідомості. Науковці зауважують, що виховання національної самосвідомості передбачає усвідомлення молоддю своєї етнічної спільності, національних цінностей (мови, території, культури), відчуття своєї причетності до розбудови національної

державності, патріотизм, що сприяє утвердженню власної національної гідності, внутрішньої свободи, гордості за свою землю [3].

Національна самосвідомість — це самоусвідомлення та самооцінювання власного «Я» як представника національності, свідомого та активного виразника національних інтересів, невід'ємної частки свого народу, його національного духу і долі. Тому актуальним питанням дослідження є виховання та навчання молодого покоління у дусі гідності, чесності, національної свідомості.

Проблема виховання національної самосвідомості бере початок в українському середньовіччі. Давньоукраїнський митрополит Іларіон, князь Володимир Мономах і Нестор-літописець вважали головним завданням виховувати любов до рідної землі, захищати та обстоювати державу та українську церкву. Як духовну скарбницю українського народу Іларіон поставив проблеми формування національної свідомості та самосвідомості українського народу, виховання патріотизму через шанування рідної мови, звичаїв і традицій, своєї Віри і Церкви, через щирю любов до українського народу, землі, пісні тощо [5, С. 98].

Навчальним закладом, де розвивались патріотичні почуття вихованців, була Києво-Могилянська академія, де музика була серед найважливіших навчальних дисциплін. З цієї академії вийшли видатні державні мужі та політики, учені, філософи й письменники, релігійні та мистецькі діячі. Духовна робота через музику, спів, поезію, народну творчість у національній школі обєрігала і розвивала протягом багатьох віків ідентичність українства, яке перебувало під гнітом іноземних держав, формуючи його прагнення до самоствердження та виховання національної самосвідомості [1].

Сутність поняття «національна самосвідомість» психолог М. Пірен розглядав як «складне утворення психіки, яке давало можливість відчутти та усвідомити свою національну сутність, своє місце серед інших націй та народів світу». На його думку, «національна свідомість містить процес усвідомлення турбот про розвиток загальнонаціональних інтересів» [7, С. 97].

Про важливість національного виховання, національної самосвідомості, говорила С. Русова: «Національне виховання забезпе-

чує кожній нації демократизацію освіти, коли її творчі сили не будуть покалічені, а навпаки, дадуть нові, оригінальні скарби для вселюдського поступу. Виховання через пошану і любов до свого народу виховує у дітях пошану і любов до інших народів і призведе нас не до вузького відокремлення, а до широкого єднання й світового порозуміння між народами та націями». На її думку, виховання повинно бути підпорядковане «свідомому прагненню розвивати кожну людину як майбутнього громадянина своєї країни, свого народу», а «організувати навчання і виховання, спрямоване на формування підростаючого покоління, пройняте високою національною свідомістю і мораллю, може тільки вчитель, свідомий свого високого спрямування, здатний оживити навчально-виховний процес своїм творчим духом» [9, С. 58].

І. Зазюн стверджував, що на процеси формування національної свідомості та ідентичності особистості, збереження і розвиток мистецьких цінностей впливає культурно-мистецький простір навчального закладу, який створюється спільними зусиллями учнів, учителів, освітянської громади, усіх, хто береже надбання культури свого народу [2, С. 13—18].

Г. Падалка наголошує, що особливого значення у вивченні надбань національного мистецтва набуває залучення учнів до усвідомленого відтворення національних ознак мистецтва у спробах власної творчої діяльності, а також формування в учнів художньо-естетичної відповідальності за якість виконання і поширення кращих зразків творчості національних композиторів, художників, поетів [6, С. 67].

Національна ідея має бути не просто атрибутом національної свідомості, суто духовним феноменом, а поштовхом до практичних справ, як було у кращих синів і дочок нашого народу споконвіку. Поняття «свідомість» у філософії, соціології означає здатність людини відтворювати дійсність у мисленні та практичній діяльності [10].

У психології свідомість — це процес відображення дійсності мозком людини; властиве людині сприймання та розуміння навколишнього світу. Вона властива лише людині, пов'язана з мовою, є ідеальною стороною цілеспрямованої трудової діяльності.

Поняття «самосвідомість» визначається як пізнання людиною самої себе. Самосвідомість є складним психологічним процесом, сутність якого полягає у сприйнятті особистістю образів самої себе в різних ситуаціях діяльності й поведінки, в усіх формах взаємодії з іншими людьми і в поєднанні цих образів в єдине цілісне утворення — уявлення, а потім у розуміння свого власного «Я» як суб'єкта, що відрізняються від інших суб'єктів [8, С. 165].

Одним із дієвих засобів формування духовної культури особистості, виховання національних почуттів та національної самосвідомості молоді є вітчизняне музичне мистецтво. Народне музичне мистецтво має величезний культуротворний та націєтворний потенціал для виховання духовності особистості. Твори народного мистецтва містять генетичні коди, які визначають сутність і зміст національного світогляду, національного характеру і ментальності народу.

Обґрунтувавши сутність поняття «національна самосвідомість» у філософському, науково-психологічному, музично-педагогічному значеннях, можемо констатувати, що значимість цього поняття залежить від усвідомлення себе як приналежного до української ідентичності через любов до України та всього українського.

Подальшим етапом цього дослідження є перспектива впровадження творів народного музичного мистецтва, які містять у собі генетичні коди, визначають сутність і зміст національного світогляду, національного характеру і ментальності народу у зміст інтегрованого курсу «Мистецтво». Учителю музичного мистецтва має усвідомлювати свою найважливішу соціокультурну місію і на цій основі виховувати учнів із високим рівнем національної самосвідомості.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Василевська-Скупа Л.П., Швець І.Б., Остапчук Л.О. Шляхи формування національної самосвідомості підростаючого покоління засобами українського музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. Вінниченка, 2022. Вип. 204. С. 99—104.
2. Зазюн І.А. Філософія педагогічної якості в системі неперервної освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 25. С. 13—18.
3. Заходи щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання в системі освіти до 2025 року [від 06.06.2022 № 527]. URL: <http://www.gymnasium6.edu.kh.ua/Files/downloads/62a0421e24258666156501.pdf>
4. Національна доктрина розвитку освіти в Україні в XXI столітті. Київ: Шкільний світ, 2001. 16 с.
5. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Київ: Абрис, 1991. 272 с.
6. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
7. Пірен М.І. Основи етнопсихології: підручник. Київ, 1996. 389 с.
8. Психологія / за ред. Ю.Л. Трофімова. Київ: Либідь, 2001. 560 с.
9. Русова С. Нові методи шкільного виховання. Прага, 1927. 72 с.
10. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. 744 с.



УДК 792

САДОВЕНКО СВІТЛАНА МИКОЛАЇВНА

доктор культурології, професор; професор кафедри вокального мистецтва, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
ORCID 0000-0001-9166-5259

МУЗИКОТЕРАПІЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Розглянуто питання сутності музикотерапії як унікального суспільного й культурного явища. Досліджено роль музикотерапії у створенні художнього образу, простежено важливість її впливів на покращення фізичного, емоційно-психологічного, психічного стану людини та деяких аспектів лікування музикою як допоміжним засобом у вирішенні проблем зі здоров'ям, що у реаліях сьогодення стає все актуальнішим. Проаналізовано нагальність вивчення навчальної дисципліни «Музикотерапія» освітньо-професійної програми «Сольний спів» другого магістерського рівня спеціальності 025 «Музичне мистецтво» здобувачами кафедри вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Констатується, що в сучасній парадигмі мистецької освіти питання впровадження у викладацьку практику інноваційного педагогічного досвіду з мистецьких дисциплін, пов'язаного з впливами музикотерапії, використанням методичних аспектів формування мистецьких компетентностей у здобувачів вищої освіти її засобами, є дійсно актуальними, потребують подальших досліджень і впроваджень.

Ключові слова: музикотерапія, музика, професійна мистецька освіта, колискові пісні, звук, спів, музична діяльність.

Розуміння сутності *музикотерапії* як унікального суспільного й культурного явища, її ролі у створенні художнього образу, впливів на покращення фізичного, емоційно-психологічного, психічного стану людини та навіть лікування музикою як допоміжним засобом у вирішенні проблем зі здоров'ям у реаліях сьогодення стає все актуальнішим. Рет-

роспектива історичного становлення музикотерапії підтверджує, що лікувальна дія музики відома з давніх часів, адже певним станам свідомості відповідають виразні картини ритмів мозку, і це пояснює, чому людина, здатна довільно їх змінювати, значною мірою може контролювати свої розумові і фізіологічні функції. Про це свідчать літературні і медичні свідоцтва лікування за допомогою звукових хвиль, музики.

Людину завжди оточували і нині постійно огортають різні звуки, серед яких — спів птахів, шелест листя, дощу, грози, шерех хмизу, дзюрчання струмка, шумовиння морського прибою тощо. Ці відмінні за частотою звуки по-різному впливають на людину, інформуючи про навколишній простір. Приміром, на підставі вродженого і набутого досвіду високий вереск для людини є сигналом тривоги. Водночас шум дощу, тьохкання солов'я, посвист вітру сприймаються людьми як заспокійливі звуки. Це пов'язано з ритмами головного мозку, який, отримуючи аудіоінформацію через органи слуху, аналізує її, порівнюючи зі своїми ритмами. Кожна людина має свою частоту ритмів. Саме це впливає на становлення різноманітних смаків до музики.

З віком функціонування процесів головного мозку у людини сповільнюється, мозок не встигає обробляти поривчасто мінливу інформацію, і тому швидка ритмічна музика перестає сприйматися, надаючи перевагу більш спокійним і розміреним композиціям.

Варто згадати і про хореоманію, танцювальну чуму, що лютувала у XIV—XV ст. у Європі. Лікар-алхімік Парацельс, відвідавши Страсбург 1526 р., першим використав термін «хореоманія», щоб описати танцювальну хворобу. Одержимих плясками, або танцями святого Вітта, вичитували у церквах, кропили святою водою тощо. Коли ж усі засоби були вичерпані, наймали музикантів, щоб саме під музичний акомпанемент несамовитого танцю хворі скоріше виснажувалися і засинали [4].

У стародавні часи як лікувальна технологія виникла арттерапія. «Особливе місце серед сучасних видів арттерапії належить музикотерапії. Психологи широко використовували, а нині ще більше послуговуються музичною дією для лікування депресивних станів, добираючи музику, яка занурює людину в приємні спогади, гар-

монізує душевний стан, що сьогодні є актуальним у зоні бойових дій на сході України, в реабілітаційних та лікувальних заходах тощо» [3, С. 163].

Музична терапія (музикотерапія), маючи корисні властивості, є методом впливу на фізичне й емоційне здоров'я людини, але залишається малодослідженою галуззю у традиційній медицині і є найцікавішим напрямом у музикознавстві, культурології, педагогіці.

Розуміючи актуальність і унікальність музикотерапії як явища, ми створили силабус навчальної дисципліни «Музикотерапія» освітньо-професійної програми «Сольний спів» другого магістерського рівня спеціальності 025 «Музичне мистецтво» і запропонували здобувачам кафедри вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв для вільного вибору. Дисципліна була обра-на стовідсотковою кількістю здобувачів. Це підтвердило зацікавленість молоді у вивченні навчальної дисципліни «Музикотерапія» в професійній мистецькій освіті як актуального нині суспільного й культурного явища.

Мета дисципліни полягає у наданні здобувачам вищої освіти фахово орієнтованих знань про різноманітні форми музикотерапії в контексті розвитку музичного мистецтва та її лікувальних можливостей. Програмними компетентностями є: здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях; здатність працювати в міжнародному контексті; здатність створювати, реалізовувати і висловлювати свої власні художні концепції; усвідомлення процесів розвитку музичного мистецтва в історичному контексті у поєднанні з естетичними ідеями конкретного історичного періоду; здатність інтерпретувати художні образи у виконавській та педагогічній діяльності; здатність збирати та аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її для виконавської та педагогічної інтерпретації.

Музикотерапія як процес, в якому музика та її впливи (фізичний, емоційний, інтелектуальний, соціальний, естетичний, духовний та інші) застосовуються з метою покращення і навіть збереження здоров'я людини. Терапевтичний ефект такої методики ґрунтується на частотному коливанні музичних звуків, що резонанс

нують із певними органами, системами органів або усім організмом людини загалом.

Акцентуючи на чотирьох головних напрямках цілющої дії музикотерапії, до яких варто віднести емоційну активацію в ході вербальної психотерапії, міжособистісне спілкування (розвиток навичок комунікативних функцій і здібностей), регульовальний вплив музики на психовегетативні процеси, підняття естетичних потреб людини, зауважимо, що механізми їх лікувальної дії будуть проявлятися у катарсисі, емоційній розрядці, полегшенні усвідомлення власних переживань, регулюванні емоційного стану, підвищенні соціальної активності, наявності нових засобів емоційної експресії, що тектимуть у конфронтації з життєвими проблемами, а головне — формуванні нових відносин і життєвих установок.

Важливим для вивчення навчальної дисципліни «Музикотерапія» в професійній мистецькій освіті є пізнання і розуміння, що музикотерапія, існуючи в двох основних формах, *активній і рецептивній*, має свої конкретні впливи на діяльнісну сферу музиканта. *Активна* музикотерапія спрямовує до активної музичної діяльності, зокрема: відтворення музичних текстів, імпровізацію голосом або на музичних інструментах, творення, фантазування тощо. *Рецептивна* музикотерапія, має три форми впливу, а саме: комунікативну (спільне прослуховування музики, що підтримує взаємні контакти, взаєморозуміння, довіру), реактивну (спрямована на досягнення катарсису), регулятивну (сприяє зниженню нервово-психічної напруги) і передбачає процес сприйняття музики з терапевтичною метою.

У своїх попередніх дослідженнях ми зауважували, що музика, «діючи на рівні вібрацій, створює незвичний вплив на організм людини. Зміни відбуваються на рівні клітин і органів, почуттів і думок. Музика впливає на несталий об'єм крові, частоту пульсу, кров'яний тиск, рівень цукру в крові; підвищує й знижує м'язовий тонус; стимулює появу емоцій; поліпшує вербальні та арифметичні здібності; стимулює процеси сприйняття й пам'яті; активізує творче мислення» [2, С. 160].

Широкий розвиток електронної музики сприяв появі нових ритмів у 140, 150, 160 ударів на хвилину і більше. Однак маємо

завжди пам'ятати, що організм людини не розрахований на життя в цих ритмах постійно і за подібний прогрес ми можемо заплатити депресіями, підвищеною дратівливістю, порушеннями сну, іншими серйозними збоями в центральній нервовій системі. Взаємодія людини і музики можлива «завдяки однакової (хвильовій) природі суб'єкта та об'єкта. Людина «резонує» зі звучанням зовнішнього середовища, і від того, яким буде цей звук, залежить стан тіла і душі. У кожного людського органа є власний ритм і частота вібрацій. Сприятливий (як і руйнівний) вплив музики — це наслідок реакції організму на зовнішній дратівливий чинник (у нашому випадку — звук або мелодію). Центральна нервова система і м'язовий каркас тіла реагують на ритм, з'являється фізіологічна відповідь. Відтак сила музики в тому, що ці зміни здійснюються незалежно від бажань і намірів конкретної людини і тому здаються чудодійними» [2, С. 161].

Дослідники гетінгемського університету Німеччини, проводячи цікавий експеримент щодо ефективності засобів для сну, випробували у групі добровольців записи колискових пісень. Музика колискових, їхні мелодії, на подив фахівців, виявились набагато ефективнішими за медикаменти. Сон у піддослідних під звучання колискових пісень був міцним і глибоким.

Про цілющу дію найдавніших пісень людства, колискових, що володіють незмірною силою навіювання, наші предки знали давно і надавали їм чарівного, містичного значення. Для українців колискові пісні є оберегами. Навіть назва «коліскова» походить від слова «коліска», до якої клали маленьку дитину, немовля. Не даремно існує вислів, що уві сні людина росте. Кожній дитині мати складала свою колискову, в яку вкладала магічну дію слова на зростання, щасливу долю, здоров'я, продовження родоводу. Під час заколисування мати зазвичай ще виконувала іншу роботу — вишивала, пряла, в'язала. Наспівуючи невибагливий мотив колискової, що відрізнявся монотонністю і одноманітністю і був спрямований на створення специфічної звуко-ритмічної оболонки твору, яка навіває дитині сон, використовуючи дитячі звороти, заспокоюючи, розслабляючи і присипляючи дитину, мати передавала немовляті свою любов і ніжність та знімала напругу дня і у себе. Ефект

заколисуння підсилюється гойданням дитини в колиці і специфічними формальними засобами самого тексту колискової [1].

У перший рік життя дитина отримує максимум інформації. Колискова розвиває інтелект, почуття мови, музичний слух дитини. В українських колискових зашифровані знання про світ, які пробуджуються в генетичній пам'яті. Дітям, у яких генетична пам'ять залишається не «пробудженою», набагато важче адаптуватися у житті і в суспільстві. Вони навіть повільніше розвиваються. Тому колискова є не тільки засобом заспокоєння і міцного сну, але й показником для дитини, що все в порядку, мама поруч і любить її. За допомогою співучих колискових у дитини поступово формується фонетична карта мови, вона краще сприймає і запам'ятовує емоційно забарвлені слова, фрази, раніше починає розмовляти.

Коліскові пісні є універсальним арттерапевтичним засобом. Через спів дитина отримує перші уроки розвитку мовлення. У старшому дошкільному віці важливим завданням стає вироблення дикції. Вплив співу колискових важливий також для розвитку мислення дитини. Від того, які пісні співала мама (і чи співала взагалі), залежать ступінь психологічної стійкості і характер людини, її фізичне здоров'я. Для повноцінного розвитку маляті важливо знати, що він бажаний і коханий, його мама — найкраща, а рідний дім — найтепліший і найзатишніший. У колискових мама вибудовує довкола дитини її навколишній світ, як би протиставляючи всім небезпекам зовнішнього світу теплоту і захищеність будинку. Коліскові пісні, знімаючи зайву тривожність і збудження, несуть ласку, ніжність, задушевність, спокій. «Коліскові пісні відображають безмежну материнську любов, світ краси, добра і щирості, який кожна мати воліє передати своєму немовляті. Такі пісні є художньо досконаліми і здатні причарувати кожного своєю безпосередністю та ніжністю» [5].

Музика, використовуючи розмаїття звукових поєднань і колоритів, ритмів, мелодій, динаміки, гармонії, передає безмежну гаму людських почуттів і настроїв. Оминаючи розум, вона проникає у підсвідомість, створюючи настрій людини, викликаючи різні відчуття, спонування і бажання, може розслабляти, заспо-

коювати, бадьорити, дратувати. І це тільки ті впливи, які усвідомлюються нашим розумом. Водночас залежно від якості впливу ми адекватно регулюємо свою поведінку. Усе це відбувається усвідомлено, за участю мислення і волі. Однак існують впливи, які можуть проходити повз свідомість, осідаючи в глибинних структурах нашого мозку і складаючи значиму частку всіх наших смислів і мотивів.

Отже, музика є об'єктивним і незалежним явищем. Вона не може змінюватися під впливом наших бажань і настроїв. Тобто нам необхідно підлаштовуватися під музику, відповідати її енергії, ритму і змісту. Не перебільшуючи ролі музики, варто пам'ятати про її участь у формуванні людської свідомості. Музикотерапія дає можливість по-новому випускати емоції на свободу, переглядати ставлення до різних подій. Важливо уважно вслухатися в ритми музичних творів. Завдяки цьому людині простіше знайти нові стратегії побудови свого подальшого життя. Багато людей перестають панікувати через стрімко плінний час. Вони ніби «сповільнюються», вчаться насолоджуватися справжнім, шукають нові можливості для своєї реалізації.

Сьогодення з широкою палітрою нових музичних цікавих творів пропонує новітні стилі і форми, які з успіхом можуть бути застосовані в музикотерапевтичних сеансах або особистому прослуховуванні.

Загалом музика є потужним інструментом для здоров'я та благополуччя. Музикотерапія корисна всім людям, особливо тим, які потребують «перепочинку». Вона може бути використана як доповнення до інших методів арттерапевтичного впливу. Важливо пам'ятати, що не всі види музики підходять для будь-яких ситуацій та осіб. Вибір музики завжди має бути індивідуальним.

У сучасній парадигмі мистецької освіти питання впровадження у викладацьку практику інноваційного педагогічного досвіду з мистецьких дисциплін, пов'язаного з впливами музикотерапії, використання методичних аспектів формування мистецьких компетентностей у здобувачів вищої освіти її засобами є дійсно актуальними, потребують подальших досліджень і впроваджень, зокрема, на прикладі застосування музикотерапії у професійній

мистецькій освіті для здобувачів другого магістерського рівня спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Довженок Г.В. Український дитячий фольклор. Київ: Наук. думка, 1981. 171 с.
2. Садовенко С.М. Музикотерапія як метод впливу на фізичне та емоційне здоров'я людини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листоп. 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. 239 с. С. 160—162. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_02_11_2023_2.pdf (дата звернення: 07.02.2024).
3. Садовенко С.М. Музика як дієвий механізм лікувального і регулятивного впливу на емоційно-психологічний стан людини. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації*. Зб. наук. пр. / упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2019. 400 с. С. 163—171. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2019_Zbirnyk_Diialnist_prodiusera_v_kulturno-mystetskomu_prostori_XXI_stolittia.pdf (дата звернення: 07.02.2024).
4. Таємниці Середньовіччя: 10 цікавих фактів про танцювальну чуму. 29.11.2016. URL: <https://vsviti.com.ua/society/60907> (дата звернення: 06.02.2024).
5. Шафран Т. Історія виникнення та значення колискових пісень. *Самбірсько-Дрогобицька єпархія*. № 5 (144), травень 2012. Дрогобич, 2012. URL: <http://www.sde.org.ua/zmi/zlus/item/2118-istoriya-vynyknennya-ta-znachennya-kolyskovykh-pisen.html> (дата звернення: 06.02.2024).



УДК 37.211.24

СІДОРОВА ІРИНА СЕРГІЇВНА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, заслужений працівник культури України

БАРАНОВСЬКА АЛІНА АНАТОЛІЇВНА

викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, вчитель музичного мистецтва Комунального закладу «Вінницький ліцей № 29»

АРТТЕРАПЕВТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У ПРАКТИЦІ ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

Висвітлено одну з актуальних проблем сучасної освіти, а саме використання в шкільній практиці арттерапевтичних властивостей вокально-хорового мистецтва. Досліджено сутнісні характеристики терміна «арттерапія» та наголошено на лікувальних і зміцнювальних можливостях цього явища. Увагу зосереджено на психокорегуальному впливові вокально-хорової творчості, налагодженні внутрішнього здоров'я учнів і стресостійкості у процесі співу, всебічному розвитку школярів на заняттях музичним мистецтвом.

Ключові слова: арттерапія, вокально-хорове мистецтво, школярі, освітнє середовище.

У сучасному суспільстві все більше зростає інтерес до арттерапії як методу зміцнення людини за допомогою творчості. Адже останні події в нашій країні, а саме дистанційне навчання, електронне перевантаження, військовий стан, тривожні стресові ситуації негативно позначаються на психологічному здоров'ї дітей. Вони потребують спілкування з прекрасним, накопичення позитивних емоцій і радісних відчуттів. З огляду на це вважаємо, що дієва

сила мистецтва є ефективним засобом впливу на поліпшення духовного та фізичного стану молодого покоління.

Арттерапія сьогодні є напрямом сучасної психотерапії, що стрімко розвивається. Також терапію мистецтвом вважають певним методом, який дає змогу експериментувати з почуттями, досліджувати і виражати їх на символічному рівні [6, С. 86]. Феномен «арттерапія» вперше з'явився лише на початку 1940-х років. Першим науковцем, що досліджував це явище і ввів в обіг відповідний термін, вважають англійського дослідника Адріана Хілла. Саме з його досліджень почалась історія розвитку і становлення Британської школи арттерапії. Використовувати термін «арттерапія» у нашій країні почали порівняно недавно.

Слід наголосити, що за усього різноманіття трактувань арттерапії на сьогодні не існує єдиного визначення. Кожен варіант підкреслює якусь специфічну сторону означеного феномену.

О. Вознесенська трактує поняття арттерапії як метод зцілення за допомогою творчого самовираження, де зцілення передбачає духовну цілісність, гармонію духа і тіла [1, С. 20]. Л. Калініна арттерапію розглядає як терапію, змістом якої є художня творчість дитини [3, С. 25]. Науковець досліджує використання лялькотерапії як напряму арттерапії у корекційній роботі з дітьми, які мають проблеми розвитку.

Зарубіжні дослідники Уелсбі Кероул, Едіт Крамер, Маргарет Наум, Адріан Хілл, Карл Юнг визначають арттерапію (*Arts Therapy*) як лікування, що базується на заняттях мистецтвом. Однак із практичної точки зору арттерапія далеко не завжди пов'язана з лікуванням. Проте лікувальна мета, безсумнівно, їй властива. Шкільше за все, застосування арттерапії можна розглядати як засіб психічної гармонізації і розвитку людини, як один із шляхів до вирішення внутрішніх або соціальних конфліктів, зняття стресу.

Арт-терапію як метод зцілення за допомогою творчості потрібно вміти застосовувати на практиці. Цей метод використовується з метою терапевтичного впливу і вирішення діагностичних, корекційних, психопрофілактичних завдань. Тому артметоди розробляють із вправ, які базуються на різних видах мистецтва: живопис, малюнок, ліплення, боді-арт, різного виду інсталяції з

предметів, колажі, ляльки, танцювальні, літературні напрями, акторська майстерність тощо. Найбільшого поширення набули такі різновиди арттерапії як музикотерапія, казко-терапія, піскова, танцювальна терапія, бібліо-, лялько-, ізо- та імаготерапія.

У цьому контексті головною метою використання арттерапії в освітньому середовищі є залучення школярів до творчості. Творчість — це розумова й практична діяльність, результатом якої є створення оригінальних, неповторних цінностей, виявлення нових фактів, властивостей, закономірностей. Творчий розвиток — неповторна, оригінальна і унікальна діяльність дитини, яка залежить від її здібностей, характеру, темпераменту і рівня знань.

Вважаємо одним із дієвих і ефективних різновидів арттерапії вокально-хорову творчість. Спів як один із найдавніших видів творчості, надзвичайно багатий за силою впливу, широтою можливостей, емпіричного матеріалу.

«Хоровий спів позитивно впливає на духовний світ дитини, збагачує її естетично, орієнтує на морально-етичні цінності, сприяє успішному гармонійному розвитку особистості і займає важливе місце у будові комплексного виховання школяра» [5, С. 71]. Співаючи у хорі, учасники сприймають музику, активно її переживаючи, що активізує емоційну сферу дитини. Завдяки отриманню позитивних емоцій під час співу в учнів налагоджується самопочуття, стабілізується фізичний стан. Систематичні заняття впливають на поліпшення поведінки, якостей характеру, психологічного стану дитини, інколи спів може допомогти зняттю депресії. Тобто хоровий спів може функціонувати як терапевтичний, корекційний засіб і якісно впливати на психіку дитини.

З огляду використання музики в зціленні, «історик Пенелопа Гук зазначає, що відстеження витоків дисципліни музичної терапії в Стародавній Греції та європейському Ренесансі є симптомом історичного моменту, коли професія музичної терапії почала набирати силу...» [2, С. 172]. Музика впливає на емоції, а музикотерапія створює певний настрій. Існують такі технології музичної терапії: пасивна і активна музична терапія.

Якщо в людини поганий настрій чи втома, то завдяки прослуховуванню улюбленого музичного твору стан поліпшується. У

цьому випадку людина сама відіграє роль музичного терапевта, визначаючи вибір того чи іншого музичного твору для прослуховування. Це так звана пасивна терапія.

Активна музична терапія — це дія під музику, разом із музикою, гра на простих музичних інструментах, рух під музику, малювання музики. Якщо в учнів проблеми з концентрацією уваги, то слід непомітно змусити їх сприймати твір, використовуючи різні форми роботи. А завдання музикотерапії — продумати, у який спосіб її подати.

У роботі зі школярами важливо насамперед створити атмосферу задоволення для кожної дитини, але музикотерапія не має педагогічної мети «навчити». Хоча деякі дослідники (І. Швець, Л. Василевська-Скупа, Н. Кравцова) все ж таки вважають музичну терапію методом навчання та розвитку школярів, особливо за умов воєнного стану [7]. Це — засіб впливу на організм особистості загалом, який використовує відчуття ритму, мелодії. Наприклад, працюючи з школярами над вокально-хоровим твором, ми його можемо «протанцювати», «намалювати», «зіграти», тобто імпровізувати разом. Через кілька різних видів діяльності учням легше засвоїти музичний твір, його ритмічну структуру, музичну форму. Так відбувається різносторонній арттерапевтичний вплив на особистість школяра.

Отже, можна упевнено сказати, що заняття з використанням елементів активної музичної терапії допомагають поліпшити пам'ять, зарядити дітей позитивними емоціями, підвищити рівень їхнього духовного розвитку. Вокально-хорова діяльність як один із різновидів арттерапії у такий спосіб сприяє залученню учнів до творчого процесу, активізує розумові процеси, регулює психоемоційний стан, відновлює психічне здоров'я, поліпшує міжособистісну комунікацію.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Вознесенська О.Л. Особливості і перспективи розвитку арттерапії в Україні. *Наукові праці: Науково-методичний журнал*. Вип. 95. Т. 105. *Педагогіка*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. С. 19—24.

2. Добровольська Р.О. Поняття музичної терапії у історико-культурному контексті. *Академічні студії. Серія: Педагогіка*. Луцьк, 2022. Вип. № 4. С. 172—177.
3. Калініна Л.А. Використання лялькотерапії як напряму арттерапії у корекційній роботі з дітьми, які мають проблеми у розвитку. *Наукові праці: Науково-методичний журнал*. Вип. 95. Т. 105. *Педагогіка*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. С. 25—30.
4. Колошина Т.Ю., Трус А.А. Арт-терапевтичні техніки в тренінгах: характеристики і використання: навч. посіб. 2010. С. 43—79.
5. Кушнір К.В., Сідорова І.С. Хорознавство та хорове аранжування. Навчально-методичний посібник. Вінниця: Твори, 2021. 191 с.
6. Тараненко Р.К., Горбань О.В. Практична арттерапія: збірник арттерапевтичних технік і методик. Кропивницький: НВЦ УІАТАП, 2020. 86 с.
7. Швець І., Василевська-Скупа Л., Кравцова Н. Музична терапія як метод навчання та розвитку молодших школярів за умов воєнного стану. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія і практика навчання*. Зб. наук. пр. 2023, № 1. С. 7—14.



УДК 37.01/.09:004.5

СМАЛУС ЮРІЙ ПАВЛОВИЧ

аспірант кафедри вокального мистецтва,
ПВНЗ «Національна академія керівних кадрів культури
і мистецтв», викладач КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ДЛЯ ПРЕЗЕНТАЦІЙ ТВОРЧИХ ТА ОСВІТНІХ ПРОЄКТІВ

Проаналізовано негативний вплив технологій на процес навчання. Представлено розумні інтерактивні платформи для викладання музики, які забезпечують персоналізоване навчання на основі аналізу великих обсягів даних.

Ключові слова: штучний інтелект, музичне мистецтво.

Адам Браун, директор Центру уваги, навчання та пам'яті у Святого Бонавентури в Нью-Йорку, вважає, що є серйозні підстави для занепокоєння: на його думку, брак уваги досяг «епідемічних» рівнів. Більшість людей без хронічних проблем із увагою, ймовірно, змогли б досить добре сконцентруватись, якби їм було дано завдання в тихій, порожній кімнаті, але вони, мабуть, працювали б гірше, якщо б робили те саме завдання в кімнаті, де розмовляють люди і грає музика [4]. У сучасному житті ми, по суті, живемо в кімнаті, що заповнена різноманітними чинниками, що відволікають нас постійно: конкурують вимоги роботи та домашнього життя, суспільні стресори і постійна спокуса телефонів, соціальних мереж та інтернету.

2004 року було встановлено, що середній час уваги на будь-якому екрані складає у середньому дві з половиною хвилини. Протягом минулих років він

ставав коротшим і приблизно 2012 р. його було визначено на рівні 75 секунд. Це з використанням технік реєстрації — середнє значення. Потім протягом останніх п'яти-шести років було встановлено, що тепер цей час складає приблизно 47 секунд, і інші дослідники відтворили цей результат із точністю до кількох секунд [4].

З поширенням обчислювальних технологій з'явився новий тип поведінки, коли ми динамічно перемикаємо увагу між різними додатками, екранами та пристроями. Науковці спостерігають (і емпірично відстежують) цей патерн перемикання уваги, а також збільшення стресу та виснаження, протягом останніх двадцяти років, коли ми стали залежнішими від наших пристроїв. Простіше кажучи, наше використання особистих технологій впливає на нашу здатність концентруватись. Те, що фіксують новітні дослідження — за останні два десятиліття людські розуми колективно зазнали вражаючих змін у спрямованості на інформацію. Але науковці також відзначають, що така динаміка розвитку патерну спричинює стрес, пов'язаний із перемиканням уваги, що, на їхню думку, потребує серйозного ставлення, оскільки Всесвітня організація охорони здоров'я визнала стрес епідемією XXI ст. [2].

Люди, а особливо молодь, проводять багато годин у цифровому світі, який дослідники також називають цифровим середовищем, доступ до якого вони отримують за допомогою комп'ютерів, смартфонів і планшетів. Їм не потрібно перебувати в повністю віртуальному середовищі, щоб відчувати глибоке занурення, яке вони відчують щодня, просто користуючись пристроями. Втрачаючи стільки часу у цьому зануренні, ми розвинули нові звички, очікування та культурні практики, що, в свою чергу, привели багатьох до питання: як ми можемо повернути контроль над своєю увагою в цьому цифровому світі? Чому ми можемо відчувати контроль над своїм життям у фізичному світі, але не відчувати контролю над увагою у цифровому? Це лише один парадокс, з яким ми стикаємося з появою обчислювальних технологій. Технології були створені з метою розширення наших можливостей і допомоги нам виробляти більше інформації, але в результаті ми відчуваємо відволікання і виснаженість [2].

Також є й інші недоліки багатозадачності. Є втрати в часі — час, який втрачається через те, що кожного разу, коли ви перемикаєте увагу, вам потрібно переорієнтуватись на нове завдання. Втрата не була б такою великою, якби ви одразу взяли за перерваний проєкт, але, на жаль, дані досліджень показують, що люди загалом цього не роблять. Замість цього вони перемикають увагу щонайменше на два інших проєкти з понад двадцятип'ятихвилинною затримкою, перш ніж повернутись до перерваного завдання. Цього достатньо, щоб значно порушити концентрацію на роботі, навчанні та продуктивності [2].

Однак, позначаючи таке проблемне поле, маємо констатувати, що у справі зменшення негативного впливу технологій на процес навчання та робочі процеси на допомогу викладачам, а зокрема викладачам музики та музичного мистецтва, може прийти інша, новітня технологія, а саме технологія на базі штучного інтелекту.

Штучний інтелект (ШІ) належить до трьох дисциплін, що перетинаються — природничих, соціальних та технічних наук, і є новою наукою та технологією, спроектованою для вивчення, моделювання та розширення людського інтелекту з метою застосування в різних галузях. Музичний штучний інтелект ґрунтується на технології ШІ. Він аналізує людський музичний інтелект через великі обсяги даних, моделює процес інформації зору, слуху, дотику, відчуття, мислення та міркування людини, і будує власну нейронну мережу та генерацію алгоритмів. Він застосовується до сприйняття, когніції, вивчення та створення музики людиною, і встановлюється нова модель викладання музики «людина — комп'ютер» [1].

Це допомагає студентам зрозуміти поточні гарячі точки інформаційних технологій і стимулює їхній ентузіазм для крос-вивчення музики та технологій. Порівняно зі зрілішими китайськими та західними музичними теоріями, дослідження інтеграції музики та ШІ перебуває на початковій стадії, і багато технологій потребують подальшого вдосконалення та оновлення. Різноманітний зміст досліджень надасть студентам широкий простір для розвитку та вивчення різних теорій, а також їх застосування.

Крім того, це допомогло б випускникам музичних і художніх коледжів мати початкові навички вирішення проблем. Музична

спеціальність дає студентам можливість формувати конкретне музичне мислення, яке добре вирішує класичні музичні проблеми. Однак багато проблем у музичній галузі є нелінійними та безструктурними, і їх зазвичай не можна вирішити простими математичними методами або музичною теорією. Щоб відповісти на такі складні завдання, студенти повинні розвивати мислення, спрямоване на питання, яке характеризується штучним інтелектом, що підвищує ефективність роботи та оптимізує структуру знань.

Крім того, це сприяє розумінню можливостей застосування ШІ в галузі музичного мистецтва. Технологія ШІ вже понад півстоліття застосовується у музичній сфері і досягла значних дослідницьких результатів. Розроблено багато практичних музичних систем: рекомендація музики, ідентифікація нот, автоматичний супровід. Основуючись на багатодисциплінарних дослідженнях, випускникам музичних і художніх коледжів слід розуміти ці репрезентативні дослідницькі результати та накопичувати відповідні знання зі ШІ для майбутніх наукових досліджень [3].

Нині з'явилися розумні інтерактивні платформи для викладання музики, які забезпечують персоналізоване навчання на основі аналізу великих обсягів даних. Учителі ведуть онлайнві заняття і відтворюють сцени навчання один на один і один до багатьох. Поєднання технології розпізнавання музики у новій технології мистецтва ШІ робить навчальну взаємодію цікавою і може забезпечити відповіді, оцінювання та рекомендації щодо навчання у будь-який час, що є ефективним і економічно вигідним. Тому для забезпечення стабільності, безпеки та зручності використання навчальної платформи, а також того, щоб професійні музичні знання на платформі були точними, раціональними, постійними та авторитетними, професійні музичні групи та технічні команди у сфері науки та технологій повинні тісно співпрацювати тривалий час; керувати своїми студентськими групами за допомогою викладачів музичних і наукових спеціальностей та спільно подавати заявки на горизонтальні та міждисциплінарні науково-дослідницькі проекти, що сприятиме довгостроковим постійним дослідженням і розвитку цієї науки.

Існує багато точок зору щодо того, чи може ШІ замінити людину, але фактом є те, що такі ігри як шахи та го вже ним перевершені. ШІ не може замінити людей, але багато в чому їх перевершує. Сьогодні алгоритми можуть розуміти, аналізувати, створювати музику та застосовувати її в музичному навчанні. З постійним покращенням обчислювальних можливостей комп'ютерів, розвитком і дослідженням глибокого навчання ШІ в контексті великих обсягів даних, нова музична екосистема мистецтва штучного інтелекту, сполучена з базами даних і музичним навчанням, у взаємодії з додатками та соціальними функціями, стане необхідною тенденцією майбутнього [3].

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Feiyan Y. A Study on Music Education Based on Artificial Intelligence. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*. 2020. P. 750.
2. Mark G. Attention Span: A Groundbreaking Way to Restore Balance, Happiness and Productivity. Hanover Square Press, 2023. 401 p.
3. Si Yuan Y. Application and Study of Musical Artificial Intelligence in Music Education Field. *Journal of Physics: Conference Series*. Vol. 1553. *Artificial Intelligence*. 2020.
4. Ducharme J. Why Everyone's Worried About Their Attention Span-and How to Improve Yours. *Time Magazine*. 2023. URL: <https://time.com/6302294/why-you-cant-focus-anymore-and-what-to-do-about-it/> (дата звернення: 06.02.2024).



УДК 78.04

ЯСЮК ТАМАРА ЛЕОНІДІВНА

викладач кафедри «Музичне мистецтво естради»
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0002-6182-1019

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Досвід мистецької освіти цікавий поєднанням у навчальному процесі різних видів музичної діяльності. Це і оркестрове, ансамблеве та інструментальне сольне виконавство, і постановка музичних вистав, і організація різноманітних конкурсів. Інтеграція з мистецтвом має значний вплив на формування духовного світу студентів, виховує особистісне ставлення до музики як складової загальнолюдської культури. Під час навчання студенти розвивають музичні, слухові та виконавські навички, які допомагають вивчати музичне мистецтво на рівні з іншими дисциплінами. Важливим аспектом сучасної педагогіки є формування духовності та морально-естетичної культури молоді.

Ключові слова: інструментальне виконавство, гуманізація, мистецька освіта, інновації, творчість, духовність, індивідуальні особливості.

В умовах розвитку України як держави та відродження її національно-культурних традицій дедалі гостріше постає проблема формування нового покоління культурно освіченої та духовно розвинутої молоді. Становлення сучасної мистецької освіти вимагає пошуку нових підходів до вирішення проблем її реформування. Аналізуючи теоретичні та практичні надбання минулого, можна виокремити найцінніші прогресивні досягнення в галузі освіти, які створюють міцне підґрунтя для подальшого розвитку професійної мистецької освіти на сучасному етапі. Художні особливості, сформовані протягом століть, складають естетичну основу українських вищих шкіл інструментального виконавства.

На думку науковців, для розвитку сучасної освіти важливи-ми є такі тенденції відкриття нових перспектив розвитку му-зичної освіти: реалізація особистості в різних видах творчої ді-яльності, розвиток індивідуальних можливостей і здібностей у процесі навчання і розвитку, використання різних видів музич-ного мистецтва.

Гуманітаризація та технології навчання в освітньому просторі — це формування загальної культури і духовності особистості, орієнтація на самовизначення особистості в процесі музичної діяльності. Національна спрямованість освіти означає утверд-ження збирання національних традицій, народних звичаїв і фольклору.

Цей процес відбувається в контексті творчої співпраці між викладачами та студентами, створення партнерських стосунків. Творча спрямованість освітнього процесу передбачає застосу-вання різних форм і видів музичної діяльності, використання кращих зразків національного та світового музичного мистецтва, створення індивідуальних програм у галузі мистецтва, які врахо-вують специфіку навчального закладу та індивідуальні здібності здобувачів освіти. Безперервність освіти дає можливість постій-но і прогресивно здобувати знання, гарантуючи у такий спосіб послідовність і систематичність.

Опанування сферою музичного мистецтва є непростим зав-данням. Глибоке і свідоме сприйняття музики необхідне для роз-витку розуміння музичних творів і вміння використовувати їх у різних видах навчально-виховної діяльності з учасниками освіт-нього процесу. Досконалість цього процесу визначає характер і міцність розуміння морально-естетичного змісту музичного мис-тецтва, його виховного та розвиваючого впливу.

Мистецька освіта, яка в сучасних умовах по суті є «сплавом інтелекту та емоцій», має бути складовою естетичного розвитку особистості, поряд із формуванням творчих здібностей, культу-ри методичного мислення та стимулюванням пізнавальної і твор-чої активності в різних видах людської діяльності.

Питання про взаємозв'язок особистості та мистецтва, особли-во музичного, має велике значення. Музичне мистецтво стає од-

ним із найважливіших інструментів у визначенні художньо-творчої, духовної та ціннісної орієнтації людини. «Гра на музичному інструменті має великий потенціал емоційного, психологічного та соціального впливу, сприяє формуванню таких особистісних якостей як гнучкість, експресивність, спонтанність (здібність до імпровізації), толерантність, прищеплює навички невербального спілкування, взаємодії та співпраці» [2, С. 123]

Сучасне життя вимагає активної і творчої особистості. Розвивати критичне мислення можна лише шляхом упровадження в освітню практику стратегій, які сприяють розвитку критичного мислення. Мета цієї стратегії полягає в усвідомленні молодими людьми навколишньої дійсності та заохоченні їх до пошуку шляхів розв'язання проблем. Такий підхід відповідає концепції особистісно орієнтованого навчання і нерозривно пов'язаний із використанням активних та інтерактивних технологій [3, С. 130—133].

Фактори, що визначають інноваційний потенціал науково-педагогічного працівника, охоплюють:

- креативність у генеруванні нових ідей;
- високі культурно-естетичні стандарти, інтелектуальну глибину та різнобічні інтереси;
- відкритість до нового, що ґрунтується на толерантності, гнучкості та широті мислення, обізнаності з різними ідеями, думками, поглядами та концепціями.

Критеріями інноваційної освітньої діяльності є:

- усвідомлення необхідності в інноваційній активності;
- прагнення до застосування набутих знань у творчій виконавській діяльності, пов'язаних із інноваціями у вищій освіті;
- упевненість що інноваційні ініціативи дадуть позитивні результати;
- узгодженість між особистими цілями та новаторською діяльністю;
- прагнення до подолання творчих зривів;
- поєднання інноваційної активності, особистісного, професійного та педагогічного удосконалення;
- психолого-педагогічне та методичне прагнення до інновацій;

- перегляд минулого досвіду, залучення до інноваційного розвитку;

- навички професійного самоаналізу.

Новизна в педагогічній діяльності визначається за такими критеріями:

- Інновація допомагає визначити рівень своєрідності досвіду;
- Ефективність та результативність.
- Надійна стабілізація результатів у діяльності викладача;
- Можливість творчого застосування нових результатів у педагогічному досвіді.

Це означає, що апробований досвід придатний для впровадження у діяльність навчальних закладів [1, С. 42—43].

Інноваційність виявляється як у загальній конструкції педагогічного процесу, так і в кожному з його конкретних компонентів, зокрема:

- цільовий компонент впливає на структуру і зміст навчальних планів та програм, як певних дисциплін, так і міждисциплінарних, і орієнтується на конкретні, передбачувані педагогічні результати;

- компонент змісту впливає на зміст і структуру як дисциплін, так і освіти загалом;

- компоненти оцінювання впливають на зміст, методи, способи адміністрування та оцінювання навчально-пізнавальної діяльності студентів.

Однією з особливостей процесів навчання і розвитку у закладах вищої освіти є те, що ці процеси є соціальними за змістом, особистісними за формою і безпосередньо пов'язані з особистостями викладачів і студентів.

Студент є об'єктом освітньої діяльності. Результати діяльності викладача втілюються в якості знань випускників, рівні вихованості, спрямованості характеру, професійних умінь і навичок, особистісних якостей. Тестування знань надає інформацію про пізнавальну діяльність, способи засвоєння знань і можливості подальшого вдосконалення навчання. Водночас вони допомагають перевірити методи і прийоми навчання, якими користуються здобувачі освіти, зробити висновки для подальшої роботи викла-

дача. Аналіз результатів контролю дає підстави виявити сильні та слабкі аспекти. Студенти також можуть отримати інформацію про власні успіхи та невдачі. Добре організований контроль привчає здобувачів освіти до систематичної роботи, виховує дисциплінованість, відповідальність, активність і самостійність, сприяє самопізнанню.

Важливе місце в самостійній роботі займають міжпредметні зв'язки. У процесі впровадження міждисциплінарних зв'язків студенти зміцнюють свою увагу, розвивають навички логічного мислення, розширюють загальний кругозір і підвищують інтерес до дисциплін, які вони вивчають у ЗВО. В основі цього лежить універсальний зв'язок між культурними явищами, наукою та асоціаціями в людській свідомості. Найкращим варіантом реалізації цього принципу є міждисциплінарний зв'язок між моделями навчання. Це уможливорює принцип творчої організації навчального процесу (співтворчості нового досвіду, нових особистісних і професійних знань між викладачем і здобувачем), а також принцип урахування особливостей професійної діяльності музиканта та особистісних якостей індивіда, єдності дієвого, наукового, раціонального, художнього і творчого елементів.

Тобто природа музичного явища вимагає глибоко особистісного ставлення до музики, що призводить до проникливого діалогу з самою музикою і зі студентом-виконавцем під час музичної діяльності. Міждисциплінарні зв'язки сприяють реалізації таких функцій процесу здобуття знань як навчання розвитку освіченості і виховання. Ці функції навчання тісно пов'язані між собою і доповнюють одна одну.

Загалом ключові принципи побудови моделі освітнього процесу, описані раніше, реалізуються комплексно і забезпечують професійну підготовку музикантів: виконавську та викладацьку. Загальнокультурний фон, соціокультурна динаміка та особливості музичної діяльності зумовлюють актуальність інноваційної освітньої моделі. Ця освітня модель ґрунтується на ідеях цілісності, діалогу та рівності суб'єктів, відповідно до індивідуально орієнтованої музичної освіти.

Дискусійна модель має інтерактивний характер, її застосування сприяє розвитку різнобічного мислення, навичок порозуміння та комунікації. Концепція особистісної орієнтації на основі взаємопов'язаних діалогічних відносин означає, що персоналізація педагогічної взаємодії в індивідуальному навчальному процесі передбачає використання особистісного досвіду у взаємодії «викладач — студент» та у тріаді «студент — твір — викладач».

Культурологічним ядром змісту освіти є загальнолюдські, етнічні та регіональні цінності, оскільки місцем культурного самопізнання і самовизначення майбутнього фахівця є українська національна культура. Така спрямованість освітнього процесу має велике значення для циклу спеціальних дисциплін. Методи створення культурного контексту широко використовуються в практиці музичної освіти. Вони допомагають виявити спільні риси між культурною та художньою мовою і встановити зв'язок між об'єктивним знанням і досвідом художнього сприйняття конкретної людини.

У застосуванні дослідницької моделі значення музичного твору «переосмислюється» від суб'єктивно заданого до особистісно значущого. Як один із основних принципів особистісно орієнтованого навчання, цей метод сприяє формуванню культурної самоідентичності індивідуальності музиканта.

Головною умовою інтерактивного методу навчання є спонтанність студента в процесі навчання, стимульовна викладачем.

Викладачі в галузі мистецтв є дуже важливими на етапі розвитку української культури. Саме від них залежить успіх освітнього процесу у формуванні творчих здібностей здобувачів освіти та художнього розуміння творів мистецтва. З розвитком суспільних процесів і освіти вимоги до викладача стають конкретнішими та глибшими.

Необхідним є посилення їхньої світоглядної, методологічної та загальнонаукової підготовки, опанування основ музичної, загальної педагогіки, вікової педагогіки та педагогіки вищої школи; достатній рівень особистісної та професійної освіченості, набуття навичок міжособистісного спілкування; вміння аналізувати

власний педагогічний досвід і досвід своїх колег з метою пошуку ефективних форм і методів роботи.

Отже, особистісно орієнтований підхід реалізує інноваційну модель, яка забезпечує умови для духовного і творчого саморозвитку особистості музиканта в системі закладів музичної освіти. В особистісно орієнтованих освітніх процесах використовуються методи, які враховують індивідуальні особливості особистості, забезпечують розвиток її ціннісно-сміслової сфери, формують здатність до моральної саморегуляції та творчої самореалізації.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Дяченко-Богун М.М. Сутність та актуальність інноваційних технологій закладів вищої освіти. *Міжнародна науково-практична конференція (XXVII Каришинські читання)* / за заг. ред. М.В. Гриньової. Полтава: Астроя, 2020. 437 с.
2. Соловей Я.Г. Музика у духовному розвитку особистості. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія*. 2015. Вип. 1. С. 121—125.
3. Ябчанка Р., Стражнікова І.В. Історіографія сутності поняття «інноваційні технології навчання». *Інформаційний бюлетень кафедри педагогіки імені Богдана Ступарика*. 2018. № 30. С. 131—135.

II. ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА



УДК 785/374

ГЛАЗУНОВ ОЛЕКСАНДР ОЛЕКСАНДРОВИЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва, доцент кафедри музичного мистецтва Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

ДЕЯКІ УМОВИ ДОСЯГНЕННЯ МЕТИ У СУЧАСНІЙ СКРИПКОВІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Для успішного виконавського процесу у класі скрипки музичних коледжів і закладів вищої освіти необхідно створити умови, пов'язані з використанням даних суміжних наук. Тут викладено результати спроби осмислити деякі шляхи до підвищення ефективності у діяльності викладачів і учнів.

Ключові слова: психологічна установка, тонус, звук, навички.

Необхідно визнати, що проблема скрипкової педагогіки та методики, її теоретичне осмислення — явище далеко не нове, вже в середині XVIII ст. були опубліковані фундаментальні роботи¹ з дослідження процесів скрипкового виконавства, що визначили розвиток скрипкового виконавського мистецтва на довгий час, і сьогодні багато настанов цих робіт цілком актуальні. Це особливо дивно тим, що смичок набув сучасного вигляду трохи пізніше, завдяки майстерності видатного «смичкового Стра-

¹ Франческо Саверіо Джемініані «*Rules for Playing in a True Taste*», оп. 8 (бл. 1748); Леопольд Моцарт «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» (1756).

диварі» — Е. Турта², який створив свої найкращі зразки смичків у період 1775—1790 рр., тобто зазначені автори ще не були знайомі з шедеврами.

Проте музичне виконавське мистецтво — явище динамічне, що постійно розвивається у всіх своїх складових. Тому вивчення конкретних проблем скрипкової педагогіки та методики безперервно продовжується, і кожна нова робота лише підтверджує нескінченність цього процесу. І у ХХІ ст., починаючи вивчення тої чи іншої сторони скрипкового виконавського процесу, неможливо обійтися без залучення нових даних суміжних наук, гуманітарних і природничих. Звичайно ж, це зовсім не означає, що музикант-виконавець чи педагог має професійно заглиблюватись у ці науки, але не використовувати найближчі до своєї спеціальності наукові досягнення ми вже не можемо.

Зокрема, є надзвичайно важливою для нас розроблена видатним грузинським філософом і психологом академіком Д. Узнадзе і викладена в багатьох його роботах і в роботах його учнів психологія установки. Поняття установки посіло в психології дуже важливе місце. Напевно тому, що воно пронизує всі сфери психічного життя людини. Виступаючи як ефективний механізм регуляції діяльності людини, ця концепція відкриває перед музичною наукою та практикою певні можливості для розширення уявлень про шляхи становлення музиканта-інструменталіста як творчої особистості, а також формування та вдосконалення його технічних умінь і навичок. Останнє, безумовно, належить до категорії «вічних» і на всі часи актуальних тем. Адже перед педагогом буквально щодня стоїть проблема неповторно своєрідних поєднань особистісних якостей та особливостей (фізіологічних, психологічних, інтелектуальних тощо), що належать конкретним учням. До того ж сама специфіка виконавства приховує в собі абсолютно невичерпні форми індивідуального пристосування, які практично відкидають можливість однозначного трактування деяких методичних положень.

Серед загальних, вічно актуальних проблем, як нам видається, є формування у учня виконавських відчуттів. Безперечно, що

² Vatelot E. Les archets français. V. 1—2. Paris, 1976.

все, починаючи від фізичного та психологічного стану виконавця, безпосередньо перед початком гри та до найвищих творчих досягнень у процесі інтерпретації твору ґрунтується на системі виконавських відчуттів.

Виконавські відчуття можна умовно поділити на три підвиди: 1) статичні, тобто прямо не зумовлені рухом, але характерні як стан внутрішньої готовності до виконавських функцій; 2) динамічні — суб'єктивне сприйняття виконуваних дій, супутніх людині від невмілих дитячих до високопрофесійних, філігранно відточених і скоординованих рухів (хірурга, спортсмена, та, безумовно — музиканта-виконавця); 3) звукові, адже третя рухова сторона виконавського прийому набуває свого справжнього художнього змісту лише у поєднанні з його ключовою ланкою — звуковим результатом; звукові відчуття виникають синхронно в обох руках і дають виконавцю можливість оперативно впливати на звучання інструмента, який набуває слухняності, через що, в ідеалі, відбувається певне єднання скрипки та музиканта.

Надзвичайно важливою умовою готовності до професійної діяльності є також поняття виконавського тону, що означає достатньо високий рівень готовності скрипаля в будь-якому віці до досягнення художнього результату. Маємо на увазі як художню сторону виконавства, що передбачає ясне та чітке уявлення кінцевої мети та наявну мотивацію до донесення до слухачів образно-художнього змісту твору (у широкому розумінні — культурний рівень виконавця) і суто технологічну сторону як високий ступінь готовності всіх нервових і м'язових центрів, які вирішально впливають на той базис, що може забезпечити реалізацію попереднього виконавського задуму і без якого важко уявити досконалу художню інтерпретацію музичного твору.

Саме поняття виконавського тону, на наш погляд, і є найскладнішою і важкозрозумілою енергетикою, що охоплює такі відцентрові сили, як прагнення виконавця найбільш яскраво та рельєфно донести своє власне розуміння художнього змісту твору, і відверто прагматичну сторону, яка потребує волі та самовладання. Це цілий комплекс: оцінка власного сценічного стану та його неминуче корегування; постійний контроль за реалізацією

мистецького результату; чуйна реакція на несподівану виконавську ініціативу партнера з ансамблю; мобільне внесення змін у зв'язку із акустичними особливостями концертної зали; професійна реакція до завжди можливих помилок, як власних, так і тих, що можуть трапитись у концертмейстера, чи когось із оркестрантів тощо. Однак, попри ці турботи, повною мірою має виявитися саме духовна енергетика музиканта-творця, яка і лежить в основі вічно живої, невлливо-мінливої виконавської творчості, будучи однією з її чарівних загадок.

Рухова (моторна) сфера, виконавський прийом — усе це безумовно надзвичайно важливо, проте справжній сенс це має лише як засіб для отримання художньо обґрунтованого звукового результату. Саме виразне, гнучке виконання з використанням усього багатства, закладеного в інструменті, і становить вищу мету як окремої інструментальної навички, так і скрипкової техніки загалом. Ця мета навряд чи досяжна без гнучкого, тонкого і водночас впевненого почуття звуку або звукового відчуття, «почуття струни», яке тісно пов'язане з музичним слухом скрипача, а також його внутрішніми слуховими уявленнями, що мають безпосередньо передувати відтворенню конкретних звуків на інструменті.

Певна якість звучання інструмента формується на основі тактильних відчуттів скрипача. У процесі звуковидобування беруть активну участь обидві руки, незважаючи на всі відмінності їх функціонування, проте роль правої руки у досягненні звукового результату, близького до ідеального у поданні скрипача, безперечно пріоритетна. Важливо відзначити, що тактильні відчуття володіють високим ступенем навчання і, за умови грамотного підходу до навчання, поступово загострюються в тісній взаємодії тактильних аналізаторів зі слуховими. Це дає підстави вважати, що вся динамічна, експресивна, змістовна звукова сфера виконуваного твору повинна пройти не тільки через інтелектуальне, емоційне сприйняття скрипача, через весь його переплавлений слухачський досвід, але і через його руки, безперервно чуйне відчуття вібрації струни.

Як відомо, інструментальні навички, без яких зовсім неможливе музичне виконавство у тому вигляді, в якому воно функціонує сьогодні у всьому світі, формується на основі багаторазових

повторень. Саме повторення (домашні заняття, репетиції тощо) дають високий ступінь засвоєння рухової навички, що вивчається, і, як правило, не потребує докладного регулювання з боку свідомості. Водночас «звернення» деяких елементів виконавського прийому до свідомості іноді призводить до дестабілізації рухової сфери. У цьому полягає небезпека постійного механістичного повторення прийому чи його елемента. Тому в практиці часто трапляється явище, коли свідоме перенесення фокуса уваги на той прийом, у роботі над яким у скрипаля виникають труднощі, приносить помітні позитивні результати. Іноді ж це повернення свідомості відбувається ненавмисно, а в результаті виникнення особливих труднощів або помилок, що повторюються, втоми, емоційної напруги. Тому властивість будь-якого компонента виконавської навички знову стати усвідомленим дуже важлива, оскільки забезпечує гнучкість навички та можливість її подальшого вдосконалення.

Дуже складно (якщо в принципі можливо) охарактеризувати конкретні шляхи формування виконавської навички, вони різноманітні та повністю залежать від неповторно індивідуальних якостей учня. Тут і рівень інструментальної обдарованості, його здатності до мобільного вирішення непростих, а часом і дуже складних інтелектуальних проблем, і багато іншого. Якщо в повсякденній роботі над скрипковою технологією усвідомлено дистанціюватися від художньої сторони розвитку виконавчої майстерності скрипаля, а зупинитись на руховій сфері, то з метою створення найсприятливіших умов для виконання виконавських функцій, учневі в класній роботі необхідно прищепити низку специфічних якостей. До таких можна віднести: стійкість прийомів у часі, тобто музикант повинен мати досить «напрацьовану» стійкість до втоми; перспективність прийомів, тобто прийом засвоюється не лише для певного твору, а може бути застосований у будь-яких необхідних випадках (новому творі, у камерному ансамблі чи оркестрі); кожен прийом повинен легко поєднуватись з іншими, бути гнучким; він повинен бути засвоєний так, щоб скрипаль міг його легко виконати у будь-який час.

Цілком очевидно, що, створивши такі умови, можна сподіватися, що ремісничий рівень виконавського процесу може підня-

тись до рівня мистецтва. Тільки звільнений від необхідності постійного контролю над моторною стороною скрипаль може повністю зосередитись на досягненні художньої мети. Саме такі критерії здатні забезпечити три основні властивості виконавської інструментальної навички — автоматизм, цілісність та варіабельність, що зі свого боку формує «образ руху», який послідовно створюється на попередніх стадіях освоєння навички.

ВИКОРИСТАНІ ДжЕРЕЛА

1. Кореньок О., Пилипенко Н. Розвиток музичного слуху в роботі над інтонацією скрипаля-виконавця в педагогічній практиці зі студентами кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_2/30.pdf (дата звернення: 02.02.2024).
2. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ: Музична Україна, 1977. 62 с.
3. Auer L. Graded Course of Violin Playing. N. Y., 1926. [s. a.]. B. 1.
4. Bachman W. Die Anfänge des Streinstrumentspiels. Leipzig, 1966. 207 S.
5. Bron Z. L'Art de l'étude, pour violon: Études et Caprices de Dont, Wieniawski et Paganini: édités et commentés par Zakhar Bron. Paris, Alphonse Leduk & C., 31 p.
6. Mozer A. Geschichte des Violinspiels. 2 Auflage. Tutzing. 1967. 326 S.
7. Suzuki S. Violin School. Tokyo: Zeu-On Music Company, 1978. 34 p.



УДК 781.6:78.035

ГЛАЗУНОВА ГАЛИНА ПИЛИПІВНА

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва, доцент кафедри музичного мистецтва Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ЕДВАРДА ГРІГА У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ ЗАГАЛЬНОГО КУРСУ «ФОРТЕПІАНО»

Питання специфіки цільового підбору репертуару в курсі загального фортепіано має принципове значення. Фортепіанні твори Едварда Гріга надають широкі можливості використання їх у роботі зі студентами різних спеціальностей. Обов'язковою умовою ефективності цієї роботи є розуміння проблем стилю та інтерпретації.

Ключові слова: фортепіанний репертуар Гріга, загальне фортепіано, інтерпретація.

Єдність загально музичного та технічного розвитку учнів на основі найкращих зразків світового художнього репертуару є найважливішим принципом вітчизняної фортепіанної педагогіки. Від методично правильно підбраного репертуару значною мірою залежить розвиток смаку, виконавської майстерності та художнє виховання загалом. Для успішного вирішення комплексу навчальних і виховних завдань у класі загального фортепіано педагогам доводиться керуватись не лише загальними принципами відбору музичного матеріалу, а й враховувати низку специфічних особливостей. Одна з них — суперечність між рівнем художнього розвитку та можливостями виконавського втілення. Технічно доступний матеріал з репертуару дитячої музичної школи може допомогти вирішити деякі технічні завдання, розвинути певні піаністичні навички, але

малоймовірно, що твори, образно-художній зміст яких розрахований на дитяче сприйняття та дитячу психологію, будуть викликати справжній інтерес і відповідатимуть художнім та естетичним запитам музикантів.

Тому відбір творів, які б відповідали рівню художньої зрілості учнів та їхнім виконавським можливостям на даному етапі розвитку і водночас послідовно та цілеспрямовано сприяли цьому розвитку, є найважливішою умовою роботи зі студентами — не піаністами в курсі загального фортепіано. Цільовий відбір репертуару зумовлений і найважливішою методичною установкою курсу загального фортепіано: під час навчання гри на фортепіано виховувати музиканта обраної спеціальності. Учень повинен отримати все в процесі роботи над творами, що вивчаються, вибір кожного твору повинен здійснюватись і з позицій розвитку техніки фортепіанної гри, і з позиції найбільшого використання його для поширення музичного кругозору, розвитку музичного мислення, накопичення художнього досвіду.

У всій повноті ця проблема постає щодо надзвичайно багатой і різноманітної, але й досить важкодоступною для виконання фортепіанної літератури епохи романтизму. У цьому сенсі фортепіанна творчість видатного норвезького композитора-романтика Едварда Гріґа, твори якого — це не тільки високохудожній матеріал, а й чудова школа навчання фортепіанній гри, надає широкі можливості використання їх в учбово-педагогічній практиці.

Можливість широкого звернення до творів Е. Гріґа в роботі зі студентами різних спеціальностей у курсі загального фортепіано допомагає досить ефективно вирішувати комплекс навчальних і виховних завдань (розвиток необхідного комплексу піаністичних навичок, розширення загально-естетичного та музичного кругозору, виховання музичного мислення, накопичення художнього досвіду тощо) — не випадкова. Це зумовлено низкою індивідуальних особливостей його фортепіанної музики.

Самобутність, яскравість і багатство образно-художньої сфери фортепіанної музики у Гріґа органічно поєднуються з природною простотою висловлювання. Це одна із головних якостей його музики. У Гріґа все просто й ощадливо, фактура, у широкому сенсі

цього слова, піаністична. Навіть не складні в технічному відношенні пасажі звучать яскраво піаністично, у всій красі різноманітного фортепіанного звучання. Ясність голосоведіння, незвичайна природність, зручна фактура у поєднанні з дивовижним різноманіттям колориту, барвистістю та тембровою вишуканістю роблять його фортепіанні твори надзвичайно цінними не лише як концертний, а й педагогічний репертуар. Усе це надає можливість широкого використання її у репертуарі загального курсу фортепіано зі студентами різних спеціальностей та різним рівнем піаністичної підготовки. Серед технічно доступних інструментальних творів композиторів-романтиків знайдеться небагато творів, які за глибиною змісту, багатства та витонченості мальовничо-колеристичних моментів були б їм рівними.

Однак практика показує, що цей благодатний музичний матеріал перебуває на периферії уваги викладачів кафедр загального та спеціалізованого фортепіано. Із загальної кількості (більше ста п'ятдесяти фортепіанних творів) як педагогічний репертуар використовується лише третина. З найчастіше виконуваних «Ліричних п'єс» (10 зошитів, 76 п'єс) трохи більше половини, а у педагогічній практиці — набагато менше. Незаслужено забуті і практично вкрай рідко виконуються численні обробки народних норвезьких пісень і танців: створені із великою професійною майстерністю, вони становлять високохудожній фортепіанний репертуар. «25 норвезьких народних мелодій і танців» *op.* 17, «Норвезькі танці» *op.* 35 в чотири руки, «Мелодії Норвегії» *op.* 66 можуть бути успішно використані в роботі зі студентами таких спеціальностей, як академічний сольний спів, духових та ударних інструментів, оркестрових струнних, народних інструментів, музичного мистецтва естради, які мають досить часто недостатньо високу фортепіанну підготовку.

Дуже рідко як в педагогічній, так і в концертній практиці звертаються до циклу «Селянські норвезькі танці» («Слотти») *op.* 72. Цей цикл, «лебедина пісня» композитора, належить до найсвіжішого та нетрадиційного, що було створено у всій норвезькій музиці. Саме ця новаторська робота вказувала шлях уперед і була продовжена у музиці ХХ ст. Стравінським та Бартоком. «Слотти»

дуже цікаві також і в суто піаністичному плані, і з успіхом можуть бути використані у роботі зі студентами диригентсько-хорового, композиторського та історико-теоретичного факультетів.

Залишається забутою фортепіанна сюїта «3 часів Хольберга» *op.* 40, один із найсамобутніших творів у норвезькій музиці, в якому Гріґ залучив стилізований жанр французької танцювальної сюїти. Композитор ніби хотів пограти зі старими образами, одягненими в сучасне вбрання, надаючи їм щось особистісне. Звичайно, список творів Гріґа, який міг би розширити та збагатити репертуар кафедр загального та спеціалізованого фортепіано, не вичерпується цими прикладами.

Таке «забуття», зниження інтересу до гріґівської фортепіанної музики і як наслідок — використання досить вузького кола вже відомих творів у навчально-педагогічній практиці, має свої причини. Якщо фортепіанні твори Гріґа переважно не вимагають від виконавця великої віртуозності, то інтерпретація, в суто художньому плані, пред'являє досить високі вимоги. Виконання більшості фортепіанних творів Гріґа передбачає певну художню зрілість. На практиці ж ми часто стикаємося з поверховим підходом до інтерпретації його музики. Простота і доступність гріґівської музики нерідко провокували спрощеність виконавського рішення. Нерозуміння особливостей художнього мислення композитора, недооцінка класичних, або перебільшене підкреслення романтичних рис його стилю, нівелювання національних особливостей музичної мови та інших важливих сторін призводять до спотворення сенсу та духу музики Гріґа.

Романтизм визначає творчий образ Гріґа. Композитор нерідко називав себе романтиком шуманівської школи, тим самим вказуючи на внутрішню спорідненість, духовну близькість із великим німецьким романтиком. Багато рис музики Шуберта і Мендельсона були також близькі норвезькому композитору. Шуберт, Шуман, Мендельсон — блискучі представники німецької романтичної школи, суттєво визначили творчий розвиток Гріґа у ранньому періоді. Традиції їхнього мистецтва були творчо переосмислені та підпорядковані національному складу його мислення, внаслідок чого й склалося яскраве самобутнє мистецтво Гріґа.

Тому під час проходження навіть невеликих за масштабами п'єс, вирішуючи піаністичні завдання, ми маємо можливість на конкретному, цілком доступному матеріалі познайомити учнів з одним із найцікавіших і найзначніших мистецьких явищ в історії музики. Показати в рамках загально-естетичної платформи романтизму своєрідність різних його напрямів. У нашому випадку — обговорити деякі особливості німецької романтичної школи, а також національних рис романтизму в норвезькій музиці, вершиною якого і була творчість Гріга. Не менш цікавою є можливість обговорення теми взаємодії національних музичних культур.

Треба підкреслити, що фортепіанні твори Гріга — це чудовий матеріал, який допомагає залучити учнів до справді народного, глибоко художнього мистецтва. Він у своїй творчості прагнув розвитку мистецтва на народній основі, записував народну музику своєї країни, і з цього джерела намагався створити національне мистецтво. Це стосується не тільки численних обробок норвезьких народних пісень і танців, піднятий Грігом на надзвичайно високий професійно-мистецький рівень, а й до всієї його фортепіанної спадщини. Дух рідної країни пронизує всі твори Гріга: і ті, в яких він малює картини природи, народного життя, і ті, які стосуються світу загальнолюдських почуттів.

Цікаво простежити ставлення Гріга до фольклору на різних етапах творчості. За його словами, він пройшов шлях від «дикої» норвезької наснаги юності до просвітлено ясного відношення на схилі років. І якщо на початку творчого шляху композитор ставив своїм завданням поєднати національні почуття з виразними засобами свого часу, то до кінця життя сучасна музична мова насичувалась архаїчними елементами. Якщо в ранньому та зрілому періоді творчості ставлення до фольклору диктується вимогами романтичної естетики, то у пізніх творах («Норвезькі селянські пісні» *op.* 66 і «Слотти» *op.* 72) Гріг відкриває нові шляхи втілення народно-національного характеру на якісно новому рівні.

Питання народності у мистецтві, національній спорідненості, впливу фольклору на професійну композиторську творчість не втрачають своєї актуальності й у наші дні. Музика Едварда Гріга — благодатний ґрунт для роздумів на цю тему. Такий підхід,

безумовно, сприятиме не лише розширенню загально-естетичного та музичного кругозору, а й розвитку самостійності музичного мислення учня. Особливо важливим цей аспект може бути у роботі зі студентами історико-теоретичного та композиторського факультетів.

Серйозний, глибоко і всебічно продуманий підхід до інтерпретації творів Гріґа здатний пробудити нову хвилю інтересу до музики великого норвезького митця, допоможе зайняти їй належне місце в навчально-педагогічному репертуарі, сприятиме у певному сенсі відродженню цієї музики, яка несе в собі найкращі риси ХІХ ст.: народність і національну самобутність, велич високих гуманістичних ідеалів, правду та красу великих людських думок і почуттів. І в наш непростий час, зберігаючи свої найкращі якості, вона несе добро та любов до людей.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Horton J. *Scandinavian Music*. London, 1963. 189 p.
2. Hurum H. *Edvard Grieg's verden*. Oslo, 1959. 138 p.
3. Johansen D. M. *Edvard Grieg*. 3. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956. 464 s.
4. Körsten B. *Norwegian Music and Musicians*. Bergen. 1975. S. 113—133.
5. Schielderup Ebbe D. *Edvard Grieg (1858—1867)*. Oslo-London. 1964. P. I.



УДК 781.6:78.035(436)«20»

ІВАНЬКО ЛЮДМИЛА ОЛЕКСАНДРІВНА

викладач-методист предметно-циклової комісії
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
викладач-методист ДМШ № 4 м. Києва, член Національної
музичної спілки Асоціації піаністів-педагогів

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

Розглянуто особливості інтерпретації творів композиторів віденської школи Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, показана актуальність класичних творів у репертуарі сучасних виконавців. Виявлено й охарактеризовано елементи української народної музики в творах Л. Бетховена. Описана дружба А. Розумовського із композиторами-класиками віденської школи і її вплив на розвиток мистецтва.

Ключові слова: композитори віденської школи, інтерпретація їх творів, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, А. Розумовський.

Твори для фортепіано Гайдна, Моцарта і Бетховена — віденських класиків, створені декілька століть тому, виглядають тим не менше дуже актуально і цікаво для сучасних піаністів-виконавців. Проблема їх інтерпретації і досі є цікавою темою для обговорення. Наприклад, як потрібно грати твори Моцарта: щоб вони були схожими на старовинні, або осучаснюючи їхнє звучання? Так, музична тканина творів Моцарта пов'язана з манерою гри на клавесині — вона прозора, особливо в ранніх його творах. Але необхідно враховувати і використовувати можливості нашого фортепіано, яке відрізняється від тих інструментів, для яких творили свого часу класики: і діапазон старовинних інструментів був менший — усього п'ять октав, і звучність була набагато тихішою. Дуже важливим для сучасної інтерпретації творів Моцарта є втілення його ав-

торських вказівок щодо виконання, а Моцарт точно випишував і динаміку, і темпи, і артикуляцію, вимагав такої ж точності від виконавців, а також донесення кожної інтонації і дрібних елементів, бо він не любив перебільшення в силі звучання. Більшого значення набувала артикуляція, змістовна побудова фраз, акцентування, принцип якого пов'язаний із інтонаціями людської мови та особливостями звучання і тембрової забарвленості струнних інструментів.

Моцарт був віртуозом, який володів неперевершеною бісерною технікою звуковидобування, його чіткість і відточеність виконання полягала в манері гри, коли задіяні лише кінчики пальців, а кисті нерухомі.

Для Моцарта велике значення мав темп. Він не любив, коли його твори виконували занадто швидко — це обов'язково потрібно враховувати сучасним піаністам, щоб віртуозність не перевершувала художнє завдання. Отже, *allegro* в творах Моцарта — це такий темп, коли чітко промовляється кожний звук і все дуже ясно чути. Темп має відповідати змісту й характеру твору: *presto* — це відчуття польоту, *allegro molto* порівнюється з прискореним диханням, а *andante* — це рух невимушеним кроком. Акомпанемент у лівій руці повинен звучати рівно, без відхилень, тоді, як мелодія в правій має бути більш виразною, співучою і динамічною. До речі, Моцарт не виставляв динаміку там, де він вважав це очевидним, не користувався поступовим збільшенням і зменшенням сили звучання, а вдавався до конкретних і чітких вказівок: *forte* і *piano*. Його блискучі пасажі треба грати з використанням прийому бісерної гри. Педалью в творах Моцарта користуватись необхідно, але виважено, навіть, скупі і епізодійно, щоб не порушити прозорість музичної тканини: педаль тільки коротка, пряма, на сильних долях, вона майже не застосовується в нижньому регістрі. Деякі виконавці вважають, що музику Моцарта і Гайдна взагалі не потрібно педалізувати — це хибна думка, бо права демпферна педаль збагачує звучання фортепіано і вносить свій неповторний колорит.

Твори Моцарта більше тяжіють до специфіки й манери виконання на клавирі, а в творах Гайдна інтерпретація пов'язана з оркестральністю його композиторського письма, в якому дійсно

чуємо протиставляння *tutti* всього оркестру окремим групам інструментів. Музика Гайдна також прозора, як і у Моцарта, — вона граційна, навіть жартівлива й дуже легка — усі пасажі граються *leggiero*, навіть *legato* виконується не заглибленим звуком.

Моцарт і Гайдн намагались передати в звучанні роялю інструменти оркестру, а у Бетховена саме рояль з багатством його можливостей був у пріоритеті. Знову ж таки, рояль Бетховена і сучасний — вражаюче різні, поціновувачі мистецтва Бетховена мають змогу побачити його рояль, який зберігається в музеї мистецтв у Відні. Бетховен, як і всі геніальні творці, випереджав свій час, дивився у майбутнє і творив більше для сучасних інструментів, бо рояль Бетховена не мав ще того звуку, динаміки, тембрової забарвленості, які мають величезне значення в інтерпретації його творів. Бетховен був неперевершеним віртуозом, але його гра дуже відрізнялась від гри виконавців того часу, майстерність яких йшла за галантною модою — Бетховен ставився до таких виконавців скептично, його гра вражала сучасників могутньою силою, енергійністю, а пасажі, які линули з-під його пальців, справляли враження бурхливих лавин. Він прагнув до потужного *fortissimo* й досягнення послідовного посилення або послаблення звуку, але багато уваги приділяв співучій манері виконання мелодій. Навіть у вправах із його зошитів є такі, що сприяють розвитку й удосконаленню навичок гри на легато співучих мелодій. Бетховен захоплював слухачів своєю величною сповненою почуттів і багатою на емоції грою, яка вражала глибиною художнього змісту. Тому твори Бетховена ставлять перед інтерпретаторами такі завдання як поєднання сильного напору і лірики почуттів. Виконання його творів потребує чіткого відчуття метроритму і переконливого динамізму, а ще необхідно дотримуватись усіх приміток, написаних самим композитором — це стосується аплікатури, штрихів, динаміки та педалізації, можливості якої були по праву оцінені композитором і втілені в його творах, особливо для створення світлих ліричних образів. Як і Гайдну, Бетховену притаманні оркестрові пийоми композиторського письма. Існує декілька трактувань і підходів до виконання бетховенського творчого доробку. Одні виконавці вбачали лише емоційне, інші — раціональне став-

лення до виконання його творів, але коли перемагає щось одне з них — тоді ми кажемо про інтерпретацію бетховенських творів у більшій чи меншій схильності до романтизму, або класицизму. Зі свідчень сучасників Бетховена, його стиль виконання тяжів скоріше до емоційнішого, і це необхідно пам'ятати сучасним виконавцям, а ще велику увагу приділити педалізації, без якої неможливо досягти в творах Бетховена особливо специфічних ефектів звучання.

В Україні серед відомих інтерпретаторів творів Бетховена був Микола Лисенко — він не тільки майстерно виконував третій і четвертий його фортепіанні концерти, а й написав свою каденцію до одного з них (№ 4). Залишаються неперевершеними виконавцями бетховенського спадку М. Колесса і Ф. Блуменфельд. Говорячи про постать геніального Бетховена, не можна не пригадати його цікавість до української народної музики, елементи якої дуже вдало втілилися в його творах. Він зробив обробку української народної пісні «Їхав козак за Дунай» для голосу з фортепіано, створив також варіації на цю тему. Інтонації українських народних мелодій відчутні в його «героїчній симфонії», четвертому фортепіанному концерті, квартетах, які були замовлені його другом дипломатом Андрієм Розумовським, сином останнього Гетьмана України Кирила Розумовського. Андрій Розумовський підтримував Бетховена як меценат і друг, був одним із перших виконавців квартетів Бетховена у складі створеного ним струнного квартету, в якому виконував партію другої скрипки.

У місті Батурині в історико-культурному заповіднику «Гетьманська столиця» була свого часу оприлюднена картина невідомого автора, на якій було зображено подію з періоду дружби Бетховена з українським аристократом графом Андрієм Розумовським. До речі, Розумовський підтримував фінансово не тільки Бетховена, але й Гайдна і Моцарта. Його бібліотекою мав можливість користуватися Бетховен, у ній містилося багато фахової літератури, зокрема української музики. Отже, на згаданій картині центральною фігурою є сам Бетховен, зображений серед прихильників і друзів: тут і квартет Розумовського і Йозеф Гайдн, який захоплювався творчістю молодого Бетховена. Відомо, що твори

молодого композитора неоднозначно сприймали його сучасники, вважаючи занадто складними, часом не зрозумілими. Музиканти з квартету Розумовського як перші виконавці творів Бетховена робили велику справу — підтримували молодого митця з такою складною долею, коли його творчість належно не сприймали. Розумовському були присвячені найзначиміші твори Бетховена: п'ята і шоста симфонії, три струнних квартети — він був дуже вдячним і цінував їх дружбу. Меценатська підтримка Бетховена Розумовським припинилась після страшної пожежі у Віденському палаці, коли було знищено і бібліотеку. Граф не зміг вже відновити своїх статків.

Продовжуючи тему стосунків Розумовського і віденських класиків, не можемо оминати розповідь про зв'язок графа з Моцартом, який був частим гостем на музичних вечірках у Розумовського, вони приятелювали. І коли Г. Потьомкін наказав зібрати у своєму маєтку (на сучасному півдні України) найкращих артистів і музикантів, Андрій Розумовський, будучи послом в Австрії, запропонував Моцарту, блискучому музиканту з європейським ім'ям відвідати володіння Потьомкіна, але князь несподівано помер і Моцарт залишився у Відні. Згодом до Львова приїхав син Моцарта Франс Ксавер, який прожив там три десятиліття і створив першу в місті музичну школу. Багато гастрював Україною, бував у Києві та Житомирі. З успіхом виконував і твори свого батька, і свої власні, а українську жартівливу пісеньку «У сусіда хата біла» Моцарт-молодший, «львівський Моцарт», використав у фортепіанних варіаціях ре-мінор. У соборі Святого Юра тоді відбувся концерт, під час якого композитор виконав знаменитий батьківський «Реквієм».

Коли будете мати нагоду — побувайте в палаці Розумовських в Батурині, це Чернігово-Сіверський край. У палаці стоїть рояль XIX ст., на якому грають учасники конкурсів імені Андрія Розумовського, для яких обов'язковими є твори віденських класиків, з якими Розумовського пов'язувала щира дружба.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Бурда Л. Родина Розумовських і композитори Максим Березовський та Людвіг ван Бетховен. URL: <http://mus.art.co.ua/rodyna-rozumovs-kykh-i-kompozytory-maksym-berezovskyu-ta-liudvih-van-betkhoven/> (дата звернення: 20.05.2020).
2. Гумінюк С., Ринденко О. Інтерпретація творів віденської класики в коментарях Альфреда Бренделя. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/13.pdf (дата звернення: 15.11.2023).
3. Тарабанов А. Часопростір фортепіанних сонат XVIII—XIX ст. у виконавській практиці. URL: https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant_asistent/2022/DoctorMystectva/Zahysty/Tarabanov/nauk-obgruntuvannya.pdf (дата звернення: 15.11.2023).
4. Фурсова Ю. Зі збірки статей Національний заповідник «Гетьманська столиця». URL: <https://www.facebook.com/getmanskastolitsya.zapovidnyk/photos/a.1378306372467850/2522215178076958/> (дата звернення: 06.07.2022).
5. Черкаська Г. Андрій Розумовський і Бетховен https://uahistory.com/topics/famous_people/4549 (дата звернення: 06.02.2024).



УДК 378.147.091:780.646.1.071.4-051

КАШПЕРСЬКИЙ ВОЛОДИМИР ПЕТРОВИЧ

старший викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти» Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І. Заремби

ПЕДАГОГІЧНЕ СПІЛКУВАННЯ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ КЛАСУ ТРУБИ В ЗАКЛАДАХ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У професійній підготовці викладачів класу труби в закладах музичної освіти особливо важливе місце займає педагогічне спілкування, яке сприяє розвитку особистості здобувача освіти, його творчої індивідуальності. Однак на практиці музичної освіти можливості педагогічного спілкування не враховуються повною мірою, поступаючись формуванню професійних вмінь і навичок. З переорієнтацією музичної педагогіки з навчального процесу на особистість здобувача освіти педагоги повинні досягти високої майстерності у своєму професійному спілкуванні як у творчому процесі.

Ключові слова: педагогічне спілкування, професійна підготовка, інструментальні класи.

Особливості музичної освіти визначають специфіку педагогічного спілкування викладачів класу труби. Але через брак методик і комплексних способів застосування педагогічного спілкування в системі музичної освіти виникає невідповідність між вимогами закладів музичної освіти до викладачів та їх недостатнім володінням цими засобами.

Розгляд мистецтва як засобу спілкування дав змогу науковцям визначити взаємодію викладача зі здобувачем освіти як художньо-педагогічне спілкування. Вони зазначали, що відмінною рисою взаємодії педагогів-музикантів зі здобувачами освіти є емоційна платформа, зумовлена специфікою музики як виду мистецтва [1]. У музичній педагогіці існують принципи взаємодії педагога із суб'єктом

навчання, які є загально визначеними. Це детермінація навчання: особистістю того, хто навчається; особистістю педагога; мистецтвом і включенням поетичних і естетичних компонентів.

Музична культура та мистецтво музичного виконавства залежать від якості взаємодії та рівня спілкування між здобувачем освіти та викладачем. У музичній педагогіці важливу роль відіграють продуктивно-особистісні можливості взаємодії між педагогом та суб'єктом навчання, а також між суб'єктом навчання та музичним твором. Однак традиційний музично-педагогічний процес не приділяв достатньо уваги психолого-педагогічній частині музичної педагогіки [5].

Професійна підготовка здобувачів освіти інструментальних класів, зокрема класу труби, поєднує музично-теоретичні знання, музично-виконавські вміння та навички і психолого-педагогічний досвід. Діагностування здобувача освіти дає змогу педагогу встановити рівень його музичної підготовки, ерудицію, інтереси, нахили, особливості характеру й темпераменту і відповідно до цього ставити перед ним конкретні завдання. Ефективність усього процесу навчання в інструментальному класі залежить від того, чи використовуються доцільні прийоми впливу на вихованця. Арсенал можливостей впливу визначений творчим характером роботи викладача, поєднанням класичних педагогічних засобів впливу. Імпровізаційна форма роботи — одна з характерних особливостей індивідуального заняття. Це пояснюється тим, що музичне виконавство є вихідним моментом роботи в класі, і рівень готовності здобувачів освіти до уроку, їхня активність, ініціативність і реакція на музику є непередбачуваними.

Педагог і здобувач освіти, спілкуючись як рівні, як дві яскраві особистості, два музиканти, разом знаходять нові нестандартні грані навіть давно відомих творів. Під час своєї діяльності вони відходять від традиційних підходів у пошуках нових музичних відтінків, барв тощо. І все це відбувається в процесі діалогу викладача зі здобувачем освіти. Творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив створюють атмосферу контакту між педагогом і здобувачем не лише на основі особистісних симпатій, а й духовного єднання, яке ґрунтується на відданості музиці.

Для успішного застосування особистісно орієнтованого підходу в навчанні здобувачів освіти в класі труби необхідно провести професіографічний аналіз професії викладача класу труби. Також варто розглянути складові діяльності викладача класу труби і створити власну модель структурного аналізу цієї діяльності. До того ж необхідно знайти місце та обґрунтувати функції педагогічного спілкування в контексті навчання в інструментальних класах.

Під час процесу навчання музики важливу роль виконує емоційний контакт і педагогічне спілкування між викладачем і здобувачем освіти. Управління власним емоційним станом та емпатія зі здобувачем є ключовими компетенціями для викладача в музичній практиці [4]. У взаємозв'язку і взаємозумовленості вони сприяють створенню емоційного контакту і взаєморозуміння між викладачем і здобувачем освіти, забезпечують можливість педагогу бути активатором та ініціатором у спілкуванні з тими, кого він навчає. Викладач класу труби повинен усвідомити, що спілкування на емоційному рівні може збагатити проявлення та емоційну сферу здобувача освіти та залучити нові, раніше непритаманні йому якості. Що більше виражені емоції під час спілкування, то більше користі та задоволення отримують як викладач, так і здобувач освіти [3].

У процесі спілкування на індивідуальних заняттях в класі труби важливо залишати здобувачеві освіти можливість самостійно досягати певних висновків — в інтерпретації музичного твору і в технічній реалізації певних ускладнень. Існують два підходи до формування самостійності: перший, що визнає фактори зрілості, коли педагог не може вплинути на здобувача освіти, доки той сам не дозріє; другий — фактори технічної виконавської майстерності, які можуть бути підвладні викладачеві [7]. Спілкування є опосередкованим прийомом навчання, який сприяє вихованню самостійності здобувача освіти, виявленню його ініціативи та переконливості власного трактування твору. Слід відзначити, що цей прийом не зменшує відповідальності викладача, адже завдання останнього полягає у підведенні молодого виконавця до істини, залишаючи можливість виявити її самому.

У процесі вивчення мистецтва гри на духових інструментах, зокрема на трубі, розвиваються різні якості здобувача освіти, які

можуть не прямо впливати на його подальшу кар'єру як виконавця та педагога. Важливу роль у формуванні цих якостей відіграє педагогічне спілкування. Наприклад, під час навчання здобувачі освіти розвивають звуковий контроль, увагу, зосередженість і мобільність, зміцнюють свою волю. Поєднання музичної та вербальної форм комунікації може підвищити ефективність цих процесів. Під час спілкування відбувається не лише передача знань і навичок, але й виховний процес. Під час педагогічної практики в закладах музичної освіти можуть виникати питання щодо виховання та сумлінного ставлення до роботи. Крім того, важливим елементом виховання є розвиток фантазії, який забезпечується постійним зверненням до образного мислення здобувачів освіти. У цьому процесі роль спілкування стає провідною [8].

Здобувачам освіти іноді складно організувати процес навчання в ході педагогічної практики: спостерігається не лише брак досвіду, а й вмінь педагогічного спілкування, також бракує організаторських здібностей і самостійності. У ході виховання можливі різні варіанти, проте особливе значення має активність самого здобувача освіти. Цього можна досягти шляхом недомовок на уроці, що зумовлює мобілізацію творчого потенціалу здобувача освіти, сприяє виявленню й розвитку кращих сторін його особистості, нахилів і здібностей, оскільки, як відомо, найкращі якості розвиваються під час активної цілеспрямованої діяльності. Крім того, у руслі виховного процесу одним із завдань викладача стає проблема, як викликати бажання спілкуватися — і в ході педагогічної діяльності, і зі слухачами.

У процесі відтворення музичного твору викладач відіграє важливу роль, оскільки його вміння правдиво та зрозуміло розповісти про музичний твір і виразне значення його образів є ключовим. У закладі музичної освіти навчання повинно розпочинатися з бесіди, під час якої учню надаються загальні відомості про композитора, твір, час, місце та умови його написання. Крім того, важливо доповнювати музичні інтерпретації словесними поясненнями з метою уточнення та збагачення уявлення про твір. Завдяки своєму вищому рівню художньо-естетичного розвитку викладач може знайти більше тонкощів у музичному творі та розкрити перед здобувачем непомічені раніше аспекти.

Щоб вдало передати задум, необхідно використовувати не тільки музичне відчуття та інтуїцію, але й технічні засоби. Отже, формування навичок педагогічної роботи є головною функцією спілкування на заняттях.

Використання діалогічного підходу в педагогічній практиці допомагає налагодити такий тип навчання, який зберігає для здобувача освіти право на власну інтерпретацію, певну позицію та переконання. Крім того, діалог регулює взаємодію та створює взаєморозуміння, що є результатом комунікативної взаємодії між учасниками залежно від їхнього статусу. У діалогічній взаємодії взаємовідносини між учасниками характеризуються діалектичним зв'язком асиметрії (суб'єкт-об'єктні) та симетричності (суб'єкт-суб'єктні) позиції.

Один із важливих аспектів роботи викладача класу труби — це його публічний виступ. На цьому етапі виконавець може відчувати підвищене хвилювання і втрату зосередженості, тому для успішного виконання потрібні навички педагогічного спілкування. Важливо знайти такі слова, які допоможуть уникнути скутості та забезпечать художню та технічну свободу виконавця. Для ефективного опрацювання музичного твору викладач повинен мати глибокі знання про специфіку музичного мистецтва, програмний матеріал та майстерність викладання, врахувати індивідуальні особливості здобувача освіти. Його слова повинні передавати свідоме переконання та бути одним із видів комунікативного впливу [5].

Питання індивідуальності здобувачів освіти та його врахування є аспектом прибутку для кожного педагога. Воно охоплює діагностику особистості здобувача освіти, яка потребує аналізу не тільки його музичних здібностей та обдарованості, але і його сильних і слабких сторін. Ми вважаємо, що педагогічне спілкування може змінити ключову роль у вирішенні питання врахування індивідуальності здобувачів освіти.

Оцінювання педагогічного спілкування може бути одним із методів діагностики в початковій професійній педагогічній діяльності здобувачів освіти. Цей метод є об'єктивним, оскільки базується на особистому досвіді та власних оцінках, тому може суттєво допомогти в процесі розвитку їхнього педагогічного спілкування.

У подальшому ми розглянемо можливості такої діагностики та методики розвитку педагогічного спілкування для викладачів класу труби в закладах музичної освіти. Загалом можна відзначити великі можливості, які відкриваються перед майбутнім педагогом завдяки оволодінню вміннями педагогічного спілкування. Це призводить до заміни суб'єкт-об'єктних відносин у системі «викладач — здобувач освіти» на суб'єкт-суб'єктні. В інструментальних класах педагогічне спілкування є взаємодією між інтелектами, почуттями та волею викладача та здобувача освіти. Це можливе лише за умови адекватного сприйняття та відображення один одного [2].

Процесуальна модель описує діяльність викладача класу труби поетапно, починаючи з початку організації заняття і створюючи атмосферу творчого пошуку та емоційно-пізнавальної активності. Метою викладача є встановлення контакту зі здобувачем освіти, спонукання його до адекватної реакції на педагогічні впливи, стимулювання розвитку інтелектуальних, емоційних і творчих здібностей, а також організація завершення уроку із взаємним задоволенням від взаємодії. Ця діяльність залежить від влади викладача та здобувача освіти, а також від етапу процесу розгортання, культурного контексту та часу. Викладач класу труби також готує здобувачів освіти до концертних виступів, до участі в різних конкурсах. Це ставить високі вимоги до викладача класу труби як до особистості та вимагає від нього великої відповідальності. Ефективність процесу креативної взаємодії залежить від логіки інтерпретаторського мислення. Викладач класу труби повинен мати особливі властивості взаємодії з образним мисленням і звуковим матеріалом як факторами музично-інтерпретаторської логіки. Також викладач повинен бути в змозі ефективно розповідати про музичний твір, створюючи виразні образи, а не переказуючи його звичайними словами. Це допомагає поглиблювати уявлення здобувача освіти про музичний твір і поєднувати чуттєве та раціональне пізнання. Педагогічне спілкування сприяє розвитку асоціативності, образності, уяви та фантазії здобувача освіти, а також активізує пошук нестандартних рішень у процесі навчання.

Для успішного розвитку вміння педагогічного спілкування в здобувачів освіти необхідно створити конкретні методичні розробки та діагностичні методики, які б оцінювали їхні індивідуальні особливості, рівень сформованості музично-виконавських і професійно-педагогічних якостей відповідно до вимог до випускників закладів музичної освіти. Такі методики мають бути спрямовані не тільки на організацію роботи розвитку вмінь педагогічного спілкування, а й на діагностику їхнього стану, щоб краще зрозуміти потреби і можливості кожного здобувача освіти.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Гінзбург Л.І. Педагогіка музичного мистецтва: навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Музична Україна, 2004. 304 с.
2. Коломієць С.М. Психологічна допомога вчителю. Дидактичні технології успішного навчання. Київ: Освіта, 2007. 224 с.
3. Кохановський В.В. Індивідуальний підхід до учнів у процесі навчання музики. Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.
4. Лисенко М.В. Листи / авт.-упоряд. Р.М. Скорульська. Київ: Музична Україна, 2004. 680 с.
5. Рябова О.В. Методика педагогічної взаємодії в музичній освіті: педагогічні засади і технології. Київ: Музична Україна, 2003. 224 с.
6. Шиян М.І. Формування самостійності учнів. Київ: Світ, 2004. 176 с.
7. Ярошенко В.А. Сучасні педагогічні технології в мистецькій освіті: навч. посіб. Київ: Основи, 2004. 256 с.
8. Nadou J. The Social and Applied Psychology of Music. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010. 382 p.



УДК 372.878:78.03

КОСЕНКО ПАВЛО БОРИСОВИЧ

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
«Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0001-5979-4763

СУТНІСНИЙ ЗМІСТ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Сутнісний зміст музичної педагогіки розглянуто в історичному контексті, який зумовлює ставлення до музично-виконавської діяльності як до своєї динамічної системи, яка поєднує технічні, теоретичні і художні аспекти, і, у відповідь на стилістичну еволюцію, що відбувається з покоління в покоління, супроводжується органічним розвитком і перетворенням.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична педагогіка, авторський текст, стилістична еволюція.

Для визначення сутнісного змісту музичної педагогіки в історичному контексті та дослідження її як феномену людської діяльності важливо відповісти на питання: якими категоріями мислити, які слова добирати і якими термінами користуватись? Розмірковуючи в такому напрямку переслідуюємо мету вирішити не стільки методологічне, скільки художнє завдання — передати сутність музичної педагогіки як явища світу духовного, чуттєвого, намагаючись максимально зберегти багатогранну палітру сприйняття музики, успадковану від минулих поколінь.

«Мова, — як зауважив британський філософ Джон Стюарт Мілль у роботі "Система логіки силогічної та індуктивної", — є одним з найголовніших знарядь або помагачів мислення» [4]. Тож не дарма ще з давніх часів у теоретиків утвердився звичай починати трактати деякими загальними зауваженнями щодо термінології.

Якщо не очікувати від музичної педагогіки готового рецепту, що складається з правил, методів, прийомів, послідовності дій, а поставитись до неї як до своєї динамічної системи, де поєднуються технічні, теоретичні і художні аспекти, позначивши їх мовою усталених понять, можна виділити три важливі елементи педагогічної стратегії, що утворюють ряд за зростанням пріоритету: *ремесло* як професійний вишкіл, засвоєння технічної складової; *наука* як спосіб мисленнєво-пошукової діяльності, спрямованої на усвідомлення певних закономірностей; *мистецтво* як творче заломлення досвіду попередніх поколінь через призму власної виконавської діяльності [1].

Раніше стосунки «майстер — учень», які одвічно існували в ремісництві, поширювались і на музичну професію. Тож аби опанувати певний з її видів, ішли до відповідного музиканта-професіонала, тобто «майстра», і навчались при ньому. Майстер втаємничував учня в усі тонкощі фаху, навчаючи не тільки техніки гри на інструменті, а й інтерпретації, а часто і композиції. В епоху бароко до цього додавалась риторика — вважали, що саме завдяки усвідомленню її законів уможлилювалось надання експресії. «Як може набути усіх чеснот, необхідних для формування гарного смаку, той, хто не поцікавився... дослідженнями і правилами ораторського мистецтва, настільки важливими, що без них неможна зворушливо та виразно складати музику», — таке висловлювання наводить А. Швейцер у книзі, присвяченій життю і творчості видатного німецького композитора Й.С. Баха [5, С. 187].

У ті часи стилістична еволюція відбувалась із покоління в покоління поступово та супроводжувалась органічним розвитком і перетворенням, тож у свідомості музикантів матеріалом для виконання була переважно сучасна музика, яка не потребувала занурення у додаткові наукові пошуки. Крок за кроком методичні підходи щодо набуття професії музиканта трансформуються. Започатковані в Італії заклади під назвою консерваторії, як притулки, в яких діти-сироти поряд із іншими ремеслами могли навчатись співу та гри на різних інструментах, у XVI ст. починають набувати статусу вищої навчальної інституції з музичної освіти. Згодом, в умовах демократизації суспільних відносин і відкриття

широким верствам населення доступу до науки, подібні музичні спеціальні навчальні заклади починають функціонувати в багатьох великих містах по всій Європі.

Рівнобіжно виникають нові жанри, еволюціонує і збагачується композиторська техніка, урізноманітнюються стилістичні напрями, музична теорія озброюється досягненнями в суміжних галузях знань, з'являються сучасні типи освітніх установ і, як наслідок, розширюються завдання музичного навчання. Сьогодні спеціалісту в галузі музичного мистецтва, який бере на себе «відповідальність за всю музичну спадщину» [2, С. 15], потрібно бути не просто вправним віртуозом, а митцем енциклопедичних знань, або й енциклопедичного чуття, здатним транслювати своє глибинне розуміння мистецтва і реалізовувати його педагогічну, просвітницьку функцію. Втілені у фактичному звучанні художньо-інтонаційні образи можуть набувати у свідомості слухача суб'єктивного забарвлення. Втім, означені образи приховують закладений у них авторський зміст, який потребує чогось на кшталт роз'яснення, тлумачення. Таке роз'яснення покладено на виконавця музичного твору і має виявлятися у категоріях естетичних — не сухому, механістичному відтворенні мелодичних ліній і співзвуч, а в музикуванні, наповненому емоціями і розгортанням драматургії.

Нотний текст є головним засобом фіксації змісту музичного твору, проте не варто очікувати від паперу з графічними знаками вичерпної інформації, яка б допомогла повною мірою розшифрувати композиторський задум. Якщо порівняти віддалені, розведені в часі інтерпретації сучасними музикантами власних композицій, можна переконатись, що авторський текст не є чимось непорушним — артикуляція, динаміка, агогіка та й сама мелодія почасти зазнають певних інтонаційних трансформацій, імпровізуються. Ще складніше зазирнути у минуле і розшифрувати закодовану інформацію, яку приховує музика попередніх епох, коли нотний запис ще не був достатньо деталізованим, а імпровізація розглядалась як важливий компонент виконавської майстерності. Для цього потрібен науковий підхід — різнобічні історичні знання, які здобуваються шляхом вивчення всіх важливих деталей стосовно епохи створення музики чи обставин життя компо-

зитор, ознайомлення зі змістом наукових трактатів з теорії та акустики, з відомостями про технічні можливості тогочасних музичних інструментів і «школами гри» на них, споглядання витворів інших мистецтв того періоду. Все вище перераховане підкаже нам, про що промовляє музика.

Водночас музичне навчання не може обмежуватись лише ремісничою складовою в сполученні з науковим підходом. Допоки знання не будуть підкріплені художнім чуттям та інтуїцією, доти закодована в музичному тексті інформація залишатиметься для виконавця «іноземною мовою», яку можна прочитати, але не відчувати ментально. Тож музична педагогіка здатна перетворитись на мистецтво лише тоді, коли всі відомості і художні уявлення, отримані від попередніх поколінь, збагачені власним чуттєвим досвідом і осяяні творчим натхненням, стануть частиною особистості музиканта, а результати його професійної діяльності, як естетичні об'єкти, «якими можна поділитись з людьми» [6], викликатимуть у слухача емоційний відгук [3].

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Косенко П.Б. Музична педагогіка, як ремесло, наука та мистецтво. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. пр.* Вип. 19. (24). 2015. С. 83—86.
2. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
3. Elkins J. Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin*. Vol. 47, No. 4 (Dec. 1995). 19 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/3046136> (дата звернення: 30.01.2024).
4. Mill J. S. A system of logic, ratiocinative and inductive. Vol. I. London: John Parker, West Strand, 2009. 554 p. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/system-of-logic-ratiocinative-and-inductive/290C43FBA4DC7022540D58E7EC49B1C2> (дата звернення: 25.01.2024).
5. Schweitzer A. J.S. Bach. Vol. 1. New York: The Macmillan Company, 1905. 428 p.
6. The arts. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/science/suggestion> (дата звернення: 30.01.2024).



УДК 781.6:78.035]:780.616.432

ЛЕУС ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

викладач-методист КЗПМО «Бахмацька школа мистецтв імені Андрія Розумовського», член Національної всеукраїнської музичної спілки, Асоціації піаністів-педагогів

ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА: ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ

Описано особливості інтерпретації фортепіанних творів Й.С. Баха в історичному аспекті часів бароко. Охарактеризовано новаторські педагогічні принципи Й.С. Баха. Окреслено особливості виконання й інтерпретації його поліфонічних творів.

Ключові слова: музичне мистецтво, Й.С. Бах — виконавець, Й.С. Бах — педагог, інтерпретація фортепіанних творів Й.С. Баха.

Інтерпретація — це художнє тлумачення музикантом-виконавцем музичного твору в процесі його виконання. На відміну від інших видів мистецтва, своє реальне звучання музичний твір, записаний у вигляді нотних знаків, знаходить тільки в процесі виконання, інтонування, розкриття його художнього змісту. Мистецтво інтерпретації виникло ще в середині XVIII ст. З того часу, як з'явився записаний нотами перший музичний твір, відносини між композиторами і виконавцями постійно розвивалися і змінювалися. У співдружності між двома творчими сторонами постійно борються дві тенденції: з одного боку, це прагнення до злиття, з іншого — до самоствердження. У період творчості Баха ставлення виконавця музики до композиторського тексту мало риси співавторства. Виконавець мав необмежену свободу: він міг доповнювати нотний текст, міг змінювати висотність партій баса й мелодії, варіювати саму мелодію, змінювати регістру, темб-

ральне забарвлення, а також динаміку і темп. Усе це було пов'язано з мистецтвом імпровізації. Музику за часів Баха писали для інструментів, які були об'єднані однією назвою: клавір. Це був цілий ряд інструментів: від співучих клавикордів до блискучих клавесинів і величних органів. Це пояснює відсутність редакційних вказівок. У деяких музикантів імпровізаційний стиль виконавства доходив іноді до антихудожнього рівня. В епоху бароко також було поширеним виконання творів по генерал-басу. Композитор випишував лише мелодію і оцифрований бас. І на основі такого нотного запису виконавець імпровізував акомпанемент. Генерал-бас втратив свою чинність із початком віденської класичної школи, але в ХХ ст. генерал-бас був відроджений в естрадній і джазовій музиці для запису нотного тексту. У ХVІІІ ст. імпровізація була поширена у вигляді сольних каденцій, фантазій, а зараз вона є обов'язковою частиною створення музики в джазі під час виконання. Сучасне виконання класичних музичних творів полягає у відтворенні точного нотного тексту з дотриманням всіх вказівок автора. Інтерпретація сьогодення виражається в творчому прочитанні й озвученні музичного твору без внесення будь-яких змін у композиторський текст. Виконавець намагається розкрити зміст музичного твору і донести його до слухачької аудиторії. Й.С. Бах жив у часи, коли не було фортепіано, тож клавірна творчість композитора випереджала свій час, а наявні інструменти не відповідали рівню його майстерності. За часів Баха клавір був універсальним інструментом, а він вводив у клавірну музику елементи органного, вокального, скрипкового й оркестрового письма, і тому розглядав клавесин то як співучий інструмент, то як оркестр. Через цю трактовку інструмента ми розглядаємо твори Баха або в органному, або в клавірному стилі. Бах передбачив появу фортепіано, тому клавірні твори Баха краще звучать виконані на роялі і вважаються першими зразками фортепіанного мистецтва. Образи його творів глибокі й емоційно насичені. Деякі з них близькі до його сучасників, а інші здіймаються над всією музикою того періоду і випереджають свій час, образи передають глибокі почуття, радість, торжество, тріумф, ніжну лірику. Його музика проста і щира, її можна порівняти з переживаннями силь-

ної і мужньої душі. У деяких світських творах Баха проглядає релігійність, а в деяких творах культового призначення звучать світські риси. Бах був геніальним поліфоністом і вдосконалив такі форми, як fuga і сюїта.

Його поліфонічні твори особливі тим, що кожний із голосів індивідуалізований, і якщо зіграти його від початку до кінця, звучить як завершена змістовна мелодія. Але звучання кожного голосу по горизонталі вдало поєднується з відчуттям вертикалі, бо Бах видатний майстер не тільки поліфонії, мелодії, а ще й гармонії. Твори Баха переважно написані з педагогічною метою і є своєрідною школою її вивчення від початкових кроків до найвищих ступенів складності. Найлегші п'єси композитора написані для його дружини, Анни-Магдалени Бах, тому в них входили окрім інструментальних і вокальні твори. Складніші поліфонічні твори складають збірку «Маленькі прелюдії та фуґи». Наступна сходинка школи поліфонії Баха — це 15 двоголосних і 15 триголосних інтенцій. Багато з них спочатку були розміщені в нотному зошиті Вільгельма Фрідемана Баха. Слово «інтенція» означало відкриття, винахід. Бах обрав цю назву, щоб підкреслити новизну свого творчого експерименту.

Добре темперований клавир Й.С. Баха називають енциклопедією його художніх образів. Прелюдії і фуґи, які містяться в двох томах (загалом 48), потребують від виконавців неабиякої майстерності. Серед них твори гомофонні і поліфонічні, а також написані в імітаційному стилі. Одне з нововведень Баха — об'єднання прелюдії і фуґи в одне ціле. Відомо, що до Баха частіше писали лише фуґу, а прелюдію імпровізували. Бах віддавав перевагу виписуванню мелізми нотами. Деякі прелюдії і фуґи схожі між собою, але є і доволі контрастні. Бах мав звичку робити багато виправлень, і до нашого часу дійшли твори у декількох варіантах. Однак більшість позначок в сучасних виданнях були внесені не самим композитором, а редакторами, яких відомо багато. Значну частину клавірної спадщини Й.С. Баха складають його 23 клавірні сюїти: найпопулярніші зараз шість французьких, шість англійських і шість партит.

Й.С. Бах був одним із величайших органістів і клавіристів свого часу, а також геніальним імпровізатором — він міг протягом двох

годин майстерно розробляти оду й ту саму задану тему, створюючи з неї різні форми. Життя Баха було вщент заповнене виконавською діяльністю: він супроводжував релігійні служби, виступав перед коронованими особами з концертами, організовував багато домашніх концертів, у яких брали участь його діти й учні. Свої концерти він любив починати з читання з листа. Він був неперевершеним виконавцем, корпус під час виконання був нерухомим, за надзвичайної спритності рук і ніг. Бах вдосконалив аплікатуру, користувався вже підкладанням першого пальця, але найбільшою індивідуальною прикметою гри Баха була чітка артикуляція, а також швидкий і стабільний темп під час бездоганного відтворення музичного тексту. Манера його гри була дуже співучою. Він був видатним педагогом, і у нього навчалось багато музикантів, які пізніше стали продовжувачами його справи в Європі. Методика Баха не записана як така в посібниках, але вона чітко представлена в його музичній спадщині, що розташована в певній послідовності від легких до складних творів, від книжечки Вільгельма Фрідемана Баха до «Мистецтва фуґи». Перед своїми учнями Бах-педагог ставив три завдання: навчання гри на інструменті, оволодіння навичками поліфонічної гри, відпрацювання співучої кантиленної манери звуковидобування. Піаніст, який прагне досконали виконувати твори Баха, має бути наполегливим, щоб передати водночас їхню велич і простоту, зайва емоційність, як і суха академічність, у виконанні бахівських творів неприпустимі. Інтерпретатор не знайде в нотному тексті його творів авторських вказівок щодо темпу, характеру, динаміки, фразування й аплікатури. Для інтерпретації піаністу треба брати до уваги особливості поліфонічних засобів виразності: сама тема грається яскравіше, хоча поряд із темою може бути не менш виразний контрапункт. Динаміка у Баха визначена пластичністю музичної тканини, мелодіям притаманне вокальне фразування, яке базується на широкому диханні і поєднанні окремих мотивів в єдину фразу. Мелізматика Баха та її тлумачення надані композитором в нотному зошиті Вільгельма Фрідемана: трелі виконуються з верхньої допоміжної ноти, у творах енергійного характеру вони здвінки блискучі, а в ліричних п'єсах трель звучить як ледь поміт-

на пульсація основного звуку. Прикраси виписані у Баха частіше дрібними нотами за рахунок наступного звуку. До речі, в старовинних творах через наявність великої кількості мелізмів темп повинен бути повільнішим. У використанні педалі потрібно бути стриманим та обережним, її можна використовувати, коли руки не можуть досягти злитності мелодії, а в каденціях педаль необхідно використовувати. Найкращим інтерпретатором творів Баха вважають канадського піаніста Глена Гюльда. Він вражає майстерністю артикуляції і під його пальцями можна почути звучання старовинних інструментів.

Твори Й.С. Баха є дуже актуальними і для виконавців сучасності. Вони є обов'язковими в програмах дитячих музичних шкіл і невід'ємною частиною концертних виступів зрілих виконавців. Нас, піаністів, і досі приваблює в творах Баха глибина його думки, філософський зміст і яскрава палітра образів.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Виноградча Д.В., Лебедкіна І.Є. Роль педалі у фортепіанному мистецтві XVIII—XX століть. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 525—528.
2. Екман М.С., Бурман К.І. особливості виконання орнаментики у клавирній творчості Й.С. Баха. *Молодий вчений*. 2019. № 1 (65). С. 341—344. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-1-65-78>
3. Лисіна Н., Тітович В. Клавирна музика ренесансу і бароко: видатні європейські музиканти. Історичні, теоретичні та методичні аспекти. Київ: УДУ ім. Михайла Драгоманова, 2023. 496 с.
4. Матящук О.М. Інтерпретація музики Й.С. Баха на заняттях фортепіано в педагогічному коледжі. *Актуальні проблемим сучасної науки* (21—23 жовт. 2014 р.). URL: <https://int-konf.org/uk/2014/aktualni-problemi-suchasnoji-nauki-21-23-10-2014-r> (дата звернення: 06.02.2024).
5. Холоденко В.О. Інтерпретація поліфонічних творів Й.С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2014. Вип. 16 (2). С. 64—68.



УДК 781.6:78.035(785)

ЛОЗОВА ІРИНА РОСТИСЛАВІВНА

Викладач предметної комісії «Фортепіано і концертмейстерство» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

РОБОТА ПЕДАГОГА В КЛАСІ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ НА ПРИКЛАДІ СЮЇТИ В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА

Мета роботи — розкриття методологічних особливостей роботи педагога в класі фортепіанного ансамблю на прикладі Сюїти в старовинному стилі Олександра Іванька.

Ключові слова: фортепіанна культура, жанр клавірної сюїти, сюїти Олександра Іванька.

У найбільш ранню епоху історії фортепіанної культури були поширені декілька клавішно-струнних інструментів — клавесин і клавикорд, пізніше — фортепіано, загальною назвою яких був клавір. На початку розвитку клавірне мистецтво відчувало значний вплив органу і лютні. Найдосконаліший клавесин XVIII ст. мав три варіанти динамічного та тембрального звучання, що відповідало трьом клавіатурам: форте, піано і лютневій клавіатурі, розташованій терасоподібно — одна під одною. Вплив органного мистецтва на клавірне виявився, насамперед у використанні авторами клавірних творів органної поліфонії і монументального інструментального стилю. Саме в органній музиці зародився той стиль, котрий досягнув найвищого розвитку у творах Йоганна Себастьяна Баха. Стиль цей — бароко — почав формуватись ще в органістів XVI ст. у творах, які носили назву «токката». Ін-

шого типу зв'язки були в клавірного мистецтва з лютневою культурою. Лютнева література складалася здебільшого з невеликих пісенно-танцювальних п'єс. Вже у XVI ст. лютністи часто об'єднували танці парами: повільний дводольний і більш рухливий тридольний (наприклад, павана і гальярда). Це стало підготовчим етапом розвитку великої інструментальної форми — сюїти.

Жанр клавірної сюїти викристалізувався у творчості Й.С. Баха. Основні танці, що входили до складу сюїти, — алеманда, куранта, сарабанда і жига — визначали своїм протиставленням єдність побудови цілого.

Стиль бароко поширюється в Європі з кінця XVI до середини XVIII ст. Бароко порушило гармонійність Ренесансу. Це стиль контрасту — величне і нікчемне, надзвичайно експресивний, масштабний, яскравий, для нього характерна психологізація. Уперше з'являються трагічні образи: світ неосяжний, людина нікчемна. Музика стає самостійним мистецтвом. Починаючи з XX ст. виникає посилений інтерес до старовинної музики. Композитори використовують форми і жанри старовинної клавірної музики у створенні нових композицій. Одним із таких творів є Сюїта в старовинному стилі Олександра Іванька¹, українського композитора-романтика постмодернізму.

Перший номер сюїти має назву «Вокаліз» *largo* — це авторське позначення темпу виконання. П'єса нагадує хорал із його традиційним чотириголосним викладенням. Характер — наспівно-споглядальний. Композитор відтворив образ духовного споглядання, властивий епосі бароко. Інтонаційні точки музичної тканини пов'язані з гармонійною основою, що є характерним для творів Й.С. Баха. Основною темою є мелодія, яка розвивається засобами динамізованої мелізматики, що є рисою стилю романтизму. Колористичність звучання також є виявом романтичного напрямку композиторського мислення. Уявляється картина грандіозного храму і самотньої людини в ньому наодинці з філософією Всесвіту. Звучання п'єси відносить слухача в епоху бароко з її зовнішньою стриманістю і внутрішньою експресією.

¹ Іванько О. Концерти для двох фортепіано та сюїти для фортепіано в чотири руки. Чернігів: Чернігівські береги, 2008. 150 с.

Другий номер сюїти має назву «Дуеттіно». Темпове позначення — *vivace*. Жанрова основа цієї п'єси — куранта — тридольний швидкий сольний фігурний танець. Фактура являє собою чергування і переплетення коротких мотивів — реплік. Динамічний і тонально-секвенційний розвиток тематичного зерна і побудова фактури є характерними для творів Й.С. Баха. Куранта найчастіше була саме другим номером клавірної сюїти епохи бароко.

Наступним номером сюїти є *Cantabile*. У цій частині віддалено проглядає жанрова основа сарабанди з її тридольністю, зібраним, зосередженим, сумним і жалібним характером звучання. Переливчасті характерні послідовності нагадують тембр флейти, що, переплітаючись із голосом соліста, стають виразом елегантного, сумно-урочистого характеру. У сарабандах Баха мелодія часто носить ясно виражений флейтовий характер.

Четвертим номером сюїти є «Сольфеджіо». Темпове позначення його — *allegro moderato*. Крім основних танців сюїти у другій її частині, між сарабандою і жигою, вводились інші необов'язкові частини, смисловим навантаженням яких була розважальна перерва між важливими танцями. «Сольфеджіо» сприймається як весела грайлива вправа, де учні намагаються розвеселити один одного, вигукуючи репліки всупереч заданій інтонації, і тим не менш прямуючи в динамічній єдності до кульмінаційного завершення п'єси на фортіссімо. Автор тут використав засіб наскрізного розвитку формотворення, який є характерним для композиторів-романтиків.

П'ятим номером сюїти є «Контрданс». Темпове позначення — *allegro vivace*. Контраданс — це танець пари проти пари. Пересування в ньому як хода складається з рівнотраєкторних кроків, а моторні танці складаються з періодичності, тобто суми однакових па. У музиці це виражено трьома рівнотривалими нотами, що створюють тематичне зерно фуґи.

Завершує сюїту п'єса під назвою «Дивертисмент». Тема її — *allegro moderato*, жанрова основа — жига — швидкий тридольний танець, який у сюїтах часто переходить із тридольності в тріольність, що відображено в цьому номері сюїти в старовинному стилі. Характер — жвавий, яскравий, розмашистий і бравурний, що

притаманно тим творам клавірної світської музики епохи бароко, які мали назву «Дивертисмент».

Фортепіанний ансамбль є невід'ємною частиною виховання піаніста. Він є необхідним етапом у розвитку навичок колективного виконавства, підготовкою до концертмейстерства і камерно-ансамблевого виконавства. У класі фортепіанного ансамблю розвивається інтонаційний слух студентів, вміння спільно вибудувати форму твору, разом музично мислити і фразувати. Велику роль у цьому відіграє показ викладача із поясненням особливостей інтонування і формотворення в рамках даного стилю музичного твору. Ансамблісти вчать слухати партнера, досягати загального звукового балансу твору, спільно створювати образ. З перших уроків педагог не повинен обмежуватись лише вимогами синхронності звучання, а відразу чітко окреслювати завдання відтворення образу твору. У процесі систематичних занять учень навчається постійно вслуховуватися — і поступово звучання кристалізується.

У першій п'єсі Сюїти в старовинному стилі О. Іванька виникають труднощі ансамблевого виконання у тих місцях, де є пунктирний ритм із тривалими нотами. У повільному темпі важко досягнути синхронності звучання, коли фраза закінчується восьмою нотою після четвертої ноти з крапкою в обидвох партіях, як, наприклад, у 14 такті цієї п'єси. Аналогічну трудність викликає і закінчення частини, де треба разом заграти три половинні ноти підряд. Студенти повинні навчитись ясно уявляти собі внутрішнього диригента з його вольовим імпульсом метричної пульсації. Виконавцю першої партії необхідно правильно інтонувати мелодію, виділяючи верхні ноти яскравішим і гучнішим звучанням, з підходом до них на зростанні динаміки. Звучання мелодії повинно бути повним голосом, широким, протяжним (*pienta voce*). Педаль слід використовувати обережно, підсилюючи гармонію, не допускаючи порушення фактури.

Особливою складністю другого номера Сюїти, є те, що в обидвох партіях мотиви — репліки — не співпадають, а начебто наздоганяють одна одну, інтонаційно накладаючись, що, по суті, є поліфонією. Швидкий, бравурний темп ставить завдання чути вод-

ночас два звукових плани, щоб досягти синхронності у звучанні. Я пропоную студентам уявити образ швидкої течії струмка, в якому, переплітаючись, зливаються два потоки, що намагаються випередити один одного, біжучи у радісному змаганні. Куранта, що є жанровою основою цієї п'єси, у перекладі з італійської означає текучість.

У третьому номері Сюїти ансамблюву трудність викликає необхідність синхронно відчувати поступальність руху і ритмічну точність у відтворенні інтонаційних перекличок, виписаних дрібними тривалостями, уникаючи будь-якої поспішності та прискорення. Подрібнення тривалостей часто провокує прискорення, і головним завданням для виконавців є об'єднання вольового імпульсу для утримання метричної пульсації.

Скерцозний характер четвертого номера Сюїти вимагає від виконавців підкресленого *staccato* в другій партії, інтонація якої вступає у суперечку з акцентами і тенуто першої партії. Необхідно дотриматися динамічної єдності наскрізного *crescendo* від початку до кінця твору з цим характерним співставленням штрихів. Неабияку складність викликає і одночасний синхронний вступ. Необхідно перед вступом точно позначити темп одному з виконавців, порахувавши порожні два такти. Одного такту може бути недостатньо через швидкий темп.

У п'ятому номері Сюїти ансамблева складність полягає в інтонаційній тотожності проведення в обидвох партіях перших трьох нот теми. Виникає спокуса заграти їх на динамічному зростанні, як того вимагає традиційна побудова фрази. Але в цьому випадку ці три ноти відображають три однакових рухи в танці, тому повинні виконуватись у статичній динаміці. Звісно, потрібно виділяти тему і «ховати» протискладнення. Заключний розділ фути виконується у поступовому зростанні динаміки, тема почергово у кожній партії грається все голосніше і призводить до завершального проведення теми на *forte. Ritenuto* в передостанньому такті зобов'язує виконавця першої партії максимально уповільнено заграти другу долю, виписану двома шістнадцятими і восьмою нотами. Можна запропонувати зробити це дещо перебільшено, тоді навик краще засвоюється. Фермату на останній ноті

треба вирахувати точно, без перебільшень, тобто плюс ще одна доля, разом зняти за допомогою дихання зап'ястя. З часом ця перебільшена випуклість вирівнюється.

Остання п'єса Сюїти — «Дивертисмент». Найвіртуозніша з усіх номерів Сюїти. Виконується у динаміці *forte*, завершується урочистими, помпезними акордами на *fortissimo*. У висхідних гамоподібних пасажах необхідно виконувати «вилочки» на *crescendo*, дещо полегшувати супровідні акорди, щоб урізноманітнити фактуру. У низхідному русі грати на *diminuendo*, заокруглюючи фразу. За такого викладення фактури виникає ризик прискорення, що є неприпустимим. Студентам треба пояснити необхідність точно вираховувати паузи. Для подолання технічних труднощів користь приносить спосіб гри з акцентами на кожну долю, тобто на початок кожної тріолі. Звісно, цей спосіб є допустимим виключно в навчальному варіанті. Для того, щоб вирівняти всі восьмі ноти, корисно буде пограти на *non legato*. Цей спосіб відразу висвічує всі нерівності. Найбільша складність цієї п'єси — поєднання ритмічної точності з хвилеподібною динамікою.

Висновок. Оскільки в класі фортепіанного ансамблю студенти отримують навички колективного виконавства, першочерговим завданням педагога є вимога і шляхи втілення спільного музичного мислення ансамблів.



УДК 37.091.33:780.614.331]:94

ПИЛИП ОЛЕСЯ ІГОРІВНА

викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», аспірантка факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
ORCID 0009-0003-9764-9956

ВИКОРИСТАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕГРАЦІЇ У СТВОРЕННІ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ

Висвітлено сутність понять «інтеграція» та «художня інтеграція». Проаналізовано застосування інтегративних підходів в історичному розвитку методики навчання гри на скрипці. Інструментальна підготовка скрипалів у закладі вищої освіти потребує зміни підходів до підготовки фахівців. Важливим є підвищення рівня фахової підготовки майбутніх викладачів мистецьких шкіл шляхом запровадження методичного супроводу високого рівня, віднайдення сучасного методичного інструментарію щодо технічного, а також художньо-інтерпретаційного зростання студентів, що є основним завданням педагогічної науки в галузі музично-інструментального виконавства. Для цього треба віднайти сучасні методологічні підходи, одним з яких є інтегративний підхід у створенні методичних засад навчання гри на скрипці. Застосування такого підходу на основі аналізу історичного досвіду його впровадження у методику окреслює нові перспективи у фаховому навчанні студентів-скрипалів.

Ключові слова: інтеграція, інтеграційний підхід, художня інтеграція, методика навчання, гра на скрипці.

Музично-інструментальна підготовка у закладі вищої освіти як складова фахової освіти потребує оновлення методичного підґрунтя навчального процесу, зокрема актуалізації історичного досвіду навчання гри на скрипці, вивчення різних методичних підходів західноєвропейських та українських фахівців від минулого до сучасності. Пошук нових педагогічних технологій, які передбачають ефек-

тивне поєднання теоретичного потенціалу методичної підготовки майбутніх викладачів-скрипалів із його практичною реалізацією, зумовлює необхідність використання нових підходів до навчання студентів, серед яких найактуальнішим видається інтегративний підхід.

В Енциклопедії освіти зазначено, що термін «інтеграція» походить від латинського *integratio* — відновлення, заповнення, об'єднання частин в одне ціле [2, С. 432]. Тлумачний словник Оксфордського університету розглядає інтеграцію як «акт чи процес поєднання двох чи більше частин таким чином, щоб вони функціонували разом» [11, С. 675]. У педагогічному словнику за редакцією М. Ярмаченка інтеграція тлумачиться як поняття, що означає стан зв'язності окремих диференційованих частин і функцій системи, організму в ціле і процес, що веде до такого стану [1, с. 229].

Отже, більшість науковців дотримуються позиції, що інтеграція являє собою одночасно і процес, і результат.

На основі інтегративних підходів художнього виховання дітей засновані відомі педагогічні системи зарубіжних педагогів ХХ ст.: Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, Р. Штайнера. Процеси художньої інтеграції були предметом дослідження й вітчизняних науковців на різних методичних засадах (Н. Аніщенко, Л. Масол, Г. Падалка, Л. Предтеченська, Л. Рапацька, О. Щолокова та ін). Принцип взаємозв'язку музики з комплексом мистецтв відстоював у своїй спадщині К. Стеценко, який обґрунтовував важливість у процесі сприйняття музики доповнення слухових вражень іншими сенсорними відчуттями, вважаючи, що знання, здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними [3].

Тобто художня інтеграція — це процес і результат становлення, ускладнення і зміцнення істотних зв'язків між різними видами художньої діяльності, що забезпечує цілісність інтегрованого об'єкта з якісно новими властивостями.

У сучасній мистецькій освіті категорія інтегративного навчання студентів мистецького спрямування ще не дістала належного висвітлення в науковій літературі, хоча сам процес підготовки музиканта-педагога чи виконавця за своєю суттю є процесом інтегрованим.

Аналіз педагогічної та мистецтвознавчої літератури свідчить, що проблеми історичного розвитку методики навчання гри на скрипці досліджували представники різних педагогічних шкіл. Ґрунтовне висвітлення загальних проблем навчання гри на скрипці містять праці провідних скрипалів-методистів Б. Которовича, В. Стеценка, З. Ядловської. Ряд досліджень присвячено окремим конкретним питанням організації та змісту навчального процесу в класі скрипки у вищій школі (Ю. Волощук, О. Горохов, В. Козін), а також у мистецьких школах (Е. Губенко, Т. Єзерська, В. Зельдіс, О. Пархоменко, Н. Плахцінська, О. Станко, Л. Старюк). Вивченню проблем теорії та методики формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах, а також методам удосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста присвячено дослідження О. Андрейко. Водночас проблеми вивчення історичних передумов створення методичних засад навчання гри на скрипці та пошуку напрямів переосмислення методичного досвіду минулого задля модернізації сучасного освітнього процесу іще не знайшли належного висвітлення у науковій літературі.

У XVIII ст. розпочалося активне підсумовування педагогічного досвіду та методичних принципів навчання гри на скрипці у ціліснішу систему. На методичних засадах друкуються перші посібники навчання гри на скрипці провідних скрипалів: К. Бріжона, Ф. Джеменіана, Ж. Дюпона, М. Коретта, М. Монтиклера, Л. Моцарта, Дж. Тартіні. У методиках ранніх зразків переважно розглянуто складові становлення й технічного розвитку скрипаля, а з часом вивчено питання постановки ігрового апарату, тримання інструмента, ведення смичка та його розташування, різновидів штрихів та аплікатури.

З метою вдосконалення ігрових навичок і формування виконавського апарату скрипаля загалом музична педагогіка розглядає гру на музичному інструменті як природний процес, що підкоряється законам життєдіяльності організму. Так, науковці-музиканти застосовують знання з інтегральних предметів (анатомія та фізіологія) у своїй практичній діяльності. Слід зазначити, що першим із музикантів звернувся до цих наук німецький піаніст

Л. Дюппе, який став засновником «анатомо-фізіологічної школи» [8]. Протягом XIX ст. з'являються численні школи гри на скрипці таких авторів: О. Байо, П. Роде, Р. Крейцер, Ш. Беріо, Б. Кампаньолі, Н. Паганіні, Л. Шпор. Отже, XIX ст. стає періодом віднайдення нових дидактичних аспектів методики навчання гри на скрипці та скрипкового мистецтва. Розглянемо коротко основні методичні позиції навчання гри на скрипці найвідоміших європейських скрипкових педагогів. У річищі нашого дослідження звертаємо особливу увагу на елементи інтеграційного підходу до викладання методики навчання гри на скрипці різних авторів з урахуванням історично зумовлених особливостей.

Німецький науковець Ф. Штейнгаузен — один із перших методистів, який намагався розкрити фізіологічні основи гри на струнних інструментах і детально проаналізував природу руху правої руки скрипача в своїй праці «Фізіологія ведення смичка» [12]. Теоретичні висновки вченого-фізіолога мали великий вплив на скрипачів того часу і відчужаються в роботі К. Флеша «Мистецтво скрипкової гри» [7] та в методичному посібнику Ф. Кюхлера «Техніка правої руки скрипача» [9].

Основні ідеї Ф. Кюхлера: 1) забезпечення взаємозв'язку між звучанням та рухом правої руки; об'єднання двох означених процесів в єдиний акт на основі слухового контролю; 2) звільнення м'язів від зайвих затискань за допомогою перемінної хватки смичка під час виконання різних видів штрихів; 3) взаємодія всіх частин ігрового апарату правої руки скрипача (кисть, передпліччя, пальці, плече як запорука комфортного виконання штриха); 4) досягнення цілісності рухів всіх частин рук, в яких плече і плечова кістка відіграють роль «генератора сили», а передпліччя, кисть і пальці — «провідників сили»; 5) домагання рівномірного звуковидобування за рахунок нерівномірного тиску вказівного пальця на тростину у ході руху смичка; 6) врівноваження ваги смичка на струні шляхом спірання заокругленого п'ятого пальця на тростину [6]. Методику Ф. Кюхлера можна використовувати як посібник з навчання гри на скрипці для педагогів музичних коледжів і закладів вищої освіти, а також як додатковий матеріал до курсу методики навчання гри на скрипці.

Іегуді Менухін — всесвітньо відомий американський скрипаль, педагог, засновник *The Yehudi Menuhin School* [10], в якій втілює свої педагогічні ідеї щодо виховання та розвитку гармонійного музиканта. І. Менухін у своїй педагогічній діяльності приділяв велику увагу фізіології ігрового апарату, а також розробив технічний підхід, заснований на хвилеподібних або пульсуючих діях, які узгоджують протилежні імпульси і напрями в єдиному неперервному процесі. Для розвитку техніки лівої і правої рук І. Менухін пропонує кілька важливих позицій: повна м'якість усіх суглобів (м'якість кожного суглоба перевіряється окремо); координація м'яких рухів і розвиток еластичності й пружності в обох діях — розтягнення і стискання; розвиток сили, стійкості та свободи ігрового апарату скрипаля [4]. У своїй методиці І. Менухін рекомендує спеціальні вправи на дихання; вправи для шиї; прийоми збереження рівноваги; вправи-похитування на основі елементів йоги. Важливо зазначити, що І. Менухін у розробці методики звертався до фізіологічних напрацювань йоги, що є засобом звільнення м'язів від скрутості та вивільнення внутрішньої енергії виконавця під час гри на скрипці. Аналіз педагогічних ідей І. Менухіна та його скрипкової методики свідчить про важливість на початковому етапі навчання скрипаля гармонійного розвитку його музичних здібностей, а також опанування навичками гри на скрипці на основі природних фізіологічних процесів. Такі методичні підходи є корисними як для школярів, так і для студентів професійних закладів вищої освіти [4].

Вітчизняна школа скрипкової гри розвивалась у тісному зв'язку зі становленням в Україні професійного скрипкового мистецтва, тобто від кінця XVIII ст. Завдяки провідним митцям того часу у Львові, Києві та Одесі організовується робота середніх і вищих музичних закладів, формуються основи методичної системи інструментального навчання, зокрема й школи гри на скрипці [5]. З виконавською і педагогічною діяльністю віртуозної скрипальки-педагогині Є. Щедрович-Ганкелевич, видатного композитора, скрипаля-віртуоза К. Ліпінського та їхніх послідовників — Ю. Крихи, О. Москвичіва, Є. Перфецького, надалі й О. Криси, Л. Шутко та інших, пов'язують виникнення та пропагування скрип-

кових традицій у Львові [5]. З другої половини XIX ст. у Києві починають плідно працювати в музично-педагогічній царині І. Водольський, О. Шевчик та їхні учні-скрипалі — М. Ерденко, А. Колаковський, Д. Пекарський та М. Сикарда, а також музиканти наступних поколінь: І. Андрієвський, В. Козін, Б. Которович та ін. Початкові етапи розвитку скрипкової школи в Одесі запроваджено завдяки діяльності видатних скрипалів: Е. Млинарського, Й. Пермана, П. Пустарнакова, Р. Ступки, А. Фідельмана, Г. Фрімана. У дореволюційній українській скрипковій педагогіці особливе місце посідає П. Столярський, завдяки якому було впроваджено скрипкове навчання з раннього віку. Д. Ойстрах демонструє блискучі результати в навчанні гри на скрипці у класі талановитого педагога П. Столярського та приносить європейське визнання одеській скрипковій школі. Представниками її є видатні скрипалі та педагоги сучасності: З. Брон, О. Бучинська, С. Кравченко, В. Пікайзен, Д. Шварцберг та багато інших [8].

Вивчення історичних передумов становлення і розвитку методики навчання гри на скрипці, а також простеження її трансформації на сучасному етапі допомогли зробити висновки, що інтегративний підхід застосовувався протягом тривалого часу, починаючи від запровадження окремих елементів до системного використання на сучасному етапі. Здійснений історико-педагогічний аналіз відкриває перспективи творчого використання минулого педагогічного досвіду для віднайдення ефективних шляхів педагогічного керівництва процесом інструментальної підготовки майбутніх педагогів-скрипалів на інтегративних засадах.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. 2-ге вид., допов. й виправл. Рівне: Волинські береги, 2011. 552 с.
2. Енциклопедія освіти / голов. ред. В. Кремень; Акад. пед. наук України. Київ: Юрінком-Інтер, 2008. 1040 с.
3. Нова українська школа: порадник для вчителя / за заг. ред. Н.М. Бібік. Київ: Плеяди, 2017. 206 с.
4. Завалко К.В. Дитяча скрипкова педагогіка. Інноваційний підхід. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 374 с.

5. Кьон В.В. Становлення методики навчання гри на скрипці в Україні. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського: зб. наук. пр.* 2014. № 3—4. С. 209—216.
6. Палшков Б.Б., Стеценко В.К. Ф. Кюхлер. Техніка правої руки скрипаля. Київ: Музична Україна, 1974. 57 с.
7. Флеш К. Мистецтво скрипкової гри. Художнє виконання та педагогіка. Київ: Класика-XXI, 2007. 304 с.
8. Ядловська З.Г. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку. *Традиційне музикування українців у європейському просторі: матеріали III міжнар. наук.практ. конф.* (11—12 жовт. 2007 р.). Київ: ДАККиМ, 2008. С. 143—145.
9. Kucher F. Lehr buch der Bogenfuehrung auf der Violine. Leipzig: Peters, 1929. 114 S.
10. Menuhin Y. Violin Six lessons with Yehudi Menuhin. 1981. 144 p.
11. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Sixth Edition / ed. by Sally Wehmeier. Oxford: University Press, 2000. 1540 p.
12. Steinhausen A.F. Physiologie der Bogenbewegung. Nikosia, Cyprus: TP Verone Publishing House Ltd., 2016. 151 с.



УДК 781.6:78.035]37

САВЕЛЬЄВА ГАЛИНА АНАТОЛІЇВНА

викладач фортепіано КМАМ ім. Р. Глієра, викладач предметної комісії «Фортепіано та концертмейстерство» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ СТУДЕНТА-МУЗИКАНТА В ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Розглянуто поняття музичної інтерпретації, професіоналізму, професійного становлення музикантів-виконавців. Висвітлено компоненти професіоналізму студента-музиканта й аспекти роботи над музичною інтерпретацією. Окреслено методологічні засоби роботи зі студентами-піаністами в процесі музичної інтерпретації.

Ключові слова: музична інтерпретація, професіоналізм, виконавська майстерність.

Філософія сучасної освіти в Україні бачить перспективу аксіологічного аспекту нової парадигми, в центрі якої особистість, розвиток її духовних потенцій, здібностей, можливостей творчої самореалізації в інтерпретаційному процесі. Тому саме проблема професійного становлення студентів-музикантів в процесі художньо-музичної інтерпретації набуває особливої актуальності в сучасній музичній педагогіці та привертає увагу музичних науковців.

Самореалізація як свідомий цілеспрямований процес розкриття сутнісних сил у соціокультурній діяльності є перманентним станом високорозвинутої особистості, необхідною частиною її життєдіяльності. Гуманізація освіти прямо детермінована тенденцією до тотальної творчої самореалізації людства і водночас є могутнім чинником стимулювання цього процесу. Цей висновок стосується і

процесу професійної підготовки майбутніх студентів-музикантів у системі вищої музичної освіти під час роботи над музичною інтерпретацією. З огляду на сказане, доцільно зупинитись на розкритті поняття «музично-художньої інтерпретації» в сучасній науковій літературі.

У музикознавстві термін «інтерпретація», за всіх відтінків, визначений як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання. В.В. Белікова вкладає в зміст інтерпретації художнє тлумачення виконавцем авторської інформації, яке обумовлює діалектичну єдність об'єктивного і суб'єктивного, виражене у вигляді особистісного ставлення до виконуваного твору [1]. В. Москаленко розглядає інтерпретацію з позицій загального музичного інтерпретування, тобто усіх музикантів, виконавців, що творчо мислять. Він пише про поняття інтерпретації як про вживання у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немов би своїм, що зараз твориться [4]. М. Чернявська вважає, що музична інтерпретація — це особлива (ідеальна) форма музичного твору, його існування в саморозвитку, в діяльності і через діяльність окремої людини. Під інтерпретацією розуміємо тільки акт духовної діяльності [6].

Хочеться особливо підкреслити визначення інтерпретації О. Котляревською, яка найповніше розкрила цей термін. На її думку, інтерпретація — це специфічна форма індивідуально-творчої культурної діяльності, що направлена на розкриття сенсу музичного твору. У своїй дисертаційній роботі музикознавець розглядає інтерпретацію в багатоаспектному розрізі як засіб пізнання типів мислення різних епох, як засіб втілення особистого світосприйняття з позиції «Людина — Світ», «Людина — Світ Людини» [3].

Розкриваючи тему професійного становлення студента-музиканта в процесі музичної інтерпретації, слід визначити, що саме являє собою сутність поняття «професіоналізм» та що таке професійне становлення спеціаліста. Професіоналізм трактують як якість, що свідчить про високий рівень володіння вміннями, необхідними для виконання будь-якої справи. У цьому ж контексті про професіоналізм іноді говорять, як про високу марку, відмінну якість, високий статус будь-якого спеціаліста. Якість тут означає

високий рівень кваліфікації, що є рівнем професійної підготовки до якої-небудь праці, ступінь придатності до неї.

Потрібно розрізняти професійне становлення спеціаліста та його професіоналізм. Перше поняття відображає процес опанування необхідними знаннями та навичками, інше — результат цього процесу, якісна характеристика. Можна сказати, що професіоналізм — це ще й деяка перспектива, що певною мірою дана спеціалісту, в силу його індивідуальних можливостей і різних об'єктивних факторів. Допомогти йому побачити цю перспективу в повному обсязі та створити умови для її досягнення — це не менш важливе, а навіть і важливіше завдання, якщо порівнювати з констатацією рівня професіоналізму в даний момент. Говорячи про професіоналізм і професійне становлення студента-музиканта, треба визначити ті компоненти, що притаманні саме музично-виконавському професіоналізму. За Й. Корженевським [2], комплекс професійної виконавської майстерності являє собою сукупність таких складових: техніки, культури інтонування, інтерпретації і артистизму. Тож що вони є різними аспектами роботи над музичною інтерпретацією.

Музичний професіоналізм — інтегральна якість, яка свідчить про високий рівень володіння виконавськими вміннями, науково-предметними та психолого-педагогічними знаннями. На наш погляд, музикант-виконавець, щоб досягти високого рівня професіоналізму, повинен якнайкраще оволодіти технікою та школою гри на музичному інструменті (у нашому випадку — фортепіано), різноманітними методиками виконавської майстерності, гарно знати репертуар, написаний для цього інструмента, володіти загальними знаннями про композиторів, що писали для інструмента фортепіано (біографія, творча спадщина, стиль, епоха тощо), знати історію фортепіанного мистецтва та взагалі історію створення музичного інструмента фортепіано, історію та теорію музики. Музикант повинен мати загальномузичну, загальнокультурологічну та загальноосвітню ерудицію. Для цього необхідна побудова цілісного, органічного комплексу гуманітарних, музично-теоретичних, спеціальних і загальних дисциплін, об'єднаних гуманістичним змістом і спрямованих на інтеграцію різних галузей знань.

У процесі роботи над музичною інтерпретацією відбувається творча самореалізація студента і педагога, під час якої розкриваються сутнісні сили особистості, а саме: індивідуальні особливості (темперамент, характер), духовний потенціал (особливості світосприйняття, ціннісні орієнтації, спрямованість особистості, духовно-естетичний тезаурус) [5]. Духовний багаж особистості, її духовний потенціал, індивідуальні особливості — цей багатогранний комплекс і відрізняє справжнього митця від звичайного майстра, що знає свою справу, відрізняє живу та яскраву інтерпретацію від шаблонної. Ту саму інтерпретацію, яка є живим спогляданням істини, що не потребує доказів, оскільки є результатом інтуїтивного осягнення.

У процесі роботи над художньо-музичною інтерпретацією виконавець є співавтором, здатним завершити створення твору, а також творцем нових художніх цінностей у процесі осягнення ідеї, взятої з нотного тексту. Вирішальну роль у цьому процесі відіграють симультанні уявлення, які, з точки зору синергетики, є високим типом самодобудови структури (образів, ідей, уявлень). Створення симультанного образу охоплює такі етапи:

1. Якомога повніше «вичерпування» інформації з нотного тексту музичного твору. Вслуховування в звукову тканину (за допомогою внутрішнього слуху чи програвання на інструменті), аналіз смислового значення авторської назви, позначень і вказівок, особливостей форми, гармонійної, ладової та інтонаційної мови.

2. Актуалізація необхідних знань, уявлень та образів, які зберігаються в пам'яті студента, і зіставлення їх з інформацією про певний музичний твір. Проблемні ситуації передбачають пошук аналогій, асоціацій з іншими музичними творами, образами мистецтва, природи, портретними характеристиками, власними переживаннями тощо.

3. Безпосереднє створення образу: сктрибкоподібний перехід достатньої кількості уявлень і знань у нову якість — одномоментне охоплення «інтонаційної моделі» твору з подальшим створенням варіантів виконання на основі створеного образу.

Застосування описаних прийомів уможливує реальне осягнення художнього змісту незнайомого твору для студентів будь-

якого рівня музичної обдарованості. Крім того, попереднє формування в уявленні симультанного образу музичного твору чи його фрагмента сприяє включенню фактора виконавської імпровізації, «переведенню» згорнутого в одномоментність музичного уявлення «на стезю інтонування» [4].

Усе це є основою для формування таких музично-виконавських вмінь як читати з листа, транспонувати, підбирати на слух, власне імпровізувати і створювати різні варіанти інтерпретації, що так необхідні майбутньому фахівцю для його професійної діяльності у сфері музичної творчості. Усі ці вміння, безумовно, складають важливу, необхідну частину професіоналізму студента-музиканта.

На наш погляд, музична інтерпретація, виконавська інтерпретація — це життя в музиці, переживання, існування — екзистенція: з початком, розвитком, кульмінацією та закінченням. Різні розділи музичної форми, тобто складові композиції твору, є аналогією композиції «життя». А ноти, що складаються у фрази, музичні речення, періоди та частини, динамічна драматургія з динамічною кульмінацією, музичні інтонації зі смисловою кульмінацією — це зміст «життя в музиці», музичної інтерпретації. Є різні варіанти інтерпретації музичного твору, проте основа одна: можна надавати різних відтінків змісту, розставляти по-різному акценти, приділяти більше уваги різним моментам, подібно звуко-режисеру, та все ж зміст, мета, призначення твору загалом єдині, композиція твору запрограмована композитором, а через нього Богом, тож кульмінація буде саме там, де їй належить бути.

Митець-філософ повинен інтуїтивно зрозуміти зашифрований зміст, істину, але не спотворювати її, як криве дзеркало. Саме в «місіонерських» творах найглибше відчувається переживання «життя»: ніби бачиш, споглядаєш сутність, істину «життя» згори, з висоти орлиного злету, ніби Бог споглядає згори своє творіння. Справжнє натхнення, осяяння яскраво проявляється в момент виконання музичної інтерпретації через артистизм, що гармонічно доповнює музично-сценічне виконання (за умови досконалої музичної техніки), що є суттю передання істини слухачам, зашифрованої в голограмі музичного тексту композитором.

Як бачимо, в музикознавстві термін «музична інтерпретація», попри різні відтінки, визначають як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання. Але це художнє тлумачення здійснює саме творча особистість митця, якщо ми маємо на увазі самодостатню художньо-творчу особистість, з багатим, насиченим духовним потенціалом. Виконавець-інтерпретатор відображує свій індивідуальний погляд, своє особистісне ставлення до музичного твору композитора. Музикант повинен постійно прагнути до духовного самовдосконалення, накопичення музично-естетичного тезаурусу, бути високодуховною і високоморальною людиною. Виховуючи професіоналізм студента-музиканта, слід удосконалювати його естетичний смак, ідеал, налаштовувати його на певні ціннісні орієнтації та світоглядну установку.

У процесі роботи над музичною інтерпретацією, у ході індивідуальних занять з фортепіано, відбувається міжособистісне спілкування та реалізуються основні принципи «Педагогіки співробітництва». Якщо детально розшифровувати істотні складові професійної майстерності піаніста-виконавця, то треба згадати про необхідність виховання почуття партнерства для гри в камерному, фортепіанному ансамблі або в концертмейстерському класі. І тут вже музиканти мають справу з «колективною» музичною інтерпретацією. Схожість музичних поглядів і смаків дуже важливі у формуванні єдиної музичної інтерпретації. Розвиток комунікативних здібностей особистості, а також почуття партнерства, команди в цій справі вкрай необхідні. Музиканту-виконавцю варто також володіти навичками емоційної саморегуляції (що нерозривно пов'язано з поняттям «артистизм») під час сценічного виконання.

У підсумку ми можемо сказати, що професійне становлення студента-музиканта в процесі художньо-музичної інтерпретації виявляє себе через активну розумову і творчу діяльність. Будь-яка інтерпретація, як голограма, вміщує в себе весь світ музичної культури людства й зрозуміла тільки в обсязі, освоєному даною особистістю. Тобто професійне становлення студента-музиканта у процесі художньо-музичної інтерпретації тісно пов'язано з необхідністю розуміння й усвідомлення інтерпретатором прихованого внутрішнього сенсу твору. Це допомагає відкрити глибинний

зміст відповідної епохи, особливості і закономірності культурно-го процесу, збагатити музично-естетичний тезаурус фахівця.

Творча самореалізація майбутнього фахівця-музиканта в інтерпретаційному процесі охоплює весь шлях внутрішньої індивідуальної мети — від першої думки про художню ідею твору і аж до її виконавського втілення. Джерелом творчої самореалізації є духовний потенціал особистості музиканта, який відображає міру актуалізації духовних сил у цьому процесі. Загалом у процесі роботи над художньо-музичною інтерпретацією діють нормативно-регулятивні механізми творчої самореалізації: музично-естетичний тезаурус, естетичний смак, ідеал, ціннісні орієнтації та світоглядні установки. Відбувається активний розвиток творчої уяви, духовних почуттів, які є специфічним способом духовного зв'язку з автором, із спільною для всіх сферою «Ми», і засадово націлюють на сприйняття світу. Під час роботи над музичною інтерпретацією йде активне освоєння нових технічних, виконавських завдань, засобів музичної інтерпретації. Тобто вдосконалюється виконавська майстерність, поглиблюються теоретичні знання, що саме й виводить інтерпретацію на духовно-універсальний рівень, одночасно відбувається і професіональне зростання митця.

Майбутній музикант-інтерпретатор є творцем нових художніх цінностей у ході досягнення художньої ідеї, взятої з авторського тексту. Вирішальну роль тут відіграють симультанні уявлення, що є високим типом самодобудови структури (образів, ідей, уявлень). Педагогічними засобами ініціювання процесів самодобудови є вслуховування в звукову тканину твору, аналіз засобів музичної інтерпретації, позначень і вказівок, особливостей музичної форми, гармонійної, ладової та інтонаційної мови. Можна також виділити актуалізацію необхідних знань, уявлень, образів, які зберігаються в пам'яті студента, і зіставлення їх з інформацією про даний музичний твір, пошук аналогій, асоціацій з іншими музичними творами, образами мистецтва, природи, портретними характеристиками, власними переживаннями тощо. Щодо безпосереднього створення образу: у процесі роботи над художньо-музичною інтерпретацією відбувається стрибкоподібний перехід достатньої кількості уявлень і знань у нову якість — одномомент-

не охоплення «інтонаційної моделі» твору з подальшим напрацюванням варіантів виконання на основі створеного образу.

У роботі над музичною інтерпретацією одночасно відбувається активне становлення професіоналізму студента-музиканта. З кожною новою роботою над художньо-музичною інтерпретацією триває спиралевидного зростання професіоналізму, коли на вже засвоєні знання нашаровуються нові об'єктивні знання й творчі осяяння. Бо інтерпретаційна версія несе в собі варіативний потенціал, і кожне нове виконання призводить до усвідомлення змін, корегувань у трактуванні музичного твору. Не існує певного виконавського кліше. Будь-який текст (нотний чи літературний) призводить до міркувань, має різні значення і відтінки. Тому інтерпретація виконавця буде змінюватись залежно від того, якого сенсу набувають його міркування, кожного разу справжній митець відкриватиме в авторському задумі щось нове, не побачене, не відчуте раніше, відповідно «редагуючи» власний задум, відточуючи та вдосконалюючи свою інтерпретаційну версію. Отже, становлення професіоналізму студента-музиканта в процесі роботи над художньо-музичною інтерпретацією набуває форми спиралевидного розвитку.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Белікова В.В. Інтерпретація як основа музично-виконавської творчості. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. 2. С. 72—78.
2. Корженевський А.Й. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*. Київ: Музична Україна, 1981.
3. Котлярєвська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
4. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.02 / Київська держ. консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
5. Олексюк О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді. Київ: КДІК, 1996.
6. Чернявська М.Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 24 с.



УДК 781.6:78.035;(7.03)

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА

доктор філософії, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

Розглянуто становлення і розвиток фортеп'янного мистецтва Тернопільщини другої половини ХІХ — першої чверті ХХІ ст., а саме трьох історико-етнокультурних регіонів: Поділля, Галичини та Волині. Здійснено періодизацію розвитку фортеп'янного мистецтва у контексті галицької культурної традиції.

Ключові слова: фортеп'янне мистецтво другої половини ХІХ — першої чверті ХХІ ст., регіональна музична традиція, музичне виконавство, професійна мистецька освіта, композиторська творчість.

Музичне мистецтво Тернопілля, що охоплює територію трьох історико-етнокультурних регіонів — Поділля, Галичини та Волині, відображає свій розвиток у контексті галицької культурної традиції. Ця традиція була визначальною для Тернополя як частини Галичини, де було централізоване ядро музичного професіоналізму регіону, зокрема і фортеп'янного мистецтва.

Саме в Галичині розвивалася глибока музична культура, яка охоплювала не лише виконавське мистецтво, але й педагогіку, композиторську творчість і створення різноманітних музичних осередків. Тернопіль став важливим центром для фортеп'янної традиції, де формувались і вдосконалювались високі професійні стандарти у сфері музичного виконавства. Фортеп'янне мистецтво Тернопілля відіграє важливу роль у спадщині галицької куль-

тури, а його розвиток є невід'ємною частиною багатогранної музичної картини України.

Фортепіанне мистецтво на Тернопільщині втілює усі три основні складові: музичну освіту, виконавство та композиторську творчість, а також музично-видавничу діяльність, що свідчить про його високий професіоналізм. Тож це дає підстави розглядати фортепіанне мистецтво Тернопілля як регіональну фортепіанну школу.

Тернопільська фортепіанна школа, хоча розвивалася в тісних зв'язках із львівською, протягом свого існування сформувала цілком оригінальне обличчя, відмінне від інших регіональних шкіл України. Це свідчить про унікальність і самобутність її підходу до фортепіанного мистецтва.

Історію тернопільської фортепіанної школи можна поділити на чотири періоди її розвитку: аматорсько-професійний (друга половина XIX ст.); професійно-інституалізаційний (1903—1939); професійно-уніфікаційний (1939—1991); професійно-трансформаційний (з 1991 р.) [1, С. 6].

Перший період відзначається переходом від аматорського музичування до професійної освіти та виконавства. Він характеризувався несистемним розвитком, але саме в цей час формувались головні компоненти, що поклали основу тернопільської фортепіанної школи, а саме освіту, концертне виконавство та композиторську творчість. Важливими постатями в розвитку фортепіанного мистецтва регіону стали В. Вшелячинський та Д. Січинський, які заклали підвалини професійного фортепіанного мистецтва Тернопілля.

Другий період поділяється на два підперіоди: професійний (1903—1928) — відкрито Вищий музичний інститут імені М. Лисенка у Львові (1903) та професійно-інституалізаційний (1928—1939) — засновано Тернопільську філію цього інституту (1928). Відзначається важлива роль В. Безкоровайного та І. Крих. Викладання у класах фортепіано в Тернопільській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка започаткувало піаністичний професіоналізм у регіоні.

Третій період розпочався 1939 р. і тривав до 1991 р. У цей час у Тернополі працювали музичні школи та Тернопільське музичне училище, відбувався ріст професійної майстерності тернопільських піаністів.

Четвертий період розпочався 1991 р. й ознаменував трансформаційні процеси у мистецтві та освіті. 1993 року був створений музично-педагогічний факультет Тернопільського педагогічного інституту, який надав можливість продовження навчання музичного мистецтва в Тернополі. Зараз на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка здійснюють підготовку спеціалістів з музичної педагогіки та музичного мистецтва, зокрема піаністів.

Жанрові та стильові орієнтири фортепіанної музики уродженців Тернопілля — Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського — сформовані в контексті загальних тенденцій розвитку музичного мистецтва Галичини наприкінці XIX — у першій половині XX ст. Серед стильових пріоритетів, які використовували ці композитори, були романтизм і модерні течії, з яких виділялись імпресіонізм, неокласицизм та фольклоризм.

Романтизм проявився в їхній музиці через використання емоційно насичених мелодій, багат шарових гармоній та експресивного використання динаміки. Модерні течії, зокрема імпресіонізм, проявлялися у використанні новаторських гармоній, виразних звукових ефектів і створенні атмосфери настрою. Неокласицизм — у прагненні до простоти форми та класичних пропорцій у композиціях. Фольклоризм проявився у використанні в їхніх творах мелодій та ритмів народної музики.

Доробок Д. Січинського у фортепіанній музиці представлений різножанровими мініатюрами й обробками народних і церковних пісень. Особливе місце у його творчості займає цикл «Христос родився. Коляди на Різдво Христове», який є фортепіанною обробкою церковних коляд. Цей цикл відрізняється від класичних церковних співів тим, що його обробки не призначені для супроводу хорового або ансамблевого співу, а є самостійними фортепіанними творами, які вимагають від виконавця високої технічної майстерності. Стильово цей цикл орієнтується на романтику з елементами неокласицизму [2].

У творчості В. Безкоровайного можна відзначити різножанровість, вона охоплює твори великої форми, класичні фортепіанні мініатюри й обробки українських пісень. У циклі обробок цер-

ковних пісень «При ялинці» композитор продовжує традиції церковного співаника, проте використовує спрощену форму, яка більше підходить для початківців. Стильово В. Безкоровайний спирається на музику класико-романтичної традиції.

В. Барвінський є автором значної кількості різножанрових творів для фортепіано, серед яких виділяється цикл «Колядки і щедрівки», у якому композитор продовжує традиції написання фортепіанних обробок різдвяних пісень, проте цикл відрізняється своєрідним підходом до композиції. В. Барвінський відмовляється від усталених форм церковного співаника, включає до збірки як церковні коляди, так і народні колядки і щедрівки. У музиці цього циклу органічно поєднуються риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму.

Також варто згадати імена сучасних композиторів, які продовжують традиції української фортепіанної музики. Зокрема, Б. Климчук та І. Небесний у своїй творчості звертаються до авангардизму, але в деяких творах, пов'язаних із регіональною традицією, спираються на музичний романтизм.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Спольська О. Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 213 с.
2. Спольська О. Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини другої половини XIX ст.: історико-музикознавчий аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 2 (41). С. 86—93.



УДК 781.66

СТРЕБКОВА ДІАНА ВОЛОДИМИРІВНА

концертмейстер Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського

НАУМЕНКО ІЛОНА ВОЛОДИМИРІВНА

концертмейстер Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто актуальну проблему підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, а саме формування їхніх виконавських умінь. Зокрема, розкрито специфіку формування музично-виконавського процесу, яку слід враховувати, розвивати й удосконалювати. Основна увага зосереджується на технічно-інструментальних засобах виразності, охарактеризування кожного з видів виконавського уміння та визначення перспективних методів їх формування.

Ключові слова: виконавські вміння, концертмейстер, майбутні учителі музичного мистецтва.

Проблематикою мистецької освіти займаються, зокрема, І. Бех, Н. Гончаренко, І. Заболотний, А. Козир, Н. Миропольська, В. Фрицюк, Г. Ципін. Особливості підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва висвітлюються в роботах вітчизняних дослідників, таких як Т. Белінська, Л. Василевська-Скупа, Н. Кравцова, О. Олексюк, Л. Онофрійчук, Г. Падалка, В. Пустовіт, О. Рудницька, І. Сідорова, І. Швець, О. Щолокова та інші.

Розвиток національної освіти має бути спрямований на використання широких психолого-педагогічних і концептуальних засад, які помітно змінюють методичні підходи до навчання. Це перед-

бачає певний перегляд класичних методик викладання навчальних дисциплін, а саме предметів зі сфери музичної педагогіки [5, С. 71]. Сучасний вчитель, зокрема вчитель музичного мистецтва, повинен поєднувати у професійній діяльності традиційні методи із сучасними. Така інтеграція навчального процесу залежить певною мірою від виконавської майстерності педагога. На нашу думку, важливим для вчителя є володіння виконавськими вміннями і навичками. Питанню якісного формування виконавських навичок вчителя-музиканта присвячено велику кількість досліджень, які спонукають до визначення оптимальних шляхів розвитку цього явища. Вважаємо, що виконавські навички здобувачів музично-педагогічної освіти є складовою професійної компетентності майбутніх фахівців.

«Розвиток професійної компетентності студента є одним з основних завдань будь-якого навчального закладу...» [2]. Аналіз психолого-педагогічної літератури вказує на важливість врахування педагогічних принципів музичного виконавства, виконавських вмінь і навичок, а також пошуки ефективних форм і методів їх формування.

Особливість музично-виконавського процесу вимагає дослідження його сутності — взаємозв'язку раціонального та ірраціонального. Таке розуміння становлення музиканта-фахівця спонукає до розуміння виконавського мистецтва як особистісного феномену та пошуку оптимальної методики його формування. Основною ланкою виконавського мистецтва є формування технічно-виконавських умінь майбутнього фахівця, через які відбувається віддзеркалення індивідуальності виконавця. Водночас через виконавські уміння музикант виявляє сутність, розкриває неповторність музичного твору. У самому понятті музичного виконавства поєднується індивідуальне та загальне, особистісне та соціальне. Отже, виконавська техніка музиканта представляє певний взаємозв'язок у процесі інтерпретації музичного твору [1, 3].

Музичне виконавство — це поєднання індивідуальної особистості та фахових вмінь спеціаліста у процесі роботи над музичним твором [1]. Тому для підготовки майбутніх учителів важливою передумовою успішної організації навчального середовища

має стати виконавство, спрямоване на формування індивідуальних якостей і професійних умінь учителя-концертмейстера.

Важливим у роботі є врахування принципів взаємодії викладача, концертмейстера і студента. Наприклад, принцип свідомого аналізу, «що характеризується вмінням оцінити власні досягнення і недоліки, намітити шляхи досягнення узгодженого виконання з концертмейстером, виконавської майстерності, професійного розвитку» [4]. Для накопичення досвіду у напрямі концертмейстерських навичок студентам необхідно навчитися аналізувати виконавський процес спільно з концертмейстером.

Найпершим завданням музиканта-виконавця вважаємо розкриття змісту музичного твору через правильно використані технічні, інструментальні, художні засоби виразності.

На думку О. Андрейко, музичне виконавство є сукупністю засобів технічної виразності вчителя, спрямованих на власне відтворення змісту музичного твору. Така інтерпретація «представляє собою процес емоційно-інтелектуального осягнення музичного твору артистом, який здатний зрозуміти думку композитора, пережити та передати її слухачеві через індивідуальну систему технічних прийомів та музично-асоціативних образів» [1, С. 15]. Дослідниця у структуру музичного виконавства вмщує технічно доцільні та художньо-інтерпретаційні уміння виконавця.

Важливою передумовою успішної організації навчального середовища щодо розвитку технічно доцільних умінь є наявність технічних прийомів музиканта, в основі яких лежить усвідомлення взаємокоординації слухо-рухових та образно-рухових відчуттів. Це сприяє розвитку сенсомоторики виконавця [1]. Сюди можна віднести штрихову техніку, динамічні відтворення, техніку виконання темпових вказівок та агогічних зрушень.

Також потрібно приділяти увагу розвитку художньо-інтерпретаційних умінь як способу технічного вираження твору, що виконується. У процесі вивчення твору виконавець працює над побудовою інтерпретації музичного твору, що становить моделювання виконавської артикуляції. У результаті формується індивідуальний виконавський стиль музиканта, тобто власна інтерпретація, що поєднує образ і текст музичного твору [1].

Варто зазначити, що вироблення індивідуального виконавського стилю залежить від взаємодії усіх учасників навчального процесу, «що реалізується через власну творчу активність, індивідуальні якості, обдарованість, певні відчуття та особливості сприймання музики. Спільною метою взаємодії є прагнення до узгодженості, взаємопроникнення та доповнення творчих задумів партнерів, досягнення ансамблевого звучання» [4, С. 138].

Під час підготовки студентів до майбутньої виконавської практики велику роль у навчально-виховному процесі відіграє концертмейстер. Кожен виконавець — це індивідуальність. Один із захопленням виконує класичні твори, інший — сучасні. Концертмейстер, за умов правильно налагодженого навчального процесу, може прививати студенту любов до різнопланової музики та зацікавити у навчанні. На діяльність концертмейстера покладено освоєння різних форм роботи, зокрема робота із солістами-вокалістами, диригентами, ансамблями, хоровими колективами. Роль концертмейстера у вивченні музичного матеріалу «передбачає певну інтеграцію професійних знань і спеціальних практичних вмінь та навичок студентів, необхідних для розвитку музично-педагогічної майстерності. Разом з тим, завданням концертмейстера є допомога у роботі студента над акомпанементом творів шкільного репертуару, хорової партитури тощо» [4, С. 137].

Робота концертмейстера, у нашому контексті, є насамперед роботою над добром тембрально-штрихових виконавських прийомів. Важливим є ретельне вивчення музичного матеріалу та показ звуковидобування, динамічних і темпових відхилень, штрихів, аплікатури, уяви та емоційного переживання художнього образу.

Допомога концертмейстера дуже важлива у роботі над музичним твором, вона формує індивідуальний асоціативний ряд, розвиває внутрішню асоціативно-образну виконавську систему, яка в подальшому може видозмінюватися, регулюватися відповідно до художньо-образного змісту музичного твору.

Узагальнення досвіду наукових досліджень дає змогу констатувати, що у сучасних умовах майбутні учителі музичного мистецтва для успішної професійної діяльності повинні володіти вико-

навським умінням і навичками, зокрема виконавською майстерністю як однією з важливих фахових компетентностей.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Андрейко О.І. Особливості формування музичного виконавства. *Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч*: зб. матеріалів всеукр. наук. конф. (м. Київ, 5 грудня 2022 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2023. С. 14—18.
2. Василевська-Скупа Л.П., Скупа О.О. Професійна компетентність майбутнього педагога. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*. 2013. No. 35. P. 181—184. URL: <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/3246> (дата звернення: 07.02.2024).
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України, 2008.
4. Сідорова І.С., Стребкова Д.В., Науменко І.В. Організація творчої взаємодії викладача, концертмейстера і студента у процесі освоєння вокально-хорових дисциплін. *Інноваційна педагогіка*. 2023. Вип. 57, Т. 2. С. 137—141. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/57/part_2/27.pdf (дата звернення: 07.02.2024).
5. Sidorova Iryna, Smolina Olha, Khomiakova Olha, Andriichuk Petro, Romaniuk Lesia. Introduction of the latest teaching practices and development of the educational process in the field of culture and art: the experience of EU countries. *Revista de Tecnología de Información y Comunicación en Educación*. Abril-junio 2022. V. 16, No. 2. P. 70—81. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.4>



УДК 7816:78.034.7(477.51)

ЦЕПУХ ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0003-1122-3122

РЕКОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗУ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ВИМІР (на прикладі творчості сучасного українського композитора з Чернігівщини Олександра Іванька)

Досліджено камерно-інструментальний доробок сучасного українського композитора з Чернігівщини Олександра Іванька. Наукова новизна полягає в актуалізації реконструювання образу барокової музики засобами теоретичного аналізу Концертино у старовинному стилі *e-moll* та Концертино у старовинному стилі *d-moll* для скрипки та фортепіано. Вивчено індивідуальні інноваційні рішення композиторського стилю письма щодо виразової музичної мови з притаманним їй поєднанням догм старовинного стилю й сьогодення.

Ключові слова: барокові традиції, регіональний вимір, камерно-інструментальна музика, музичне мистецтво, інноваційний репертуар, композиторська школа Чернігівського регіону України, український сучасний композитор кінця ХХ — першої чверті ХХІ ст., Олександр Іванько.

Регіональна композиторська діяльність як націєтворчий компонент усе частіше з'являється у мистецтвознавчому дискурсі. Серед праць науковців, що досліджували питання формування композиторської постаті в контексті історично-культурного середовища заслуговують на увагу розвідки Олега Васюти, Юлії Каплієнко-Ілюк, Стефанії Олійник та інших.

Так, Юлія Каплієнко-Ілюк, яка обрала предметом вивчення становлення та розвиток Буковинської професійної музики періоду ХІХ—ХХ ст., за-

значає, що кожен композитор має власну стильову парадигму, котра сприймається слухачами та виконавцями з позиції абстрактності. Науковиця пропонує досліджувати творче мислення кожного митця окремо, оскільки воно є індивідуальним та співіснує зі стильовою парадигмою конкретного композитора [4, С. 43]. За спостереженнями дослідниці, композиторське мислення є складовою національного стилю. Взаємозумовленість ознак індивідуального й національного дає результат корелятивності процесів становлення й розвитку музичного мистецтва загалом. Каплієнко-Ілюк наголошує, що загальнонаціональна стилістика утворюється на підвалинах індивідуальної творчості, проте персональні композиторські риси продукуються стилістичним спрямуванням, до якого вони подібні [4, С. 64—65].

Досліджуючи тематику музичної культури регіонів України крізь призму рецепції творчості композиторів [5, С. 16], Стефанія Олійник припускає, що духовна спадщина певного регіону створює власні традиції та формує особливості громадської рецепції, що неодмінно впливають на утворення певної інфраструктури регіону, яка несе в собі різні складові побутування творчості митців: виконавську, історіографічну, педагогічну, архівну тощо. Науковиця стверджує, що аналіз феномену суспільної рецепції творчості композиторів у контексті регіональної культури є актуальним питанням у музикознавчих дискурсах, а зацікавленість з боку мистецького кола творчістю митця певної територіально-адміністративної одиниці України додає функціонування його композиторському доробку [5, С. 1].

Олег Васюта зазначає, що у мистецькому часопросторі зараз відбувається інституалізація композиторської школи Чернігівського регіону України: персоналізовано вивчається композиторська творчість, інтегруються потенційно-змістовні твори сучасних композиторів Чернігівщини в освітньо-мистецьке життя краю [1, С. 166—167]. Зокрема, композиторській школі Чернігівщини притаманно звернення до історичної тематики [1, С. 163], тому процес інтеграції творчості митців у різні історичні епохи створює різнопланові конструкти стильових інтерпретацій [1, С. 169].

Концертино у старовинному стилі

О.Іванько

Allegro ma non troppo
mp
Allegro ma non troppo
mp

Одним із популярних митців композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ — першої чверті ХХІ ст. є Олександр Іванько. Вагома частина його багатого доробку — камерно-інструментальні твори, написані для різних складів ансамблевого музикування. Серед них — два твори під назвою «Концертино у старовинному стилі» (*e-moll* і *d-moll*) для скрипки та фортепіано.

Термін «концертино» походить від італійського «концерт», проте від останнього відрізняється скороченою музичною формою [6, С. 537].

У створенні зазначених вище «Концертино» Олександр Іванько надає перевагу одночастинній моделі. Невеликі за будовою твори композитора можуть увійти до репертуару виконавців

3—4 курсів, що вивчають дисципліну «Камерний ансамбль» у фахових мистецьких коледжах.

Концертино у старовинному стилі *e-moll* для скрипки та фортепіано — камерно-інструментальний твір, який створено в класичній сонатній формі. За принципом розгортання музичного матеріалу та формою стилістично подібний до творів XVII ст. Концертино у старовинному стилі *e-moll* не має вступу — в експозиції одразу звучить головна тема в основній тональності *e-moll* [2].

Реконструювання композитором образу барокової музики пов'язане з імітуванням звучання музичного інструментарію тієї доби. Перед виконавцем ставиться завдання уявляти будову старовинних інструментів і усвідомлено наслідувати специфічну смичкову та фортепіанну техніку під час виконання твору. Відтінку старовинного стилю додасть вивірений штриховий аспект.

Концертино у старовинному стилі *e-moll* подібно до інструментальної барокової музики притаманними йому специфічними мовно-фактурними виконавськими прийомами, а також виразним, красивим, інтонаційно збагаченим мелодійним наповненням і різноманітними фігураційними формами акомпанементу.

Традиційно інструментальна барокова музика сповнена мелізмами. Олександр Іванько оздоблює партитуру твору мордентами, секвенційними дрібними мотивами, застосовує техніку фактурного варіювання. Завершеність форми після тонально нестійкої розробки утворює за рахунок репризи, що звучить в основній тональності.

Концертино у старовинному стилі *d-moll* для скрипки та фортепіано [3] присвячено Оксані Миколаївні Шимко — першій виконавиці камерно-ансамблевих творів Олександра Іванька. Скрипалька за фахом разом із дружиною композитора піаністкою Люділою Іванько довгий час грали в камерному ансамблі при ДШМ ім. А. Розумовського. Завдяки їх виступам із новоствореною музикою митця знайомилися слухачі Чернігівщини, а викладачі музичної школи мали змогу оновити педагогічний репертуар.

Концертино у старовинному стилі *d-moll* побудовано як одночастинний твір сонатної форми з фугатним епізодом у середній частині (А експозиція + В (R-епізод) + А1 реприза). R-епізод,

Присвята Оксані Шимко
Концертино
у старовинному стилі
О.Іванько

написаний як Фугато, що додає схожості доробку зі старовинною музикою.

Композитори кінця XVII — початку XVIII ст. нерідко наділяли твори фугованими формами. Їм був притаманний вільніший виклад музичного матеріалу, проте модуляційний план ставав дедалі складнішим. Музика мала ефект непереборної сили. Частина *B* (*R*-епізод) у Концертино у старовинному стилі *d-moll* побудовано Олександром Іваньком саме за таким принципом. Образ барокової музики простежується й в особливій колористичній техніці партій фортепіано та скрипки: вокалізовані рельєфні мелодичні лінії, контрастність тематичного викладу, діатонічна секвенційність. Винайдені композитором еквіваленти семантики закономірностей інтонування стилістичної мови сприймаються в контексті реконструкції образу барокової музики. Імпровізаційність і звукова оновленість дає змогу відчутти дух старовини.

Висновки. Отже, камерно-інструментальні твори композитора Олександра Іванька заслуговують на дослідження і теоретич-

ний аналіз. Наукові розвідки допомагають відстежувати розвиток творчості митця та його культуротворче значення для мистецтва України.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Васюта О.П. Музичне мистецтво Чернігівщини як культуротворчий феномен України ХХ — початку ХХІ ст.: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури (мистецтвознавство)»; НАКККіМ. Київ, 2021. 563 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Dysertatsiya_VasjutyOP.pdf (дата звернення: 10.01.2024).
2. Іванько О.П. Концертино у старовинному стилі e-moll для скрипки та фортепіано. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/12Концертино_mus-флейта.pdf (дата звернення: 10.01.2024).
3. Іванько О.П. Концертино у старовинному стилі d-moll для скрипки та фортепіано. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/14А.Іванько.Концертино-скрипка-d-moll.pdf> (дата звернення: 10.01.2024).
4. Каплієнко-Ілюк Ю.В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості ХІХ — ХХІ ст.: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 521 с. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/disertatsiya_kapliyenko-iliuk_y.-v..pdf (дата звернення: 10.01.2024).
5. Олійник С.Ф. Регіональна реценсія музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Львівська національна музична академія імені М.Л. Лисенка. Львів, 2018. 18 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/02/olijnyk-avtoreferat.pdf> (дата звернення: 10.01.2024).
6. Українська музична енциклопедія / ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2008. 664 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf (дата звернення: 10.01.2024).



УДК 781.721.1:37.015.3.

ШАПОЧКІНА АРІНА СЕРГІЇВНА

викладач вищої категорії Академії мистецтв
ім. П. Чубинського; концертмейстер кафедри камерного
ансамблю, баяну та акордеону НМАУ ім. П.І. Чайковського

СУЧАСНІ ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ У ГРІ НА ФЛЕЙТІ

Проаналізовані традиційні способи гри на флейті, а також нові нетрадиційні виконавські прийоми і засоби виразності, що набувають популярності серед флейтистів. Розглянуті деякі аспекти сучасного флейтового виконавства. Особлива увага приділена осмисленню характерних або колористичних виконавських прийомів, мікрохроматиці, шумовим засобам виразності, перманентному диханню.

Ключові слова: флейта, нетрадиційні виконавські прийоми, способи гри на флейті, засоби виразності виконавця-флейтиста.

Прогрес сучасного флейтового виконавства проявляється не лише в розвитку традиційних способів гри, а й у виробленні нових, нетрадиційних виконавських прийомів і засобів, у суттєвому розширенні виражальних можливостей духових інструментів, зокрема й під час гри на флейті.

Характерні або колоритні виконавські прийоми. Окрему групу сучасних засобів виразності духових інструментів створюють так звані характерні, або колоритні виконавські прийоми. Дуже різні за характером звучання і способом виконання завдяки своїм виражальним можливостям вони наближаються до штрихів (численні виконавці-духовики так і називають їх — «колоритні штрихи»). Основа їхньої виразності полягає в колоритному ефекті, що стає головним елементом музичної інтонації.

Glissando (від італ. *Glissando* — ковзати) — це спосіб послідовного заповнення інтервалу шляхом безперервного ковзання по проміжних звуках. У нотному запису позначається прямою або хвилястою лінією, на якій іноді ставиться напис *gliss*.

Ковзання може здійснюватись як у висхідному, так і в низхідному напрямках. Можуть бути позначені обидві ноти або тільки кінцева. В останньому випадку виконавець довільно обирає висоту початку ковзання.

Portamento (від італ. *Portale* — переносити) — це особливий спосіб поєднання звуків за допомогою легкого повільного інтонаційного ковзання. За характером звучання *portamento* нагадує *glissando*. *Portamento* доступне флейтистам практично в усіх регістрах. На відміну від *glissando*, що завжди позначається композитором, *portamento* може виконуватись і за бажанням музиканта.

Frullato (від. італ *Frullare* — обертатися) досягають унаслідок частого переривання дихання, що надсилається в інструмент. За характером звучання *frullato* нагадує тремоло струнних інструментів. Є два типи *frullato*: язикове і горлове. Кожен із типів *frullato* вирізняється своєю неповторною самотутністю. Язикове — дещо хрипле і грубувате, горлове — м'якше. Флейтист повинен добре володіти обома типами *frullato*, щоб використовувати той чи інший тип відповідно до змісту й характеру музики, що виконується.

У нотному тексті цей прийом позначається словами *frullato*, *flatterzunde*, іноді скорочено *Flat*. чи нотою з тричі перекресленим штилем.

Багатозвуччя. Найвизначнішим відкриттям в галузі виразжальних можливостей духових інструментів є багатозвуччя. Існують різні види і способи отримання багатозвуччя на духових інструментах Звичайний звук духового інструмента складається з основного тону і обертонів, які в нашому сприйнятті зливаються в один звук складного тембру. Певне настроювання звуковидобувального апарату (найперше відповідна робота губ та дихання) або застосування спеціальної аплікатури дає змогу видобувати на одному духовому інструменті відразу кілька звуків. У видобутому акорді можна порахувати кількість голосів і навіть записати їх висоту.

Література про сучасне виконавство на флейті: книга Жан-П'єра Арто (фр. флейтист, видатний педагог) цінна тим, що там зібрана аплікатура для різних флейт. З коліном До, Сі, для альтової флейти. У книзі американського флейтиста Роберта Діка «*Tone development*» зібрані чіткі позначення того чи іншого прийому, що є важливим для композиторів. А для флейтистів вона цінна тим, що за допомогою сучасних прийомів Роберт Дік пропонує працювати над звуком.

Мікрохроматика. Багато європейських музикантів мріяли про використання виражальних можливостей інтервалів, менших за половину тону. «Третина тону стукається нам у двері, — писав Ф. Бузоні, — а ми відмовляємося її слухати». Можливості мікрохроматики використовували у своїх творах Р. Штайн, Г. Магер, А. Хаба, Ч. Айвз та інші композитори. А. Шенберг 1911 р. писав: «Зусилля писати музику з використанням третини або чверті тону, що здійснюються в багатьох країнах, будуть гальмуватися, доки інструменти не стануть здатними виконувати таку музику». Сучасна техніка гри на флейті дає можливість видобувати чверть тону, та навіть ще менші інтервали. Чверть тонова гама може бути виконана на всьому флейтовому діапазоні за допомогою відповідної аплікатури та деякої корекції інтонації губами.

Мікрохроматика виконується на флейті декількома способами. Найпростіший і найдоступніший — це підгорнути чи відгорнути від себе флейту. Роберт Дік пропонує свою класифікацію мікрохроматизмів. Перша категорія — *Diffuse tones* (розмиті ноти), коли у кожного звука немає чіткого фокуса. Друга категорія — *Bright tones*. Змінюючи інтонацію звука, ми можемо залишити чіткий фокус. Третю категорію Р. Дік пропонує називати *Bamboo scales* (бамбукові ноти).

Multiphonics. Лучано Беріо написав свою секвенцію 1953 р. Саме у цьому творі вперше були використані мультифоніки на флейті. Мультифоніки — це два звуки натурального звукоряду на аплікатурі ноти до першої октави, які звучать одночасно. Там звучать нота соль другої октави та нота до третьої.

Особливу увагу Р. Дік приділив розділу мультифоніки. Саме такий варіант запису аплікатури цього прийому вважається доступним і добре читабельним для кожного флейтиста.

Harmonic tones. Як і на будь-якому духовому інструменті, на флейті можливо виконувати звуки натурального обертонового звуко-ряду. Чим більше клапанів закрито на інструменті і чим нижче базовий тон, тим більшу кількість обертонів можна зіграти. Тож на одній і тій самій аплікатурі можна зіграти декілька звуків.

Bisbiglando. Виконуючи прийом *harmonic tones*, ми можемо використовувати прийом *bisbiglando*.

Нетрадиційне *vibrato* і трелі. У творах сучасних композиторів поряд із традиційними застосовуються нові види *vibrato* і трелей, а також нові способи їх графічного позначення. Окремі сучасні композитори не лише визначають необхідний їм тип *vibrato*, а й вказують, у якому діапазоні здійснюються коливання.

Vibrato. У сучасному виконавстві ми використовуємо два типи *vibrato*, перший тип — коливання повітряного стовбура за рахунок скорочення та розслаблення дихальних м'язів. Другий тип використовується тільки в сучасній музиці. Коли швидкості дихальних м'язів не достатньо, а кількість коливань потрібно збільшити, ми підключаємо горло. Такий тип *vibrato* називається *gold vibrato* чи козячє *vibrato*.

Non vibrato — у бароковій музиці і сучасній музиці мають абсолютно різні функції. Попри те, що *vibrato* в бароковій музиці використовують доволі рідко, бо в основному ми граємо рівним звуком, звук повинен бути наповненим життям, щоразу по-різному розфарбованим. У сучасній же музиці *non vibrato* використовується як рівна лінія, зупинка серця на електрокардіограмі, як дзвін у вухах після гучного звуку.

Шумові засоби виразності. У сучасних творах для духових інструментів дуже часто використовуються шумові ефекти найрізноманітнішого характеру.

Slap (від англ. *slap* — шльопанець) у нотному тексті позначається знаком + або скороченими словами *pizz.*, *slp*. Виконується клацанням язика по альвеолах з одночасним натисканням пальцями на клапани й отвори, як при звичайній грі. Клапанне клацання і тріскотіння по клапанах без вдування повітря в інструмент позначають різними знаками: x, + тощо.

Air sound. Цей прийом дуже розповсюджений у сучасній музиці. Часто композитори позначають у процентному співвідношен-

ні, скільки повинно бути повітря і скільки має бути тона безпосередньо в звуці.

Groul. Цей прийом придумали джазові флейтисти в середині ХХ ст. і зводиться він до того, щоб одночасно грати і співати. Для спокійного співу, достатньо тихого, ми можемо будувати чисті інтервали, одночасно співати і грати різні звуки. Або ж ми можемо перейти своїм голосом на фальцет, співати голосно, і це дасть жорстку, різку фарбу нашому звуку.

Jet whistle. Прийом *air sound* означає плавний видих в інструмент. У цьому випадку ми зображаємо легкий подих вітерця. *Jet whistle* — це різке продування інструмента при закритому амбушурі.

Whistle ton. Цей прийом виконується за допомогою перебирання пальцями по клапанах, але не звучанням ноти повністю. Вдувати потрібно маленький, делікатно сфокусований потік повітря на зовнішній край звукового отвору, щоб вийшов легкий свист.

Tongue ram. Це затикання лабіального отвору язиком. У цьому разі нота звучить нижче за ту, яку ми взяли аплікатурно. Проблеми починаються, коли ми чергуємо закритий і відкритий амбушур у швидкому темпі.

Key Click. Цей прийом виконується на флейті двома способами. З закритим і закритим амбушюром. У першому випадку ми можемо використовувати ротову порожнину для більшого і кращого резонансу інструмента.

Flutebox. Поєднання усіх сучасних технік.

Перманентне дихання. Перманентне дихання (від лат. *permanes* або *permanentis* — постійний, безперервний) — це особливий тип виконавського дихання, що допомагає здійснювати довготривалий безперервний видих і тим самим забезпечує безперервне довготривале звучання духового інструмента. Якщо тривалість звичайного видиху — це секунди, то тривалість перманентного видиху — хвилини. Популярність перманентного дихання в наш час швидко зростає і стає обов'язковим виконавським засобом музиканта-духовика. Техніка перманентного дихання: коли запас повітря наближається до закінчення, виконавець його залишками наповнює порожнину рота (щоки при цьому можуть дещо роздуватись), потім, щоб підтримати звучання інструмента, ви-

тискає повітря з ротової порожнини в інструмент, одночасно набираючи носом нову порцію повітря.

Сучасні виконавці на духових інструментах по-різному ставляться до цього виконавського прийому. Деякі вважають його універсальним, а традиційне дихання застарілим, інші принципово його ігнорують. На наш погляд, оптимальне вирішення цього питання полягає у своєчасному застосуванні обох типів дихання. Звичайно, перманентне дихання не здатне повністю замінити звичайне. Водночас перманентне дихання може бути органічним доповненням звичайного у творах, фактура яких перешкоджає звичайному вдиху.

Допоміжна аплікатура на флейті. Використання допоміжної аплікатури — це не лише зручне вирішення технічних проблем виконання, а й пошуки адекватного тембрально-інтонаційного наповнення-відображення образу та дієвий рецепт звільнення свідомості виконавця задля реалізації важливіших художніх місій.

Уже відомий педагог-флейтист В. Барге у «Практичній школі для флейти» (1880) нарікав на досить обмежені можливості бьомівського інструмента проти конічної флейти щодо аплікатурної корекції строю та техніки. Р. С. Рокстро (1889), наприклад, запропонував 12 варіантів аплікатур для *Fis*. А.Б. Фюрстенау (1844) використовував дев'ять можливостей для виконання ноти *C*. Наступник В. Барге у Лейпцізькій консерваторії М. Швеллер у працях рекламував реформований зразок флейти, який завдяки додатковим клапанам-важелям (*Schwedler-Kruspeflöte*) дав змогу широко застосовувати допоміжну аплікатуру, полегшуючи місію виконавця. Витвір М. Швеллера не зміг конкурувати з оригінальною флейтою Т. Бьома, але переконання професіоналів-флейтистів засвідчили наявність одного зі суттєвих зауважень до сучасного інструмента — обмеження палітри варіантності позицій аплікатури.

В інтерв'ю з відомим французьким флейтистом Ж.-П. Рампа-лем, на запитання М. Томаса «чи відстоюєте Ви вживання альтернативної аплікатури у визначених фрагментах флейтових композицій?», артист відповів: «Залюбки. Проте варто використовувати її лише там, де необхідно». У ряді флейтових робіт, майстер-кла-

сах зарубіжних виконавців і педагогів, зокрема таких видатних музикантів, як Д. Гелуей, М. Дебо, Д. Бакстрессер, Р. Рокстро, У. Пістон, поряд з порадами про розвиток звуку, дихання, техніки, праці над конкретним твором тощо є і пропозиції застосування різного типу нетрадиційної аплікатури для вирішення віртуозних, інтонаційних, тембрових завдань.

Пройшовши через століття пошановування, визнання, а також складні періоди своєї історії, гра на флейті — один з найдавніших видів музичного виконавства — продовжує дивувати сучасного поціновувача краси мистецтва своїми значним, неповторними виразовими можливостями. В умовах конкуренції та постійної боротьби за збереження й розширення освіченої слухачької аудиторії, поєднання оркестрової, ансамблевої та сольної практик, перед виконавцями на флейті щоразу постають нові, складніші завдання.



УДК 781.788

ШВЕЦЬ ВАЛЕРІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

викладач вищої категорії освітньої програми «Народні, оркестрові духові та ударні інструменти»
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

САМОКОНТРОЛЬ ДИХАННЯ І ПОСТАВА ПІД ЧАС ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Розглянуто питання про дихання під час гри на духових інструментах, вправи на розвиток дихання, роль амбощура та язика. Надано рекомендації щодо самоконтролю дихання і постави під час гри на духових інструментах.

Ключові слова: роздуми про дихання, вдих, видих, роль м'язів губ та язика, амбощур.

Завжди існували різні методики і пояснення контролю дихання для музикантів-духовиків. Протягом багатьох років ці питання перебувають у центрі уваги виконавців. Гігантські потужні м'язи преса та діафрагми подають повітря дуже маленьким і чутливим м'язам амбощура — джерелу звуку. Опір у ротовій порожнині вже був вимірний усіма можливими методами: у гамах на квадратний сантиметр, залежно від висоти звуку та динамічних відтінків. Струмień повітря особливо збільшується за великої гучності в нижньому регістрі. Опір повітря також збільшується у разі підвищення тону [1].

Дихання, яким користуються виконавці у процесі гри, називається виконавським. Воно істотно відрізняється від звичайного дихання. По-перше, якщо у звичайному диханні вдих і видих майже однакові за тривалістю, то у виконавському диханні видих значно триваліший за вдих. По-друге, видих під час гри робиться з певним тиском, який треба постійно підтримувати. Складність контролю ви-

конавського дихання полягає в тому, що деякі внутрішні органи та м'язи, які беруть участь у процесі дихання (наприклад, легені, діафрагма), майже неможливо відчувати безпосередньо. Крім того, у виконавському диханні беруть участь грудна клітка та її м'язи, черевна порожнина, м'язи черевного преса, сипи і порожнини рота.

Контролювати кожну з цих складових у процесі гри дуже важко. Тому (для спрощення сприйняття, особливо у початковому періоді навчання) пропонуємо об'єднати всі ці складові в поняття загального дихального апарату. Його можна уявити собі у вигляді балона, що заповнюється повітрям чи газом.

Для гри на трубі треба значно більше повітря, ніж для простого дихання. Тому під час вдиху, який робиться швидко і повно, повинно бути відчуття великого розширення усього загального дихального апарату (водночас черевна порожнина має трохи виступати вперед).

В.Т. Посвалюк описав рекомендовані вправи для розвитку дихання. Розглянемо їх.

Вправа № 1. Для обсягу розвитку легень.

Розслабте все тіло. Зробіть чотири короткі послідовні видихи в середньому темпі, а потім видихніть одним струменем, рахуючи до чотирьох. Горло — у стані виголошення складу «ха». Вдих можна робити також носом. Поступово, щодня, збільшуйте кількість видихів і тривалість вдиху. Виконуйте цю вправу тричі на день по 10—15 хв.

Вправа № 2. Для відпрацьовування видиху.

Лягти на спину і покласти якийсь не дуже важкий предмет (наприклад, футляр від інструмента) на живіт, підтримуючи його для балансу однією рукою. Зробіть у темпі +60 за одну чверть вдих і за чотири — видих. На вдиху черевна порожнина повинна підняти предмет, а на видиху предмет не повинен опускатись вниз. Повторити 10 разів.

Щодня тривалість видиху потрібно збільшувати на одну чверть, а видих залишається однаковий — одна чверть. «Ха» в горлі — обов'язково. Добрий результат коли вдих — одна чверть, видих — 20—25.

Вправа № 3. Видих з упором.

Взяти жердину довжиною 1—1,5 м. Приставити один її кінець до стіни, а другий — до червеного преса у тому місці, де має бути ремінь, і трохи підперти жердину м'язами червеного преса до стіни. Далі виконувати вправу, як описано у вправах № 1 і № 2.

У цьому випадку важливо слідкувати, щоб при видиху м'язи червеного преса не втягувались у середину. Бо тоді жердина впаде, що буде свідчити про неправильний видих без опори [2].

У грі на духових інструментах велику роль відіграють м'язи губ та язик.

Губи. Призначенням губ під час гри є звукозбудження шляхом вібрації. Губи працюють приблизно так, як тростини гобоя чи фагота. Для того, щоб вібрації були повноцінні, губи не повинні перенапружуватися і перетискатися мундштуком. Це призводить до пережиму кров'яних судин всередині м'язів губ, а отже, до швидкої стомлюваності, втрати гнучкості, еластичності м'язів і в результаті — до втрати якості звука. Але це не означає, що не може бути ніякого тиску. Мундштук повинен лежати на губах щільно, але без притиску.

Дуже часто надмірний тиск на губи виникає тоді, коли викавально навпаки занадто сильно тримає інструмент лівою рукою. Внаслідок цього інколи навіть біліють суглоби кисті. Сильний тиск мундштука на губи призводить до появи глибоких слідів на них, що завдає багато неприємностей тим, у кого є цей недолік. Тому тримайте ліву руку вільно, а інструмент підтримуйте вказівним та великим пальцями — це вивільнить кисть і дасть змогу п'ятому пальцю маніпулювати для підстроювання третьої крони. Нагадаємо: мундштук лежить на губах щільно, але без притиску, рівномірно спираючись на верхню і нижню губи.

Язик. Протягом тривалого часу в методичній літературі стверджувалось, що роль язика обмежується лише функцією клапана у атаці звука та грі, а також допоміжним рухом для подвійної та потрібної артикуляції. Однак досвід провідних музикантів-духовиків і теоретичні дослідження останніх років переконують у тому, що язик відіграє ще й важливу роль у формуванні струменя повітря для гри в різних регістрах.

Справді, язик виконує роль клапана у атаці звука. Але в цьому берє участь лише частина язика, його кінчик. Середина та корінь

язика в комплексі з іншими елементами виконавського апарату здійснюють розподіл повітряного струменя у ротовій порожнині для гри у нижньому, середньому та верхньому регістрах, тим самим полегшуючи роботу губ і знімаючи з них зайве напруження. Це відбувається завдяки вимовленню «про себе» певних складів відповідно до регістрів: у нижньому регістрі — склад «та», у середньому — «ту», у верхньому — «ті», «тії» [2].

Для музикантів-початківців у грі на духових інструментах питання про дихання є ключовим. Запропоновані вправи лежать в основі оволодіння музичним духовим інструментом.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Юцевич Ю.Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2003. 352 с.
2. Посвалюк В.Т. *Всеукраїнський брас-бюлетень: музичний журнал Гільдії тру-бачів-професіоналів України*. Київ, 2002. № 2. 56 с.



УДК 78.071.1(477)"19"+786.4(477)"19"

ЯРМАК ЯРОСЛАВ АНАТОЛІЙОВИЧ

кандидат культурологічних наук, доцент кафедри
інструментального виконавства (за видами)
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ЖАНР ХУДОЖНЬОГО ЕТЮДУ В ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ВІРТУОЗНИМИ ТВОРАМИ КОМПОЗИТОРА У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ

Фортепіанні етюди С. Борткевича є справжньою хрестоматією художнього концертного етюду, що допоможе піаністу вільно оволодіти всіма віртуозними прийомами і водночас підпорядковувати технічні вміння музичним образам та загальному драматургічному задуму твору. Фортепіанні етюди С. Борткевича поділяються на чотири основні групи, їх можна класифікувати за технічними прийомами, особливостями фактури, формою, та образністю. В фортепіанній творчості С. Борткевича присутня ностальгійна образність, що зумовлена ви-мушеною еміграцією композитора з України та його тугою за Батьківщиною.

Ключові слова: творчість Сергія Борткевича, фортепіанні етюди С. Борткевича, ностальгія в творчості С. Борткевича.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім осмисленням фортепіанних опусів Сергія Борткевича, необхідністю впровадження маловідомих етюдів композитора до репертуару сучасних виконавців-інструменталістів, відсутністю досліджень прояву ностальгії в творчості С. Борткевича.

Основна мета дослідження — поглибити відомості про етюди *op. 15* Сергія Борткевича. Здійснити музичний аналіз етюдів та поділити їх на умовні групи залежно від образності, особливостей фактури, технічних складнощів і форми. Дослідити прояви ностальгійної образності в етюдах С. Борткевича.

У публікації розглянуто фортепіанні етюди українського композитора С. Борткевича та їхній вплив

на формування технічної майстерності і професійного становлення піаніста-виконавця. Аналізуються етюди *op. 15*, пропонується їх класифікація і поділ на декілька основних груп залежно від особливостей фактури, технічних складнощів, образності та форми. Також розглядається ностальгійна складова в повільних етюдах С. Борткевича, її передумови і витоки.

Усе більше уваги дослідники і виконавці приділяють вивченню та популяризації спадщини українських композиторів, що пов'язано з інтересом до маловідомих сторінок національного мистецтва та відродженням «забутих» і прихованих нотних матеріалів.

В означеному контексті особливої актуальності набувають спроби осмислення фортепіанних опусів в творчості українських митців, зокрема творчого доробку видатного українського композитора Сергія Борткевича. Дослідженням цього питання займалися О. Чередниченко, А. Клочко, Є. Левкулич та інші. Однак жанр етюдів в творчості композитора досі залишається маловивченим, що і спонукало появу цього дослідження.

Перш ніж перейти до розгляду та аналізу етюдів С. Борткевича, слід зацентувати увагу на важливості ролі художніх, концертних етюдів у формуванні піаніста-виконавця. Варто наголосити, що в процесі навчання етюди відіграють ключову роль у формуванні технічної майстерності виконавця та в його професійному становленні. Утім, часто стається так, що студент застосовує один і той самий спосіб (манеру) вивчення технічно складних фрагментів на всі музичні твори, тоді як не завжди один і той самий спосіб дає гарний результат.

Складність роботи над фортепіанними, концертними етюдами полягає ще й у тому, що, крім завдання оволодіти певним технічним прийомом у «чистому вигляді», піаніст водночас має «передати» через той чи інший різновид техніки також і художній зміст твору, окреслити його музичні образи та форму. На жаль, велика кількість учнів і студентів проходять у процесі навчання через значні труднощі, що пов'язані з неправильним розвитком апарату, перевантаженням м'язів рук і зв'язок. Нерідко сумним наслідком таких занять стають захворювання рук, які важко подолати.

Тому, на мій погляд, досить актуальним є питання стратегії вибору фортепіанного репертуару, а особливо концертних художніх етюдів. Щоб учень, не перевантажуючи апарат, працював над удосконаленням певного виду техніки й одразу застосовував її як інструмент для розкриття музичного образу, без шкоди для рук.

Вирішення окресленого завдання вимагає від викладача знання великого обсягу різноманітного фортепіанного репертуару, а також індивідуального підходу у виборі програми, відштовхуючись від фізіології кожного конкретного учня (його даних), адже руки та навички у всіх різні.

У цьому контексті надзвичайно цікавими є етюди С. Борткевича *op. 15* та *op. 29*, а також етюди, що входять до інших фортепіанних циклів. Ці два опуси є різними за своєю будовою і точно стануть у пригоді викладачам шкіл і закладів вищої освіти. Фортепіанний *op. 29* С. Борткевича, можна певною мірою порівняти за програмною назвою його етюдів та калейдоскопом образів із віртуозними концертними етюдями Ф. Ліста та фортепіанним циклом Р. Шумана «Карнавал». Водночас етюди композитора з *op. 10*, на мій погляд, ближчі до творчості Ф. Шопена та фортепіанних мініатюр Й. Брамса [2, С. 11]. В обох циклах піаністичні складнощі підпорядковані насамперед побудові музичних образів циклу.

Хотілося б детальніше зупинитися на циклі з десяти етюдів *op. 15* С. Борткевича. Вважаю, увесь цей цикл етюдів можна умовно поділити за спільними рисами на декілька груп.

Етюди першої групи (№ 1, № 3, № 9) репрезентовані композитором у вигляді поетичних ескізів. Це ліричні твори на один вид техніки, які об'єднують такі риси: переважає прозорість і простота фактури, характерні «шопенівські» мелодичні звороти, фігураційний рух, ноктюрновий тип супроводу в партії лівої руки, швидкі темпи, переважання динаміки *p* [1, С. 16].

Етюд № 1 *op. 15*, (*F-dur*) представлений розкладеними, гармонічними фігураціями з триольним рухом правою рукою та арпеджованим супроводом лівою. Характерними його технічними складнощами є поліритмія, яка виникає між правою та лівою рукою, що дуже корисно для опанування студентом прийому гри «два на три». Варто зауважити, що цей етюд може стати гарним

підготовчим етапом для вивчення етюдів № 5, *op.*10, або, № 1 з *op.* 25 Ф. Шопена.

Етюд № 3 (*B-dur*) — на подвійні ноти, чудово підходить, щоб опанувати специфіку гри одночасно двома пальцями однієї руки і не перенапружити апарат учня. На мій погляд, цей етюд також є корисним для розвитку вміння в необхідний момент правильно напружувати і «розслабляти» ті чи інші м'язи рук і пальців.

Етюд № 9 (*fis-moll*) — на дрібну пальцеву техніку, надзвичайно мелодійний і абсолютно довершений твір з характерною романтичною експресією. Серед його основних технічних завдань: опанування дрібної техніки, вміння грати бісерні пасажи у швидкому темпі. Водночас етюд № 9 С. Борткевича є корисним матеріалом, який слід пройти, перш ніж братися за Фантазію-Експромт *op.* 66 (*Cis-moll*) Ф. Шопена, адже етюд має певні алюзії з твором польського композитора, а також схожі технічні складнощі.

Наступна умовна група — етюди № 2 (*es-moll*) та № 6 (*gis-moll*) — «повільні, ностальгійні етюди». Вони виокремлюються елегантністю звучання, ностальгійністю і трагізмом образів, повільним темпом, появою акордової фактури, журливими інтонаціями і тужливою протяжністю мелодії.

Тут варто нагадати, що творчість С. Борткевича довгий час приховувало та замовчувало радянське керівництво [4, С. 202], адже з приходом в Україну окупаційної влади більшовиків композитор був заарештований, його майно націоналізоване, і 1920 р., рятуючи сім'ю, С. Борткевич був вимушений емігрувати до Європи [3, С. 62]. Композитор так і не зміг повернутися на Батьківщину, у рідний Харків, тому ностальгійні образи та переживання пронизують велику кількість його творів, зокрема і деякі етюди *op.* 15.

Характерною рисою ностальгійних етюдів С. Борткевича є поступова трансформація в динамічній шкалі звучання від тихого, майже сповідального та стилістично близького до елегії або вокалізу (з поступовим розгортанням музичного матеріалу), до масштабних кульмінацій і максимальної гучності *sf* та *fff*, з використанням штриха *marcatissimo*. Кульмінації звучать з надривом, у жалібному, скорботному характері — автор ніби ховає свої мрії про життя, яке він змушений був залишити.

Що ж стосується технічних завдань у повільних, ностальгійних етюдах, вважаємо, що етюд № 2 стане у пригоді охочим оволодіти прийомом гри трелей в обох руках на різній динаміці і водночас вільно проводити мелодію з акордовою фактурою.

Етюди № 5 (*As-dur*) та № 7 (*Cis-dur*) об'єднує жвавий, скерцозний характер, у результаті обидва твори насичені несподіваними мелодійними зворотами, великою кількістю стрибків інтервалів, швидкими темпами *Vivace i Vivacissimo e brioso*, гострим акцентованим звучанням. Ці етюди допоможуть навчитися грати акорди на стакато і портаменто.

Цікаво, що в етюді № 5 (*As-dur*) композитор ставить перед виконавцем технічні завдання, подібні до етюдів № 2 *op.* 10 Ф. Шопена. Але, на відміну від останнього, С. Борткевич насичує фактуру етюдів в обох руках більшою складністю з поступовим переходом від інтервального до акордового звучання.

Остання група етюдів № 8 (*Des-dur*) та № 10 (*e-moll*) — фінал циклу, вже тяжіє до віртуозної фортепіанної традиції Ф. Ліста. Для цих етюдів характерним є використання різних комбінацій піаністичних прийомів, а саме: поєднання декількох видів техніки, використання великої техніки, тут максимально задіяні всі регістри фортепіано. Характерною є гучна динаміка, зміна фактурно-ритмічного малюнку та метра, різноманітність акцентів, загалом масштабне концертне звучання.

Етюд № 8 пронизує вальсовість, твір має складну романичну фактуру з поділом на яскраві гармонічні фігурації та мелодійний рух. Цей етюд допоможе піаністу оволодіти співучою манерою гри на фортепіано, а також досконало опанувати *legato* у насиченій багаторівневій фактурі. Надзвичайно важливим навиком для виконання згаданого вище етюдів є володіння всіма тонкощами педалізації.

Отже, цикл етюдів *op.* 15 С. Борткевича є справжньою хрестоматією художнього концертного етюдів, що допоможе піаністу вільно оволодіти всіма віртуозними прийомами і водночас підпорядковувати технічні вміння закладеним композитором різноманітним музичним образами та загальному драматургічному задуму.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Чередниченко О.В. Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXII (32). С. 7—21.
2. Чередниченко О.В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 — «Музичне мистецтво». Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008.
3. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018.
4. Левкулич Є.О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ — початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021.

III. ВОКАЛЬНЕ ТА ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ



УДК 784.9(477) : 331.5.063

БОЙКО ІРИНА МИКОЛАЇВНА

голова ПЦК «Мистецтво співу», старший викладач
кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

ВИХОВАННЯ СПІВАКА: СКЛАДОВІ УСПІХУ

Розглянуто і систематизовано комплекс складових, необхідних для успішної реалізації артиста-вокаліста в обраній професії. Показано, за якими фаховими дисциплінами в КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» здійснюється професійна підготовка вокалістів, що передбачає перспективу отримання студентами необхідних результатів у навчанні.

Ключові слова: артист-вокаліст, успіх, професійна підготовка, реалізація в професії.

Опанування професії співака в Україні здійснюється в спеціалізованих мистецьких навчальних закладах. «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» готує академічних і народних співаків з 2016 р. Наші випускники реалізують себе як співаки, викладачі, поєднують виконавську роботу з адміністративними посадами. Викладачі Академії працюють над тим, щоб у кожного студента успішно склалася творча доля.

Успіх можна розглядати як:

- позитивний наслідок роботи та справи, змагання, життя тощо; значні досягнення, вдачу, талант;
- позитивний результат діяльності, факт вищого досягнення поставленої мети;

• суспільне визнання чого-небудь чи кого-небудь, що супроводжується почуттям потрібності й отриманням позитивних емоцій.

Розглянемо успіх як реалізацію випускника навчального закладу — артиста-вокаліста, викладача мистецької школи в професії.

Підготовка співака у вітчизняній вокальній педагогіці традиційно аналізується як виховання, тобто процес, що здійснює більший вплив на особистість, ніж опанування знаннями і навичками, процес, який можна порівняти з поступовим зрощуванням, формуванням.

Які складові необхідні, щоб співак відбувся в професії? Пропонуємо таку систематизацію.

I. Природні дані, які треба розвинути у процесі навчання. Наявність співочого голосу; музичні дані (музична пам'ять, музичний слух (інтонаційний, тембральний, гармонічний), почуття ритму, емоційне сприйняття музики, розуміння музичної мови); вокальний слух, координація вокального слуху зі співацькими відчуттями, вокальна пам'ять; чистота інтонування.

II. Естетичні критерії. Загальна та вокально-виконавська культура; художній смак, художня уява, відчуття стилю, емоційна пам'ять. Д.Г. Євтушенко вважав, що «справжні успіхи у розробці й удосконаленні вокальної техніки досягаються тільки на основі культури співака, його високого художнього смаку» [1, С. 4], а на думку Є.І. Колесник, «...студент повинен систематично працювати не тільки над голосом, а й над вдосконаленням власного естетичного смаку, підвищенням рівня знань із загальної художньої і музичної культури, що значно розширює його світогляд» [2, С. 122].

III. Здоров'я. Фізичне (витримка вокально-артистичних навантажень; наявність імунитету до різних хвороб (особливо до застуди) і mentale здоров'я (важливість позитивного оточення і підтримки).

IV. Особистісні якості. Працездатність (прагнення до досконалості), наполегливість, самодисципліна, професійна стабільність (постійна підтримка стану співочої форми), самостійність, активна життєва позиція (двери відчиняються для тих, хто стукає), жага до пізнання і професійних знань, здібність до самопросування та самореалізації, внутрішня наповненість і змістовність особистості (щоб було що сказати слухачу мовою музики і співом), віра в себе, любов до творчості, сцени, відданість професії.

V. Артистичні здібності. Артистичні здібності, пластика і виразність рухів, виразність обличчя.

VI. Соціальні фактори. Вдача; наявність інституцій працевлаштування (агенції); своєчасне отримання інформації про прослуховування, конкурси, вакансії; підтримка в соціумі престижності професії артиста-вокаліста.

VII. Спеціальні професійні знання. Знання, що забезпечують загальний музичний розвиток (вокаліст — це музикант); музична та вокальна обізнаність (слухання, читання, спілкування); поставлений голос (якість голосу, необхідна для професійної роботи); вільне володіння голосом (вирішення вокально-технічних і художніх завдань); репертуар; володіння теоретичною вокальною грамотністю; опанування вокальної школи. На думку Д.Г. Євтушенка, «поняття вокальної школи широке і різностороннє. Воно побічно включає і той або інший напрям у вокальній творчості композитора (стиль музики), і відповідне до характеру цієї творчості співацьке виконавство (стиль виконання), і «певну, цілеспрямовану, організовану систему, сукупність принципів і прийомів навчання, виховання і освіти вокалістів, систему підготовки нових поколінь співаків і педагогів для конкретної, історично змінюваної виконавської діяльності» [1, С. 5—6].

До всіх перелічених складових треба додати усвідомлення викладачем відповідальності за кожного учня-вокаліста, тому що від викладача також залежить творче майбутнє студента. Дуже важливою є підтримка викладача, яка також проявляється у підготовці вокаліста до концертів, вистав, участі у вокальних конкурсах.

Кафедра «Мистецтво співу» ініціювала впровадження і проведення Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів імені Олександри Чалеєвої (Чубинської) (до 150-річчя від дня народження), доньки видатного діяча української культури Павла Чубинського, ім'я якого носить наша Академія. Проведення Першого конкурсу планується на 16 квітня — дату, коли відмічається всесвітній День голосу.

Олександра Павлівна Чалеєва (Чубинська) — видатна українська оперна та камерна співачка початку ХХ ст., яка співала на самих престижних сценах світу. У радянські часи її ім'я замовчували протягом десятиліть, а з відродженням національної самосвідомості в українську культуру поступово повертаються особис-

тості, які були навмисно «забуті». Постає Олександрі Павлівни може стати для молодих вокалістів взірцем високої професійної майстерності, самовідданості вокальному мистецтву, людської порядності. Її професійні досягнення заслуговують широкого визнання, а ім'я — доброї пам'яті.

Проведення конкурсу молодих вокалістів в номінаціях «академічний спів» і «народний спів» є дуже важливим для усвідомлення вагомості внеску родини Чубинських у фольклорну та професійну співочу скарбницю України.

Кафедра і ПЦК «Мистецтво співу» працюють над максимальним забезпеченням розвитку складових успішності вокаліста. До навчальних планів уведено дисципліни, які задіяні у формуванні необхідних професійних якостей і компетенцій. Це ті мистецькі дисципліни, які традиційно викладають у більшості мистецьких навчальних закладів: «Спеціальний клас. Сольний спів», «Клас ансамблю», музично-теоретичні дисципліни, «Загальне фортепіано», «Основи диригування», «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Італійська мова», «Англійська мова», «Історія світової музики», «Історія української музики», «Історія вокального мистецтва», «Охорона та гігієна голосу», методики і практики.

У навчальному плані запропоновано дисципліни для вільного вибору студента: «Самоменеджмент», «Основи шоу-бізнесу», «Аеробіка», «Танець», «Етика і естетика», «Культура та етика професійної поведінки», «Грим і макіяж», «Режисура та постановка концертної програми», «Постановка сценічного номера», «Сценічна майстерність», «Історія літургійного співу», «Київська літургійна традиція», «Сценічний імідж», «Історія сучасної музики», «Сучасні музичні стилі», «Музична фольклористика».

Саме комплексність підходу у підготовці студента до виконання професійних завдань, з урахуванням усіх складових майбутнього професійного успіху є гарантією і показником якості виховання вокаліста у мистецькому навчальному закладі.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. Київ: Мистецтво, 1963. 338 с.
2. Колесник Є. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис НМАУ ім. П.І.Чайковського*. 2022. № 2 (55). С. 113—126.



УДК 7. 071

БОЙКО ІРИНА МИКОЛАЇВНА

голова ПЦК «Мистецтво співу», старший викладач кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ВИДАТНА ОПЕРНА СПІВАЧКА УКРАЇНИ ОЛЕКСАНДРА ПАВЛІВНА ЧАЛЕЄВА: ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ

Піднято питання спадщини художньої культури України, усвідомлення ролі видатних постатей в її розвитку та їх особистого внеску в національну культурну скарбницю. Розглянута творча доля видатної співачки початку ХХ ст. Олександри Павлівни Чалеєвої (Чубинської), доньки П.П. Чубинського. Звертається увага на те, що у вітчизняних наукових і музично-історичних джерелах бракує відомостей про О.П. Чалеєву.

Ключові слова: українська оперна співачка О.П. Чалеєва, Сандра Марина, художня культура України, втрачені надбання.

Постановка проблеми та її актуальність. В історії музичного мистецтва є чимало прикладів повернення з тривалого забуття імен видатних композиторів і виконавців. Волею долі, спочатку забуті, вони знов привертають до себе увагу, їхня творчість ретельно вивчається, а постаті стають відомими і посідають належне місце в художній культурі країни або усього людства. У художній культурі України також є чимало тимчасово втраченого надбання. Актуальність обраної теми полягає в усвідомленні важливості вивчення і збереження досягнень вітчизняної культури.

Вивчення творчого шляху видатної української співачки Олександри Павлівни Чалеєвої (Чубинської) було непередбачуваним. Досліджуючи у зібранні українських народних пісень біографію і діяльність

Павла Чубинського, ім'я якого з 2018 р. носить наша Академія мистецтв, звернула увагу на те, що донька Павла Чубинського була оперною співачкою, однак у підручниках з історії вокального мистецтва немає відомостей про неї.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як з'ясувалось, інформація про співачку дуже стисла і обмежена. Деякі відомості можна знайти у словнику А. Пружанського «Вітчизняні співаки», книзі С. Левіка «Записки оперного співака». Найповнішу інформацію про О.П. Чалеєву можна отримати з книги Андрія Зиля «Енциклопедія Павла Чубинського». Стаття про неї написана на основі рукописних спогадів М.М. Гортинського (онука О.П. Чалеєвої), що зберігаються у Франції. Знайти більше інформації про О.П. Чалеєву, зокрема у вітчизняних виданнях, не вдалося.

Мета і завдання. Метою дослідження є вивчення творчої біографії Олександри Павлівни Чалеєвої як видатної української співачки початку ХХ ст. Завдання дослідження — вивчити її творчий шлях, а також підняти питання необхідності збереження національного культурного надбання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Олександра Павлівна Чалеєва (1873—1949) народилась у родині Павла Платоновича Чубинського — відомого вченого-фольклориста, етнографа, юриста, історика, автора віршів гімну України. Про дитинство співачки в джерелах майже не написано. Можна припустити, що любов до театру вона успадкувала від батька.

Донька М. Старицького, Людмила Старицька-Черняхівська, згадувала, що П.П. Чубинський захоплювався драматичним мистецтвом все життя. Серед його друзів були М. Лисенко, М. Старицький, родина Ліндфорсів, які 1873 р. «склали в Києві українське аматорське коло, яке в помешканні панства Ліндфорсів виставляли різні українські спектаклі... У всіх перших літературно-сценічних творах порадиником і кермачем батьковим був П. Чубинський, який на той час уважався великим авторитетом» [1, С. 298].

Олександра Павлівна отримала прекрасну на той час освіту — закінчила Смольний інститут, потім Московську консерваторію (клас професора В.М. Зарудної) та Вищі філософські курси. Її голос був дуже красивого тембру, «...великий, і дуже красивого контрального характеру», гучний і низький, великого діапазону,

що давало змогу їй співати партії мецо-сопрано і контральто. Також вона мала яскравий сценічний темперамент і красиву артистичну зовнішність [2, С. 408, 410].

Перший виступ співачки на оперній сцені відбувся 1903 р. в Київській опері. У 1905—1908 рр. О.П. Чалеєва співала у Великому театрі в Москві. З 1912 р. співала за кордоном в італійських театрах, зокрема в Міланському театрі «Ла Скала». За кордоном співачка виступала під артистичним псевдонімом Сандра Марина. Після повернення з-за кордону, співала в Маріїнському театрі у Петрограді. В її репертуарі були оперні партії, написані для низького жіночого голосу: Панталіс («Мефістофель» А. Бойто), Половецька дівчина («Князь Ігор» О. Бородіна), Княгиня («Русалка» О. Даргомижського), Любава («Садко» М. Римського-Корсакова), Ваня («Життя за царя» М. Глінки), Зібель («Фауст» Ш. Гуно), Амнеріс («Аїда» Дж. Верді). Є відомості про те, що О.П. Чалеєва в спектаклях співала з Н. Ермоленко-Южиною, Д. Смірновим, Ф.І. Шаляпіним, а «Шаляпін цінував Чалеєву за її талант, професіоналізм, палку відданість вокальному мистецтву» [2, С. 408]. О.П. Чалеєва також співала в камерних концертах, виступала на Шевченківських вечорах.

Під час революційних подій 1917 р. співачка пережила великі потрясіння і вже не змогла виступати в опері. У 1920 р. вона була вимушена емігрувати з родиною до Югославії, до Белграда, де прожила до 1949 р.

М.М. Гортинський згадує О.П. Чалеєву як дуже добру людину. «Вона була винятковою людиною, доброю, уважною, турботливою...» [2, С. 412].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження показало, що О.П. Чалеєва дійсно була видатною співачкою, але бракує джерел для вивчення деталей її формування і реалізації як оперної співачки. Також прикро, що за кордоном О.П. Чалеєву не вважають саме українською співачкою. Піднята проблема не є випадковою. Її вирішення вимагає подальших досліджень, пошуку біографічних відомостей, аудіозаписів співу, які, скоріш за все, можна отримати тільки у нащадків співачки.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Зиль А. Народознавець Павло Чубинський і його доба. Харків: Глобус, Укр-видавполіграфія, 2008. 400 с.
2. Зиль А. Енциклопедія Павла Чубинського. Бориспіль, 2023. 471 с.



УДК 7.071:78.04

БУЙМІСТЕР МАРІЯ ВАЛЕРІЇВНА

викладач кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ СПІВОЧОЇ РОДИНИ ЧУЙКО — БУЙМІСТЕР

Досліджено й коротко висвітлено життя та творчість родини Чуйко — Буймістер, зокрема, творчу діяльність оперного співака Івана Саввича Чуйка та камерного співака, лауреата Шевченківської премії Валерія Григоровича Буймістера.

Ключові слова: Іван Саввич Чуйко, Валерій Григорович Буймістер, оперний співак, камерний співак, творча діяльність.

Я народилась у родині музикантів. Мамин батько, Іван Саввич Чуйко (02.01.1917—04.04.1995), був оперним співаком; мати — піаністкою. Мій батько, Буймістер Валерій Григорович (21.05.1948—12.11.2021), був камерним співаком.

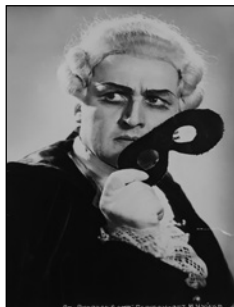
Моїм першим вчителем з вокалу став мій дід. Він відчув, що в мене є голос, і почав зі мною займатись. На той час він вже викладав вокал і навіть був асистентом професора консерваторії Дометія Гурійовича Євтушенка. Мій дід був дуже строгою, наполегливою та цілеспрямованою людиною. Мав три вищі освіти. До Другої світової війни закінчив Державний аграрно-економічний університет у Дніпропетровську. Після війни вступив до ленінградської консерваторії ім. Римського-Корсакова, закінчив її 1956 р. У 1956—1960 рр. був солістом ленінградського малого оперного театру. 1960 року він переїхав до Києва, куди його запросили разом з Галиною Опанасівною Туфтіною, та Володимиром Іллічем Тимохіним (його найкращим другом) на головні партії вистави «Кармен».

У Києві він закінчив Київський національний університет театра, кіно і телебачення ім. Карпенка-

Карого, факультет оперної режисури. За роки праці у ленінградському та київському оперних театрах мій дідусь виконав багато оперних партій, таких як Альфред («Травіата»), Каніо («Паяци»), Князь («Русалка»), Хозе («Кармен»), Каварадоссі («Тоска»), Ликов («Царева наречена»), Йонтек («Галька»), Левка («Травнева ніч»), Микола («Машенька»), Назар Стодоля («Назар Стодоля»), Водемон («Іоланта»).

Дідусь навчав мене, як треба підходити до вивчення оперних партій, він наполягав на тому, щоб я вивчала історію створення, сюжет, біографію композитора. Якщо твір був іноземною мовою, треба було зробити дослівний переклад своєї партії та підписати в нотах олівцем. Якось я збиралась підписати текст ручкою, на що дідусь зробив мені зауваження, пояснивши що треба охайно ставитись до нотного матеріалу. Усі його партії були завжди підписані олівцем, він позначав важливі моменти в партіях, де потрібно було зробити емоційні наголоси. Приділяв велику увагу всім нюансам, вказаним у клавірах: гучність, паузи, динаміка виконання. Постійно звертав мою увагу на примітки композитора та редакторів. Обов'язковим для оперного співака вважав розкриття образу, який виконується. Співак повинен розуміти сутність образу свого героя, його характер, емоції, мотиви і навіть пластику. Він дуже ретельно працював над кожним образом, а його клавіри були рясно заповнені примітками майже над кожним словом.

Мій дідусь був яскравим прикладом для мого батька, який теж вибрав шлях співака. З раннього віку батько любив співати, і



Іван Чуйко, Герман.
«Пікова Дама»



Іван Чуйко, Йонтек.
«Галька»



Іван Чуйко, Клавдія
Радченко. Водемон та
Іоланта. «Іоланта»



1976 р. Валерій Буймістер.
Конкурс у Парижі



Валерій Буймістер, фото з концерту



Валерій Буймістер та його концертмейстер Володимир Кнорозок

це виходило в нього настільки гарно, що йому запропонували взяти участь у регіональному конкурсі співу, де він отримав Гран-прі. Голова комісії конкурсу порекомендував йому вступити до Київської консерваторії. Батько приїхав до Києва з Ічні (Чернігівська область) 1966 р. і звернувся за допомогою з підготовки до вступу до мого дідуся, бойового товариша його батька в роки другої світової війни, який на той час був солістом Київської опери.

До Києва приїхали трохи запізно для подання документів на вступ до Консерваторії, тому дідусь запропонував подати документи до Музичного училища ім. Глієра, куди батько вступив до класу Броніслави Йосипівни Полякової. Потім він навчався в Консерваторії в класі професора Д.Г. Євтушенка.

Творча діяльність батька почалась ще в студентські роки, коли він став солістом Українського радіо. Голос батька звучить на трьох платівках («Мелодія»), записах для радіо. Також про нього зняли два фільми (Укртелефільм): «Станси» (1987), «Співає Валерій Буймістер» (1991). На конкурсі вокалістів у Парижі 1976 р. він взяв Гран-прі. Його подальший творчий шлях був дуже насичений різними виступами в Україні та інших регіонах колишнього СРСР за кордоном. До репертуару батька входили такі оперні партії: Микола («Наталка Полтавка»), Онегін («Євгеній Онегін»), Роберт («Іоланта»), Жермон («Травіата»), Грегуар («Сокіл»), де я виконувала партію Жанетти; а також камерний репертуар, що охоплює не тільки світову й українську класику, а й твори сучасних українських композиторів (Є. Станкович, Ю. Ланюк, О. Кива, В. Шумейко, В. Рунчак). Географія його виступів охоплює

США, Мексику, Канаду, Німеччину, Велику Британію, Францію, Іспанію, Португалію, Данію, Чехію, Словаччину, Сингапур, Австралію, Нову Зеландію.

В. Буймістер отримав Шевченківську премію та був визнаний людиною року Біографічним об'єднанням Великої Британії. У творчості батька домінувала камерна музика, він зробив великий внесок у розвиток української культури.

Як і мій дідусь, батько дуже ретельно підходив до вивчення музичного матеріалу. Постійно акцентував, що камерна музика — це тонший і філігранніший матеріал, насичений різноманітними нюансами. Це філігранність вокального виконання. Роботу над камерними творами можна порівняти з працею ювеліра, де маленька дрібниця, яка виконана неохайно, може вплинути на сприйняття усього твору загалом. Особливу увагу батько приділяв стилю виконання. Наполягав, що всі твори потрібно вивчати мовою оригіналу, звертати увагу на вимову, а задля цього потрібно слухати виконання співаків — носіїв мови, знати переклад кожного слова. Дуже ретельно ставитись до всіх ремарок, зазначених композитором.

Коли я працювала над циклом Шумана «Життя, та Кохання Жінки», стався такий випадок: я зробила крещендо і батько зупинив мене. Він запитав, чи є такий нюанс у композитора та запропонував заглянути в ноти, де цього акценту не було. Я дуже добре запам'ятала його слова: «Поважай композитора, він не дурніший за тебе».

Під час роботи над творами він завжди звертався до прикладів найкращих попередніх виконавців, великим авторитетом для нього був Фішер Діскау. Кожен стиль у музиці має свою манеру виконання, якої треба дотримуватись. Багато уваги батько приділяв інтонуванню, до чого привчив і мене.



Радіо «Промінь». Фото після програми



УДК 75.054: 792.023. (477.87) «19/200»

ЗАЙЦЕВ ОЛЕГ ДМИТРОВИЧ

Заслужений працівник культури України
аспірант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ОПЕРА «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ (на прикладі вистав закарпатського театру ХХ—ХХІ ст.)

На прикладі опери «Наталка Полтавка» простежено збереження культурного коду у театральньо-декораційному мистецтві Закарпаття, а саме вистав на закарпатських сценах ХХ — першої чверті ХХІ ст.

Ключові слова: культурний код, «Наталка Полтавка», опера, театр, театральна культура, театральньо-декораційне мистецтво, костюм, вистава, Ужгород, Хуст, Закарпаття.

Сьогодні, коли наша держава бореться за свою ідентичність, дослідження культурного коду у театральному мистецтві набуває актуальності. Адже театральне мистецтво займає дуже важливе місце у житті кожної людини та суспільства загалом. Завдяки виставам закарпатського театру увесь світ може насолоджуватися чудовим театральньо-декораційним мистецтвом краю. Осмислення сценографічних творів як прикладу культурного коду проливає світло на усю структуру театральної культури, адже воно сьогодні несе символічну суть творів української драматургії.

За два століття п'єса І. Котляревського «Наталка Полтавка» не втратила первозданної української ідентичності та громадянської актуальності. Соціально-побутова драма з музикою М. Лисенка є одною зі складових традиційного музичного театру,

адже має таке незліченне багатство жанрових і стилістичних різновидів, які неможливо відобразити за допомогою однорідного типу декораційного оформлення, хоча б використовуюваного в різних «варіаціях». Музичний жанр вимагає відповідного діапазону візуальних форм і прикладів, якщо і надалі ми маємо намір прагнути до синтезу звуко-зорового образу.

У зв'язку з невеликою кількістю наукових праць (В. Андрійцьо, Й. Баглай, Г. Ігнатович, Ю. Шерегій), присвячених театральному мистецтву Закарпаття, це дослідження культурного коду допоможе проаналізувати саме розвиток закарпатського театально-декораційного мистецтва на прикладі постановки опери «Наталка Полтавка» на різних театральних сценах краю.

Культурний код — це ключ до розуміння культури, унікальний спадок предків, який несе інформацію ідентифікації етносу, що дає змогу зрозуміти поведінку та реакції, визначення народної психології нації. Культурний код у мистецтві ХХ — першої чверті ХХІ ст. (за О. Афоніною) отримує додаткові можливості

для відкритого діалогу або інтертекстуальності, розширення інтонаційного словника епохи чи його згортання [2, С. 3]. Культурний код саме у театральні-декораційному мистецтві під впливом драматичної та музичної основи вистави набуває знакового та образного характеру.

Перше сценічне втілення музичної вистави здійснили виконавці аматорського драматичного гуртка при «Руському культурно-просвітньому комітеті» (1919) на сцені міського театру в Ужгороді 7 липня 1920 р. (режисер Р. Виняр, декоратор М. Коник). Газета «Народ» від 26.06.1920 повідомляла, «<...> вистава відкладе-



Запрошення на виставу «Наталка Полтавка». Ужгород, 1921 р.



Сцена з вистави «Наталка Полтавка». Ужгород, 1927 р. [9]

на "через технічні труднощі". Діяч театру Ю. Шерегій вважає, «<...> мабуть через пошиття костюмів або виготовлення декорацій, бо в анонсі від 26.06.1920 року, що готують оригінальні декорації...» [9, С. 46]. У музичному оформленні вистави брав участь військовий оркестр (диригент Й. Воска). Чеські оркестрові товариства і військовий оркестр того часу грали у музичних виставах театру майже до закриття (1929). Того ж 1920 р. аматорський театральний гурток під керівництвом М. Баланчука також ставить оперу «Наталку Полтавку» у м. Берегово [5].

Починаючи з першої прем'єри (16 лютого 1921 р.), опера «Наталка Полтавка» стає головною виставою у репертуарі Руського театру товариства «Просвіти» в Ужгороді.

19 грудня 1921 р. під час святкування 40-річчя творчої діяльності режисера М. Садовського відбулася прем'єра поновленої опери «Наталка Полтавка». Невелика сцена міського театру давала можливість декоратору Миколі Кричевському (1898—1960) робити лише м'яке оформлення вистави. Ескізів до вистави не збереглося, але завдяки статті Ю. Станішевського «Жанрове розмаїття режисерських шукань» можна проаналізувати сценічний образ Наталки, який М. Садовський задавав художнику київської вистави «<...> вдягнена просто, але чисто, з тим естетичним смаком, якого вимагає сцена. Корсетка обов'язково, бо за ті часи дівчина не виходила на вулицю без корсетки. Голова пов'язана легень-



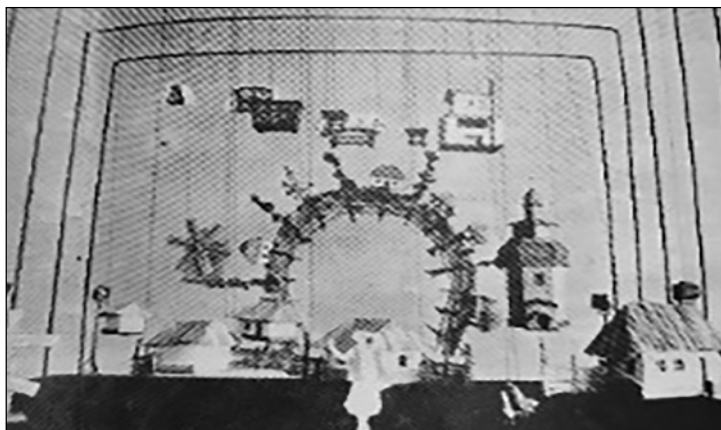
Сцена з вистави «Наталка Полтавка» Хуст, 1938 р. [9]

ким платком по-полтавські. Сережки і разок намиста. Грим — гарної дівчини» [7, С. 19]. За свою історію Руський театр товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921—1930) зробив декілька поновлень цієї вистави (1923, 1927, 1928). Усі декорації до опери робились за канонем: писаний задник та куліси, елементи жорсткої декорації (піч, стріха, тин). Так за допомогою театрального живопису, бутафорії, народного костюму постійно зростав культурний код народної вистави.

1934 року в Ужгороді відкрився оновлений «Руський театр імені Миколи Садовського» (керівник М. Аркас), який здійснив одну постановку — оперу «Наталка-Полтавка» — і знову закрився через фінансові проблеми [3, С. 31].

19 вересня 1936 р. в Хусті в готелі «Корона» відбулася прем'єра вистави театру «Нова сцена» (Хуст) у постановці Ю.-А. Шерегія (диригент Є. Шерегія, декорації Марії Рудої-Тушицької (1897—1943)) [1, С. 46]. Мистецтво «Нової сцени» можна назвати мистецтвом пересувного театру, адже театр не мав власного приміщення. Тому декорації до вистав робились лише фрагментарно, перевагу надавали лише сценічному костюму.

Після великої перерви у театральному житті краю вистава «Наталка Полтавка» повернулась на сцену театру Закарпатської України (Ужгород): 1951 р. відбулась прем'єра опери у постановці М. Янковського (диригент Є. Шерегія, художник М. Манджуло (1910—1990)) [6, С. 29]. Микола Манджуло, починаючи з оформлення цієї



Маслов С. Макет декорації «Наталка Полтавка». Ужгород, 1989 р. [4]

вистави, працював лише у живописно-декораційному жанрі. Пізніше український театр двічі поновлював виставу (1954 р., режисер — заслужений артист УРСР В. Аведіков, та 1962 р., режисер — заслужений артист УРСР Г. Ігнатович), але декораційне оформлення М. Манджули залишалось незмінним [6, С. 63].

Нове прочитання музичного твору відбулось у новому приміщенні Закарпатського українського облмуздрамтеатру 1989 р., коли головний режисер, народний артист України, Станіслав Мойсеєв (нар. 1959 р.), головний художник Сергій Маслов (1952—2013) та художник по костюмах Вікторія Гресь (нар. 1964 р.) зробили новий сценічний варіант української опери. Сценограф С. Маслов замість традиційного живописного задника створив сценічну дію у чорному кабінеті, у якому попланово були розміщені на театральних підвісках маленькі макети української хати, церкви, млина, скрині, ікони, віконця — символи українського побуту. На першому плані художник змонтував великий придорожній дерев'яний хрест — символ тяжкої селянської долі. В. Гресь створила традиційні сценічні костюми у монохромних кольорах. Яскравими елементами були намиста та кольорові віночки на головах у дівчат. Адже віночок, сплетений з квітів і трав та оздоблений яскравими різнокольоровими стрічками, завжди був одним із найдавніших українських символів та кодів.



Сцена з вистави «Наталка Полтавка». Ужгород, 2007 р. Фото О. Попова

2007 року після великої перерви вистава «Наталка Полтавка» як уособлення кращих рис української жінки, яка відстоює свою людську гідність та бореться за своє щастя, відродилась на сцені Закарпатського українського облмуздрамтеатру у постановці головного режисера театру, народного артиста України Анатолія Філіппова (нар. 1935 р.), диригента, лауреата обласної театральної премії імені братів Шерегіїв Тетяни Бабець (1940—2023) та головного художника театру, лауреата обласної театральної премії імені братів Шерегіїв Емми Зайцевої (нар. 1970 р.). Цю виставу постановники адресували молодому поколінню Закарпаття, оскільки твір І. Котляревського увійшов до шкільної програми. Е. Зайцева створила оформлення вистави в українських традиціях. Живописний задник українського села, різнокольорові великі мальви біля хати, бо саме мальва посідає чільне місце в українській народній культурі як один із символів любові до рідної землі, свого народу, батьківської хати; своєрідний символ мудрості, віри, надії та любові. Яскраві костюми героїв вистави з українським традиційним орнаментом доповнили на сцені українську ідентичність.

17 лютого 2018 р. у місті Хуст київський режисер, Заслужений діяч мистецтв України, Сергій Архіпчук (1960—2023) на сцені Закарпатського обласного театру драми та комедії показав свій сценічний варіант класичної української драматургії. О. Чепелюк зазначала, що «Хустський варіант постановки "Наталки Полтав-



Сцена з вистави «Наталка Полтавка».
Хуст, 2017 р.



Зайцева Е. Макет декорації «Наталка
Полтавка». Ужгород, 2024 р. Фото автора

ки" повністю відходить від традиційної соціально-побутової п'єси з властивим зображенням українського села, народного вбрання тощо. Чорний фон (сценографія І. Білецького) спонукає відійти від стереотипного сприйняття часу і простору дії, тим самим змушуючи заглянути у суть конфлікту, який міг відбутися будь-коли і будь-де. <...> глибину думки вдалося втілити за допомогою рухомих вікон як символу очей, якими вдивляються на світ, заглядають у минуле, відшуковують вічність, а також служать бар'єром між особистим та соціальним; голуби — символ вірного кохання; птахи, замасковані у гілках — серця закоханих, які заблукали у підступах світу. <...> натуральне хутро (костюми Л. Гончарової) як символ добра і достатку наречених Наталки і Петра, доповнене голівками та крилами голубів — образне втілення прагнення люблячих закоханих сердець одне до одного» [8].

У січні 2024 р. народний артист України А. Філіппов, Заслужений діяч мистецтв України Е. Зайцева та диригент А. Жужгова показали нову редакцію класичної опери на сцені Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Шеретіїв. Сценічне оформлення кардинально відрізнялось від вистави 2007 р. Сценограф замість живописного задника використав великі українські рушники з полтавським орнаментом. Адже «хата без рушника — не хата», — каже українське прислів'я. І справді, раніше у кожній хаті були рушники з

тканями чи вишиваними узорами, які завжди зберігалися у скрині. Замість дерев'яних тинів використано традиційні українські тини з м'яким плетінням. Сценічні стилізовані костюми доповнили сценічний простір дії.

Отже, за період ХХ — першої чверті ХХІ ст. на сценах закарпатських театрів відбулося десять постановок і шість поновлень опери М. Лисенка. Культурний код п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського у виставах закарпатських театрів — багатозначне явище, засіб трансляції інформації, що історично накопичена в українській театральній культурі у вигляді знаків, символів, образів як процес семіотико-семантичного вияву змісту і форм театральньо-декораційного мистецтва (декорація, костюм, реквізит, бутафорія, грим, світло). Оскільки на театральній сцені найголовніше — людина, тож характер декорації, її пропорції та колорит зумовлені не наслідуванням зовнішньої діяльності, а внутрішнім світом дійової особи.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Андрійцьо В. «Нова сцена». Театр карпатської України. Ужгород: Гражда, 2006. 122 с.
2. Афоніна О. Культурний код і подвійне кодування в мистецтві. Київ, 2017. 314 с.
3. Баглай Й. Із театром — сорок років (статті, рецензії, нариси). Ужгород, 1997. 146 с.
4. Зайцев О., Зайцева Е. Театральньо-декораційне мистецтво Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв. 1946—1921 рр. Ужгород: Аутдор-Шарк, 2021. 246 с.
5. Звіт діяльності товариства «Просвіта» Підкарпатської Русі травень 1920 до 31 травня 1921. Ужгород: Уніо, 1921.
6. Ігнатювич Г. Від гасниці до рампи: нариси з історії українського театру на Закарпатті. Кн. 2. Ужгород: Ліра, 2011. 168 с.
7. Станішевський Ю. Жанрове розмаїття режисерських шукань. *Український театр*. 2008. № 2. С. 15—20.
8. Чепелюк О. Наталка Полтавка. *Карпатський об'єктив*. URL: <https://life.ko.net.ua/?p=49233> (дата звернення: 15.12.2023).
9. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Пряшів, 1993. 412 с.



УДК 778.07:027.7

КОРОТЯ-КОВАЛЬСЬКА ВАЛЕНТИНА ПАВЛІВНА

народна артистка України, професор кафедри
«Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського», відмінник освіти України
ORCID 0009-0004-6825-9075

ГЕТЬМАН УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ АНАТОЛІЙ АВДІЄВСЬКИЙ: 90 РОКІВ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Анатолій Тимофійович Авдієвський (1933—2016) — народний артист України, багаторічний головний диригент Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Григорія Верьовки, композитор, педагог, професор, Герой України, Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1968), академік Академії педагогічних наук України (1995), дійсний член Академії мистецтв України (1996), голова Національної всеукраїнської музичної спілки.

Ключові слова: диригент, композитор, викладач, новатор, всесвітня слава.

Вихованець Одеської консерваторії, учень знаменитого диригента Костянтина Пігрова став керівником хору (1966), який заснував Григорій Верьовка 1943 р., Анатолій Авдієвський зумів знайти новий підхід до національної спадщини та звучання народної пісні у виконанні хору, хоча за відповідними наказами української радянської влади він мав стати подібним до московського хору імені Митрофана П'ятницького. Базуючись на наукових і практичних засадах Костянтина Пігрова, Анатолій Тимофійович часто згадував настанови свого Учителя. Авдієвський був керівником Черкаського народного хору, Житомирського «Льонка», хору імені Григорія Верьовки та завідувачем кафедри методики музичного виховання, співів і хорового диригування Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова, а згодом і директором Інституту мистецтв. Маєстро переймався проблемами виховання молодого покоління і

духовності майбутніх учителів музики. Він казав: «Все робіть із любов'ю! Керуватися одним розумом — це відірватись від душі, любов є поєднанням інтелекту й душевної чистоти. У пісні захована велика могутня сила нашої духовності, наш Всесвіт». Анатолій Авдієвський підкреслював, що мистецтво очищує людську душу, тому потрібно виховувати таких людей, які відстоюватимуть справжнє мистецтво — народне і світове, і що ми маємо порадіти від спілкування з цими прекрасними творами, поцінованими не тільки нашим народом, а й усім світом [2].

А. Авдієвський сміливо змінював репертуар хору через власні обробки, уводив хорові твори Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Бориса Лятошинського, народні колядки, щедрівки, увів до складу групи академічні сопрано, за рахунок чого репертуар хору значно розширився, тим самим підвищивши авторитет народного співу. Запис обробок Миколи Леонтовича на фірмі «Мелодія» є доказом виконавських можливостей цього творчого хорового колективу. Діапазон хору — від фольклору (весільні, веснянки, купальські, козацькі, колядки, щедрівки), пісень сучасних композиторів до класичних обробок а-капела, від релігійної музики до унікальної фолк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті», яку тодішня влада закрила після допрем'єрного показу (1988) [3].

Як пише Галина Савчук, «елемент академічності по різному виявляється у своєрідному співі на Закарпатті, Львівщині, Гуцульщині, Буковині (чим ми і багаті), де манера звуковедення значно відрізняється від класичної європейської» [6]. Г. Савчук підкреслює, що якість звучання хору мала магію «бездоганно настроєного інструменту». Про найбільше багатство, яке має людина у житті, про пісню він говорив під час численних репетицій. Робота над піснею — це не нудне зазубрювання чи механічне наслідування, а захопливий процес, у якому є творчий елемент, що потребує наполегливої технічної і душевної роботи.

Свою реформаторську діяльність в українському хоровому мистецтві сам диригент пояснював тим, що у різних регіонах нашої країни співають народні пісні (колискові, ліричні, патріотичні, жартівливі) з певними оригінальними особливостями та кожна композиція має своє темброве забарвлення [1]. Чистоту інтонації

вважав за морально-етичну сторону, основою хорового співу, поєднанням емоційного та інтелектуального. Велику увагу Авдієвський приділяв розспівкам, бо саме вони дають основу чистого інтонування. «Коли іде затримка дихання, процес звукоутворення можна правильно спрямувати, він знаходиться в певному середовищі головного резонатора. Співати треба на опорі, це головне, це — ключ до правильного звучання голосу. Голос — носій людських емоцій, інтелекту», — наголошував маестро. Голос пов'язаний із душею людини, а слово та мелодія — це два крила пісні. Чітка артикуляція голосних, чистота як основа хорового співу створюють зміст художнього твору — такі його думки запам'яталися нам, хористам. Репетиція — це ритуал очищення людської душі. На репетиції співак повинен зосередитись на досконалому співі. Ці творчі репетиції супроводжувалися неймовірними репліками маестро, завжди такими влучними і дотепними:

- Вас треба записати на телефон з автографом, замурувати у гільзу і показувати грядущим поколінням, як не треба співати;
- Ви співаєте кірпічками, стріляєте, як горохом об стінку, а я прошу стрічку звукову.

У 1969 р. хор уперше заспівав колядки та щедрівки на сцені. «Павочка ходить, пір'ячко губить», «Добрий вечір тобі, пане господарю». У всіх колядках замість Син Божий народився співалося «рік новий народився». Відносно колядки «Ой новина в нас, новина, породила Діва сина» керівництво хору звернулося до поета Миколи Сома дещо змінити текст. Замість слів «породила благодати непорочна Діва мати Марія» ми співали «Ой новина в нас, новина, породила мати сина, породила благодати, стала сонцем називати синочка». Цю колядку у складі хору ми разом з Ніною Матвієнко та Марією Миколайчук як тріо «Золоті ключі» заспівували на концертних виступах [5].

Ораторія «Чорна елегія для хору та оркестру» на вірші Павла Мовчана, присвячена чорнобильській трагедії (1991), «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на поезію Дмитра Павличка (1993) стали революційним явищем в українському хоровому мистецтві. «Під орудою Анатолія Авдієвського хор блискуче впорався з

цими складними творами в технічному і психологічному плані, успішно подолав фактурні труднощі — двадцятиголосся в полярних тиситурах, секундові кластерні співзвуччя, а також темпоритмічні сплетіння різних манер співу — барвистої, соковитої, народної та прикритої академічної» [6].

Численні успішні гастролі в Україні та світі піднесли престиж української хорової школи. Анатолій Тимофійович згадував, що коли хор імені Верьовки виходив на сцену, звучали перші слова української пісні, тоді вже говорила нація про те, що вона існує. Навіть перекладів не треба було. Маєстро шукав тембральне звучання твору, якесь нове забарвлення, виконавську інтонацію. Він був майстром обробок чеських, польських, іспанських, бразильських, корейських пісень, які хор співав під час гастролей у цих країнах. Треба сказати, що такі пісні бурхливо сприймалися слухачами.

Де б не працював А. Авдієвський, скрізь відбувалися кардинальні зміни і в манері співу, і в репертуарі: поєднання у творчості поваги до традицій, новаторської роботи над новими творами, наполегливої праці над професіоналізмом колективу. Організаторські здібності, яскравий артистичизм диригента, що бачить істинно художню глибину твору — це Анатолій Авдієвський. Коли диригував великий маєстро, зал завмирав у глибокій тиші, а ми, хористи, під магією його рук ставали слухняним музичним інструментом. Він завжди говорив нам, що по-справжньому освіченою у Греції вважалася людина, яка співала в хорі, вимагав відображати душевний стан і духовну велич музичного твору, трактування як прояв інтелекту, який працює на красу голосу. Часто повторяв слова Олександра Мишуги: співати — як розмовляти; вимагав «живого слова», тобто чітку і професійну артикуляцію та вимову, формування голосних і приголосних, бо погана дикція руйнує твір. Під час співу відчувайте політ птаха, — говорив він. Вимагав диригент передавати внутрішній стан кожного з хористів, власне бачення твору, використовуючи елементи форшлагу, фразування тексту, щоб звучало слово, а не склади. Особливу увагу приділяв акапельному виконанню та мелізматиці як глибинному корінню української народної пісні. «Народ наш мудрий, і такі ж його пісні. Багато з них мають вражаючу драматургію, глибоке філософ-

ське звучання. Це — не лише художня цінність, а й історія наша. Без розуміння і справжньої поваги до цього феномену наші патріотичні гасла нагадуватимуть бурю в шклянці». У пісні захована велика могутня сила нашої духовності, а велич пізнається на відстані, — завжди підкреслював маєстро [4].

Такі акапельні шедеври як «Щедрик», «Діду мій, дударіку» в обробці М. Леонтовича, «Чуєш, брате мій» братів Б. та Л. Лепких, твори Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Лисенка вражали глядачів динамічними моментами до глибини серця. Це була справжня Академія народного співу, хореографії, оркестрової музики. А. Авдієвський залишив нам понад 40 оригінальних творів та обробок народних пісень: «Місяць ясенський», «Привітальна хороводна», «Думи мої», «Павочка ходить», «Колискова», неперевершене виконання думи «Поєми про Байду» Г. Хоткевича, хоровий концерт М. Лисенка «Камо поїду од Лиця Твого, Господи», уривки з опери М. Лисенка «Утоплена», твори Б. Лятошинського «За байраком байрак», «Хустина» Л. Ревуцького, хоровий концерт В. Зубицького «Гори мої, гори», не кажучи вже про виконання церковної музики та «Реквієму» Моцарта. Було створено 500 унікальних програм з українських народних пісень, різноманітний фольклорний репертуар, що налічує понад 1000 творів, 51 обробка українських народних пісень та пісень на слова відомих поетів України, 17 музичних обробок духовних творів, безліч обробок пісень народів світу, які гаряче сприймали за кордоном. Авдієвський гармонізував такі пісні: «Ой, журавко (записав на Житомирщині), «Павочка ходить», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «У Києві — граді», «Чи дома, дома хазяїн вдома» (обробка К. Стеценка), «Вербовая дощечка», «Цвіте терен», «Думи мої, думи», «Реве та стогне Дніпр широкий» [3] та «Заповіт» (усі три на слова Тараса Шевченка) тощо.

«Колектив під керівництвом А. Авдієвського створив десятки концертних програм і зачарував слухачів понад п'ятдесяті країни світу, а суворя зарубіжна критика назвала його "мистецьким дивом" і "чарівним сном". Та для нас це не сон — це реальність, це слава і гордість нації, що потребує постійної підтримки та доброзичливої уваги» [6]. Часто він був диригентом-постановником Співочих полів України, зведених хорів, головою журі різних Все-

українських конкурсів. Головна риса А. Авдієвського — рідкісна багатогранність першокласного музиканта, диригента і хормейстера. При хорі існує вокальна студія та дитячий фольклорний колектив «Цвітень», заснований за участю А. Авдієвського. Це справжня творча лабораторія автентичного співу, яка регулярно записує, розшифровує, систематизує та виконує народні пісні. Незмінний керівник — Марія Пилипчак.

Оглядаючи творчий багаторічний шлях Анатолія Авдієвського на чолі народного хору імені Григорія Верьовки, хочу особливо відзначити, що він не тільки зберіг, а й багатократно примножив всесвітню славу української пісні. Продовжив і феноменально вдосконалив традиції попередників і «відкрив нову епоху народного хорового співу, поєднавши фольклорні традиції з сучасним виконавством і класичною професійною майстерністю, підвищивши авторитет народного співу» [6]. Життя і творчість Анатолія Авдієвського ще довго будуть вивчати дослідники, усі, хто цікавиться українським мелосом та піснею. Він став прикладом для багатьох диригентів народних колективів України.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Авдієвський А., Гаркуша З. Співає український народний хор ім. Г. Верьовки. Концертний репертуар. Київ: Музична Україна, 1971.
2. Василенко В. «На кому світ тримається». Анатолій Авдієвський. Укртелефільм, 2002. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KYPTnzV-Ac0> (дата звернення: 16.08.2023).
3. Корнійчук В. Портрет хору з мозаїки. Маестро Анатолій Авдієвський. Київ: Криниця, 2012. С. 496.
4. Коротя-Ковальська В., Лоцман Р. Новаторська творчість Анатолія Авдієвського в українському хоровому мистецтві та музичній педагогіці: до 90-річчя від дня народження маестро. *Fine Art and Culture Studies* 2023. №. 6. С. 30—37. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-5>
5. Матвієнко Н. «Ой виорю нивку широкою» / відп. ред. І. Пошивайло; УНЦК «Музей Івана Гончара». Київ, 2022. С. 576.
6. Савчук Г. Пам'яті видатного митця, хормейстера-новатора Анатолія Авдієвського (до 90-річчя від дня народження). *Музика. Український інтернет-журнал*. 2023. 16 серп. URL: <http://mus.art.co.ua/pam-iati-vydatnoho-myttsia-khormeystera-novatora-anatoliiaavdiievskoho-do-90-richchia-vid-dnia-narodzhenia/> (дата звернення: 16.08.2023).



УДК 78.01

МАРТИНОВСЬКА ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА

викладач кафедри вокально-хорової підготовки теорії та методики музичної освіти ВДПУ ім М. Коцюбинського
аспірант 1 курсу, спеціальність «Музичне мистецтво»,
кафедра хорового диригування ОНМА імені А.В. Нежданової

ТРАЕКТОРІЇ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОСТІ: РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ ТА ВПЛИВ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Проаналізовано взаємодію сучасного світу, інформаційних технологій з дитячою музичною та хоровою творчістю, зокрема вплив на саморозвиток і виявлення художньої обдарованості серед дітей. Висвітлено, як хорова творчість формує емоційне сприйняття та вираження дітей, сприяючи розвитку їхніх внутрішніх почуттів та інтелектуальних здібностей. Головна теза роботи: емоційний інтелект постає актуальним та важливим елементом у формуванні художніх образів у контексті сучасної дитячої хорової творчості.

Ключові слова: хорове виконавство, сучасна хорова творчість, емоційний інтелект, дитячий хор, віртуальний хор.

Сучасні діти сприймають світ з іншої точки зору, як порівняти з минулими поколіннями (і це закономірно), а власні інтонаційні уявлення визначають їхнє музичне мислення. Період інтонаційного світу колискової становить лише короткий відрізок часу від моменту народження, і з кожним днем дитина росте в середовищі цифрових технологій та медіа, які інтенсивно використовуються у навчанні й розвитку дітей. Цифрові технології взаємодіють з молодим поколінням як позитивно, так і негативно. З одного боку, вони прискорюють та полегшують навчальний процес, стимулюють творчість і розвивають інтелект. Результати наукового вивчення, проведеного професором Рочестерського універ-

ситету Дафні Бавельє, свідчать, що відеоігри сприяють розвитку концентрації уваги, просторової уяви, швидкості реакції та навичок швидкого знаходження необхідних предметів [7]. У статті С. Семчук наголошено, що «комп'ютерні ігри, додатки та вправи слід розглядати як особливий засіб, що стимулює творчу активність дитини. Вони цікаві та доступні, а закладені в них ігрові завдання містять не тільки повчальний матеріал, а ще і мотив і мету, які стимулюють дитину» [4]. З іншого боку, можливі негативні аспекти, такі як залежність від екранів, втрата особистого контакту та неправильне використання інформації. Американська психологиня, соціологиня Жан Твендж у роботі «iGen» досліджувала, як сучасні технології впливають на покоління в епоху високих технологій, та дійшла висновку, що попри те, що соціальні мережі наближають дітей один до одного, надмірне їх використання призводить до відчуття самотності та депресії [5]. Відома американська психологиня Кімберлі Янг 2001 р. наголосила, що діти ще з дошкільного віку стають інтернет-залежними, і особливо насторожує те, що кількість користувачів цього віку неспинно збільшується [2]. Цей контекст породжує важливі запитання: як технології впливають на емоційний інтелект дітей і їхню творчість? Чи можливо знайти ефективні методи для збереження та розвитку цього важливого аспекту особистості, зокрема в умовах участі в хоровій творчості?

Вплив технологій виявляється колосальним, медіа постає ресурсом, зоною впливу, що майже на одному рівні з батьками, вкладачами, вихователями, довір'ям несе на собі велике навантаження у вихованні, у формуванні, а також у розвитку емоційного інтелекту та інтонацій дитячої особистості. Музичні платформи, месенджери, стріми, блоги — усе це може знайомити дітей з творчими тенденціями по всьому світу, розвивати музичну творчість, виконуючи роль основного ресурсу для їхньої музичної експресії. Технології стають не лише засобом для вивчення музики, але й сприяють активній та інтерактивній взаємодії з творчим процесом. Ігрові форми допомагають розвитку ритмічної та музичної креативності, а також у засвоєнні дітьми навичок гри на інструментах. За допомогою технологій діти можуть не лише вивчати

музику, а й створювати щось унікальне. Такий підхід є основою для розвитку емоційного інтелекту, коли вони вчаться розпізнавати і виражати свої почуття через музику. Щодо хорового мистецтва, музичні платформи та додатки можуть слугувати важливим інструментом, що сприяє розвитку творчості й індивідуальності, а також виховує навички співпраці та комунікації.

Протягом століть хорове виконавство, поряд з іншими видами мистецтв, істотно впливало на формування дітей. Залучення дітей до хорового мистецтва виявляється у різних культурах через участь у церковних хорах, святкових подіях і традиційних обрядах. В античний період вміння співати в хорі було настільки важливим, що особу, яка не володіла цими навиками, вважали неосвіченою. У творах стародавніх філософів, таких як Аристотель, Цицерон, відзначалася соціальна значущість хорового співу [1]. У середньовіччі та в епоху Ренесансу хорові школи при церквах стали центрами музичної освіти для дітей, забезпечуючи їм підготовку в області музики та псалмодії. Це не лише сприяло розвитку музичних навичок, а й формувало релігійні та моральні цінності. Поняття емоційного інтелекту, як такого, ще не існувало, однак у контексті церковного виховання важливою була емоційна глибина виконання релігійних музичних композицій, яка передавала духовність і глибокі почуття віри. У реаліях сучасності розуміння емоційного інтелекту виявляє нові горизонти у хоровій творчості для дітей. Сучасний підхід враховує не лише технічні аспекти виконання, але й емоційну глибину, розвиваючи емпатію та творчість через музику. Дитячі хори та програми сприяють розвитку музичних навичок, вираженню почуттів через голос, надають унікальну можливість для самовираження та взаємодії. Діти вчаться розпізнавати і розуміти власні емоції та емоції інших учасників, що сприяє глибокому зануренню в музичний виконавський процес, де кожен голос стає не лише носієм музичної ноти, але й емоційного заряду. Такий підхід до хорової творчості створює унікальний простір для самовираження та взаємодії, стає основою для створення музичних виступів, які не лише зачаровують відмінністю виконання, але й сповнені глибокою емоційною сутністю, торкаються слухачів, залишаючи неви-

мовне враження. У статті А. Мартинюка наголошено, що досвід численних хорових колективів показує загальний фізичний та емоційний стан учасників хорів, котрий, як правило, перебуває на вищому рівні, ніж у їхніх колег (однокласників), які не займаються регулярно хоровим співом [3]. Хоровий спів — вияв духовного життя, що висловлює глибинні емоції людини через поєднання слова та звуку. Це важливий аспект естетичного вираження у людському існуванні, що впливає безпосередньо на почуття та вимагає конкретного пояснення. У роботі С. Горбенка визначено, що хоровий спів як вид мистецтва за своєю природою є виразом чуттєвості, надає людині можливість занурюватися у такий світ існування, який виходить за рамки звичайних розумінь [1]. Отже, підходи до дитячого хорового виховання, орієнтовані на розвиток емоційного інтелекту, надають дітям певні привілеї, що допомагають їхньому повноцінному особистісному та соціальному розвитку.

Розуміння власних емоцій. Діти отримують можливість глибше розуміти та визначати власні емоції, що сприяє формуванню стійкого самосприйняття.

Саморегуляція. Діти вчаться ефективно керувати своїми емоціями, розвивають навички самоконтролю та стресостійкості. Дж. Мейер і П. Селовей описували емоційний інтелект як здатність сприймати та виражати емоції, інтегруючи їх з думками, розуміти та пояснювати емоції, а також контролювати як власні емоції, так і емоції інших осіб [6].

Соціальна емпатія. Діти навчаються розуміти емоції оточуючих, що допомагає розвитку соціальних навичок і взаєморозуміння.

Конструктивне спілкування. Розвиток емоційного інтелекту сприяє покращенню комунікативних навичок, що впливає на успішніші взаємовідносини з оточенням, тобто покращує міжособистісне спілкування. За теорією видатного ізраїльського психолога Р. Бар-Она, міжособистісна сфера охоплює такі аспекти: емпатію, яка передбачає здатність розуміти емоції та думки інших; соціальну відповідальність, що означає спроможність співпрацювати і вносити корисний внесок у свою соціальну групу [7].

Творче мислення. Розвиток емоційного інтелекту стимулює творчий підхід до вирішення проблем і виявлення нових можливостей.

Гармонійний розвиток та адаптація. Емоційний інтелект допомагає створити баланс між різними сферами розвитку — від музичної творчості до соціальної активності. У сучасному світі за необхідності онлайн-занять технології революціонізували спосіб, яким ми навчаємо та практикуємо хорове виконавство. Від віртуальних голосових тренерів до спеціалізованих онлайн-платформ, нові можливості надають хоровим учасникам і диригентам засоби для самостійного розвитку та вдосконалення навичок. Інноваційні засоби не лише роблять навчання та практику доступнішими, але й вносять унікальні можливості, які не мали аналогів для творчого виразу.

Віртуальні хори забезпечують можливість взаємодії і спільного виконання для людей з усього світу, створюють глобальну хорову спільноту, де талановиті виконавці можуть об'єднуватися, навчатися та виступати разом. Тепер діти можуть брати участь у хорових проєктах, не покидаючи дому, що особливо важливо в умовах глобальних обмежень і пандемії. Додатки для віртуального виконання надають інструменти для синхронізації і змішування голосів, корегування та обробки звуку, що розширює можливості та якість хорового виконання, стимулює виникнення нових форматів виступів, таких як відеохори, де виконавці можуть представляти свої партії у віртуальному форматі, та унікальних проєктів, які можуть охоплювати різноманітні стилі музики, виконавців різних вікових груп, що призводить до творчого розмаїття. Ось декілька хорових додатків:

ACapella — платформа, яка допомагає користувачам створювати хорові виконання, об'єднуючи окремі частини через відео;

Smule — додаток, який надає можливість виконувати пісні разом з іншими користувачами в режимі реального часу;

ChoirPlayer — мобільний додаток для відтворення хорових партитур і навчання виконавців.

Отже, інформаційні технології відкривають широкі перспективи для дитячого хорового виконавства, зокрема в контексті віртуальних хорів та музичних платформ. Важливо враховувати,

що попри технологічний прогрес, традиційне «живе» хорове виконання серед дітей залишається невід'ємним елементом їхнього розвитку. Дитяча хорова практика в офлайновому режимі відіграє ключову роль у формуванні емоційного інтелекту дітей. Спираючись на власний багаторічний досвід традиційної роботи з дитячим хоровим колективом, наполягаю, що віртуальні хори, цифрові технології та музичні платформи ніколи не замінять цінності фізичної присутності колективного виконання, де існує відчуття власного тембру хориста і злиття його голосу з іншими учасниками вокальної партії, яка зливається з іншими вокальними партіями та хором загалом; відчуття гармонії, фактури, динамічних та агогічних відтінків, де кожен учасник підлаштовується, розвиваючи вокально-слухові та музичні здібності. Фізична взаємодія, спільна музична подорож, відчуття інтонаційного злиття та колективне виконання сприяють розвитку внутрішньої емоційної свідомості і спільноти почуттів у молодших учасників, взаємодіючи з диригентом та іншими учасниками у реальному часі. Консервативне хорове виконання розвиває сценічну впевненість і підтримує традиційні форми хорової творчості. Проте віртуальні хори, на противагу традиційним, внесли свої унікальні можливості, які полягають в об'єднанні талантів з різних куточків світу, обмін досвідом, участь хористів різного рівня навичок, різного культурного походження. Віртуальне середовище може сприяти експериментам із різними жанрами та стилями музики, а технічні можливості музичних додатків допомагають удосконалювати та редагувати виконання, що може призводити до високоякісних та оригінальних результатів. Отже, важливо враховувати обидві форми хорового виконання — віртуальну та традиційну, оскільки кожна з них робить унікальний внесок у розвиток дитячого емоційного інтелекту та виховання через музичну творчість.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Горбенко С. Дитяче хорове виховання в Україні: навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН, 1999. 253 с.

2. Гуревич Р.С., Кадемія М.Ю. Інформаційно-телекомунікаційні технології в навчальному процесі та наукових дослідженнях: навч. пос. для студентів педагогічних ВНЗ і слухачів інститутів післядипломної освіти. Київ: Освіта України, 2006. 390 с.
3. Мартинюк А. Психологічні особливості хорового співу в аспекті формування емоційного інтелекту особистості. *Молодь і ринок*. 2023. № 3 (211). С. 56—62.
4. Семчук С. Морально-духовне становлення особистості в контексті впливу комп'ютерних технологій. *Педагогіка*. 2014. № 1 (12). С. 224.
5. Jean M. Twenge iGen: Why Today's Super-Connected Kids Are Growing Up Less Rebellious, More Tolerant, Less Happy — and Completely Unprepared for Adulthood. New York, 2017. 82 p.
6. Salovey P., Mayer J.D. Emotional intelligence. *Imagination, Cognition and Personality*. 1990. V. 9. P. 185—211.
7. Your brain on video games. URL: https://www.ted.com/talks/.daphne_bavelier_your_brain_on_video_games (дата звернення: 25.01.2024).



УДК 792.071.2 Р69

РОМАНЮК ІРИНА ВІКТОРІВНА

кандидат мистецтвознавства, заступник директора
з виховної роботи Тернопільського мистецького фахового
коледжу імені Соломії Крушельницької

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПІСНІ В РАМКАХ ПРОЄКТУ «UKRAINIAN ART SONG PROJECT»

Розкрито творче становлення оперного співака та художнього керівника проекту «*Ukrainian Art Song Project*» Павла Гуньки. Висвітлено історію заснування та розвитку проекту: записування та видання збірок мистецької пісні українських композиторів, створення сайту з нотною бібліотекою. Основний аспект дослідження полягає у характеристиці виконавської інтерпретації української мистецької пісні на концертах «З темряви до світла. Мистецька пісня — опера в мініатюрі» у м. Львові та м. Тернополі 2019 р.

Ключові слова: Павло Гунька, українська мистецька пісня, *Ukrainian Art Song Project*.

Головний генератор, ідейний натхненник проекту «*Ukrainian Art Song Project*» Павло Гунька є без перебільшення послом української культури у світі [3]. Народжений у Англії в родині українця і англійки, з дев'яти років під батьковою опікою почав читати «Апостола» у греко-католицькій церкві в Ковентрі й співати в церковному хорі, яким з п'ятнадцяти років уже керував.

Навчався Павло в університетах Манчестера (Велика Британія), Меца (Франція) та Барселони (Іспанія), володіє вільно сімома мовами. Павло, хоч і дуже любив співати, але згідно з батьковим бажанням вивчав юриспруденцію та працював після навчання адвокатом. Однак любов до співу та бажання стати професійним співаком не покидало Павла, і він пішов на прослуховування до Королівського

північного музичного коледжу Манчестера. Професура пророкувала велике майбутнє унікальному оксамитовому тембру 28-річного бас-баритону. Далі Павло продовжив навчання у Швейцарії під керівництвом румунської співачки Марії Сандулеску. А 1995 р. Павло Гунька дебютував в опері «Фіделіо» Л. Бетховена на одному з Міжнародних австрійських фестивалів, трансляції якого пройшли не лише у Європі, але й Японії. Його виступ отримав високу оцінку критиків, Павло був запрошений як соліст до Канади в оперний театр Торонто. Це був початок слави митця.

Відтоді Павло Гунька виступав на найбільших оперних сценах світу. В активі співака більше вісімдесяти ролей в операх, сотні мистецьких пісень. Він зарекомендував себе як універсальний артист, адже знання мов та феноменальні технічні й акторські дані допомагають йому вільно виконувати партії із класичного, романтичного чи сучасного модернового оперного репертуару.

У дитинстві батько подарував Павлові збірку пісень для голосу і фортепіано Кирила Стеценка. Саме відтоді український солоспів глибоко запав у душу митцеві. А під час гастролей у Мюнхенській опері Павло Гунька зазнайомився з ректором Українського Вільного Університету професором Леонідом Рудницьким, який надихнув співака на популяризацію української пісні в світі. Проте в іноземному іншомовному середовищі важко пояснити значення терміну «солоспів» — сольний спів. Романс також мало підходив, бо сприймався як калька з російської. І разом з канадським музикологом Василем Сидоренком Павло прийшов до спільного відповідного терміна — «мистецька пісня».

Першою ластівкою проекту «Українська мистецька пісня» стали записи повного зібрання вокальних творів Кирила Стеценка із залученням кількох співаків та інструменталістів іноземного походження. Слід відмітити активну співдію української діаспори Канади в цьому проекті. Окрім високої професійної якості виконання, вражає дизайн цього видання: чудова обкладинка у твердій білосніжній палітурці на два диски, яка розкриється аж учетверо. Також є буклет, в якому вміщено не лише інформацію про композитора і виконавців: текст кожної пісні К. Стеценка подається чотирма мовами. Родзинкою оформлення (на розгортці)

є стилізоване фото зі всіма учасниками, між якими збоку, немов на авансцені, сидить Кирило Стеценко.

Наступним етапом проекту «*Ukrainian Art Song Project*» стало видання повної антології всіх мистецьких пісень класика української музики Миколи Лисенка. Шість дисків, на яких озвучено повний об'єм камерно-вокальної музики композитора, стали взірцем того, як нація повинна цінувати та дбати про збереження і поширення своєї культурної спадщини. До запису були залучені численні музиканти різних національностей і країн, які популяризують українську музику в світі. Окрім вокальних аудіозаписів, на сайті представлено весь нотний матеріал, транслітерацію та переклад тексту різними мовами. Таке видання — це зразок для національної культурної політики будь-якої цивілізованої країни.

Наступною важливою віхою проекту стало видання антології мистецьких пісень Якова Степового, Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Остапа і Нестора Нижанківських, Ярослава Лопатинського, нашого сучасника Мирослава Волинського. Знову ж таки, дискографія вражає мистецьким дизайном, високопрофесійним виконанням, якісним цифровим записом, із дотриманням всіх пунктів проекту, зокрема це анотації та переклади різними мовами всіх, без винятку, творів [1].

Засновник та ідейний організатор проекту Павло Гунька має чим пишатися: за останні 35 років він з дружиною Ларисою зібрали понад 1200 таких пісень. Починаючи з 2004 р., разом із професійними канадськими вокалістами та інструменталістами записано і видано в світ 411 мистецьких пісень, з цієї цифри 388 — у виконанні іноземних оперних зірок. Ще понад 700 мистецьких пісень планується записати у найближчі п'ять років.

Павло Гунька виокремлює термін «мистецька пісня» як найрозвинутішу форму для голосу й інструмента, де фортепіанна партія — не просто супровід, а невід'ємна частина музичної твору.

На сайті проекту (www.ukrainianartsong.ca) є у вільному доступі нотна бібліотека усіх записаних пісень, тож будь-який вокаліст, з будь-якого куточка світу зможе віднайти потрібний твір і транспонувати його у будь-якій тональності. А для кращого розу-

міння тексту автори проекту здійснили дослівний переклад кожної пісні англійською мовою.

До речі, вже багато співаків-іноземців, задіяних у проєкті, включили їх до свого репертуару та виконують на різних концертних майданчиках світу. Зокрема, Олеся Верзоле з США включила добірку українських мистецьких пісень у свій випускний іспитовий концерт консерваторії. Аріана Мередіт взагалі підготувала свій сольний концерт винятково на піснях Стефанії Туркевич. З цим концертом її запросили на музичний фестиваль «*Frauenkomponiert*» у Швейцарії 2022 р.

З моменту видання п'ятого тому українських мистецьких пісень під назвою «Галичани, том другий» канадський комітет «*Ukrainian Art Song Project*» дещо змінив концепцію проєкту. Організатори вирішили, що майбутні записи та видання пісень повинні виконувати молоді українські артисти в Україні. До того ж комітет сподівається, що це пришвидшить темпи завершення проєкту до 2025 р.

Проєкт «*Ukrainian Art Song Project*» досяг ще однієї вершини. З 24-го до 30-го червня 2019 р. відбувся перший літній інститут у львівській опері під назвою «Українська мистецька пісня — опера в мініатюрі» [5]. З ініціативи Львівського національного оперного театру Павло Гунька був запрошений вести тижневий майстер-клас, в якому взяли участь молоді співаки з усієї Галичини. Разом з концертмейстерами опери та заступником керівника «*Ukrainian Art Song Project*» в Україні Романом Дзундзою співаки досліджували шість елементів, необхідні для якісної інтерпретації мистецької пісні. Це, за твердженням Павла Гуньки: голос, ноти, текст, серце, тіло і душа. І останні три елементи мають вирішальне значення для кожного твору, без них пісня залишається приємною мелодією, яка співається гарним голосом.

Вісім учасників із поданих 25 кандидатур Літнього Інституту у Львові обирав особисто Павло Гунька. Учасниками Літнього інституту стали Ірина Ключковська, Юрій Григоращ, Ірина Семенюк, Галина Піх, Вадим Дарчук, Володимир Шагай, Наталія Юречко, Соломія Городецька. Програма кожного учасника складалася з декількох сольних номерів, дуетів та обов'язкового твору Якова Степового «Над Дніпровою сагою», який виконували спі-

льно усі учасники майстер-класів. Павло Гунька підкреслює, що його школа і концерт є цілковито новим жанром. Це не опера, не концерт, це — 23 опери в мініатюрі, тому що кожне виконання є театральньо-вокальною інсценізацією твору. Більше того, публіка не просто пасивно спостерігає, а й бере участь у цьому процесі.

Майстер-класи в рамках Літнього Інституту Павла Гуньки з вісьмома молодими оперними співаками України завершилися фінальним концертом, програма якого складалась із двох частин: перша — «З темноти...», друга — «...До світла». Одним із втілених концептуальних завдань проекту є те, що академічна музика повинна адаптуватися на сучасний лад. Співак повинен під час співу не милуватися голосом, а прагнути якнайповніше донести театральними засобами зміст пісні. Глядачі були глибоко вражені неформатною артистичною постановкою.

Секрет такого успіху та новітньої інтерпретації полягає у тому, як постійно наголошує Павло Гунька, що у мистецькій пісні головним є слово, а не мелодія. І саме від цього слід відштовхуватися виконавцю. Він постійно підкреслює, що музика є дуже важливою, але слово ніколи не може бути другорядним, щонайменше його функція має приблизно дорівнювати ролі музики. Влучними є його твердження, що завжди на сцені є ноти, слова і ритм, але рідко на сцені є серце, тіло й душа. «Це не так просто зрозуміти, як правильно «кольорувати» окремі слова, фрази, вміти бути відважним, щоб шепотіти, кричати, говорити на сцені, або ж вміти, коли потрібно, перебільшити приголосну букву. Не достатньо думати тільки про легато», — зазначав в одному з інтерв'ю Павло [4].

Ще однією особливістю мистецьких проєктів Павла Гуньки є те, що слухачі активно беруть участь у концерті або ж мають буклети із текстами, що, безумовно, сприяє кращому розумінню почутого. На концерті у львівській філармонії виконавці були дещо відмежовані від публіки через особливість самого залу. Натомість цікавішою була концепція фінального концерту Літнього Інституту, який відбувся у Дзеркальній залі, адже там вісім виконавців розташовувалися серед публіки. У центрі залу стояло фортепіано, а навколо нього розміщені усі гості й вокалісти. У деяких моментах слухачі теж брали участь у цих «мініоперах».

З подальшої ініціативи Володимира Шагая та Вадима Дарчука, молодих артистів Тернопільської обласної філармонії, учасників Літнього Інституту у Львові, проєкт «Українська мистецька пісня» був запрошений до Тернополя представити цей самий унікальний концерт. Концерт «З темряви до світла. Мистецька пісня — опера в мініатюрі» відбувся 21 жовтня 2019 р. у фойє на другому поверсі Тернопільського академічного українського драматичного театру імені Т.Г. Шевченка [2]. До речі, Тернопільщина, а саме Підгаєччина, є малою батьківщиною батька Павла Гуньки.

Концерт відбувся у співпраці з благодійним Фондом «Соломія», з Тернопільським академічним українським драматичним театром ім. Т.Г. Шевченка та Тернопільським музичним коледжем ім. С. Крушельницької. А через два місяці, а саме 16 грудня у залі Тернопільського музичного коледжу ім. С. Крушельницької відбувся музичний салон «Мистецька пісня», до якого, окрім організаторів Павла і Лариси Гуньків, були залучені директор коледжу Лариса Римар, викладачі Ірина Бевська, Вадим і Наталія Дарчук, Володимир і Оксана Шагай. Менеджером проєкту стала Оксана Яворська.

Тернопільський музичний салон «Мистецька пісня» представив 12 творів у виконанні викладачів коледжу Вадима Дарчука та Володимира Шагая. Концертмейстером концерту був Віталій Бобровський — артистичний та харизматичний викладач коледжу. У центрі залу коледжу, аналогічно, як у фойє театрів, знаходився рояль, а довкола музичного інструменту півколом стояли стільці для глядачів, тож ця локація стирала межі між виконавцями та глядачами. Виконавці були одягнені у буденний одяг, це ще більше зближувало глядачів та виконавців. На відміну від звичайного концерту, де соліст виконує твір стоячи на сцені, а концертмейстер акомпанує йому, у цьому проєкті виконавець вільно пересувається поміж глядачами, відтворюючи образ героя твору. Власне, ця концепція проєкту «мистецької пісні» є напрочуд вдалою та успішною. Модератором концерту та водночас ведучою виступила викладач коледжу, мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства Ірина Бевська, яка водночас вела діалог із Павлом Гунькою та допомагала глядачам зрозуміти суть виконувального твору.

Отже, проєкт Павла Гуньки «*Ukrainian Art Song Project*» і проведені концерти у Львові та Тернополі є безцінним досвідом для розвитку молодих професійних співаків, що відкрив їм нові грані розуміння й виконавських секретів інтерпретації української мистецької пісні, допоміг вільно висловити своє «серце, тіло і душу» та об'єднав українські мистецькі пісні в одну досконалу програму, де кожна пісня — це мініопера, наповнена сюжетом і драматургією. Окрім професійного співу, виконавці дивували нестандартними сценічними образами та акторською грою. Концерти проводилися не на сценах концертних залів, а у локаціях, у центрі яких стояв рояль, а глядачі сиділи півколом довкола нього. Виконавці виходили з різних сторін, співаючи не лише біля роялю, але й безпосередньо у глядацькій зоні. Усе вищеперераховане у поєднанні із неконцертним вбранням виконавців зближує, сучасне мистецьку пісню та допомагає глибше розкрити її текст, який є актуальним і донині, попри давні роки написання. Особливо цікавими з точки зору виконавської інтерпретації стали дуети виконавців, які допомогли глибше розкрити ідею поезії засобами акторської майстерності.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Єфіменко А. Павло Гунька в авторському проєкті української «мистецької пісні» «Шевченко і Шекспір». *Українська музика*. 2016. № 3. С. 74—84. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2016_3_10 (дата звернення: 07.02.2024).
2. Концерт «Мистецька пісня — опера в мініатюрі» відбудеться в Тернополі. URL: <https://te.suspilne.media/news/43523> (дата звернення: 07.02.2024).
3. Кулик Валентина. Павло Гунька — посол української музики у світі. *Музика. Український інтернет-журнал*. URL: <http://mus.art.co.ua/pavlo-hun-ka-posol-ukrains-koi-muzyky-u-sviti/> (дата звернення: 07.02.2024).
4. Мендюк Н. Окрім нот на сцені мають звучати серце й душа. URL: <https://zbruc.eu/node/90236> (дата звернення: 05.02.2024).
5. Назар-Шевчук Л. Невдовзі на рідних теренах! Павло Гунька: вершини оперного компендіуму та відданість Україні. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/media> (дата звернення: 05.02.2024).



УДК 378.147:78.087.68-051

СМИРЕНСЬКИЙ ВОЛОДИМИР МИКОЛАЙОВИЧ

кандидат педагогічних наук, доцент, викладач ПЦК,
кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

ПЕДАГОГІЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ В РОБОТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

Розглянуто роль і місце педагогічної імпровізації в роботі майбутнього педагога-хормейстера. Встановлено, що така імпровізація є об'єктивною складовою освітнього процесу, яка виступає засобом інтуїтивного пошуку оперативного розв'язання суперечностей між усталеними, традиційними прийомами музично-виконавської і виконавсько-мовленнєвої діяльності та несподіваною ситуацією взаємодії педагога й учнів, що потребує нестандартного застосування цих прийомів.

Ключові слова: педагогічна імпровізація, педагог-хормейстер, музично-виконавська діяльність, виконавсько-мовленнєва діяльність.

Творча діяльність педагога-хормейстера полягає в розв'язанні нескінченної безлічі як типових, так і оригінальних завдань, що з'являються у роботі з учнями. Він має проектувати результат відповідно до вихідних даних, аналізувати ситуацію, що виникає, знаходити засоби досягнення мети, критично оцінювати здобуті дані та формулювати нове завдання. У реальному освітньому процесі робота педагога-хормейстера має переважно заздалегідь визначений характер, і навіть невеликі раптові відступи від плану хорового заняття є для нього надзвичайно складними. Багатофакторні, швидкозмінні обставини перебігу освітнього процесу і творчі можливості самого хормейстера часто призводять до різноманітних, інколи непередбачуваних ситуацій навчально-музичної комунікації та несподіва-

ної появи нового, конструктивнішого варіанта, що виникає безпосередньо на хоровому занятті. За таких обставин педагог-хормейстер має бути готовим до оперативного розв'язання суперечностей, що з'являються раптово, інтуїтивним шляхом на основі набутого досвіду творчої діяльності, тобто до педагогічної імпровізації.

На значущість і важливість уміння педагога орієнтуватися в обставинах, що швидко змінюються, вказували А.С. Макаренко, В.О. Сухомлинський, К.Д. Ушинський. Актуальність уміння вчителя обирати оперативні, гнучкі рішення в умовах багатоваріантності уроку підкреслюється сучасними дидактами і психологами (В.І. Бондар, Б.І. Коротяєв, В.В. Краєвський, Н.В. Кузьміна, Ю.Л. Львова, М.І. Махмутов, Р.П. Скульський та ін.). Теоретичні основи педагогічної імпровізації як важливого компонента творчої діяльності вчителя найглибше розроблені в працях чеченського вченого-педагога В.А. Кан-Калика. В останні роки проблемою педагогічної імпровізації в загальнопедагогічному аспекті займалися С.У. Гончаренко, С.М. Дубяга, І.М. Толмачова, В.М. Харькін [1, 2, 6]; у музично-педагогічній діяльності — Л.Г. Арчажникова, О.Ф. Назаров та інші.

«Поштовхом» до вивчення ролі та місця педагогічної імпровізації в діяльності вчителя є прагнення дослідників використовувати в процесі професійної підготовки студентів педвузів елементи системи виховання акторів, розробленої К.С. Станіславським. Учені, які досліджують цей феномен, виявили механізм виникнення педагогічної імпровізації, встановили стадіальність її здійснення, запропонували ряд класифікацій варіантів педагогічної імпровізації за різними заснуваннями, переглянули кореляцію імпровізації та плану в педагогічному проєкті уроку. У дослідженні О.Ф. Назарова з проблеми формування основ педагогічної імпровізації в процесі професійної підготовки педагогів-музикантів визначено роль і місце цього явища в структурі професійної майстерності вчителя музики, розроблено шляхи і методи підготовки студентів музично-педагогічних факультетів педвузів до педагогічної імпровізації на заняттях з музичного інструмента і концертмейстерського класу.

Професія педагога-хормейстера передбачає наявність двох напрямів діяльності: педагогічної та музичної, які знаходяться в діалектичній єдності й розглядаються як музично-педагогічна діяльність.

Особливістю музично-педагогічної діяльності є наявність художньо-творчих засад, що допомагають цікаво, захопливо проводити хорові заняття, яскраво, образно виконувати хорові твори. В результаті аналізу потреби професії педагога-хормейстера, серед різноманітних аспектів його багатопланової музично-педагогічної діяльності виділяються два основних напрями — художня культура, де найперше місце посідає розвинений музичний смак педагога, що є своєрідним орієнтиром, на який рівняються учні та який відбивається на всій їхній художній діяльності, і педагогічна майстерність, основи якої значною мірою зумовлені особливостями художнього пізнання.

До педагогічної майстерності педагога-хормейстера цілком належить педагогічна імпровізація, основою якої є прояв загальнологічних та емоційно-творчих дій в їх єдності. Сутність педагогічної імпровізації полягає в готовності вільного поєднання різних видів музично-виконавської діяльності та словесного експромту. Для здійснення педагогічної імпровізації велике значення має рівень загальної культури хормейстера, його психолого-педагогічна грамотність і наукова ерудиція.

Оскільки для педагога-хормейстера змістом викладання предмета є мистецтво, то творчий характер діяльності та вміння вільного спілкування проявляються в знаходженні специфічних методів і прийомів педагогічного впливу відповідно до конкретної ситуації, емоційної спрямованості атмосфери уроку, а також у пошуках нових, оригінальних способів навчання і виховання засобами музичного мистецтва. Завдяки цьому в педагогічній імпровізації сконцентровані головні риси творчої діяльності педагога-хормейстера: музично-виконавський і виконавсько-мовленевий види діяльності — специфічні для даної професії засоби втілення педагогічних дій у різних організаційних формах. Тому в основу хорового заняття мають бути покладені заздалегідь запланований сценарій та осмислена режисура, але сам урок загалом і всі його складові мають бути пронизані художньо-педагогічною імпровізацією [3].

Отже, педагогічна імпровізація педагога-хормейстера є об'єктивною складовою освітнього процесу, засобом інтуїтивного по-

шуку оперативного розв'язання суперечностей між усталеними, традиційними прийомами музично-виконавської і виконавсько-мовленнєвої діяльності та несподіваною ситуацією взаємодії педагога й учнів, яка потребує нестандартного застосування цих прийомів [4].

Для творчої педагогічної діяльності, зокрема імпровізаційної, характерна взаємодія таких особистісних якостей педагога, як інтуїція, антиципація, творче мислення й уява.

На відміну від педагогів інших музичних дисциплін, педагог-хормейстер спілкується з учнями не тільки завдяки слову. Безумовно, розповідь, бесіда, дискусії про музику займають в його діяльності значне місце і певний час. Проте важливою особливістю педагогічного спілкування, що здійснює та організовує педагог-музикант, є виконання музики. У непередбачуваних заздалегідь ситуаціях навчально-музичної комунікації, під час яких виникає педагогічна імпровізація, хормейстер, розв'язуючи суперечності між запланованими і несподіваними елементами процесу хорового виконання, використовує спеціальні музично-виконавські та виконавсько-мовленнєві вміння, педагогічна доцільність застосування яких виникає безпосередньо під час уроку чи позакласного заняття. Ці вміння є об'єктивною передумовою застосування педагогічної імпровізації педагога-хормейстера та складають своєрідну галузь музично-педагогічної творчості.

До музично-виконавських належать такі уміння: читати з листа; транспонувати; підбирати на слух; власне імпровізувати і створювати різні варіанти виконання; поєднувати спів, гру на музичному інструменті та диригування; співати під власний акомпанемент та одночасно показувати вступи і зняття мелодії пісні, що розучується; завдяки жестам, очам, міміці, артикуляції показувати напрям руху мелодії, її стрибки, правильне дихання й артикулювання, володіти спеціальними вокальними, інструментальними, диригентськими тощо прийомами керування вокально-хоровою діяльністю учнів.

Музично-виконавські вміння тісно пов'язані з виконавсько-мовленнєвими, що передбачають уміння сценічної майстерності й художнього слова, зокрема, розповідати про музику, поєднува-

ти розмову та ілюстративний показ музичного матеріалу на інструменті [4, 5].

Читання з листа, транспонування, підбір на слух — це високоорганізовані, багаторівневі психомоторні процеси здобування, переробки і реалізації у природному звучанні музичної інформації. Під час читання з листа і транспонування ці процеси відбуваються завдяки перетворенню зорових сигналів (нотного тексту) в музично-виконавські слухові уявлення, що переходять у відповідний музично-виконавський рух. Під час підбору на слух має місце процес актуалізації музично-слухових уявлень, що зберігаються в пам'яті, з подальшим їх переходом до музично-виконавських дій. Читання з листа, транспонування, підбір на слух майбутні хормейстери опановують завдяки заняттям з музичного інструмента (фортепіано, баян тощо), практикуму зі шкільного репертуару.

Уміння імпровізувати на музичному інструменті, тобто довільно музикувати, створюючи різні варіанти виконання музичних творів, є дуже складним завданням для майбутнього педагога-хормейстера. За музично-психологічними характеристиками ці вміння схожі на процес підбору на слух. Проте, на відміну від останнього, процес музичної імпровізації передбачає творення музики під час виконання. Безумовно, імпровізація і творення різних варіантів виконання музичних творів неможливі без попередніх музично-слухових уявлень та охоплюють розвинені процеси інтуїції (антиципації), музичного мислення, уяви, фантазії, передбачають глибокі знання в галузі теорії музики, гармонії, поліфонії, володіння технікою гри на музичному інструменті, велику виконавську практику. Досвід імпровізації і створення різних варіантів виконання музичних творів майбутні педагога-хормейстери набувають під час занять з музичного інструмента, практикуму зі шкільного репертуару.

Уміння педагога-хормейстера поєднувати спів, гру на музичному інструменті однією рукою та диригування іншою, акомпанувати або співати під власний акомпанемент та одночасно показувати кивком голови вступи і зняття мелодії твору, що розучується, потребують найчастішого застосування в процесі «чорнової» роботи з музичним матеріалом. Тому під час розучування

хорового твору особливого значення набуває здатність педагога-хормейстера координувати різні дії обох рук, у першому випадку, а в другому — співвідносити дії рук, що акомпанують, та адекватні вступам, і зняттям мелодії твору кивок головою або рух корпусом. Ці вміння здобувачі освіти — майбутні педагоги-хормейстери мають опановувати на заняттях з хорового диригування.

Уміння завдяки жестах, очам, міміці, артикуляції показувати напрям руху мелодії, її стрибки, правильне дихання й артикулювання, володіти спеціальними вокальними, інструментальними, диригентськими та іншими прийомами щодо чистого інтонування, правильного ритму, динаміки, фразування конче необхідні майбутнім педагогам-хормейстерам у процесі розучування і виконання хорового твору та набуваються під час занять вокально-хорового циклу: хорознавства, хорового класу, постановки голосу, хорового диригування. Вокально-хорові навички — чисте інтонування, правильне дихання, звукоутворення, ясна, зрозуміла дикція й артикуляція — основні труднощі, з якими об'єктивно стикається хормейстер. Перелічені вміння завдяки педагогічній імпровізації розв'язують суперечності між зафіксованим у нотах і словах задумом авторів музичного твору і реальним процесом втілення цього задуму у спів.

Музично-виконавські вміння педагога-хормейстера підкріплюються виконавсько-мовленневими. Під час розповіді про музику, що є складовою педагогічної імпровізації, здійснюється актуалізація професійних знань з теорії та історії музики, літератури, живопису, інших видів мистецтва, а також педагогіки, психології, методики. Ці знання і вміння сприяють творчому спілкуванню педагога-музиканта й учнів. Однією з форм виконавсько-мовленневих умінь є здатність педагога поєднувати розповідь про музику з ілюстративним показом відповідного музичного матеріалу. Ці вміння здобуваються майбутніми педагогами-хормейстерами під час занять з хорового диригування, теорії та історії музики, музичного інструмента [4, 5].

Отже, музично-виконавські та виконавсько-мовленневі вміння педагога-хормейстера є об'єктивною передумовою застосування педагогічної імпровізації, завдяки якій розв'язуються супереч-

ності між традиційними формами виконавської та лекторської діяльності хормейстера і творчими методами їх втілення в процес хорового виконання.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
2. Дубяга С.М. Підготовка майбутніх учителів початкової школи до педагогічної імпровізації: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ: Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, 2008. 22 с.
3. Падалка Г.М. Учитель, музика, діти. Київ: Музична Україна, 1982. 144 с.
4. Смиренський В.М. Педагогічна імпровізація вчителя музики як важливий показник його професіоналізму. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*: зб. наук. праць. Слов'янськ: ДДПУ, 2017. Вип. 5. Ч. 1. С. 265—273.
5. Смиренський В.М. Функції та види педагогічної імпровізації. *Гуманізація навчально-виховного процесу*: наук.-метод. зб. Слов'янськ: СДПІ, 2001. Вип. II. С. 185—188.
6. Толмачова І.М. Дефініція «педагогічна імпровізація» в контексті вдосконалення підготовки майбутнього вчителя початкової школи. *Педагогічні науки*: зб. наук. праць. 2017. Вип. LXXVIII. Т. 2. С. 186—189.



УДК 784 (100)

СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР ІГОРОВИЧ

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

ЛИТВИН ЮЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

магістрант I курсу, спеціальність «Музичне мистецтво» Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

СУЧАСНІ СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Розглянуто сучасні світові тенденції у вокальному виконанні: різноманітність жанрового синтезу, технологічні досягнення та вокальні ефекти, цифрова глобальна співпраця та віддалені виступи, живе вокальне виконання, багатомовність, індивідуальна автентичність, використання соціальних медіа, онлайнове навчання вокалу, культурна інклюзивність і репрезентація, *DIY*, соціальне та політичне вираження, використання штучного інтелекту та голосового синтезу. Досліджено поєднання традицій та інновацій, використання технологій і різноманітні впливи, що формують вокальний ландшафт у глобальному масштабі.

Ключові слова: голос, вокальне виконання, жанровий синтез, культурна інклюзивність.

Вокальне виконання це позачасовий вид мистецтва, який захоплював глядачів століттями і постійно розвивається у відповідь на сучасні впливи та технологічний прогрес. У сучасному світі вокалісти живуть у динамічному ландшафті, сформованому різними жанрами, технологічними інноваціями та мінливими очікуваннями аудиторії.

Однією з помітних тенденцій сучасного вокального виконавства є поєднання різноманітних музичних жанрів. Виконавці дедалі більше відходять від традиційних окреслених жанрів, поєднуючи елементи поп-музики, джазу, класики, року, електроніки, *R&B* тощо, для створення унікальної звукової

ідентичності. Вокалісти використовують ряд стилістичних елементів для виступів, що виходять за межі традиційних форм виконання. Пропонуючи яскравий набір вокальних засобів, ця тенденція відображає глобальний запит до музики, що не завжди відповідає очікуванням аудиторії.

У сучасному світі технологічний прогрес значно вплинув на вокальне виконання. Удосконалення технологій, особливо у сфері запису та продюсування, дало змогу артистам експериментувати голосом і ефектами. Вокалісти тепер мають доступ до широкого спектра цифрових інструментів і ефектів, що допомагає творчо маніпулювати їхніми голосами. Автоматичне налаштування, вокальні синтезатори та інші цифрові ефекти не лише корегують висоту звуку, а й часто використовуються творчо і слугують художніми елементами. Митці використовують технології, щоб експериментувати з вокальними текстуррами, створюючи неземні звуки та розширюючи межі традиційного вокального вираження.

Доступність до глобальної мережі Інтернет і соціальних мереж спричинили сплеск цифрової співпраці та дистанційних виступів митців з різних куточків світу. Вокалісти творять музику, яка долає географічні кордони. Це призвело до перехресного міксування вокальних стилів і технік, до різноманітнішого та глобалізованішого музичного ландшафту. Перехід до дистанційних виступів, спричинений глобальними подіями останніх років, спонукав вокалістів застосовувати нові способи спілкування з аудиторією через прямі трансляції, онлайнві концерти й віртуальні події.

Незважаючи на поширеність студійних композицій, знову робиться акцент на живому вокальному виконанні. Вокалісти, які можуть виконувати потужні та захопливі живі виступи, часто більше затребувані в музичній індустрії.

В той час, як музика стає глобальнішою, артисти все частіше використовують кілька мов у своїх піснях. Ця тенденція відображає ширше сприйняття мовного розмаїття у вокальному вираженні.

У сучасному світі зростає акцент на індивідуальній автентичності вокального виконання. Глядачі позитивно реагують на вокальні виступи, які передають автентичність і харизматичність іміджу виконавця. Їх приваблюють вокалісти, які виставляють

природній і унікальний голос на перший план. Митців заохочують відзначати свою індивідуальність, враховувати недоліки та примхи, які роблять їхні голоси унікальними та легко пізнаваними. Ця тенденція відображає суспільне зміщення у бік цінування автентичності й особистих наративів у мистецькій сфері, більшого визнання нефільтрованих голосів і емоційного вираження виконання.

Домінування потокових платформ вплинуло на підхід артистів до вокального виконання. Платформи соціальних мереж, зокрема *TikTok* та *Instagram*, стали каталізаторами для відкриття нових вокальних талантів. Невеликий контент, як-от відео *TikTok*, став потужним інструментом для демонстрації вокального таланту та його оприлюднення. Короткі відео, що демонструють уривки вокальних виступів, можуть швидко набрати популярності, забезпечуючи новим артистам платформу для демонстрування своїх навичок та отримання визнання. Демократизація створення контенту на цих платформах породила нову хвилю вокалістів, які використовують силу соціальних мереж для самореклами та залучення аудиторії.

Доступність онлайн-платформ призвела до збільшення онлайн-ресурсів для навчання вокалу. Співаки можуть використовувати такі уроки, навчальні посібники та платформи, щоб покращити свої вокальні навички. Наприклад:

- *Singwise* — надає онлайн-уроки з вокалу з фокусом на техніці, стилі та здоров'ї голосу [1];
- *Berklee Online* — пропонує курси з вокалу, аранжування та музичної теорії, створені досвідченими викладачами з музичного коледжу Берклі [2];
- *The Voice Club* — онлайн-платформа для навчання вокалу з уроками, ресурсами та підтримкою спільноти [3];
- *MasterClass* — надає курси від професіоналів у різних галузях, зокрема вокалу. Наприклад, уроки від Крістіни Агілери [4];
- *Udemy* — пропонує широкий спектр курсів з вокалу різного рівня складності і стилів [5].

На ютубі можна знайти безліч безкоштовних уроків з вокалу від професійних педагогів і співаків. Наприклад, канали *Singing Success*, *Eric Arceneaux* або *Felicia Ricci*.

Перш ніж вибрати конкретний ресурс, вокалісти ознайомлюються з відгуками, описом курсів, а також використовують пробні версії або безкоштовні матеріали для оцінки ефективності навчання.

Сучасні тенденції вокального виконання також відображають збільшення акценту на культурній інклюзивності і репрезентативності. Виконавці різного походження та культури отримують визнання за свій унікальний внесок і стають відомішими. Існує підвищений інтерес до стилів співу та вокальних традицій різних культур. Музична індустрія спостерігає зміщення у бік визнання та презентації багатства глобального вокального розмаїття, сприяючи більш інклюзивному та взаємопов'язаному музичному ландшафту.

Багато виконавців обирають запис власного вокалу в домашніх студіях. Наявність доступного звукозаписувального обладнання та програмного забезпечення допомагає співакам створювати записи професійної якості без необхідності тривалого часу в студії.

Деякі вокальні виступи несуть соціальні та політичні меседжі. Вокалісти використовують свої голоси для вирішення важливих питань, відображаючи бажання зробити внесок у змістовні дискусії через своє мистецтво.

Удосконалення технологій штучного інтелекту та синтезу вокалу впливає на вокальне виконання. Вокалісти можуть використовувати інструменти штучного інтелекту для творчих вокальних ефектів або навіть співпрацювати з голосами, створеними штучним інтелектом.

Вокалісти в усьому світі дедалі більше надають пріоритет збереженню здоров'я голосу та загальному самопочуттю. Техніки підтримки вокального здоров'я, як фізичного, так і психічного, можуть стати важливими аспектами вокального навчання.

Отже, можна констатувати, що сучасними тенденціями вокального виконання є: різноманітність жанрового синтезу, технологічні досягнення та вокальні ефекти, цифрова глобальна співпраця та віддалені виступи, акцент на живому вокальному виконанні, багатомовність, акцент на індивідуальній автентичності, соціальні медіа як каталізатор для відкриття нових вокальних талантів, онлайнове навчання вокалу, культурна інклюзивність і репрезентація, *DIY*, соціальне та політичне вираження, використання штуч-

ного інтелекту та голосового синтезу, пріоритет здоров'я голосу. На ці тенденції впливають різноманітні фактори, зокрема культурні зміни, технологічний прогрес і розвиток музичних жанрів. Сучасний світ вокального виконавства характеризується динамічною взаємодією традицій та інновацій, тому вокалісти орієнтуються в музичному ландшафті, де межі жанрів стираються, технології відкривають нові творчі шляхи, а індивідуальна автентичність схвалюється. Оскільки світова музична сцена продовжує розвиватися, вокальні виступи відображають різноманітні впливи, що формують наш взаємопов'язаний світ. Від співробітництва, що змінює жанр, до використання передових технологій, тенденції у вокальному виконанні підкреслюють здатність до адаптації та креативність артистів, які прагнуть знайти відгук у аудиторії в сучасну епоху.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. SingWise. About Karyn. URL: <https://www.singwise.com/about> (дата звернення: 23.01.2024).
2. Berklee Online. About Berklee Online. URL: <https://online.berklee.edu/about/berklee-online> (дата звернення: 23.01.2024).
3. The Voice Club. Main. URL: <https://thevoiceclub.com/> (дата звернення: 23.01.2024).
4. MasterClass. Christina Aguilera Teaches Singing. URL: <https://www.masterclass.com/classes/christina-aguilera-teaches-singing> (дата звернення: 23.01.2024).
5. Udemy. Voice Training Courses. URL: <https://www.udemy.com/topic/voice-training/> (дата звернення: 23.01.2024).



УДК 784.3(477)

ТИЩЕНКО АРТУР СЕРГІЙОВИЧ

магістрант кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка

СКОРИК ТАМАРА ВОЛОДИМИРІВНА

доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри
мистецьких дисциплін Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

ЖАНР РОМАНСУ У ТВОРЧОСТІ ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Висвітлено особливості романсу в українській музичній традиції через призму творчості визначних композиторів. Проаналізовано роботи композиторів Миколи Лисенка, Семена Гулака-Артемовського, розглянуто їхні внески, стильові варіації та взаємодію з українською поетичною спадщиною. Розкрито особливості втілення у романсах власних авторських трактувань та інтерпретацій емоцій, вираження національного характеру та намагання сформувати унікальну ідентичність українського музичного мистецтва.

Ключові слова: романс, жанр романсу, композиторська творчість.

Романс як жанр музики почав формуватися в Україні на зламі XIX—XX ст. Це період змін у соціально-політичному та культурному житті, що віддзеркалилося і на творчій діяльності композиторів, зміні напрямів, змістовому наповненні, жанровому та стильовому урізноманітненні. Зародження романсу пов'язане не лише з жанровими новаціями музичного мистецтва, але й з романтичним переосмисленням культурної та мистецької спадщини. Романс в українській музичній традиції виявився не лише втіленням мелодійності, а й засобом вираження поетичності української ментальності. Його зародження пов'язане з романтичним періо-

дом у літературі та мистецтві, коли важливу роль відіграла національна ідентичність. Українські композитори того часу, такі як Микола Леонтович, Яків Степовий, Станіслав Людкевич, Ярослав Барвінський та інші, не залишалися осторонь цієї течії. Вони шукали нові музичні форми, які могли б краще виражати глибину почуттів і реалії життя українців.

Становлення романсу в Україні є результатом взаємодії композиторів із визначними літераторами (В. Забіла, М. Петренко, Т. Шевченко, С. Руданський, Л. Глібов, Ю. Федькович, С. Воробкевич), яка відзначається особливою гармонією між словом та музикою. Цей симбіоз витікає із єдності світобачення і світосприйняття, взаєморозуміння між митцями обох напрямів, а також зі спільного прагнення виразити емоції, почуття та думки через тандем поетичної і музичної творчості. Поетичні твори стають основою для композиторських експериментів, що полягають у створенні музики, в якій домінує естетика, атмосфера й образність поезії. Це унікальні роботи, які перетинають межі двох мистецьких світів і виражають глибокі емоції та почуття через взаємодію поетичного слова та музичного виконання. У результаті виникають романси, які не лише передають красу мови та поетичність, але й збагачують музичну традицію, вкладаючи у неї новий зміст значень і витонченості.

Аналізуючи романси видатних композиторів, окреме місце хочеться надати українському композитору Миколі Лисенку, який присвятив частину свого творчого надбання романсові, де вдало поєднав витонченість музики та глибину поетичного висловлення. Романси М. Лисенка вражають особливою своєрідністю, національним колоритом і тонкістю вираження почуттів. Вони мають суто національний характер, відображаючи глибокі риси української душі та традицій. Композитор вміло вплітає у свої твори народні мелодії, ритміку та емоційний спектр, що надає його романсам особливого колориту та унікальності [1].

Зазначимо, що романсам М. Лисенка також властива велика лірична глибина, якої він досягає завдяки вдалому вибору поетичних творів для музичного втілення. Композитор вдається до використання яскравих мелодій, які запам'ятовуються і не лише

чарують слухача, але й стають основою для виразності виконання. Наприклад, романс «Садок вишневий коло хати» є одним із найвідоміших творів Миколи Лисенка. Він був створений на слова Тараса Шевченка й увійшов до класики української музичної літератури. Музика М. Лисенка вдало відтворює поетичний образ вишневого саду, створюючи атмосферу спокою та краси. Романс відзначається простою, але дуже виразною мелодією, яка чудово відтінює емоції тексту. Тематика твору пов'язана із природною красою, романтикою та любов'ю. Тут ми бачимо образ вишневого саду, який стає символом невинності, краси та гармонії. М. Лисенко вдало втілює у музичній тканині почуття краси природи та розкоші весняної пори. Цей романс відзначається також високим рівнем відчуття національного колориту, що є характерною рисою творчості Миколи Лисенка. «Садок вишневий коло хати» залишається одним із яскравих та улюблених творів в українській музичній спадщині.

Дослідники творчості Миколи Лисенка зазначають, що він майстерно працював з великими українськими літераторами, вибираючи для своїх романсів поетичні твори, які не лише відображають його власні ідеї, але і глибше взаємодіють із текстом, створюючи неповторну атмосферу. Його твори є прикладом вдалого симбіозу слова та музики, де кожен компонент доповнює та підсилює інший [3].

Український композитор та педагог Яків Степовий теж присвятив частину свого творчого життя романсові, зробив вагомий внесок у розвиток української класичної музики. Його романси вражають своєрідністю, витонченістю музичної мови та глибокою емоційною вираженню.

У творчості Якова Степового виділяються кілька видатних романсів, серед яких «Із-за гаю сонце сходить» — один із найвідоміших романсів, що є типовим представником романсового жанру. Цей романс складається із виразної мелодії та емоційно насиченого тексту, що розкриває почуття та пережиті емоції.

Яків Степовий жив у період, коли українська культура визначалася складними історичними обставинами, що відобразилось в його музичних творах. Також важливими елементами є викорис-

стання національних мотивів та елементів фольклору у творчості. Його романси відзначаються індивідуальним стилем та естетикою, що вражає слухача. Композитор вдало експериментував із звуковими кольорами, ритмами та гармоніями, створюючи унікальні образи [2].

Аналіз українських романсів дає можливість стверджувати, що структура романсу охоплює куплети та рефрени. Куплети розкривають сюжет чи ідею, а рефрени повторюються між куплетами, надаючи пісні виразність та емоційність. Стійка мелодія романсу пов'язана з текстом, який описує почуття, долю та природу. Важливим виражально-емоційним елементом є також художня інтерпретація, виразність його виконання, яка допомагає передати глибокий зміст та настрій композиції.

Отже, романси українських композиторів виявляють велику увагу до висловлення емоцій, прагнення проникнути у переживання, торкнутися серця слухача та виразно передати теми кохання, ностальгії чи втрати. Ці твори належать до української мистецької скарбниці та мають значущий вплив на розвиток сучасної української музичної творчості [4].

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Булат Т.П. Український романс. Київ: Наук. думка, 1979. 319 с.
2. Булат Т.П. Яків Степовий. Творчі портрети українських композиторів. Київ, Музична Україна, 1980. С. 18—20.
3. Іваницький А.І. Історична Хотинщина. Навч. посіб. Вінниця, 2007. 576 с.
4. Український романс. Творці. URL: https://ukrromanss.blogspot.com/p/blog-page_2.html (дата звернення: 15.01.2024).

IV. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ



УДК 78.08(78.09)

БЕСКОРСИЙ ВАЛЕРІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

викладач Харківської державної академії культури

СТВОРЕННЯ ПАРТІЇ АКОМПАНеМЕНТУ В ПРАКТИЦІ ДЖАЗОВОГО ГІТАРИСТА

Один із ключових елементів джазової музики — імпровізація — відноситься не тільки до сольної партії, але й до гармонії творів, що виконуються, тобто до акомпанементу.

Ключові слова: акомпанемент, джаз, нотний текст, імпровізація, аранжування, гармонія, побудова басової лінії.

У більшості випадків джазові музиканти використовують авторський текст пісень, блюзів, інколи тем, що запозичені з класичної музики, лише як структурну схему. В одному з інтерв'ю Джо Пасс зазначив, що він не акомпанує в звичному значенні цього слова, просто граючи акорди в тому чи іншому ритмі, дотримуючись вказаної автором гармонії. Його акомпанемент — це багатоголосна імпровізація з чітко визначеним фразуванням у верхньому голосі акордів та дотримання певних правил побудови басової лінії. Такий акомпанемент і є метою, якої повинен прагнути будь-який джазовий гітарист. За своїм характером ця техніка акомпанементу близька до фортепіанного компінгу. У цьому дописі ми свідомо оминаєм гру ритм-гітариста у

великих оркестрах за задалегідь зазначеною аранжувальником цифровою (чи нотами) партії акомпанементу. Йдеться про імпровізаційний супровід в комбо (малих складах) чи дуетах. Як початковий матеріал використовується нотний текст теми та спрощена гармонічна схема, подана у септакордах. Саме в цьому випадку джазові гітаристи самостійно розробляють акомпанемент задалегідь або навіть безпосередньо в процесі гри.

Для такої розробки використовують так званий метод акордових заміन (*chord substitution*), який дає можливість ускладнити гармонію відомих тем навіть до повної регармонізації, тобто створення нової гармонічної версії до обраної мелодії. Теоретичне обґрунтування та практична розробка методів акордових замін — це одне з найважливіших досягнень джазових музикантів, яке дорівнює за значенням сольній імпровізації. Практично в кожному посібнику для джазових музикантів у розділі, який присвячений гармонії, є матеріал про методи акордових замін. В США видано кілька фундаментальних робіт на цю тему.

Аналіз цих видань допомагає розділити всі методи замін на дві принципово різні групи: прямі (суть яких у використанні надбудов і альтерацій до септакордів) та непрямі, що базуються на використанні як заміни акордів, що мають спільні тони з початковим акордом, так і на введенні додаткових акордів у проміжки між гармонічними функціями, що вказані в партії акомпанементу. До непрямої заміни відносять метод наближення до цільового акорду, паралелізм, тритонову заміну тощо.

Починати навчання потрібно з теоретичного та практичного опанування так званої прямої заміни. Суть методу в розширенні септакордів за рахунок додавання до них 9, 11, 13 ступенів, а також використання альтерацій певних звуків, що входять до складу акорду. Цей метод розкритий у багатьох учбових виданнях і добре відомий гітаристам, що практикують. Його подають у вигляді таблиці, в якій вказані додані (надбудови) та альтеровані ступені в кожному класі септакордів (*maj7*, *7*, *m7*, *0*).

На практиці це означає, що, наприклад, акорд *C7* можна замінити *C9*, *C11*, *C13* (використовуючи надбудови), *C7b5* та *C7#5* (використовуючи можливі альтерації), чи *C7b9*, *C7#9*, *C9b5*, *C9#5*,

C7b5b9, *C7#5b9*, *C7#5#9*, *C13b9* тощо. Тобто у цьому випадку ми використовуємо альтерації і надбудови базового септакорду *C7*. Усе зазначене вище відомо навіть мало знайомим з джазом гітаристам. Але ми пропонуємо додатковий матеріал з використання прямої заміни, який допоможе якісно змінити партію акомпанементу, додаючи в неї елементи акордової імпровізації.

Легко помітити, що навіть у наведеному прикладі можливої заміни акорду *C7* одним з десяти акордів (насправді їх більше) виникає проблема обрання тих чи інших надбудов та альтерацій у кожному конкретному епізоді. Звичайно, тільки вдалий вибір акорду, що замінюється, може поліпшити звучання супроводу. У більшості учбових видань у процесі заміни акордів рекомендують використовувати власний слух і смак, а також аналізувати гру видатних джазових гітаристів. Не будемо сперечатися з цими порадами, але наведемо кілька ідей, що допомагають вирішити зазначену проблему. Для наочності виберемо одну з найпростіших квінтових моделей *II-V-I* в тональності *C-dur* та *G-dur* і покажемо деякі можливості керування верхнім голосом цієї послідовності за збереження діатонічної якості септакордів. Це означає, що в кожному прикладі збережемо рух баса *D-G-C* в до-мажорі та *A-D-G* в соль-мажорі, а також використаємо надбудови та альтерації мінорного септакорду на II ступені, домінантсептакорду на V та великий мажорний септакорд на I ступені. Тобто, в до мажорі: *Dm7-G7-Cmaj7*, а в соль мажорі: *Am7-D7-Gmaj7*. Домовимся, що акорди *Cmaj7* та *Gmaj7* будемо називати базовими, тобто рух у моделі *II-V-I* йде до тонічного акорду. Тому і верхні звуки акордів *Dm7-G7* та *Am7-D7* ми будемо розглядати відносно базових акордів.

Керування верхнім голосом у послідовності *II-V-I* почнемо із затримки окремих звуків базового акорду при грі моделі. Запропоноване нами завдання затримки звуків базового акорду зумовило появу надбудов в акордах *Dm7*, *G7* та *Cmaj7*: *Dm⁹*, *Dm¹¹*, *G⁹*, *G¹³*, *C^{6/9}*, *Cmaj⁹*, *Cmaj¹³*.

Наступним, складнішим варіантом гри моделі *II-V-I* є виконання у верхньому голосі діатонічного або хроматичного руху до цільового звуку базового акорду. Або, простіше кажучи, обравши, наприклад, тонічний звук до (*VIII* лад, перша струна) як цільо-

вий, ви керуєтесь рухом верхнього голосу вверх ступенями гами: *A-H-C* або хроматично спускаючись до звуку до (*I* лад, друга струна): *D-D^b-C*. У результаті, за збереження якості акордів ви, як і в минулому прикладі, отримуєте надбудовані та альтеровані ступені в акордах *Dm⁷* та *G⁷*: *Dm⁹*, *G¹³*b*⁹*, *G⁷*b*⁵*.

Усі гармонічні послідовності, що були розглянуті, використовуються в будь-якому стилі. Гармонічна модель не є належністю одного визначеного джазового напрямку: її можна зустріти і в музиці свінг, і в босса-нові, і в стилі бібоп. Різниця буде лише в її ритмічній трактовці.



УДК 78.092:78.071]:780.647.2

ГОДЛЕВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР ОЛЕКСАНДРОВИЧ

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний концертмейстер кафедри хореографії Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ
ORCID 0000-0002-9889-5767

МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС «*PERPETUUM MOBILE*». КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКІ ПЕРСПЕКТИВИ ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ

Одним з найвизначніших музичних формацій акордеонно-баянного мистецтва за формою, об'ємом та масштабом на теренах України є міжнародний конкурс «*Perpetuum mobile*», який проходить в місті Дрогобич Львівської області. Відкриття вищезгаданого конкурсу призвело до появи якісних ознак покращення та удосконалення різних показників фольклорно-джазового напрямку, а саме: зміцнення культурно-мистецької репутації українського мистецтва у світовому акордеонно-баянному суспільстві, поширення та розвиток трансформаційних процесів у музичному просторі України, практична апробація нового музичного матеріалу для композиторського та виконавського осередку.

Ключові слова: конкурс «*Perpetuum mobile*», акордеонно-баянне мистецтво, мистецьке середовище, організація конкурсу, виконавські категорії, виконавська творчість, композиторська творчість.

Конкурс «*Perpetuum mobile*» став стартовим майданчиком для підвищення фахової кваліфікації для всіх ланок виконавського мистецького середовища а також здобув репутацію багатовекторної платформи у форматі набуття досвіду як серед мистецького, так і наукового оточення. Важливу роль у розкритті багатьох питань акордеонно-баянного мистецтва відіграє обмін досвідом серед авторитетних постатей і діячів української та світової культури, який проходить у форматі лекційних форумів та конференцій на базі конкурсно-мистецького середовища.

Ось як Н. Остапчук подає історіографічні події, а також підіймає вагомі структурно-організаційні процеси щодо вищезгаданого: «Організатором конкурсу "Perpetuum mobile" виступає кафедра народних музичних інструментів та вокалу Інститут музичного мистецтва Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка, співорганізатор — Дрогобицький музичний коледж ім. В. Барвінського за сприяння Національної всеукраїнської музичної спілки та під егідою міністерства освіти і науки України. Конкурс баяністів-акордеоністів "Perpetuum mobile" проводиться із 2008 р. Ініціатори і керівники конкурсного проекту — відомі дослідники баянного і акордеонного мистецтва, педагоги А. Душний і Б. Пиц... Широка географія конкурсантів і низка схвальних відгуків членів журі із зарубіжжя є свідченням авторитетності і популярності цього форуму не лише в Україні, а й поза її межами» [2, С. 178].

А. Душний та Б. Пиц діляться своїми думками про наукові події, які відбуваються під час проведення конкурсу, далі пряма цитата: «Щорічно під час конкурсу проводиться Всеукраїнська науково-практична конференція "Музична освіта України: проблеми теорії, практики", яка охоплює доповідачів-представників різних ланок музичної освіти... Конференція дає можливість осмислення сучасної музичної освіти України, заохочує до пошуку альтернативних шляхів її модернізації, тут аналізуються здобутки й апробуються новітні дослідження» [1, С. 89].

Варто зробити акцент на різнобарвність та об'ємність формату проведення творчих змагань серед молодих виконавців акордеонно-баянного мистецтва. Широкий вибір вікових категорій, які дають змогу охопити великий віковий діапазон конкурсантів, умови та програми конкурсних категорій виконавців, прозора оцінка висококваліфікованого журі призвели до всебічного інтересу серед музикантів та викликали наплив виконавців.

Важливим художньо-стильовим показником у музичному житті «Perpetuum mobile» є розподіл на класичні, естрадні, народні та джазові виконавські категорії. Це надало сильний поштовх розвитку різновекторної політики мистецького змагання та призвело до залучення максимальної кількості як виконавців, так і ви-

датних фахівців акордеонно-баянного мистецтва України та світу. Присутність знаних майстрів у складі журі дає змогу якісно, кваліфіковано та професійно скласти оцінку виконавській майстерності учасників у численних категоріях конкурсу.

Ось що пишуть А. Душний та Б. Пиц про розширення кордонів мистецького руху та запровадження нових категорій, пошуку нових пріоритетних шляхів активізації творчого потенціалу акордеонно-баянного мистецтва України: «Новітні тенденції у світовому баянно-акордеонному русі, потреба додаткових стимулів для розвитку національного народно-інструментального мистецтва спонукають організаторів дрогобицького конкурсу до вдосконалення й урізноманітнення категорій. Так, з 2009 року введено номінації "виконавці народної, естрадної та джазової музики" серед студентів ЗВО I—II та III—IV рівнів акредитації, 2011 — "концертні виконавці", 2012 — "композитори (автори-виконавці) баяністи-акордеоністи" [1, С. 87].

Вважаю важливим відкриття в конкурсі композиторської категорії, адже її створення надало потужний поштовх для активізації репертуарного забезпечення фольклорно-джазового напрямку в акордеонно-баянному мистецтві України та відкрило нові горизонти для подальшого творчого руху серед представників композиторського потенціалу.

Це надало змогу молодим авторам композиторської думки продемонструвати нові композиції музичному суспільству, а також представити свою творчість для оцінки авторитетному журі вищезгаданої категорії, яке в різні роки проведення конкурсних прослуховувань складалося з іменитих представників акордеонно-баянної композиторської школи України. Серед визначних діячів композиторської справи варто відзначити В. Зубицького, В. Рунчака, А. Сташевського, Я. Олексіва.

Зауважу, що 2012 р. на V міжнародному конкурсі «*Perpetuum mobile*» саме в категорії «композиція» автор брав участь у конкурсному прослуховуванні з власною композицією «Імпровізація в стилі джаз-фолк-рок». В основу вищезгаданого твору лягла тема українського народного танцю аркан (https://youtu.be/0r4V_3DSJyY?si=zHLC-s3ruDF2GEGc).

Аркан — український гуцульський танець, який виконується чоловічим складом. Територіально розповсюджений у Івано-Франківському, Закарпатському та Чернівецькому етнографічних регіонах.

Окремо доцільно сформулювати власну думку щодо творчого діалогу мистецької спільноти на базі проведення конкурсу. Паралельно з проведенням конкурсних прослуховувань відбуваються концертні виступи видатних представників акордеонно-баянного мистецтва України та світу, що стимулює до творчого становлення й апробаційних процесів у виконавській та композиторській творчості молодого покоління музичного середовища. Влучна підтримка й активізація творчого конструктиву між слухачем і виконавцем яскраво доповнює прагнення до створення та висвітлення нового авторського матеріалу, формування власної інтерпретаційної думки у творчому процесі, активізації пошуку та створення сучасних науково-методичних розробок і втілення їх у освітню програму.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Душний А., Пиц Б. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile»: розвиток, пропаганда, перспектива. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 82—93.
2. Остапчук Н.М. Конкурсно-фестивальний рух акордеонно-баянного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 176—180.



УДК 784.4+398.8 (477.75)

ЗОСІМ ОЛЬГА ЛЕОНІДІВНА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва ННІ «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва», Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського
ORCID 0000-0001-7546-094X

ОБРАЗ КРИМУ В АЛЬБОМІ ДЖАМАЛИ «QIRIM»

Альбом кримськотатарської співачки Джамали «*Qirim*» — музична мапа Криму, яка закарбована у піснях, що збереглися до сьогодні в народній пам'яті. У статті подано відомості про його задум, музичну реалізацію та презентацію. Охарактеризовано образний зміст низки пісень альбому «*Qirim*», зазначено особливості вокальної манери Джамали в інтерпретації кримськотатарського фольклору.

Ключові слова: Крим, кримськотатарський фольклор, творчість співачки Джамали, альбом «*Qirim*», музичний образ Криму.

Альбом «*Qirim*» кримськотатарської співачки Джамали був презентований українській публіці у Києві 5 травня 2023 р. Його світова прем'єра відбулася менш ніж через тиждень, 11 травня, у Ліверпулі, де співачка виконала пісенні композиції у супроводі *BBC Philharmonic Orchestra* — одного з найстаріших оркестрів Великої Британії, на головній сцені минулорічного Євробачення безпосередньо перед його другим півфіналом [1]. Наприкінці 2023 р. альбом «*Qirim*» був номінований на Шевченківську премію. Публічні презентації та номінація на премію вказують на значимість цієї роботи для промоції кримськотатарської культури і в Україні, і в усьому світі.

Ідея альбому «*Qirim*» остаточно визріла 2020 р. Співачка прийшла з нею до майбутнього саунд-продюсера проекту Сергія Круценка, з яким раніше співпрацювала під час роботи над симфоніч-

ною версією пісні «1944», що прозвучала на Євробаченні 2017 р. Музикант не лише працював над звуковою частиною альбому «Qirim», а й врятував записи ще не готового проекту під час повномасштабного вторгнення на початку 2022 р. Співачка зазначає, що якби не його наполегливість, альбом не вийшов би у світ. На жаль, Сергій Круценко не дожив до його презентації три місяці. Окрім нього, над проектом працювали композитор й аранжувальник Артем Рощенко та звукоінженер Максим Гладецький [2].

Альбом «Qirim» складається з 14 пісенних творів, які репрезентують розмаїття жанрів кримськотатарського фольклору, що пов'язані з різними частинами Криму. Тому його цілком слушно визначають як музичну мапу Криму, яку можна знайти на офіційному сайті Джамали [5]. До цієї мапи прив'язані усі пісні альбому: відкривши кожну з них, можна прочитати її історію, ознайомитися з текстом кримськотатарською та українською мовами, послухати фрагменти кожної музичної композиції. Повністю музику альбому «Qirim» можна знайти на стрімінгових платформах, однак для повного занурення в атмосферу кримськотатарської музики варто почути концертне виконання, а тому особливу презентаційну цінність має запис київського концерту, який розмішений на офіційному каналі «Суспільне. Культура» [4].

Пісні альбому розташовані не хаотично, вони формують цілісну музичну драматургію, а тому «Qirim» є справжнім музичним циклом з наскрізним розвитком і смисловими акцентами. Також кожна пісня має свій драматургічний розвиток, і всі вони є маленькими пісенними шедеврами. Коротко зупинимось на кількох творах, що увійшли до альбому «Qirim». Пісня «Eki çeşme» («Два джерела») присвячена темі кохання, а її текст має багате семантичне навантаження. Два джерела — це не лише джерела-фонтани, де набирали воду кримчани і де молоді люди могли зустрічатися, це й символи сердець юнака та дівчини, які покохали один одного і прагнуть створити родину («Два джерела водою б'ють — досхочу нап'юся. Хай стане й мені ненькою твоя рідна матуся»). За характером це танцювальна пісня, її зміст — світла любовна лірика, однак швидкий темп не може приховати притаманну східній музиці семантику страждання, що закладена в її

ладовій організації, — мінорі з елементами фрігійського ладу. Окрім вокальної партії, в пісні «*Eki çeşme*» привертає увагу інструментальний супровід, а саме соло кларнета, який імітує традиційне звучання інструментальної кримськотатарської музики.

Пісня «*Çalbaş bora*» (в альбомі її назву українською подано як «Керченський шлях») розповідає про верблюда, що вів караван і заблукав, а його хазяїн через це зазнав збитків («Керченський шлях сховався в пітьмі. Куди ж то верблюди мої забрели? Згубилася разом грошей пелена! Ось що наробив ти, чалбаш-бора!»). Цей твір є побутовою лірикою, де головний герой звертається до свого верблюда, однак цей твір містить елементи драматизму, адже відсутність грошей позбавляє можливості прогледувати родину. За характером і в ладовому відношенні пісня «*Çalbaş bora*» у чомусь близька до «*Eki çeşme*», однак у виконанні Джамали вона звучить експресивніше.

Одним із смислових центрів альбому «*Qirim*» є пісня «*Alim*» («Алім»). Алім — це ім'я національного героя кримськотатарського народу, що боровся за справедливість: віддавав бідним майно, яке забирав у багатих, що отримали його нечесним шляхом. Ця композиція є епічною за своїм змістом, у вокальній партії особливо виражені риси мелодики традиційного типу, яка нагадує мугамне звучання, інструментальна частина пісні схожа на урочистий гімн. Родзинкою інтерпретації пісні «*Alim*» є її дуетне виконання з батьком, якого звали Алім. Тож слухач не лише чує оповідь про народного героя Аліма, а й бачить його уособлення, що надає особливій значимості цій композиції.

Говорячи про альбом «*Qirim*», не можна забувати, що в музичному творі важливими є не лише текст і музика, а й виконавська інтерпретація. Джамала має унікальний, впізнаваний тембр, вона майстерно володіє голосом і може інтерпретувати музику різних напрямів: від академічної до джазу, соулу та фолку. Однак лише в цьому альбомі повною мірою можна усвідомити генезу оригінальної тембрації співачки та її виконавської манери. Як зазначив у рецензії критик І. Панасов, альбом «*Qirim*» «допомагає зрозуміти, звідки в неї у голосі той тембр, який багатьом здається “плачем” та “стражданням”. Це і плач, і страждання, і радість, і три-

умф, і легкість, і молитва. Бо ця інтонація є у всіх 14 піснях, а вони дуже різні за настроєм і темами — від думок про самогубство до зухвалих танців степовиків-ногаїв. Це росток, який проріс з її етно-коріння, і залишає міцним зв'язок Джамали з цим фундаментом. Росток, що іноді рветься у небеса величезним деревом, як у пісні “1944”» [3].

Альбом «Qirim» співачки Джамали — це музична історія Криму та кримськотатарського народу, що закарбована у фольклорі, де відображено історичне буття народу та його музичні традиції. Сьогодні він сприймається як свого роду маніфест, який має не лише культурне, а й політичне значення, наближаючи момент звільнення Криму від окупації.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Кабацій М. Світова прем'єра. Джамала представила альбом Qirim у Ліверпулі разом із BBC Philharmonic Orchestra. *Українська правда*. 12.05.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/05/12/254270/> (дата звернення: 10.01.2024).
2. Кабацій М. Qirim, який звучить попри російський геноцид. Пояснюємо, чим важливий новий альбом Джамали. *Українська правда*. 26.06.2023. URL: <https://www.pravda.com.ua/cdn/cd1/qirim/> (дата звернення: 10.01.2024).
3. Панасов І. Повернення Криму: метод Джамали. *Karabas.live*. 09.05.2023. URL: <https://karabas.live/jamala-qirim/> (дата звернення: 10.01.2024).
4. Qirim. *Суспільне. Культура*. URL: <https://youtu.be/VxshjtmYr1Q> (дата звернення: 10.01.2024).
5. Qirim. URL: <https://qirim.jamala.ua/> (дата звернення: 10.01.2024).



УДК 78.09(784)

КДИРОВА ІНЕСЬ ОСЕРБАЇВНА

заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри «Музичне мистецтво естради»
КВЗО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0003-2717-904X

МИРОШНИЧЕНКО ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ

старший викладач кафедри «Музичне мистецтво естради»
КВЗО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0009-0003-2229-5102

УНІВЕРСАЛЬНІ ТЕХНІКИ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Стаття присвячена ідентифікації та аналізу універсальних технік естрадного вокалу, що демонструють у професійній діяльності сучасні співаки з метою вдосконалення художнього звуку і виконавської майстерності. Предметом дослідження є ефективність застосування універсальних технічних прийомів вокалізації в контексті музичних жанрів і вимог аудиторії. Наведено висновок, що естрадний спів істотно поширив спектр вокальних технік, які відрізняються від академічного співу не лише за способом вокалізації, але й за якостями художнього звуку. Ефективність використання вокальних прийомів визначена адаптацією до конкретного музичного жанру, індивідуальних особливостей співака, його сценічного іміджу та потребує гнучкого підходу до виконавської практики.

Ключові слова: вокальне виконавство, естрадний вокал, універсальні техніки вокалізації, музичні жанри.

Музичне естрадне мистецтво є важливою складовою масової культури, яка відображає соціокультурні та історичні тенденції свого часу. Обґрунтування сутності естрадного мистецтва у контексті розвитку масової культури дає змогу розкрити його роль у формуванні ідентичності, суспільних цінностей та досвіду. Дослідження цього аспекту має за мету вивчення впливу естрадного мистецтва на формування культурного образу суспіль-

ства, розкриття його ролі у процесі глобалізації та змін у культурному просторі.

Вокальне виконавство в естрадній сфері є динамічним явищем, яке існує як унікальна форма мистецтва у всесвітньому контексті музично-виконавської діяльності, відрізняючись від інших видів співу своєю стилістикою, естетикою і поетикою.

Комплексне дослідження історичних, теоретичних і практичних аспектів естрадного виконавства привертає увагу як проблема музикознавчих наук за рядом об'єктивних причин. Сучасна музична естрада є конгломератом жанрів, стилів та методів виконання, що функціонує поза сферою академічного мистецтва і синтезує в собі сучасні тенденції та культурні впливи. Зацікавленість фахівців жанром естради — ключовим аспектом сучасної музичної культури — дуже висока і активно стимулює вивчення особливостей вокального виконавства у контексті естрадного мистецтва [4, С. 28—37].

Професійне володіння голосом у сучасному музичному мистецтві набуває непересічного значення і характерних рис. Серед зірок вітчизняного та світового вокального мистецтва дедалі більше уваги глядачів і слухачів привертають виконавці, які володіють своїм голосом як унікальним музичним інструментом. На мистецькому Олімпі з'являються зірки — представники різних вокальних шкіл, музичних стилів і жанрів [1].

Академічні виконавці співають практично в одній манері і мають єдині критерії якісного звучання голосу. Технічні прийоми у класичних творах визначені композитором безпосередньо у вокальній партитурі (наприклад, темпоритм, вокальні прикраси — гліссандо, трелі, форшлаги, морденти). Також обов'язковими є авторські рекомендації щодо фразування, динаміки твору і характеру виконання. Співаку дозволено в особистій інтерпретації змінювати лише деякі способи вокалізації, наприклад, заспівати замість *legato* інший штрих — *portamento* (італ. *portamento* — плавний ковзний перехід від одного звуку до іншого) та засоби художнього вираження (довжина фермат, швидкість співу рулад, акторські емоційні прийоми виразності тощо) [2].

На початку 2000-х років оперні співаки увійшли в сучасний шоу-бізнес, взяли участь у мюзиклах, звукозаписі саундтреків для кі-

нофільмів, а деякі навіть розпочали сольну концертну діяльність. З'явилися цікаві вокальні проекти оперних співаків з естрадними зірками. Результатом цієї роботи стала поява нового музичного напрямку — класичний кросовер, а з ним і пісенних творів з широким діапазоном, використанням різних вокальних технік і прийомів на фоні звучання симфонічної партитури.

Чоловіки як додатковою фарбою користуються фальцетним співом (тенори у верхній теситурі), що для жінок є неприйнятним в академічній манері [3]. Такою технікою в жанрі класичного кросовера користується відомий співак сучасності — Джош Гробан. Взірцем гармонійного поєднання різножанрових виконавських технік є саунд-трек Д. Гробана до кінофільму «Троя» — «*Remember*», де поряд з академічною манерою звучить жіноча партія з вокальними прийомами східного співу основного лейтмотиву.

У сучасному вокалі широко використовується мелізматика, яка найчастіше побудована на пентатоніці (Уітні Хьюстон, Меррайа Кері), але може мати форму морденту, форшлагоу або трелі з глісандуванням, якими можна прикрасити пісню східного звучання. Такою технікою на українській естраді співають Джамала, Інеш Кдірова, Ленара Османова, Ельзара Баталова.

Яскравим представником академічної манери співу в естрадному жанрі є Алесандро Сафіна. Його мрією було створення синтетичного жанру — проникливої поп-оперної музики. Здійснити цю мрію Сафіно допоміг композитор Романо Музумарра. У 1999 р. вони випустили альбом «*Insieme a te*» з піснею «*Luna*», яка і досі є візитною карткою співака. Сафіна стверджував, що це перша пісня в його кар'єрі, яка мала яскраво виражений ритм, нехарактерний для більшості оперних арій («вона навіть трохи в стилі рок»). Незважаючи на це, хіт в жанрі класичного кросовера — «*Luna*», виконаний академічною манерою, підкорив європейських слухачів. Сингл мав величезний успіх у Європі, особливо в Нідерландах, де посів друге місце.

2001 року «*Luna*» завоювала і Латинську Америку. Сталося так, що співак просував свій альбом у Бразилії, де познайомився із творцями найпопулярнішого телесеріалу «Клон». Вони не лише включили композицію як саундтрек, а й задіяли Сафіну у трьох епізодах серіалу — у ролі самого себе.

Надзвичайний природний талант та широкі вокальні можливості демонструє відомий співак із Казахстану, лауреат міжнародних конкурсів Дімаш Кудайбергенов. У піснях він використовує максимальні можливості свого голосу: від баритона то теситури колоратурного сопрано через головний резонатор, фальцет і спів у свистковому регістрі [6, С. 52—58].

Сучасні тенденції на естраді простежуються не лише в яскравому іміджі, музичному стилі та репертуарі артистів, а й у використанні вокальних технік, які суттєво відрізняються від загальноприйнятих традиційних норм академічного вокалу і наближені до виконавських прийомів естрадно-джазового співу.

Історична специфіка джазового вокалу значною мірою зумовлена його корінням у фольклорі афроамериканців, що призвело до розширення виразних можливостей у порівнянні з традиційною європейською вокальною технікою. Аналіз взаємозв'язку вокально-звукових ідеалів та еволюції джазових стилів представлений у статті музикознавця В. Омельченка [8, С. 75—78].

Естрадно-джазовий звук відкритіший і вільніший на відміну від академічного, він не культивує згладжування регістрів, навпаки, контрастність звучання голосу в різних регістрах є додатковою фарбою.

Спів у низькій теситурі супроводжується посиленням підкресленням грудного тембру, що формується у позиції позиху. У звучанні середнього і верхнього регістрів співаки використовують горлові та носові призвуки і фальцет. Основна складність співу в джазовій манері полягає у необхідності часто (іноді в межах однієї фрази) змінювати техніку звукоутворення, тоді як для академічних співаків, навпаки, важливо застосовувати однакову техніку формування звуку в межах усього твору.

Палітра технічних прийомів джазового вокалу дуже різноманітна. Гліссандо і портаменто, свінгування, мелодекламація, спів фальцетом є універсальними як для чоловіків, так для жінок. Носові призвуки також сміливо використовують: нарочито гугняве звучання часто вживають як імітацію деяких інструментів (наприклад, труби з сурдиною). Така техніка вокалізації отримала назву тванг (*twang*) і стала популярною у багатьох сучасних виконавців:

Даффі, Емі Уайнхаус, Меган Трейнор часто користуються цією технікою; Джастін Тімберлейк, Ріанна, Аліша Кіз чергують назальний тванг із субтоном; Крістіна Агілера, Леді Гага у співі поєднують тванг із белтінгом.

Популярні співаки використовують тванг як базову техніку для яскравого художнього естрадного звуку. При співі твангом звук може резонувати у роті чи носі (назальний і оральний тванг). Такий ефект використовують Кеті Пері і Сія: у приспіві вони переходять із назального на оральний тванг.

Імітуючи Сію з її навмисно підкресленим назальним твангом, можна почати гугнявити і домогтися голосу з ефектом затиснутого носа. Але анатомічно тванг пов'язаний не з носом, а з гортанню. Щоб знайти свій голос, спочатку потрібно фізично відчувати звуження гортані. Найпростіше це зробити при ковтанні. Звуження надгортанної щілини дає посилення та додаткову компресію звуку, і в результаті звучить чистий, гучний голос без хрипоті, яким співають Стіві Вандер, Гаррі Стайлз, *LP*, Джамала, Т. Кароль, Н. Дорофєєва.

Сучасні виконавці співають у розмовній позиції гортані. Такий спів звучить спокійно і природно, ніби вокаліст просто вимовляє фрази від душі. Додаючи до твангу субтон (вокалізація з придиханням), співаки досягають надзвичайно ліричного звучання. В англійській музиці цю техніку співу запровадив у вокальну методику знаменитий викладач вокалу Сет Ріггс. Справжню революцію у шоу-бізнесі зробила американська співачка Біллі Айліш, манера співу якої знайшла визнання спочатку у західних зірок через соціальні мережі, а потім у світової спільноти слухачів через засоби медіа. В Україні вокальні техніки тванг і субтон у створенні художнього образу успішно використовує молода співачка, авторка пісень Діана Тайманова.

У другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. взаємодія комерційної та контркультурної моделей легітимації західної розважальної музики й естрадного вокалу виявилася складною та багатогранною. Інтереси шоу-бізнесу орієнтовані на масову аудиторію, видовищність і комерційний успіх [5]. Нові популярні музичні стилі забезпечують індустрії розваг доступ до широкої

аудиторії через радіо, телебачення та соціальні мережі. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. виникла тенденція поступової асиміляції під впливом шоу-бізнесу більшості нових музичних напрямів, притаманних рок-музиці [7].

Сучасні трансформації стилістики масової культури призвели до появи таких жанрів: фолк-рок, хард-рок, соул, фанк, техно-рок тощо. Естрадний вокал також почав еволюціонувати, віддзеркалюючи специфіку та особливості кожного жанру. Новітні музичні напрями і стилі вимагали впровадження відповідних вокальних прийомів виконання, відмінних від традиційних, що були властиві попереднім музичним жанрам [9]. Так, рок-музика за характером звучання — енергійна, іноді навіть агресивна, вимагає силового виконання та використання грубших голосових ефектів: штробас, фрай, скримінг (спів на розщеплених голосниках). Зазначені прийоми властиві рок-музиці у стилях: хеви-метал, панк- і хард-рок, пост-хардкор. Серед вокалістів такі техніки використовують Джаред Лето («*Thirty Seconds to Mars*»), Майкл Барнс («*Red*»), Честер Бенningтон («*Linkin Park*»). Також популярними стали шаутс і холлерс ефекти (мелодекламаційні вигуки), абсолютно вільні у мелодико-інноваційному плані. Соул та фанк музика може охоплювати більше експресії та використання ритмічних елементів у вокальному виконанні.

Техніки естрадного вокалу, такі як белтінг (гучний, енергійний спів на відкритій широкій гортані), тванг (спів з назалізацією), штробас (використання призвуків для підвищення емоційності звучання), фальцет (спів на високих нотах чистим звуком) та субтон (зниження голосу крізь шепіт з придиханням для створення специфічного ліричного ефекту) стали популярними і широко використовуються в нових жанрах.

Отже, естрадний спів значно поширив спектр сучасних вокальних технік, які кардинально відрізняються від академічного співу не тільки способами вокалізації, а і якостями художнього звуку. Універсальні технічні прийоми в естрадному вокалі є важливою складовою професійної підготовки виконавців. Ефективність вокальної техніки залежить від її адаптації до конкретного музичного жанру та індивідуальних особливостей співака.

Систематичне вдосконалення технічних навичок допомагає виконавцям демонструвати високий рівень вокальної майстерності у створенні художнього образу, що є запорукою успішної творчої діяльності на сучасній естрадній сцені. Трансформації та суперечності, що характеризують музичну культуру другої половини ХХ — початку ХХІ ст., дали новий імпульс розвитку естрадного виконавства, збагатили світову музичну культуру новими художніми образами і техніками вокалізації пісенного матеріалу.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Антонюк В.Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ: Укр. ідея, 1999. 218 с.
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підруч. для вищ. муз. навч. закл. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
4. Дрожжина Н.В. Питання методології естрадно-вокальної педагогіки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я.; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2009. Вип. 1. С. 28—37.
5. Зайцев В.П. Режисура естрадних та масових видовищ: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. культури і мистец.], 2-ге вид. Київ: Дакор, 2006. 251 с.
6. Кдирова І.О., Мирошніченко О.М. Сучасні тенденції розвитку музично-сценічних жанрів національного мистецтва Казахстану. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матеріали Міжнар. наук.-практич. конф. Київ, 22—23 квіт. 2023 р. Київ: КНУКіМ, 2023. С. 52—58.
7. Олендарьов В.М. До питання про театральність пісенної естради. *Українське музикознавство*: зб. наук. ст. Київ: Муз. Україна, 2002. Вип. 31. С. 108.
8. Омелюченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75—78.
9. Стахевич О.Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997. 272 с.



УДК 782.8

ЛЕВКО ВЕРОНІКА ІВАНІВНА

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0002-6946-0115

НАЦІОНАЛЬНІ МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ В МЮЗИКЛІ АНАТОЛІЯ КАРПЕНКА «ПРО СВІТЛО, АБО МЕЛОДІЯ НАДІЇ»

Охарактеризовано мюзикл А. Карпенка на лібрето М. Бровченка «Про світло, або Мелодія Надії». Подано відомості про історію створення мюзиклу та його сюжетно-смыслові лінії. Розкрито питання національного у змісті та композиції цілого як підґрунтя створення яскравих і національно визначених музичних образів.

Ключові слова: українська музика, мюзикл, творчість Анатолія Карпенка, Києво-Могилянська академія, музично-образна характеристика.

Український мюзикл за тридцять років незалежності зробив кількісний та якісний стрибок, і сьогодні ми впевнено можемо говорити про нього як про національний культурний феномен, який органічно поєднує світові традиції розвитку жанру та здобутки музичної культури України від давнини до сьогодення. Серед українських мюзиклів, який міг би стати знаковими для культури, є «Про світло, або Мелодія Надії» композитора Анатолія Карпенка [3] та лібретиста Миколи Бровченка [1] — провідних майстрів, багаторічна діяльність яких стала вагомим внеском в історію музично-театрального мистецтва. Проте цьому твору поки що не судилося побачити сцену. Композитор в інтерв'ю, розповідаючи про мюзикл, говорив про намір поставити його в Палаці «Україна» [2], проте це не вдалося, твір ще чекає сценічної реалізації, попри те, що партитура повністю готова, є записи усіх музичних фрагментів твору зроблені провідними українськими співаками.

Чому ми назвали мюзикл «Про світло, або Мелодія Надії» знаковим? Цей твір, написаний 2005 р., був присвячений 390-річчю створення Києво-Могилянської академії, і в лібрето автор в єдиному просторі сценічної дії поєднує славетні часи розквіту Могилянки у середині XVIII ст. із сьогоднішнім, створюючи місток між минулим і теперішнім. Історична спадкоємність — важлива смислова лінія сюжету мюзиклу, вона свідчить про нерозривність буття українського народу, зв'язок між поколіннями. Окрім цього, в мюзиклі «Про світло, або Мелодія Надії» є ще одна смислова лінія — питання авторства пісень, що вважаються народними, адже не народ пише пісні, в них є автори, народ лише зберігає пісенні шедеври як частину культурної пам'яті.

Мюзикл має авторське визначення — український національний фантазмагоричний мюзикл- рекреація. Відповідно до сюжету в ньому є чотири лінії: лірична, комічна, фантастична, історична. Фантастична лінія репрезентована образом Володарки часу (її партію виконує Жанна Боднарук), яка є рушієм сюжету. Її музичні номери «Містками Світла вистелено шлях...» та «Пісня про Світло» базуються на естрадній стилістиці, в якій органічно поєднано традиції українських солоспівів і сучасної музики, що однозначно маркується як українська. Особливо виразною є заключна композиція — «Пісня про Світло», що звучить як гімн, гімн часу, що поєднує минуле і майбутнє, надихаючи нові покоління, попри негаразди, на невпинний рух уперед.

Лірична лінія представлена двома персонажами: студентом Києво-Могилянської академії Миколою Іскрою та його коханою Надією. Ця лінія не знайшла потужного музичного розвитку, молоді люди та їхнє кохання є поштовхом до сюжетного руху, але ця тема не є центральною в мюзиклі. Лірична лінія представлена в піснях Миколи Іскри «Зоря впала», Надії «Слова намистом розгублю...» та дуєті Миколи й Надії «Зоре моя ясная». Відзначимо тематичну спорідненість номерів, які базуються на аналогічному музичному матеріалі задля підкреслення близькості душ героїв. У стильовому відношенні ці номери також орієнтуються на українську естрадну пісню, де посилено пісенно-романсове начало.

Комічна лінія представлена низкою номерів і репрезентує кількох історичних і сучасних персонажів. «Проповідь во іскусаніє картоплянціі позичоной», яку виконує дяк Павло Чмих, — номер,

що базується на стилістиці комічної опери, а також на пародійних елементах церковного співу (псалмодування). Лінія представлена в дуеті-інтермедії «Парубок і чорт», який виконують головний герой Микола Іскра та його друг на прізвисько Бджміль. Цей номер також апелює до української комічної опери XIX ст., проте стиль тут є виразнішим. Сучасність у сюжетній лінії має паралелі з серединою XVIII ст., а тому пародійні елементи є й тут. Особливо яскравою є пісня «Дерева», яку виконує Сандропа, що є аллюзією на хіт 2000-х років «відомої педагогічної мегазірки».

Історична лінія представлена піснею Надії, яка написана в народному стилі, оскільки через століття отримала статус народної. До історичної лінії, хоча і дещо умовно, можна віднести номер «Репетиція — Музична Битва», де на одній сцені відбувається своєрідний батл між академічним хором та рок-гуртом, яким виділили на репетицію той самий час. Текст і музика цього номера перебувають на різних полюсах (класична музика і рок), однак гра зі стилями, характерна для постмодерну, також є формою взаємодії української традиції із західною популярною музикою.

Отже, у всіх чотирьох сюжетно-сміслових лініях в мюзиклі «Про світло, або Мелодія Надії» в той чи інший спосіб представлена українська музична традиція в її трьох основних різновидах: народна пісня, класична опера та естрадна пісня. Звертання до українського фольклору, академічної класики та сучасного музичного шару робить цей твір глибоко укоріненим в національну традицію і одночасно актуальним.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Довгич В.А. Бровченко Микола Володимирович. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-36248> (дата звернення: 18.01.2024).
2. Кучеренко Л. Музика «Могілянки». Дует композитора і співачки презентує новий мюзикл. *День*. 28.10.2005. № 198. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/muzyka-mohulyanky> (дата звернення: 18.01.2024).
3. Шинкарук В.Ф. Карпенко Анатолій Григорович. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-9995> (дата звернення: 18.01.2024).



УДК 78.04

ОВСЯННИКОВ ВЯЧЕСЛАВ ГЕОРГІЙОВИЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0001-8200-1709

ДІЯЛЬНІСТЬ ДЖОРДЖА МАРТІНА У КОНТЕКСТІ СПІВПРАЦІ З ГУРТОМ «*THE BEATLES*»

У сучасному культурному просторі актуальним постає завдання досліджувати діяльність іменитих продюсерів ХХ ст., адже їхня робота вплинула на хід розвитку популярної музичної культури і технологій звукозаписувальної індустрії, започаткувавши фундамент для наслідування сучасниками. У поле зору потрапляє просвітник продюсування Джордж Мартін.

Ключові слова: Джордж Мартін, гурт «*The Beatles*», продюсер, звукозаписувальна індустрія, студійний майстер.

Джордж Мартін ще до співпраці з легендарним гуртом «*The Beatles*», працюючи на лейблі «*Parlophone Records*», займався продюсуванням студійних записів джазових виконавців і заробив собі репутацію, працюючи продюсером комедійних шоу у 1950-х роках. Він мав класичну музичну освіту. 1962 року Мартін відчув творчий потенціал «*The Beatles*» і зробив з ними перші записи, після яких гурт став популярним. Подальша співпраця з легендарною Ліверпульською четвіркою продовжувалась продюсуванням майже усіх музичних альбомів гурту «*The Beatles*». Джордж Мартін був продюсером і телевізійного документального фільму, присвяченого 25-річному ювілею альбому «*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*» гурту, підготував три подвійних диски «*The Beatles Anthology*».

1965 року Дж. Мартін створив власну студію «*AIR London*», у 1970-х роках був продюсером низки кі-

тових альбомів гурту «America», працював також з британським джаз-рок гуртом «Mahavishnu Orchestra» та видатними музикантами Полом Уінтером, Джиммі Веббом і Джеффом Бекком. Окрім цього, варто зазначити продюсерську роботу сольних альбомів Пола Маккартні, саундтреку до його фільму «Give My Regards To Broad Street».

Наприкінці 1970-х років Джордж Мартін збудував студію на карибському острові Монтсеррат, у якій записувалися Пол Маккартні, гурти «Dire Straits» та «Rolling Stones». 1989 року ураган знищив створену ним студію, і багато музикантів віддали свої записи для підготовки благодійного альбому «After The Hurricane».

Джордж Мартін, звичайно, не був першим музичним продюсером у світі, але він окреслив можливості та завдання цієї професії, сприявши сучасному розумінню її суті, що стало суттєвою причиною його геніальності. Тому навіть після його смерті 2016 року артисти й продюсери кількох поколінь вшановують його та вивчають творчий доробок у рамках співпраці з «The Beatles».

До появи Дж. Мартіна основним обов'язком продюсера був звукозапис у реальному часі. Якщо музикант брав не той акорд або співак фальшивив, продюсер вимагав перезапису, поки все не звучало як слід.

Окреслюючи історіографічний контекст, не можна не зосередити уваги на популяризації рок-н-ролу у Великій Британії у 1960-х роках. У той час Дж. Мартін займався пошуком перспективного у цьому напрямі музичного гурту, саме тоді він і підписав контракт з «The Beatles». Спочатку Джордж Мартін поведився як звичайний продюсер того часу, а саме виконував роль «старшого» у групі, удосконалював звучання та тексти музичних творів. Він вніс певні зміни у склад колективу, звільнив Піта Беста (першого ударника) та взяв на його місце Рінго Старра. Проте на ранніх синглах «The Beatles» все одно заміняв його сесійним ударником, тому що вважав, що так краще. Продюсер переконав Пола Маккартні використовувати у записі пісні «Yesterday» струнний квартет, а у пісні «In my life» Джона Леннона — додати соло на клавісині, яке під час завершальної сесії довелося прискорити вдвічі. Пізніше роль Джорджа Мартіна трансформувалася від авторитарного боса до студійного майстра, який міг втілити будь-яку найсміливішу ідею музикантів і вдосконалити звучання пісні

так, що вона ставала незабутнім хітом. Спів ченців Тибету на гірській вершині; крещендо, яке нагадує кінець світу; шалений ярмарковий орган із вуличного цирку — це реалізовані творчі задуми продюсера і учасників гурту для передачі художнього образу, змісту пісень шляхом винайдення технологічних методів у звукозаписі, направлених на формування зазначених вище звукових ефектів у піснях «*Tomorrow Never Knows*», «*A Day in the Life*» та «*Being for the Benefit of Mr Kite!*». Особливою інноваційною багатоелементністю і багат шаровістю відзначається пісня «*Tomorrow Never Knows*» — спосіб зворотного запису з деформацією натуральних природних звучань; рідкісний метод штучного дабл-трекінгу (ADT), коли звукова копія запускається з невеликим запізненням або випередженням, у результаті створюється ефект подвійного звучання.

Використання багатодоріжкового звукозапису і маніпулювання звуком допомагало отримувати власний неповторний «саунд». Продюсер зробив гурт «*The Beatles*» першою справжньою студійною лабораторією. В музичному альбомі «*Revolver*» і пізніше за допомогою Джорджа Мартіна гурт «*The Beatles*» створювали звуки, які б не міг відтворити жоден музичний інструмент на сцені.

Із харизматичного сценічного музичного бенду, який давав багатотисячні концерти, «*The Beatles*» перетворилися на найінноваційнішу в історії популярної музичної культури студійну групу завдяки творчому дару Джорджа Мартіна, його розумінню класичної музики, естетичному смаку та вмінню співпрацювати.

У діяльності студійних гурту сучасності мало спільного з тим, що робив Джордж Мартін із гуртом «*The Beatles*» у 1960-х роках. Проте варто зазначити, що попри культурні, соціальні та музичні зміни, саме робота Джорджа Мартіна стоїть за всіма продюсерами сучасності. Легендарний продюсер надихнув ціле покоління найкращих музикантів світу, дав уявлення про студію звукозапису як місце, де народжується звук, де фантазія та технології створюють всесвіт нескінченних можливостей.

Підсумовуючи, підкреслимо головну особливість Джорджа Мартіна — зміна ролі музичного продюсера від професіонала, який просто стежив за виконанням, до творчого співавтора пісень, здатного створювати нові звукові світи.

У. МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ



УДК 78.09(784)

ГУБА-ПЛОСКІНА АЛЛА ВОЛОДИМИРІВНА

викладач ПЦК, кафедри «Мистецтво співу»,
КЗВО КОР «Академії мистецтв імені Павла Чубинського»

АНАЛІЗ МЕТОДИК МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН З ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО АРТИСТА СЦЕНИ

Розглянуто питання природи людського голосу і механізм звукоутворення. Проводиться аналіз методики постановки академічного голосу і драматичного актора.

Ключові слова: голос, голосові зв'язки, тембр, дихання, артикуляція, дикція.

*...Я вірю в краще майбутнє рідного народу,
вірю, ні, я впевнена, що вільний геній мого народу
витворить нове вільне мистецтво*

М. Заньковецька [2, С. 179].

На індивідуальних заняттях з предмета «Постановка голосу» ми не тільки навчаємо співаків-початківців формувати звук, співати вокальні фрази на диханні та опорі, а й вимовляти слово, яке складає зміст і характер музичного твору, щоб то не було: аріозо, арія, романс чи пісня. Без слова немає розуміння художніх завдань, що стоять перед драматичним актором, а без виконавської, акторської майстерності ніколи не буде професійного актора.

Унікальність людського голосу полягає в нашій здатності точно координувати голосові органи і

перетворювати звуки в осмислену мову. Початкова функція голосових зв'язок людини — це захищати наші дихальні шляхи від потрапляння сторонніх предметів, а також регулювати потік повітря, що надходить до легень. Усе наше тіло бере участь у голосоутворенні, і завдяки резонансній системі ми чуємо наш голос. Кожна людина має свій неповторний тембр голосу, за яким можна безпомилково ідентифікувати особистість. Для співаків, акторів кіно і театру голос — ідеальний музичний інструмент. Тембр голосу залежить від особливостей будови людського організму, де велике значення мають розмір трахеї і резонаторів, щільність змикання голосових зв'язок та їхня довжина і ширина. На тембр голосу впливає постава людини, її стан здоров'я та фізична втома. Існує тісний взаємозв'язок між голосом і слухом; розвиваючи власний внутрішній слух, ми розвиваємо свій голос.

Розуміючи природу і будову людського голосу, працюючи з голосом як педагог і як артист-вокаліст на сцені, я зацікавилася предметом «Сценічна мова», який викладають у театральних вишах для майбутніх акторів драматичного театру. А головне, мене зацікавили схожість і відмінність методів викладання цих профільних дисциплін, та які знання і навички мені, викладачеві, можуть стати корисними у професійній викладацькій практиці.

Мета роботи — проаналізувати методики викладання фахових дисциплін із «Постановки голосу» і «Сценічної мови» та порівняти їх.

Співацький голос характеризують «як сукупність музичних звуків, що утворюються голосовим апаратом і виконують біофізичну, психофізіологічну функцію» [6, С. 55]. Головним завданням предмета «Постановка голосу» є формування і розвиток голосу для його професійного використання на сцені без підсилювальних пристроїв. Поставлений голос відрізняється від мовного голосу багатством тембрових барв, широтою звуковисотного і динамічного діапазону, звучністю, польотністю, витривалістю і чіткістю вимови.

Сценічний мовний голос — це голос, за допомогою якого актор драматичного театру здійснює активні, цілеспрямовані, продуктивні словесні дії на сцені в акустичному театральному залі.

Мета постановки такого голосу є майстерно володіти своїм голосом, вміло інтонувати свій виступ, наповнювати емоційним змістом, впливати на глядача і, у такий спосіб, керувати аудиторією. Об'єднувальним для двох профільних дисциплін є людський голос і діяльність на професійній сцені для виконання режисерських і вокальних завдань [2, 4, 5]. Питання культури співу і культури мови, дикції, артикуляції, інтонації вокальної та інтонації в усному сценічному мовленні розглядаються на заняттях з обох дисциплін. Теми занять охоплюють питання основ голосоутворення, дихання та його різновидів, вироблення фонаційного дихання. Будова нашого голосового апарата і процес видобування звуку як у академічного співака, так і драматичного актора, є складним процесом і потребує теоретичних знань і розуміння. Людський голос характеризується тембром, силою звуку, діапазоном, політністю, рухливістю й атакою звуку, яка є м'якою, твердою і придиховою.

«Мовний апарат людини складається з двох відділів: центрального та периферійного. До центрального входять головний та спинний мозок», — наголошує Н.В. Грицан [2, С. 113]. Водночас головний мозок пов'язаний з усією нервовою системою людини, де всі рухи ротової порожнини, голосових зв'язок ним регулюються. «Периферичний відділ в свою чергу складається з трьох відділів:

1. Звукоутворювального (гортань, голосові зв'язки);
2. Артикуляційного (порожнина рота, верхнє піднебіння, зуби, нижня щелепа);
3. Дихального (трахея, легені, діафрагма)» [2, С. 113].

Знання будови свого голосового апарата та вміння володіти своїм тілом і процесом дихання є обов'язковим у вивченні обох дисциплін.

Виразний, сильний, польотний і яскравий голос — це запорука поставленого хорошого дихання та опори звуку. Для академічного співу і сценічного мовного голосу прийнятний діафрагмально-реберний тип дихання, коли скорочуються діафрагма, міжреберні м'язи, а також м'язи живота. Що таке діафрагма? «Діафрагма — сильний, куполоподібний еластичний м'яз, який своєю випуклою стороною повернутий до грудної клітки і відділяє її від порожнини живота» [2, С. 115]. Простий приклад, як відчути

свою діафрагму — слід із зусиллям вимовляти приголосні, сконцентрувавши свою увагу на напрузі, яка утворюється по всьому периметру діафрагми. Головне завдання педагога — навчити здобувача мистецької освіти керувати своїм диханням і координувати його з органами звукоутворення.

Краса тембру, вокальна і голосова майстерність — це не тільки подарунок природи, але і щоденна робота над собою в аудиторії, на індивідуальних та групових заняттях. У практиці постановки сценічного мовного голосу застосовують тренувальні мовні вправи для розвитку діафрагмально-реберного типу дихання. Спочатку здобувачі оволодівають навичками правильної постави тіла, а саме: пряме положення голови, трохи опущені та розгорнуті плечі, пряма спина та підтягнутий живіт. Така постава тіла притаманна й академічному співаку. Для контролю руху діафрагми педагог пропонує учню покласти руку на живіт і зробити вдих та видих. Для тренування дихання вчать промовляти скоромовки, видихаючи рівномірно без ривків. Є мовні вправи, схожі до вокальних розспівок, наприклад: набрати повний вдих, зробивши затримку, швидко на видиху промовляти склади на «бі, бе, ба, бо, бу».

Н.В. Грицан стверджує: «Ми говоримо: "сценічний тон", уміння тримати "сценічний тон" або немає "сценічного тону"» [2, С. 123]. У театральних акторів є поняття «сценічний тон», або «мовний тон», що означає присутність внутрішньої активності, тобто тону під час виконання мовних і акторських сценічних завдань. Для співака це поняття означає володіння своїм диханням і опорою звуку. Для обох дисциплін обране спільне поняття «висоти звуку», що означає володіння своїм мовним і голосовим діапазоном та частотою звучання. У театральних вишах для розвитку музичного слуху є обов'язковими гра на музичному інструменті (за вибором) та спів. «Спів — також один із могутніх засобів естетичного виховання» [1, С. 6]. «Спів у маску», або «говорити у маску», тобто, співати або говорити в напрямку передніх зубів, для чіткої ясної вимови і близького зібраного звуку. Для співаків — це правило позиційного співу, яскравого, польотного звучання. Співати рівним звуком на всьому діапазоні, без регістрових зломів, допомагає спів у змішаному типі резонуван-

ня. «Найвидатнішим вокальним педагогом ХІХ ст. вважається Ф. Ламперті, основними методичними принципами якого були: грудно-діафрагмальний тип дихання; змішане звучання трьох регістрів співочого голосу (грудний, середній змішаний і головний); прикрите звучання верхнього регістру; фіксоване (в основному опущене) положення гортані у співі; тверда атака звука» [1, С. 8].

У мовній практиці існує поняття «темп мовлення», яке залежить від темпераменту, артистизму, ерудиції особистості, розуміння теми і змісту мовлення, комунікації у суспільстві, освіченості. Для академічного співака — це постійне, ускладнення вокально-технічних вправ, а також покрокове розширення свого вокального репертуару. Велику увагу як у процесі постановки голосу співака, так і постановки сценічного мовного голосу майбутнього актора драматичного театру приділяють тембру. Головне — навчити здобувача мистецької освіти чути свій тембр голосу і користуватися всією палітрою тембрових фарб, виконуючи різнохарактерні ролі на сцені. Шляхом постійного тренування тембр голосу позбавляється різноманітних звукових вад, набуває приємного звучання, а це є важливою умовою естетичного впливу на слухача.

Для збільшення виразності сценічного голосу актори використовують активну міміку, практикують із висотністю голосу, швидкістю мовлення, чіткістю вимови. Відомий французький педагог першої половини ХХ ст. Р. Фюжер також підкреслював важливість роботи над мімікою: «Залежно від виразу обличчя, що передає подив, печаль або радість, звук набуває відповідного тембру» [1, С. 10]. Вагомим фактором якісного звучання голосу є впевненість у собі та розуміння свого призначення на сцені.

Співочий голос характеризується ширшим діапазоном, ніж голос драматичного актора, розрізняються такі види: сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас. Ролі у театральній виставі поділяються на дійові особи за статтю і положенням героя у п'єсі. Головним завданням для драматичного актора є вміння виділяти основний зміст у ролі свого персонажа, органічно передавати людські почуття, взаємодіяти зі своїми партнерами по сцені, впливати на публіку. Для співака важливі: тембральна якість голосу, внутрішній вокальний слух, музикальність, вокальна технічна майстерність, отримана

наполегливою роботою у класі, і особистий сценічний досвід. Як і драматичний актор, співак, долаючи технічні вокальні труднощі, створює і розкриває на сцені образ свого музичного героя.

Важливою характеристикою поставленого співочого і мовного голосу є дикція, яка забезпечує виконавцю мимічну виразність і переконливість у його грі на сцені, а також сприяє звучності і політності голосу [3]. Натренована робота органів мовлення забезпечує чітку артикуляцію. Для розвитку артикуляційних навичок майбутнім драматичним акторам пропонують читати вголос і вчити напам'ять вірші, прислів'я, монологи, діалоги, різноманітну прозу.

Голос людини виражає її емоційний стан: радість, здивування, злість, тривогу, хвилювання. На зміну настрою людини надзвичайно реагують її губи, язик, щелепа. Для кращого контролю органів мовлення запроваджена артикуляційна гімнастика, яка починається з творчого завдання, де форма гри надає усьому процесу високу позитивну емоційність. Темп гімнастики повільний, щоб не викликати неприємних відчуттів і м'язових затисків на обличчі. Вона допомагає зняти надлишкову м'язову напругу обличчя та голосового апарата, сприяє артикуляційній точності вимови [2].

Академічний співак у процесі свого навчання технічно ускладнює свої вокальні розспівки, вивчає різножанрові твори, які виконує різними мовами. «Вокальна техніка становить комплекс умінь та навичок для свідомого управління процесом фонації, що забезпечує досягнення максимального акустичного ефекту при мінімальних енергетичних затратах організму співаючого» [1, С. 12].

В обох практичних дисциплінах приділяється значна увага гігієні голосового апарата. Усім, хто працює голосом, забороняється палити, вживати спиртні напої, переїдати перед виступом, бо це сповільнює рух діафрагми, а також голосно розмовляти на холоді і вітрі. Для академічного співака теж є обов'язковим дотримання голосового режиму. Співак повинен виконувати лише ті твори, які він може виконувати технічно, відповідно до діапазона свого голосу, фізіологічних і психологічних можливостей, не зловживати високою теситурою.

На основі проведеного аналізу методик викладання постановки академічного та сценічного мовного голосів, з особистого педа-

гогічного досвіду роботи у класі «Постановка голосу», визначено, що центр нашої уваги сконцентрований на поєднанні м'язових відчуттів зі слуховим контролем. Центральна нервова система організовує функції голосового апарата в єдиний цілісний процес звукоутворення. Від стану нервової системи здобувача, а саме від його психологічного, фізіологічного і морального стану, залежить розвиток його вокальної майстерності. У цьому і є складність професійно-технічної підготовки майбутнього артиста сцени.

Установлено, що головною відмінністю методики постановки академічного голосу майбутнього співака є кропітка і повсякденна робота педагога над еластичністю і гнучкістю голосових зв'язок, рівністю регістрів і розширенням діапазона голосу. Ми навчаємо контролювати висоту та якість звуку на всіх динамічних рівнях, а також розвиваємо технічні можливості голосу. Спільним результатом освітнього процесу обох дисциплін є формування і розвиток якісного сценічного голосу артиста, від якого слухач музичного дійства і глядач театральної вистави повинен отримувати естетичну насолоду.

Отже, обмін теоретичними і практичними знаннями між проаналізованими дисциплінами підвищує результативність розвитку професійно-технічних компетенцій здобувача мистецької освіти та формує інтерес до навчання.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
2. Грицан Н.В. Техніка сценічного мовлення: навч.-метод. посіб. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с., іл.
3. Сокирко Л.Г. Слово актора: Поради з орфоєпії українського сценічного мовлення. Київ: Мистецтво, 1971. 56 с.
4. Черкашин Р.О. Художнє читання. Техніка та логіка мови: метод. посіб. Київ: Мистецтво, 1955. 127 с.
5. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені: навч. посіб. Київ: Вища школа, 1989. 327 с.
6. Юцевич Ю.Є. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ: ІЗМН, 1998. 160 с.



УДК 37.01:78.05"784.4"(398)

ЛОЦМАН РУСЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
вокального виконавства факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова
ORCID 0000-0002-8500-1402

ПІСЕННА КАЗКА ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОГО ТА ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЛЕНЬКИХ УКРАЇНЦІВ (на прикладі реалізованого авторського проекту «Писульки від мамульки»)

Розглянуто інноваційний засіб музичного та патріотичного виховання маленьких українців — пісенна казка, що утворена на основі синтезу двох жанрів: пісні та казки. Авторський проект «Писульки від мамульки», народжений у часи війни, пропонує 21 арттерапевтичну аудіоказку для вивчення в шкільних та домашніх умовах, є методичним посібником для навчання україноспіву, містить 55 мультимедійних додатків і посилання на інноваційні проекти «пісенний щоденник», «пісенний кошик» тощо.

Ключові слова: казка, пісня, музичне виховання, патріотичне виховання, проект, україноспів.

Сучасні умови розвитку мистецької педагогіки спонукають до пошуку ефективних засобів формування гармонійної особистості, особливо в умовах воєнного стану в Україні. Для налагодження психоемоційної сфери суспільства важливо усвідомити роль духовної культури народу, що представлена кращими зразками усної творчості, зокрема піснями та казками. Повертаючись до коренів, ми знаходимо себе і своє місце на цій землі, відновлюємо сили, щоб далі боротися і підніматися. Пісенна казка — це поєднання традиційного та інноваційного, музичного та словесного, змістового та арттерапевтичного, художній твір, утворений на основі синтезу двох жанрів: пісні та казки.

На важливості застосування казок у процесі музичного та патріотичного виховання неодноразово акцентували увагу видатні педагоги минулого та сучасності. Казка як сакральна оповідь про життя народу, його традиції та звичаї розглянута в працях В. Гнатюка, П. Куліша, С. Русової, В. Сухомлинського та багатьох інших. В. Гнатюк зазначає, що «казки належать до найдавніших витворів людського духу й сягають у глибину таких далеких від нас часів, якої не досягає жодна людська історія» [1, С. 204]. В. Сухомлинський визначає казку, як «благородне і нічим незамінне джерело виховання любові до Вітчизни» [7, С. 252]. На кращих зразках української пісенної культури базували свою педагогічну діяльність М. Леонтович, Я. Степовий, С. Людкевич, В. Верховинець, К. Стеценко. Про національно-патріотичну спрямованість освітнього процесу пишуть сучасні науковці: О. Ростовський, А. Козир, Г. Падалка, В. Ковальська, В. Шульгіна, С. Садовенко та інші.

Особливістю традиційних казок є усність — передача з уст в уста. Сюжет казки має зачин, основну частину, кульмінацію та кінцівку, чим пояснюється логічна завершеність і змістовність цього фольклорного жанру. Нині є багато прикладів інтерпретації народної казки та створення на її основі нових форм мистецької презентації. Так, С. Садовенко презентувала світу методичний посібник з красномовною назвою «Виховання народною казкою» [6], у якому подано оригінальні сценарії вистав для дітей на основі українського фольклору. Дослідниця стверджує: «Пісні-казки як найбільший пласт дитячого фольклору, виконувано-го дорослими для дітей, згодом стають піснями, які діти самі співають для ровесників або дорослих... Твори цього жанру із дорослого фольклорного середовища ввійшли в дитяче світосприйняття і стали повністю дитячим продуктом» [5, С. 332—333]. На власному досвіді вчена реалізувала низку театральних музичних програм, вистав і концертів з учасниками Зразкового театру пісні «Ладоньки» Києво-Святошинського району м. Києва.

З початком повномасштабного вторгнення російських військ на наші території казки стали важливим засобом для зняття стресу у дітей і дорослих. Події сучасної війни дали поштовх до написання нових казок, що стали би арттерапією для маленьких укра-

інців. Це «Казки Донбасу» В. Мазурчук, які є відображенням «буремних літ сучасної української історії з метою зробити їх зрозумілими навіть для дитини» [2, С. 2]. «Хоробрі казки» І. Виговської, записані аудіоказками за участю відомих артистів та Суспільного мовлення. Патріотичні казки відомого казкаря С. Лірника, які стають основою для створення художніх фільмів, наприклад, «Пекельна Хоругва або Різдво козацьке» (реж. М. Костров, 2019 р.). 3 лютого 2022 р. особливо актуалізувалась просвітницька благодійна діяльність Сашка Лірника, який все своє життя несе казку до дітей у школи, на фестивалі та по всьому світу. Щоденні онлайнвідеореєстри С. Лірник проводить з Києва, з Мельників, що в Холодному Яру, та інших місць України, а діти із задоволенням слухають ці живі історії-спілкування, особливо про теперішніх Героїв — наших захисників. Варто зазначити, що саме Сашко Лірник у своїй творчості активно пропагує народну пісню, використовуючи багатоголосні співи та інструментальну музику для озвучення авторських аудіоказок. Діти, слухаючи казки, паралельно вивчають пісні, які є лейтмотивами до них.

Отже, казка, в якій звучить пісня, стає оспіваною, пісенною. У традиційній її виконують Колобок, Івасик-Телесик, Коза-Дерева, Котик і Півник чи інші казкові персонажі, які спонукають нас співати під час слухання або самостійного читання казки. У сучасній практиці пісня доповнює драматургію та атмосферу сюжету казки. Зауважмо, що основна функція української казки — повчально-розважальна чи пізнавально-розвивальна, оскільки завдяки їй формуються уявлення, фантазія, мислення, логіка, знання дитини. Кращому запам'ятовуванню сюжету та емоційному відгуку слухачів сприяє синтезований інноваційний засіб музичного та патріотичного виховання — пісенна казка як єдність українськості та розповіді.

Цей винахід власної родинної практики заколисування дітей почався з гри в «пісенний щоденник», головною метою якої було вивчення по одній українській пісні впродовж календарного року. Вечірні вкладання дітей до сну під колискові пісні доповнювались розповідями про народні традиції та звичаї. Так з'явилась нова форма казки — оспівана власним акапельним виконанням

українських пісень. Пісенні казки стали продовженням «пісенного щоденника», але ще більше розширили світогляд і фантазію слухачів. З маминої розповіді діти сприймали інформацію, запам'ятовуючи сюжет казки. А вранці на замовлення дітей було продовження казки далі. Це стало поштовхом записувати нафантазовані тексти у вигляді інтернет-дописів у соцмережах. Наприклад, казка про «Квітку» знайомить з історією життя співачки українського походження, яка народилась і творила в Америці. Коли вона дізналась про своє коріння, то захотіла вивчити українську мову, але поруч не було з ким говорити українською мовою, і Квітка почала вивчати українські пісні по записах. Саме пісня допомогла їй опанувати правильну вимову і коли вона записала свій перший альбом, мало хто помітив її американський акцент. Казка демонструє кращі зразки пісень, які виконувала Квітка Цісик, мріючи мандрувати Карпатами («Іванку, Іванку», «У горах Карпатах хотів би я жить», «Коломийка» тощо). Через пісню героїня казки пізнавала традиції та історію свого народу, співаючи «І рушник вишиваний на щастя, на долю дала», «Та й навчила веснянки співати...», «Чуєш, брате мій...» та інші. Отак поміж розповіді наспівування пісень допомагає слухачам запам'ятати сюжет казки і стимулювати до вивчення нових пісень, розвитку музичного слуху та навичок україноспіву.

Після лютого 2022 р. через російську збройну агресію діти перебувають в щоденному стресі, і це дало поштовх до написання переможних казок. Сучасні діти, на чие дитинство припала війна, відчують тривогу батьків і також хвилюються за них, тому важливо часом відкласти телефон з чатами новин та розповісти дитині добру казку. Казку, в якій закінчилась війна і нема сирен. Казку, в якій Україна вільна та щаслива, відбудувала свої села і міста, повернула всі території, які їй по праву належать. Надзвичайно зацікавили дітей сюжети про Дівчинку-Безстрашку, про Ластівчине Гніздо в Криму, про чарівну «Каску», яка принесла перемогу, про те, що оживе з дитячих мрій та здійсниться. Безстрашка в казці співає старовинні повстанські, стрілецькі та козацькі пісні. Козак-Визволяка має власну пісню, що була створена до однойменної казки та адресована воїнам-захисникам Украї-

ни на чолі з генералом Залужним. Мартина мавпа співає в казці своїй господині «люлі-люлі-люлі», бо раніше вивчила цю коліскову від Мартиної бабусі. У казці «Весілля» звучать різні традиційні пісні, що виконувались в народі під час сватання, викупу нареченої та впродовж весільного тижня. Купальські пісні, які супроводжують найбільше літнє свято українців, можна почути під час прослуховування аудіоказки «Папороть».

Пісенність авторських казок підтверджується значною кількістю використаних українських пісень в сюжетах, наприклад: «Диноптаха», «Безстрашка», «Козак-Визволяка», «Країна вітамінів», «Крила працьовитості», «Мартина мавпа», «Миша величезна», «Папороть», «Пектораль», «Переплутаний календар» та інших. Зокрема, у фрагменті пісенної казки «Птаха-Пісня» дітям було поставлено завдання порахувати всі пісні, зашифровані в тексті і потім вивчити їх: «Якось лягли ми ввечері разом на дивані, дівчата заплющили очі і я їм казку розповідаю. Та не просто казку, пісенну. І слухав її *місяць на небі... зоря вечірняя*, що з-за хмарки виглядала-підморгувала дівчині-красуні. *Вона ростом невеличка, а на очах блищить сльоза* — так чекає свого козака на побачення. Та й наспівує собі... *Чом ти не прийшов, як місяць зійшов?* Аж раптом гульк на вулицю: *ой чий то кінь стоїть, що сива гривонька* за вітром розвивається? Тільки туман яром ввечері такий, що й села не видно... *Лиш зозулі голос чути в лісі...* Аж раптом *обізвався козаченько з гаю* піснею... *Чорнії брови, карії очі...* Як вони снились йому минулої ночі, як він *йшов з Дебречина додому* та все згадував *ті чорні очка, як терен...* От вже й біля хати *садок вишневий* його стрічає і дівчина — *чарівна Марічка*.

— Мамо, а як же козака звати? — переривають мою казку дівчатка.

— Напевно, Іванко, — відповідаю дітям, наспівуючи «*Іванку, Іванку, купи ми рум'янку...*».

— А що таке рум'янка? — знов допитуються донечки...

Так ми зупиняємось на кожному невідомому слові і вивчаємо його значення. Через пісню багато слів уже нових почули і рідну землю пізнали... Скільки річок і струмків, скільки й пісень в нашого народу є — на кожному краплинку, на кожне деревце. *Ой у лузі*

червона калина, а на вгороді верба рясна, а десь стоїть дуб зелений та гіллями колише... так та Птаха-Пісня про все напише та й заспіває...» [3, С. 4—5]. Тож у тій казці близько 20 пісень, які після розповіді самі просяться заспіватися. Так і виходить музично-патріотичне виховання, основні методи якого застосовуються потім під час занять з україноспіву в школі, під час концертів-презентацій у бібліотеках та інших закладах.

Сучасні уроки мистецтва в школі передбачають синтез образотворчого, музичного та інших видів мистецтва. Юні читачі, талановиті художники з Шевченкового, Черкас та Києва надіслали свої малюнки, які стали ілюстраціями до книги «Писульки від мамульки». На жаль, навчальні програми скоротили до мінімуму заняття зі співів, що вплинуло на рівень знань народної пісенної творчості маленькими українцями. Під час презентацій проекту «Писульки від мамульки» по школах України автору даної статті довелось спостерігати на власні очі, як мало українських пісень знають наші школярі. Гра в «пісенний кошик» допомагає розвинути асоціативне мислення та стимулювати дітей до вивчення української пісенної спадщини через задане слово. Ця мальована розробка вміщує понад 500 пісень нашого народу і також є додатком до книги «Писульки від мамульки» [4, С. 8]. Варто зазначити, що у книзі представлено результати інноваційних проектів автора: «Пісенний щоденник», «Пісенний кошик», «Пісенна світлиця», «Пісенна мандрівка» тощо. 55 к'юар-кодів, що доповнюють книгу змістом, сприяють формуванню навичок українського співу та відновленню традиції читання казок у родинному колі. Невипадково 21 аудіоказку записано разом з родиною автора: 8-річною Оріяною, 6-річною Миладою та 2-річним Тарасом, які в дошкільному віці опанували частину творів з «пісенного кошика» і тепер озвучують ними мамині казки.

«Писульки від мамульки» — проект, спрямований на національно-патріотичне виховання дітей в родині та музичне виховання маленьких українців у закладах освіти різних рівнів. Це блог творчої мами, яка виховує дітей українською піснею, пише їм нові казки та вірші, а ще встигає зафіксувати словечка-смішненьки малят. Упродовж вересня 2023 — січня 2024 рр. автор про-

екту провела низку концертних презентацій у бібліотеках та школах Києва, Львова, на Черкащині, в Польщі та Великій Британії. Також підготовлено шість радіопередач, у яких презентовано проєкт на широку аудиторію Українського радіо та Української служби Польського радіо. Український культурний фонд, який профінансував реалізацію проєкту, отримав вдячність від обласних дитячих бібліотек України, зокрема зі Слов'янська, Краматорська, Херсона, Миколаєва, Харкова, де особливо важливо проводити роботу з патріотичного виховання маленьких українців.

Отже, на сучасному етапі життя українців важливо приділяти увагу музичному та патріотичному вихованню молодого покоління, використовуючи арттерапевтичний потенціал українських народних та авторських казок і пісень. Пісенна казка у своїй суті утворює єдність розповіді та україноспіву, утверджуючи мораль та гармонію, формуючи творчу сильну особистість, яка здатна вірити в перемогу та перемагати. Проєкт «Писульки від мамульки» може стати корисним методичним додатком для педагогів і родин, оскільки має на меті арттерапевтичну складову для дітей, подає зразки для родинного виховання, має багато мультимедійних додатків, які можна знайти за к'юар-кодами. Електронний варіант книги доступний для завантажування в інтернеті, також у вільному доступі є пісенні аудіоказки.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Гнатюк В. Передмова до збірки народних казок «Барановський син в Америці». Вибрані статті про народну творчість. Київ: Наук. думка, 1966. 204 с.
2. Мазурчук Васіліса (Трофимович). Казки Донбасу. Дніпро: Літограф, 2020. 96 с.
3. Лоцман Р.О. Таємниці Україноспіву: науково-популярне видання. Кам'янець-Подільський: ФОП Буйницький О.А., 2020. 88 с.
4. Лоцман Р.О. Писульки від мамульки: казки, пісні, вірші, смішнюльки. Кам'янець-Подільський: ФОП Буйницький, 2023. 80 с.
5. Садовенко С.М., Босик З.О. Порадник для збирачів фольклору: на допомогу працівникам культури: наук.-метод. посіб. Київ: Сталь, 2011. С. 240.
6. Садовенко С.М. Виховання народною казкою: метод. посіб. Київ: Шкільний світ, 2011. 128 с.
7. Сухомлинський В.О. Вибрані твори: в 5 т. Київ: Радянська школа, 1977. Т. 1. 670 с.



УДК 78.05.372.878

**МАТЮШЕНКО-МАТВІЙЧУК
ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРІВНА**

заслужена артистка України, в. о. доцента,
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНИХ ВПРАВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Мистецька освіта сприяє вдосконаленню сучасної особистості. Вокальні вправи мають такий педагогічний потенціал, що сприяє усуненню недоліків мовлення вже достатньо дорослих людей. Мета доповіді — розглянути особливості використання вокальних вправ у процесі особистісного формування.

Ключові слова: вокальні вправи, недоліки мовлення, орфоєпія.

Поняття особистості у сучасному світі набуває іншого значення через те, що відбуваються глобальні зміни людського суспільства загалом. Мистецька освіта у цьому сенсі сприяє її вдосконаленню. Комунікація між людьми насичена інформаційно-інноваційною складовою, і все частіше ми стикаємося з тим, що людина втрачає навички гарно вимовляти власні думки, красиво спілкуватися. Вокальні вправи мають той педагогічний потенціал, що сприяє усуненню недоліків мовлення вже достатньо дорослих людей. Вокалом можна займатися у будь-якому віці та, як наслідок, отримувати правильну мовленнєву компетенцію, яка реалізується у комунікаційному процесі.

Мета доповіді — розглянути особливості вокальних вправ у процесі формування сучасної особистості.

Процес формування сучасної особистості реалізується за допомогою мистецької освіти, зокрема заняттями з вокалу. Науковці активно присвячу-

ють свої розвідки цьому педагогічному напрямку. Так, формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу вивчала Е. Гавацко [4]. Проблему формування вокальних навичок майбутніх вчителів музики на заняттях з постановки голосу розглянуто у роботі О. Козій [6]. Специфіку формування вокально-мовленнєвої культури вивчала Л. Косяк [8]. Концептуальним засадам професійного саморозвитку сучасної особистості присвячено дослідження В. Лозовецької [9]. Індивідуально-диференційований підхід до формування фахової компетентності у процесі занять з постановки голосу описано в науковій роботі О. Іваниш [3]. Проблема реалізації концепту мовної особистості та соціально-освітні чинники формування духовності особистості в сучасному українському суспільстві обґрунтовано у працях Н. Дикої [5] та А. Корецької [7].

Методи вокальної педагогіки, за класифікацією С. Вознюк, це: концентричний, фонетичний, методи показу й наслідування, уявного проспівування, порівняльного аналізу [2, С. 33]. Використання вокальних вправ, зокрема вокалізів, можемо віднести до складу фонетичного методу.

«Фонетичний метод використовують у вокальній педагогіці як один із засобів впливу на звучання голосу. Відомо, що кожна фонема, склад чи слово цілісно організують роботу всього голосового апарата. Найменші зміни артикуляційного складу однієї і тієї ж фонемі створюють вже нові акустичні та аеродинамічні зміни, що позначаються на тембрі голосу. Фундаментальним принципом фонетичного методу розвитку співацького голосу є голосові сигнали домовної комунікації» [2, С. 33]. Фонетичний метод базується на активній роботі артикуляційних органів. «Сучасна українська вокальна орфоєпія базується на нормах літературної вимови, визначеної від часів І. Котляревського, та відрізняється від мовної завдяки особливостям співацької редуції, умовам утворення голосних, знаковій специфіці музичної нотації тощо» [1, С. 7].

Із дослідження В. Антонюк відомо, що орфоєпічні норми сучасної української мови ґрунтуються на її фонетичних закономірностях. Фонетика – наука, що вивчає закони сполучення і чергування звукових одиниць мови. «Звуки, різниця між якими зумовлена різними умовами вимови (орфоєпії), ідентифікуються, утворюючи

мовні парадигмальні сполуки, що становлять матеріал для порівняльного аналізу. Багато фонетичних явищ в українській мові зумовлює наголос» [1, С. 8]. Оскільки складовими в українській мові виступають голосні звуки, а приголосні не є складотворчими, склади розрізняються, залежно від розміщення в них складотворного звука, на відкриті та закриті, що закінчуються нескладовим (приголосним) звуком. «Саме принцип складоділення і є наріжним каменем засад вокальної орфоєпії, як важлива обставина, що сприяє виробленню плавного голосоведіння. Отже, особливістю складоподілу у вокальній вимові є спеціальне відкривання складів, навіть тих, які є закритими, згідно з правилами мовної орфоєпії. Наприклад: «Ся-дем у-ку-поч-ці тут під ка-ли-но-ю» — мовний складоподіл; «Ся-де-му-ку-по-чці-ту-тпі-дка-ли-но-ю» — складорозподіл, що відповідає вимогам вокальної вимови» [1, С. 8].

Для роботи з вокальними вправами, зокрема для вивчення вокалізів, корисним стає знання з фонетичної транскрипції. За рекомендацією В. Антонюк, це дає можливість «точно відтворити усне мовлення на письмі: звичайне письмо не дає точного уявлення про специфіку його звучання, особливо, якщо це стосується діалектів у регіональному співі чи графічної фіксації індивідуальної манери співу» [1, С. 8]. Тобто у ході самостійної підготовки студента до заняття з вокалу є корисним зробити транскрипційний запис вокальної вправи. «Створений таким чином візуальний ряд сприятиме кращому визначенню складних щодо вимови моментів твору і успішному їхньому подоланню» [1, С. 9].

Складені залежно від розвитку фонетичної системи, орфоєпічні норми української літературної мови найчастіше порушуються через впливи місцевої мови, а також під впливом орфоєпії.

«Викристалізовані, головним чином, на вимовних нормах середньо-наддніпрянських діалектів, орфоєпічні норми сучасної літературної української мови є основною для вокальної вимови, яка, втім, має і свої особливості, що слугують досяганням максимальної виразності дикції та забезпеченню кантиленного звучання голосу» [1, С. 10].

Отже, підсумовуючи відомості, що наведені у наукових джерелах, можна зробити такий висновок. Треба навчити студентів, сучас-

них особистостей, вимовляти слова чітко, ясно, щоб їх розуміли без напруження. Особливо важливе значення має хороша артикуляція, рухливість губ. Викладач повинен стежити не тільки за зрозумілою, але й за правильною літературною вимовою слів. Такий результат досягається використанням фонетичного методу вокальної педагогіки. Кожна фонема організує роботу усього голосового апарата. Найменші зміни артикуляційного складу однієї і тієї ж фонеми створюють вже нові акустичні зміни. Тож використання вокальних вправ відіграє важливу роль у процесі мовленнєвого навчання і сприяє позитивному формуванню сучасної особистості.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Антонюк В. Орфоепія у художньому співі. Київ: Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Вознюк О. Методи вокального навчання в класі сольного співу. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Зб. наук. праць. 2016. Вип. 21. С. 31—34.
3. Іваниш О.Б. Індивідуально-диференційований підхід до формування фахової компетентності майбутніх вчителів музики в процесі занять з постановки голосу. *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (28—29 березня 2012 р.)*. Київ, 2012. С. 598—603.
4. Гавацко Е.П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу. Ужгород: Педагогіка, 2017. 65 с.
5. Дика Н.М. Реалізація концепту мовної особистості у сучасній лінгводидактиці. *Педагогічний процес: теорія і практика*. 2016. № 2. С. 32—36.
6. Козій О. До проблеми формування вокальних навичок майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 5 (1). С. 41—47.
7. Корецька А.І. Соціально-освітні чинники формування духовності особистості в сучасному українському суспільстві: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Київ, 2003. 21 с.
8. Косяк Л.І. Специфіка формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2018. № 170. С. 81—84.
9. Лозовецька В. Концептуальні засади професійного саморозвитку сучасної особистості. *Науковий вісник Інституту професійно-технічної освіти НАПН України. Професійна педагогіка*. 2011. № 1. С. 33—39.
10. Ткаченко З. Формування вокальних компетенцій студентів в процесі фахової підготовки. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2016. № 9 (3). С. 114—117.



УДК 373.3:37.01(7.06)

ОРОНОВСЬКА ЛАРИСА ДМИТРІВНА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, заступник декана факультету мистецтв з виховної роботи ТНПУ імені Володимира Гнатюка

МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧА КОМПЕТЕНТНІСТЬ У НОВІТНІХ ВИКЛИКАХ НУШ

Мета наукової роботи — простежити розвиток мистецької компетенції в новітніх викликах сьогодення Нової української школи. Показано, що формування мистецько-творчої компетентності сучасних школярів є результатом емоційно орієнтованої моделі мистецької освіти, її діалогічності, яка передбачає взаємодію з іншою особистістю.

Ключові слова: Нова українська школа, мистецько-творча компетентність, методики мистецької шкільної освіти.

Актуальність проблеми. Сучасний розвиток освіти в нашій Україні зазнає багато змін. Відбувається вдосконалення змісту освіти, впроваджуються безліч нових педагогічних підходів щодо його реалізації. Головне завдання Нової української школи (НУШ), означене в новому стандарті освіти, — становлення компетентностей школяра в різних видах дитячої діяльності. Напрямок нового базового компонента мистецтва ставить завдання формування у школярів особливої компетентності. За державним стандартом, «мистецько-творча компетентність — це здатність дитини практично реалізовувати свій художньо-естетичний потенціал для отримання бажаного результату творчої діяльності на основі розвинених емоцій та почуттів до видів мистецтва, елементарно застосовувати мистецькі навички в життєвих ситуаціях під час освітньої та самостійної діяльності» [1]. Цей на-

прямо передбачає розвиток у дітей емоційно-чуттєвого сприйняття об'єктів і явищ довкілля та забезпечення умов для самовираження кожного вихованця в процесі мистецької діяльності. Мистецько-творча компетентність формується в художньо-продуктивній, музичній, ігровій театралізованій і самостійній художній діяльності.

Мета наукової розвідки — простежити розвиток мистецької компетенції в новітніх викликах сьогодення НУШ.

Основний виклад матеріалу. Шкільна загальна середня освіта XXI ст. спонукає виховувати особистість, здатну до самоосвіти і саморозвитку, яка може опрацьовувати різноманітну інформацію, використовувати набуті компетентності для творчого досягнення мети. Мистецько-естетичне навчання пронизує всю організацію життєдіяльності школярів різних вікових категорій.

Процеси духовного оновлення навчальних програм знаходять своє відображення у змісті уроків мистецтва і, зокрема, уроків музичного мистецтва в сучасній школі. Спілкування через художньо-естетичну діяльність в умовах навчально-виховного процесу стає одним із найефективніших засобів долучення учнівської молоді до духовних цінностей.

Однак вивчення практичного досвіду вчителів мистецьких дисциплін та аналіз їхнього програмно-методичного забезпечення дали змогу виявити деякі суперечності в організації навчання і виховання на уроках музичного мистецтва та впровадження розвитку мистецько-творчих компетенцій у навчальному процесі.

Виникнення цих суперечностей пов'язане з неузгодженістю закладених у музичному мистецтві потенціалів розвитку особистості, її здатності до художнього світосприйняття, і тими соціальними установками, які склались у загальноосвітніх школах і в педагогічній практиці загалом. Це породжує суперечність між емоційно-образною природою музичних творів і раціонально-логічною освітньою парадигмою. Розбалансованість асоціативних міжхудожніх зв'язків і формальний тематичний характер поєднання в них художніх творів свідчить про недостатню розробленість програм з «Музичного мистецтва» і неможливість цілісного осмислення духовної цінності музичного образу.

Серед шляхів розвитку педагогічної майстерності основну увагу потрібно зосереджувати на творчій діяльності й активній життєвій позиції та потребі у співпраці з іншими педагогами, розвитку мистецьких компетентностей, духовності та гуманності. Осучаснення новітніми методиками мистецької шкільної освіти пов'язано із упровадженням компетентнісного підходу до змісту й організації художньо-естетичного процесу у НУШ та навчально-виховного комплексу.

Вимоги навчання учнів з мистецької освітньої галузі передбачають, що учень:

- інтерпретує художні образи, пізнає різні види мистецтва, набуває досвіду, розвиває ціннісне ставлення до мистецтва;
- формує художньо-образне мислення під час творчої діяльності в різних видах мистецтва;
- розвиває емоційний інтелект та пізнає себе через взаємодію з різноманітними мистецькими об'єктами;
- використовує інформаційне середовище у власній творчості і художній комунікації.

Освіта сьогодення має можливість створення педагогічних умов розвитку творчих здібностей у дітей. Основою таких здібностей є діяльність, під час якої проявляється обдарованість дитини. Наявність змісту і форм організації художньої діяльності дітей у навчальному закладі є сприятлива атмосфера — це умови розвитку творчих здібностей школярів.

Ознайомлення з науковою літературою з досліджуваного питання показало, що більшість фахівців розкривають питання формування мистецько-творчих здібностей переважно на прикладі використання мистецтва, художньо-мовленнєвої діяльності. А використання музично-творчого потенціалу дітей шкільного віку з метою формування мистецько-творчої компетентності школярів висвітлено менше. Аналіз науково-педагогічної літератури свідчить, що питання формування мистецько-творчої компетентності школярів різного віку є актуальним і потребує подальших наукових пошуків. Водночас викладене у філософській, психологічній і педагогічній літературі дає змогу обґрунтувати провідну роль духовних цінностей у формуванні художньо-творчого ставлення мис-

тецько-творчої компетенції особистості до проблем сучасного світу. Основою цього дослідження є концепція О. Олексюк, яка розглядає духовний потенціал особистості в сфері музичного мистецтва як інтегральне явище, що відображає органічний взаємозв'язок вищих духовних цінностей — Істини, Добра, Краси [4, С. 236].

Узагальнюючи дослідження вчених, виокремлюємо педагогічні умови, що сприяють формуванню мистецько-творчої компетентності школярів, що зумовлені:

- духовною кризою, яка спостерігається в сучасному суспільстві і пов'язана з відсутністю цілепокладання в розвитку особистості, підтримкою життєрадісної емоційної сфери спілкування;
- орієнтацією сучасних концепцій і програм музичного виховання на створення умов для розвитку духовності молодого покоління на основі використання духовних цінностей;
- застосування якісних дидактичних матеріалів, що дають змогу взаємодіяти й розвиватися.

Школярі молодшого віку по-різному користуються художніми знаками як знаряддям думки, тому «художня картина світу» у кожного своя, створена власними відчуттями та емоціями.

Проблему формування мистецької компетентності глибоко вивчає О. Половіна, наголошуючи на тому, що мистецька освіта не має на меті виховання професійних митців, а є інструментом творення дитини як особистості і збереження її унікальності. І тому на передній план у мистецькій освіті виходять не теоретичні й технічні орієнтири, а емоційні та чуттєві, які сприяють розвитку у дитини емпатії. Вона визначає дві умови, що сприятимуть формуванню мистецько-творчої компетентності:

- 1) розвиток у дитини здатності емоційно-чуттєво сприймати об'єкти і явища довкілля;
- 2) забезпечення умов для самовираження в процесі мистецької діяльності.

Також дослідниця виокремлює такі види мистецької діяльності дітей шкільного віку: художньо-продуктивна, музична, театралізована, самостійна художня діяльність.

Отримані результати вказують, що для реалізації освітнього напрямку принциповим є навчання без зразка, щоб дитина не втра-

тила свою унікальність, уникнула упереджених, стереотипних дій з боку дорослих.

Творча художня діяльність, відзначають науковці, це відмова від стереотипів і прагнення реалізації потреби самовираження й естетичного засвоєння світу [6, С. 88—92].

У цьому дослідженні ми звернулись до нового проекту стандарту шкільної освіти, щоб підкреслити своєчасність і актуальність проблем, пов'язаних із синтезом мистецтв. Усі види мистецтва народжуються з єдиного джерела — реального життя, яке однаковою мірою живить творчість композитора, письменника, художника. Отже, взаємозв'язок між видами мистецтва означає віднайдення не лише внутрішніх зв'язків між музикою, літературою та живописом, а й між цими видами мистецтва і життям.

У педагогічному аспекті під взаємодією мистецтв на уроці здебільшого розуміють використання творів різних видів мистецтва для вирішення навчально-виховних завдань. Учні стараються усвідомити, що різні мистецтва не відокремлені одне від одного. Навпаки, вони тісно пов'язані між собою, а знання одного з них сприяє глибшому сприйманню й розумінню інших видів мистецтва. Тож різні форми, види й засоби мистецтва сприяють кращому пізнанню довкілля і самої себе, а художня діяльність, завдяки залученню до практичного мистецтва, допомагає проявити власний особистісний потенціал [2]. Важливою для нашого дослідження є ідея взаємозв'язку мистецтв, яка ґрунтується на цілісності сприйняття навколишнього світу та творів мистецтва. Укладачі згаданої вище програми справедливо стверджують, що на основі формування музичного сприймання вчитель має розвивати творчі здібності учнів, які стосуються різних видів музичної діяльності.

Основані на міжпредметних та асоціативних міжхудожніх зв'язках знання школярів стають міцнішими та ґрунтовнішими, розвиваючи зі свого боку художньо-образне мислення, уяву та емоційну чуйність. Лише сукупність різних мистецтв може розвивати людські потенції, робити особистість справді багатогранною, сприяти вдосконаленню її психіки і внутрішнього світу.

Доцільно використовувати інтегративний підхід до вирішення складних завдань — націлення учнів на естетичне сприйняття

і переживання змісту музичних творів з опорою на художній досвід дітей [5].

Висновки. Формування мистецько-творчої компетентності сучасних школярів нині є результатом емоційно орієнтованої моделі мистецької освіти, її діалогічності, яка передбачає взаємодію з іншою особистістю, здатність створювати власні художні образи, спільну діяльність дорослого і школяра в мистецькому середовищі.

Розвиток мистецько-творчої компетентності школярів через діяльнісний підхід займає особливе місце у самостійній та організованій праці дітей шкільного віку. Водночас самостійна мистецька діяльність повинна виходити з ініціативи самих дітей і їхньої мотивації, а організована художньо-творча праця визначена підготовкою педагога і відбувається на заняттях в позашкільній, позанавчальній, індивідуальній та дозвілєво-гуртковій роботі.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Концепція нової української школи. URL: <http://zakinppo.org.ua/kabineti/kabinet-doshkilnoi-pochatkovoi-ta-nkljuzivnoiosviti/pochatkova-osvita/320-nova-ukrainska-shkola/normativna-baza/4468-konceptija-novoi-ukrainskoi-shkoli-onovleno> (дата звернення: 02.11.2023).
2. Кондратова Л.Г. Мистецтво: підручник інтегрованого курсу для 1 кл. закладів загальн. серед. освіти. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2018. 144 с.
3. Кульчицька О.І. Творчі здібності та особливості їх прояву в дитячому віці. *Обдарована дитина*. 2010. № 1. С. 10—14.
4. Олексюк О.М., Ткач М.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004. 236 с.
5. Ороновська Л.Д., Ороновський А.І. Творчий пошук як механізм ціннісних орієнтацій в професійній підготовці вчителя музичного мистецтва. *Збірник наукових матеріалів IV Міжнар. наук.-практич. конф.* (Тернопіль, 13—14.05.2022) / ТНПУ ім. В. Гнатюка «Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід». Тернопіль, 2022.
6. Половіна О.А., Кондратець І.В. Формування мистецької компетентності майбутніх вихователів: мотиваційна компонента. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. 3 (69). С. 88—92.



УДК 378.016:784

ПРИЩЕПА ОЛЕНА ПЕТРІВНА

викладач кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка

З ДОСВІДУ МУЗИЧНОЇ ВИКОНАВСЬКО-ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

Розглянуто виконавсько-практичну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва на основі ОПП. Підкреслено інтегрований характер проведення занять. Докладно описано вивчення співу пісень під власний супровід.

Ключові слова: виконавсько-практична підготовка, спів пісень під власний супровід.

Освітньо-професійна програма підготовки студентів за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти визначає «здатність демонструвати виконавські (інструментальні, вокально-хорові, диригентські) уміння в процесі музично-освітньої діяльності» [1]. Практичним результатом навчання (ПРН 15) є володіння навичками вокальної, диригентсько-хорової та інструментально-виконавської техніки; демонстрація виконавської майстерності; уміння передавати художньо-образний зміст музичних творів; виявлення емоційної стійкості під час публічного виступу [1]. Серед обов'язкових дисциплін, що вивчають студенти, виокремлено блок «Виконавсько-практична підготовка», який поєднує: основний музичний інструмент, постановку голосу, диригування, хоровий клас. У процесі викладання заняття набувають інтегрованого харак-

теру: студенти грають, співають і диригують один і той же музичний твір. Тобто робота над музичним твором об'єднує відпрацювання різних виконавських умінь, навичок, прийомів.

В умовах воєнного стану важливими залишаються традиційні, класичні методи особистісно орієнтованого навчання. Викладач працює як музикант, психолог, музикотерапевт, який допомагає студентам відволікатись, переключатись від негативних емоцій, тому що музичне мистецтво має могутню перетворюючу силу впливу на людину. Під час індивідуальних практичних музичних занять студент не просто слухає музичний твір, він його розучує, вчить напам'ять і відтворює. Тобто студент — активний учасник процесу передання художньо-образного змісту музичного твору.

Успішне навчання студента суттєво залежить від педагогічної майстерності викладача. Із самого початку занять важливо створити сприятливу комфортну позитивну атмосферу співпраці. Викладач налаштовує студента на заняття, звертається до нього з проханням «переключитись», бути думками «зараз тут», зосередитись тільки на вивченні музичних творів. Від студента вимагається усвідомлення праці на занятті — активізація розумової та рухової діяльності, слуху, зору тощо.

Розглянемо детально вивчення студентами співу пісні під власний супровід. Цей процес поєднує декілька видів музичної діяльності: спів, гра на музичному інструменті, диригування (для подальшого розучування з учнями). Роботу над музичним твором випереджує художньо-педагогічний аналіз пісні шкільного репертуару: пошук відомостей про авторів, аналіз образного змісту, аналіз мелодії (ладо-тональний план, розмір, темп, ритмічні особливості, динаміка). Далі треба здійснити виконавський аналіз вокальної партії, який передбачає прогнозування вокально-технічних труднощів і визначення методів їх подолання. Робота студентів над вокальною партією починається з мажорних розспівок із позитивним текстом: радію я, радієм ми, зіронька, світить сонечко у віконечко тощо, коли необхідні максимальна слухова увага і контроль не тільки за чистою інтонацією, а і за емоційним піднесеним станом, справжнім емоційним відчуттям і відтворенням змісту слів. Безпосередньо робота над вокальною партією охоплює: соль-

феджування, роботу над інтонацією, відпрацювання інтонаційно складних місць; спів з літературним текстом, роботу над дикцією; формування м'якої атаки звука; розподіл дихання у фразах і роботі над звуковеденням; втілення художнього образу твору.

Вивчення інструментального супроводу (гра на фортепіано) передбачає визначення фортепіанної фактури, яка може: дублювати вокальну партію; бути самостійним акомпанементом; набутти форми гармонійного супроводу.

Під час поєднання співу і власного супроводу важливо обов'язково слідкувати за співвідношенням голосу і гри, коли голос звучить ярко, голосно (*mf, f*), а гра — значно тихіше (*mp, p*). Фортепіанний вступ, програти, закінчення виконуються яскраво, виразно.

Під час диригування пісні студент відпрацьовує за визначеною схемою розміру графічну чіткість жестів, характер яких пов'язаний із образним змістом, особлива увага приділяється показу ауфтактів, закінченню фраз тощо.

Заняття в класі з викладачем — це зразок самостійних занять. Аудіо- і відеозаписи занять в аудиторії з викладачем надають студенту можливість проаналізувати власне виконання, помітити недоліки і працювати над їх подоланням, що також підвищує ефективність самостійних занять і покращує виконання. У процесі підготовки до публічного виступу від студента вимагається 150 % якості (50 % втрачається на хвилювання, тоді 100 % якості виконання зберігається).

Отже, заняття з музичної виконавсько-практичної підготовки студентів — майбутніх учителів музичного мистецтва — носять інтегрований характер, що сприяє інтенсивності навчання і допомагає цілісному розумінню та інтерпретації музичних творів.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Освітньо-професійна програма: Середня освіта (Музичне мистецтво), Рівень вищої освіти — перший (бакалаврський), Галузь знань — 01 Освіта / Педагогіка, Спеціальність — 014 Середня освіта, Предметна спеціальність — 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Зі змінами і доповненнями від 29.06.2022 р. Чернігів: НУЧК, 2022. URL: https://drive.google.com/file/d/1Pw1JpU-Vy5oOJ5-_iRmgmFRoaDT5ect5/view (дата звернення: 27.01.2024).



УДК 78:316.75

РЯБОВ ІГОР СЕРГІЙОВИЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціального фортепіано НМАУ імені П.І. Чайковського

ПРЕЗЕНТАЦІЯ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

Академічне музичне мистецтво завжди відіграло значну роль у формуванні соціокультурного простору, який відображає дух і характер епохи. У сучасному світі, на тлі швидкого технологічного розвитку та глобалізації, презентація академічної музики має свої особливості та виклики. Розглянуто вплив академічної музики на сучасне суспільство, її роль у соціокультурному просторі та можливі зміни парадигми позиціонування академічного мистецтва у світі.

Ключові слова: академічне мистецтво, елітарність, духовність.

Академічне музичне мистецтво відображає дух часу і культурні цінності та є невід'ємною складовою культурної спадщини різних народів і епох. У сучасному світі академічна музика виконує важливу місію. Вона допомагає суспільству зберегти зв'язок зі своєю культурною спадщиною та історією. Крім того, академічна музика сприяє розвитку креативності, концентрації та емоційного інтелекту. Водночас мистецькі практики ХХ ст. призвели до того, що академічна музика поступово почала віддалятися від своєї цільової аудиторії — широких мас суспільства. Академічне музичне мистецтво стало «мистецтвом для обраних», що зумовило появу ідеї елітарності в академічній музиці.

Елітарність академічного музичного мистецтва ХХІ ст. стала предметом обговорення і дискусій у культурному просторі (це питання гостро підіймалось на сторінках не однієї наукової праці, серед

важливих сучасних робіт — монографія Н. Жукової «Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики» [1]). Термін «елітарний» у контексті музичного мистецтва стосується його вищого статусу та сприйняття як чогось вищого, складного і доступного лише обмеженому колу людей.

Однією з основних причин елітарності академічного музичного мистецтва зазвичай вважають його складність і високу вимогливість (дійсно, класичні твори можуть мати великий обсяг та складну структуру, що потребує глибокого розуміння художнього контексту та традицій). Проте насправді геніальні твори завжди мають декілька ліній драматургії і, за умови адекватного втілення, їх можуть зрозуміти люди навіть без спеціальної підготовки.

Також елітарність академічної музики може впливати з її історичного контексту та асоціацій. Музика, що виникала в середовищі аристократів чи суто академічних установ, може сприйматись як символ вищого суспільного статусу. Це створює враження, що музика призначена лише для обранців, і підсилює її елітарний характер. Проте це також хибне враження, оскільки більшість геніальних композиторів жили простим не аристократичним життям, та, за невеликим винятком, мали просте походження. І взагалі, якщо розглядати емоції як основну складову художнього образу у музичному мистецтві, то універсальність музичного мистецтва стає очевидною, оскільки емоційні переживання є доступними для людей незалежно від соціального статусу та походження.

Тож можна вважати доцільним змінити позиціонування академічного мистецтва з точки зору його елітарності, що не приваблює нових слухачів і не спонукає до розвитку й налагодження комунікації мистецтва з широкою аудиторією. Для цього запропоновано змінити акцент з елітарності на духовність академічного мистецтва.

Духовність в академічній музиці є однією з глибоких і важливих складових, яка відображається у її здатності сприймати й виражати глибокі почуття та емоції через звукові образи. Академічна музика також може бути засобом пошуку сенсу та розуміння в світі. Вона може викликати роздуми над людськими цінностями, моральними принципами, загальними питаннями про життя і смерть. Дуже важливо усвідомити, що ці роздуми можуть бути

зовсім не пов'язаними з глибинним контекстом твору, що прослуховує людина у момент цих роздумів. Тобто множинні внутрішні асоціації не можуть бути конкретно визначені змістом твору. Саме тому кожен слухач у концертній залі отримує індивідуальний досвід емоційних переживань під час прослуховування академічної музики.

Особливо треба підкреслити духовне зростання, що відбувається завдяки досвіду прослуховування класичного концерту. Через музику люди можуть занурюватися в світ медитації, молитви, або внутрішнього самовдосконалення. Проте не слід це сприймати як виховну функцію мистецтва (яка безумовно існує, але має другорядне значення). Індивідуальний мистецький досвід можна назвати своєрідним «відкриттям порталу» до вивчення себе і своїх емоцій. А така «функція» академічного музичного мистецтва доступна усьому людству без винятку. Тож набагато перспективніше презентувати академічне музичне мистецтво не як елітарне, а як духовне.

Висновки. У роботі запропонований альтернативний підхід до презентації академічного музичного мистецтва у соціокультурному просторі. Перехід від розуміння класичної музики як своєрідної «гри в бісер» для обраних (що є мало перспективним) до презентації академічної музики як містка, що відкриває шлях власної душі, є не тільки важливим з точки зору презентації та популяризації мистецтва, але й для духовного зростання нації.

Сприйняття академічної музики широкими верствами населення як такої, що допомагає людям зануритись у світ почуттів, емоцій та ідеалів, повертає нас до розуміння функції мистецтва, що було визначено у Стародавній Греції. Розроблена тоді теорія про консонанс, дисонанс та катарсис є однією з базових для розуміння ролі мистецтва у житті людей [2].

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики. Київ: Парапан, 2010. 244 с.
2. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики: або Грецький прометей / пер. з нім. М.С. Барановського. Київ: Основи, 2018. 352 с.



УДК 37.013.3:7

СКОРИК ТАМАРА ВОЛОДИМИРІВНА

доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА: СУЧАСНИЙ ВИМІР

Розглянуто значення мистецької педагогіки на сучасному етапі мистецької освіти як ключового чинника формування духовності та національної ідентичності особистості. Зауважено вплив мистецтва на внутрішній світ людини, дотичність мистецької педагогіки до «філософії серця» Г. Сковороди та П. Юркевича. Підкреслено національний характер мистецької освіти, яка впливає на формування національної самосвідомості.

Ключові слова: мистецька педагогіка, духовність, гуманність, національна свідомість, національна ідентичність.

Нині українське суспільство потребує особливої уваги до виховання нового покоління освічених, гуманних, національно свідомих особистостей, здатних активно впливати на відбудову та розбудову української державності. Стратегія реформування сучасної освіти визначена концептуальними ідеями, що акцентують увагу на визначній ролі в цьому процесі культури і мистецтва як духовних джерел і шляхів розвитку свідомої особистості, цілісності її світосприймання і світорозуміння.

У наукових дослідженнях О. Отич, Г. Падалки, О. Рудницької обґрунтовано роль мистецтва та мистецької освіти в удосконаленні особистості і формуванні її духовного потенціалу, визначено методологічні аспекти цього процесу. Відомий український науковець, фундатор вітчизняної мистецької освіти О. Рудницька підкреслювала «особливу роль мистецтва у розвитку здатності людини до широких твор-

чих узагальнень почуттів і думок», визначала специфічні засоби реалізації цілей навчання і виховання, які використовує педагогіка мистецтва, та її особливе значення «у сучасній гуманітарній парадигмі» [4].

Науковці активно досліджують питання взаємодії мистецтв, міжпредметних зв'язків, інтегрованих курсів у сфері педагогіки мистецтва і мистецької освіти (Л. Аристова, О. Гайдамака, О. Колотило, Т. Крижанівська, Л. Масол, Т. Михайлова), підкреслюють роль саморозвитку в освіті та становленні особистості (І. Бех, І. Зязюн, В. Роменець, О. Семашко та інші), акцентуючи увагу на впливі мистецтва на духовний світ особистості та формування її ціннісних орієнтирів.

Необхідно привернути увагу науковців і педагогів до визначальної ролі мистецької педагогіки у формуванні духовності та національної свідомості, що є найактуальнішим в епоху війн і зростання агресії, втрати гуманності та вартісності життя людини.

Саме мистецька педагогіка як наука, що вирішує низку освітніх завдань засобами мистецтв, забезпечує реалізацію гуманітарної особистісно спрямованої парадигми освіти, виконує завдання формування людини кордоцентричної («Людини серця», за визначенням Г. Сковороди), людини ціннісної культури.

Українські виховні традиції завжди ставили в центр уваги виховання чуттєвої, «сердечної» людини, що знайшло подальше відображення у теорії «філософії серця» Г. Сковороди та П. Юркевича, зверненні до духовного поля особистості, пізнання світу через самопізнання. Тож мистецтво як форма відтворення дійсності, духовного світу людини та її самовираження (І. Зязюн, О. Семашко) є одним із найвпливовіших засобів формування духовності особистості та її національної ідентичності.

Мистецтво допомагає пізнати світ, себе, свої почуття та своє світовідчуття й відповідно до своїх ціннісних орієнтирів змінювати себе і світ навколо себе. Мистецька діяльність як прояв творчої діяльності допомагає перейти на новий рівень світосприйняття, побачити нове у звичному, підняти над «буденним», тим самим виявити креативність у дії. Саме ці завдання ставить мистецька педагогіка у процесі здійснення мистецької освіти.

Національна основа мистецької освіти є підґрунтям виховання національної самосвідомості. Г. Падалка звертає особливу увагу на

тематику регіональних підходів у становленні мистецької освіти: використання українських виконавських традицій у музичному навчанні, забезпеченні педагогічних умов засвоєння народних звичаїв і мистецьких традицій, формування національної самосвідомості особистості у процесі мистецької діяльності [3]. Використання в освітньому процесі народних пісень, хороводів, ігрових елементів, театралізованих постановок обрядів, традицій, ритуалів збагачує не тільки знаннево, а й формує національний світогляд, усвідомлення належності до культури свого народу.

Мистецька педагогіка вибудовує освітній процес на засадах партнерської взаємодії, співробітництва. Мистецька діяльність є фасилітатором творчого зростання особистості, робить цей процес сприятливим та емоційно насиченим. Розвиток творчої індивідуальності на засадах естетизації освітнього процесу є найдоцільнішим шляхом культурного збагачення особистості, зростання її освітнього та творчого потенціалу. Тож посилення уваги науковців і педагогів до соціокультурного й педагогічного потенціалу мистецтва, його дидактичних і виховних функцій і значення у формуванні особистості й становленні її індивідуальності є актуальною перспективою розвитку педагогічної науки.

Поділяємо позицію О. Отич і М. Лещенко щодо розуміння мистецької педагогіки як педагогіки творчості, людиноцентриної педагогіки, педагогіки індивідуального творчого розвитку [1, 2]. Реалізація ж мистецькою педагогікою найважливіших суспільно значущих завдань із розвитку духовності та національної ідентичності особистості ставить її на високий щабель у системі педагогічних наук.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Лещенко М.П. Зарубіжні технології підготовки учителів до естетичного виховання: монографія. 2-ге вид., доп. Київ: Гротеск, 1996. 192 с.
2. Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти: Монографія / за наук. ред. І.А. Зязюна. Чернівці: Зелена Буковина, 2009. 752 с.
3. Падалка Г. Теорія і методика мистецької освіти: інноваційна проблематика. *Мистецтво та освіта*. 2015. № 1. С. 9—12.
4. Рудницька О.П. Педагогіка мистецтва: пошуки і перспективи. *Професійна освіта: педагогіка і психологія: українсько-польський щорічник*. Київ; Ченстохова. 2000. Вип. II. С. 233—234.



УДК 373.3/.5.015.31:159.955:7].016:78

СОКОЛ АНТОН В'ЯЧЕСЛАВОВИЧ

магістрант Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Науковий керівник:

СКОРИК ТАМАРА ВОЛОДИМИРІВНА

доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри
мистецьких дисциплін Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто важливість імпровізації для формування творчого мислення учнів на уроках музичного мистецтва. Зосереджено увагу на важливості творчості в розвитку когнітивних і емоційних аспектів особистості, особливо в контексті імпровізації як засобу самовираження та розкриття творчого потенціалу. Наголошено на важливій ролі музичного мистецтва у культурному розвитку суспільства і його впливі на формування різних аспектів особистості.

Ключові слова: імпровізація, творче мислення, музична творчість.

У сучасному світі музичне мистецтво є важливим елементом культурного розвитку суспільства, впливає на формування різноманітних аспектів особистості. Одним із ключових елементів у процесі вивчення музики є імпровізація, яка визнається не лише як технічний аспект, а й як засіб формування творчого мислення.

Творчість часто асоціюється із уявою, несвідомим і нашим внутрішнім вільним духом. Вона слугує засобом самовираження не лише для вправних професіоналів, але й для будь-якої людини. Творче мислення в музиці становить «динамічний розумовий процес, що по черзі використовує образне

та фактичне мислення, рухаючись етапами у часі» [1]. Зв'язок музичної творчості із когнітивним та емоційним розвитком дітей отримує все більше визнання в психологічних і терапевтичних дослідженнях. Творчість важлива для формування розуміння та навичок сприймання музики у дітей, що сприяє розвитку здатності цінувати й оцінювати твори інших людей [2]. Під час вільного виявлення музичних ідей молоді музиканти навчаються довіряти своїй інтуїції та виражати власну індивідуальність через музику, надалі цей процес стимулює творчість, допомагаючи виявити власний унікальний музичний стиль, свобода у творчості розширює їхню уяву та дає змогу сформуванню креативний підхід до виконання та композиції.

У середині ХХ ст. дослідники припустили, що активна участь у процесах самовираження, розробки та втілення унікальних ідей у дитинстві, ймовірно, сприяє розвитку креативності в дорослому віці [3, 4].

Balkin A. (1990) описує творчість, як здобуту поведінку, яку можна вивчити, відчувати, якої можна навчити і яка важлива для людського розвитку [2, 5]. Тобто імпровізацію, що є основною формою творчості, слід розглядати як потужний інструмент підтримки творчого мислення, оскільки вона стимулює дітей використовувати свою уяву та обирати рішення для створення оригінальних творчих робіт.

Музична творчість у дітей визначена їхньою природною реакцією на музику, яку можна виявити вже з раннього дитинства. Реакція може відрізнитись залежно від віку, рівня музичного досвіду та різних соціально-психологічних факторів. Імпровізація, особлива форма музичної творчості, визначається як спонтанне створення музики дітьми за допомогою голосу, рухів або музичних інструментів. Під чуйним керівництвом учителя під час виконання різних видів імпровізацій розкривається і розвивається творчий потенціал учнів.

Використання мовних імпровізацій вимагає від учнів раптової та довільної виразності думок, висловлених у безпосередньому мовному контакті. Спонтанність виникнення і висловлення власних думок, використання відповідної інтонації та невербаль-

них засобів спілкування, таких як міміка, жести, пози та рухи, відіграють ключову роль у розвитку творчої уяви учнів. Важливо сприяти виявленню емоційно-образних вражень, допомагаючи учням виявляти свої почуття у виразному тоні, будь-то сум, радість чи тривога. Використання мовної імпровізації сприяє розвитку в учнів відчуття ритму, формує дикцію та артикуляцію, а також ознайомлює їх зі світом динамічних відтінків і темпової розмаїтості музики [6].

Вокальна імпровізація є однією з найпоширеніших форм імпровізації на уроках музичного мистецтва. Голос, як природний інструмент людини, допомагає учням виражати свої почуття та емоції через спів, сприяючи розвитку музичного слуху та емоційної виразності [6].

Інструментальна імпровізація пов'язана з використанням найпростіших музичних інструментів, зокрема шумових та ударних. Застосування власноруч виготовлених інструментів допомагає учням формувати колективні звукові пейзажі, що відтворюють атмосферу казок чи природи [6].

У дослідженні Rauscher F., Zupan M. (2000) виявлено, що імпровізація як унікальна форма музичного навчання, має визначений вплив лише на етапі дитинства. У випадку підтвердження цієї гіпотези наявність можливостей для залучення дітей до творчої діяльності з раннього віку стає ще вагомішою [7].

Отже, застосування імпровізації на уроках музичного мистецтва є надзвичайно важливим аспектом розвитку творчого мислення учнів за умови використання різних форм імпровізації, які сприяють розвитку різних аспектів творчості та самовираженню почуттів. Вона є каталізатором розвитку творчого потенціалу учнів, навчаючи їх довіряти власній інтуїції та виражати індивідуальність через музику. Такий підхід стимулює творчість, розширює уяву та формує креативний підхід до виконання та композиції.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Денисюк І.С. Музична імпровізація: від учителя музики до учня. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 1. С. 18—21.

2. Balkin A. What is creativity? What is it not? *Music Educators Journal*. 1990. 76, Iss. 9. P. 29—32. <https://doi.org/10.2307/3401074>
3. Pratt G. Performing, composing, listening and appraising: teaching music in the national curriculum. In: J. Stephens (Eds.). Oxford: Heinemann, 1995. P. 9—22. <http://doi.org/10.1080/14613800500324432>
4. Rauscher F., Zupan M. Classroom keyboard instruction improves kindergarten children's spatial-temporal performance: A field experiment. *Early Childhood Research Quarterly*. 15, No. 2, P. 215—228. [https://doi.org/10.1016/S0885-2006\(00\)00050-8](https://doi.org/10.1016/S0885-2006(00)00050-8)
5. Torrance P. Nurture of creative talents: explorations in creativity. In: R.L. Mooney, T.A. Razik (Eds.). *Explorations in Creativity*. New York: Harper & Row, 1967. P. 185—195. <https://doi.org/10.1177/0305735608097246>
6. Webster P. Creativity as creative thinking. *Music Educators Journal*. 1990. 76, Iss. 9. P. 22—28. <https://doi.org/10.2307/3401073>
7. Yamamoto K. Validation of tests of creative thinking: A review of some studies. In: R.L. Mooney, T.A. Razik (Eds.). *Explorations in Creativity*. New York: Harper & Row Publishers, 1967. P. 288—300. <https://doi.org/10.1177/0305735608097246>



УДК 378.147.091.33-027.22:004]:780.6

СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР ІГОРОВИЧ

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

НОВІТНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ЗАСОБИ НАВЧАННЯ ГРІ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Досліджено новітні інформаційні засоби для навчання гри на музичних інструментах: платформи цифрових нот та інтерактивна партитура, онлайнві уроки музики та інтерактивні програми, можливості ютубу, віртуальна і доповнена реальність, розумні інструменти та *MIDI*-контролери, платформи дистанційного навчання, навчальні платформи на основі штучного інтелекту, подкасти та аудіокниги, навчальне програмне забезпечення та *DAW*. Показано, як технології змінили ландшафт музичної освіти.

Ключові слова: музичні інструменти, онлайнві уроки музики, платформи цифрових нот, *MIDI*-контролери.

Музика, універсальна мова, яка виходить за рамки кордонів і культур, протягом століть була джерелом радості, вираження та творчості. Навчання гри на музичному інструменті — це корисна подорож, яка відкриває двері до самопізнання та творчої реалізації. У епоху інформаційного суспільства цифрові технології революціонізували підхід до музичної освіти, надаючи безліч засобів, щоб зробити навчання доступнішим, інтерактивнішим та приємнішим.

Одним зі значних досягнень у технології музичної освіти є розвиток платформ і додатків для цифрових нот. Наприклад:

- *Musicnotes* — величезний каталог цифрових нот для різних інструментів та вокалу [1];
- *Sheet Music Direct* — цифрові ноти для піаніно, голосу, гітари та інших інструментів [2];

- *Virtual Sheet Music* — високоякісні ноти для різноманітних інструментів та ансамблів [3];
- *Noteflight* — онлайн платформа для створення, перегляду та друкування нот музичних творів [4];
- *Musescore* — безкоштовна платформа для створення, перегляду та скачування нот [5];
- *Hal Leonard* — ноти для різних інструментів і вокалу [6];
- *Guitar Pro* — програмне забезпечення для створення та перегляду гітарних табулатур та нот [7].

Перед вибором конкретної платформи необхідно перекона- тись, що вона надає ноти для вашого інструменту або голосу, а також відповідає вашим потребам щодо стилів і жанрів музики. Ці платформи пропонують величезну бібліотеку нот, вкладок та інтерактивних партитур, доступ до яких учні мають напихваті. Завдяки зручності планшетів або електронних пристроїв для чи- тання музиканти можуть легко переміщатись між композиціями, коментувати свою музику і досліджувати різноманітні жанри. Цей цифровий підхід не лише зменшує потребу у фізичних нотах, але й забезпечує інтерактивне навчання з такими функціями як відтворення аудіо та керування темпом.

Інтернет є скарбницею освітніх ресурсів, і музика не стала ви- нятком. Онлайн платформи, що пропонують уроки музики для широкого спектра інструментів, набули популярності, з'єд- нуючи учнів із кваліфікованими викладачами з усього світу. Ці платформи зазвичай пропонують відеоуроки, інтерактивні впра- ви та іноді живі уроки з викладачами. До популярних платформ належать такі вебсайти як *FretTrainer*, *Yousician* та багато інших. Відеоуроки, інтерактивні вправи та живі уроки створюють дина- мічне та захопливе середовище навчання.

Мобільні програми, призначені для вивчення музичних ін- струментів, часто поєднують гейміфікацію з навчальним контен- том. Крім того, є інтерактивні програми, розроблені для конкрет- них інструментів. Такі програми як *Simply Piano* (для піаніно) і *Uberchord* (для гітари), використовують інтерактивні функції, щоб залучити користувачів, полегшити навчання, зробити його цікавим і доступним для користувачів різного віку.

Ютуб продовжує залишатись цінним ресурсом для навчання грі на музичних інструментах. Багато музикантів і педагогів створюють підручники, майстер-класи та уроки на ютуб. Крім того, онлайнві спільноти, форуми та групи в соціальних мережах надають учням місця для спілкування, обміну думками та отримання поради.

Інтеграція віртуальної (*virtual reality, VR*) і доповненої реальності (*augmented reality, AR*) у музичну освіту започаткувала нову еру захопливого навчання. Технології *VR* і *AR* можуть імітувати реалістичне середовище для тренувань, допомагаючи музикантам відчувати себе так, ніби вони грають разом з живою групою чи оркестром. Ці технології забезпечують практичний підхід до навчання, даючи учням змогу взаємодіяти з віртуальними інструментами та миттєво отримувати відгуки про їх виконання. Результатом є привабливіший і ефективніший метод формування виконавських навичок [8].

Розумні інструменти та *MIDI*-контролери принесли інновації у сферу традиційних інструментів. Електронні клавішні та гітари, оснащені інтелектуальною технологією, можуть допомагати початківцям розучувати пісні, підсвічуючи певні клавіші чи лади. *MIDI*-контролери пропонують міст між традиційними інструментами та цифровими інтерфейсами, дають музикантам можливість досліджувати широкий спектр віртуальних звуків і ефектів. Ці інструменти не тільки полегшують навчання, але й надихають на творчість, розширюючи звукові можливості для музикантів. Наприклад:

ROLI Seaboard — інноваційна клавіатура з гумовими «клавішами», які реагують на натискання, подібне до струн;

Artiphon INSTRUMENT 1 — універсальний музичний інструмент, який може імітувати звучання різних інструментів: гітару, скрипку, клавіші та багато інших;

Ableton Push — *MIDI*-контролер, розроблений спеціально для використання з *Ableton Live*, який дає змогу створювати, редагувати та виконувати музику в реальному часі;

Komplete Kontrol S-Series — серія *MIDI*-контролерів для використання з віртуальними інструментами та звуковими бібліотеками від *Native Instruments*;

Novation Launchpad — компактний MIDI-контролер, особливо популярний для використання в *Ableton Live*, призначений для використання в живому виступі та запуску звукових кліпів;

Korg Minilogue XD — синтезатор, який може працювати як аналоговий і цифровий, з вбудованим секвенсером та можливістю контролю через MIDI.

З розвитком дистанційного навчання деякі музичні школи та вчителі пропонують віртуальні уроки через платформи відеоконференцій. Наприклад, *Zoom*, *Skype*, *Discord*, *Google Meet* та ін. Це допомагає учням спілкуватись із викладачами з будь-якої точки світу.

Штучний інтелект (*Artificial intelligence, AI*) зробив значний прогрес у музичній освіті, забезпечуючи персоналізований досвід навчання. Деякі платформи використовують штучний інтелект, щоб надавати персоналізований зворотний зв'язок і індивідуальний досвід навчання. Наприклад:

- *Skoove* використовує штучний інтелект для навчання гри на різних музичних інструментах, зокрема на фортепіано. Система взаємодії з учнем та надання зворотного зв'язку допомагає вдосконалити техніку гри;

- *Yousician* використовує штучний інтелект для створення персоналізованих уроків і тренувань для гри на гітарі, бас-гітарі, фортепіано та інших інструментах;

- *Aiva* — музичний штучний інтелект, який створює музику автоматично;

- *IBM Watson Beat* використовує штучний інтелект для створення унікальних музичних композицій, реагуючи на настрої та емоції користувача;

- *WaveAI* — платформа штучного інтелекту, яка використовує технологію генерації тексту для створення нових текстів для пісень.

Платформи на основі штучного інтелекту аналізують продуктивність учня, визначають сфери, які потрібно вдосконалити, і пропонують індивідуальні вправи для удосконалення конкретних навичок. Цей адаптивний підхід до навчання гарантує, що люди отримують індивідуальні уроки, максимізуючи їхній прогрес і майстерність у гри на музичних інструментах.

Подкасти та аудіокниги, що висвітлюють теорію музики, інструменти та інтерв'ю з досвідченими музикантами, пропонують додатковий підхід до навчання на основі аудіо. Наприклад:

Музичні Подкасти:

- *Song Exploder* — у кожному випуску музиканти розповідають про створення своїх пісень, розбираючи різні аспекти творчого процесу;
- *All Songs Considered* — подкаст від NPR, де обговорюються нові релізи, музичні новини та різні музичні теми;
- *Dissect* — розглядаються альбоми різних артистів через призму літератури, історії та культури;
- *The Talkhouse Music Podcast* — музиканти розмовляють з іншими музикантами про їхню творчість та музичні вподобання;
- *Tiny Desk Concerts* — артисти виконують короткі концерти перед малим столом NPR.

Аудіокниги:

- «*Born to Run*» by Bruce Springsteen: автобіографія Брюса Спрінгстїна, яку він читає особисто;
- «*Can't Stop Won't Stop*» by Jeff Chang: книга, що розповідає історію хїп-хоп культури;
- «*Life*» by Keith Richards: автобіографія легендарного гітариста Ролїнг Стоунз.

Цифрові аудіоробочі станції (DAW) і програмне забезпечення для створення музики часто постачають з навчальними компонентами, які навчають користувачів теорії музики, композиції та інструментальним технікам. Наприклад, *Ableton Live, FL Studio, Logic Pro X, Pro Tools, Cubase, GarageBand, Studio One, Bitwig Studio, Reason*.

Отже, до новїтніх інформаційних засобів для навчання грї на музичних інструментах належать: платформи цифрових нот та інтерактивна партитура, онлайнів уроки музики та інтерактивні програми, пїдручники та онлайнів спїльноти *YouTube*, віртуальна (VR) і доповнена (AR) реальність, розумні інструменти та MIDI-контролери, платформи дистанційного навчання, навчальні платформи на основї штучного інтелекту, подкасти та аудіокниги, навчальне програмне забезпечення та DAW. Вони демократизували музичну освіту, зробили її доступнїшою, цїкавїшою та

адаптованішою до індивідуальних потреб. Оскільки інформаційні технології продовжують розвиватися, можливості для інтерактивного та захопливого навчання у світі музики безмежні. За допомогою цифрових нот, онлайн-урокув, віртуальної реальності чи штучного інтелекту ці новітні засоби дають можливість музикантам-початківцям стати на шлях самовираження і творчості, збагачуючи мистецтво гри на музичних інструментах.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Musicnotes. Classical Guitar Tabs. URL: <https://www.musicnotes.com/sheet-music/instrument/strings/guitar/style/classical> (дата звернення: 23.01.2024).
2. Solo Guitar sheet music. Sheet Music Direct. URL: <https://www.sheetmusicdirect.com/search.aspx?query=Solo+Guitar&arr=846> (дата звернення: 23.01.2024).
3. Virtual Sheet Music. Jazz Guitar Sheet Music. URL: <https://www.virtualsheetmusic.com/guitar/jazz/> (дата звернення: 23.01.2024).
4. Noteflight. About Noteflight. URL: <https://www.noteflight.com/company/about> (дата звернення: 23.01.2024).
5. Muscores. Guitar. URL: <https://musescore.com/sheetmusic/guitar> (дата звернення: 23.01.2024).
6. Hal Leonard. About Us. URL: <https://www.halleonard.com/aboutUs.jsp> (дата звернення: 23.01.2024).
7. Guitar Pro. Guitar Pro Education Program. URL: <https://education.guitar-pro.com/en/> (дата звернення: 23.01.2024).
8. Muzline. Гармонія віртуального світу: як VR і AR технології перетворюють музичні інструменти. URL: <https://muzline.ua/uk/novini/garmoniya-virtualynogo-svitu-yak-vr-i-ar-tehnologii-peretvoryuyuty-muzichni-instrumenti/> (дата звернення: 23.01.2024).



УДК 37.01(7.08)

ЯНИШЕНА ВІКТОРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА

доктор філософії, асистент кафедри театрального
мистецтва Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УМОВАХ ЗБРОЙНОГО КОНФЛІКТУ

Досліджено вплив воєнного конфлікту на систему мистецької освіти в Україні, визначено виклики та можливості, які виникають у цих умовах, а також розглянуто стратегії та заходи для забезпечення сталого функціонування і розвитку мистецької освіти в умовах неспокою та нестабільності.

Ключові слова: освіта, мистецтво, воєнний конфлікт, дистанційна форма навчання.

Від початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну в мистецькому освітньому середовищі відбулося багато значних змін. Серед них хочу виділити найголовніші.

Яких змін зазнав зміст освіти. Освіта в Україні, а саме мистецька, зосередила свою увагу на формуванні національної цінності й патріотичності виховання. У навчальній програмі більше уваги приділяють детальному вивченню мистецтва, історичної спадщини України та її давньої культури. Внесені корективи в освітні програми для більшої адаптації дітей і молоді в період воєнного конфлікту. Наприклад, зменшилася кількість годин теоретичного навчання та збільшилася — практичного, бо це дало можливість проводити заняття в дистанційному форматі.

Дистанційна форма навчання та умови переходу. Усі мистецькі навчальні заклади України були вимушені зробити перехід на дистанційну форму навчання через загострення воєнних дій. Однак є складнощі проведення занять у дистанційному форматі, оскільки на початку звучання сигналу повітряної тривоги навчальний процес зупиняється задля того, щоб усі мали змогу пройти в укриття.

Розширення міжнародної співпраці дало велику підтримку студентам і викладачам з мистецьких навчальних закладів України. Зі сторони України були укладені угоди щодо співпраці з мистецькими навчальними закладами Польщі, Німеччини, США та багатьох інших країн. Українські студенти, зокрема з ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, отримали можливість продовжити навчальний процес та брали активну участь у різних популярних міжнародних фестивалях і конкурсах, де посідали призові місця.

Також пропоную розглянути декілька змін, які можна спостерігати в навчальному процесі музичної освіти України.

У навчальні програми внесли зміни: зосередили увагу на вивченні української музики. Наприклад, у фортепіанній програмі стало більше часу для вивчення творів українських композиторів, а саме таких, як Віктор Косенко, Богдан Климчук, Іван Небесний, Микола Лисенко, Євген Станкович, Лев Ревуцький.

Збільшення кількості практичних занять. Незважаючи на те, що учні та студенти були вимушені перебувати в своїх домівках, це дало їм поштовх продовжити розвиток музичних навиків, беручи участь у закордонних та українських онлайн-конкурсах.

Відкриття нових онлайн-курсів і майстер-класів. Ці події дали можливість українським студентам і викладачам отримати освіту від провідних фахівців з усіх куточків світу.

Висновок. Зміни, які відбулися і відбуваються в мистецькій освіті України, є позитивними, оскільки вони спрямовані на розвиток і збереження української національної культури та мистецтва, а також на можливість надання кваліфікованої, якісної освіти для українських учнів та студентів, незважаючи на життя в умовах воєнного конфлікту.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Комаровська О. Реалії сучасної мистецької освіти (за результатами опитування педагогічної спільноти) URL: <https://lib.iitta.gov.ua/735219/1/O.%20Комаровська%20Реалії%20сучасної%20мистецької%20освіти.pdf> (дата звернення: 16.01.2024).
2. Освіта України в умовах воєнного стану. *Інноваційна та проєктна діяльність*: Наук.-метод. зб./ за заг. ред. С.М. Шкарлета. Київ-Чернівці «Букрек». 2022. 140 с.
3. Вища освіта в Україні: зміни через війну: аналітичний звіт / Є. Ніколаєв, Г. Рій, І. Шемелинець. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 94 с. URL: <https://osvitanalyka.kubg.edu.ua/wp-content/uploads/2023/03/HigherEd-in-Times-of-War.pdf> (дата звернення: 16.01.2024).



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Барановська Аліна.** Викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газинського Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, вчитель музичного мистецтва Комунального закладу «Вінницький ліцей № 29» (с. 73)
2. **Бескорсий Валерій.** Викладач Харківської державної академії культури (с. 232)
3. **Бойко Ірина.** Голова ПЦК «Мистецтво співу», старший викладач кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 177, 181)
4. **Борисенко Тетяна.** Викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Народна хореографія» КЗВО КОР «Академія мистецтва імені Павла Чубинського» (с. 14)
5. **Буймістер Марія.** Викладач кафедри «Мистецтва співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 184)
6. **Васюта Олег.** Доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України (с. 23)
7. **Воропаєв Євгеній.** Кандидат психологічних наук, доцент Харківської державної академії культури (с. 28)
8. **Гитун Валентина.** Завідувач бібліотеки КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 33)
9. **Глазунов Олександр.** Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва». Доцент кафедри музичного мистецтва Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (с. 90)
10. **Глазунова Галина.** Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва». Доцент кафедри музичного мистецтва Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (с. 96)
11. **Годлевський Володимир.** Аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний концертмейстер кафедри хореографії Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ (с. 236)
12. **Головатюк Іван.** Аспірант кафедри соціальної роботи та менеджменту соціокультурної діяльності Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (с. 37)

13. **Губа-Плоскіна Алла.** Викладач ПЦК, кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 257)
14. **Дідук Інна.** Кандидат психологічних наук, науково-педагогічний працівник КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 41)
15. **Жирова Олена.** Заступник директора з навчально-виховної роботи КЗ «ЦДЮТ № 7 Харківської міської ради» (с. 28)
16. **Зайцев Олег.** Заслужений працівник культури України, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (с. 188)
17. **Зінченко Віктор.** Кандидат історичних наук, заслужений працівник культури України, доцент Київського національного лінгвістичного університету (с. 46)
18. **Зосім Ольга.** Доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва ННІ «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва», професор Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (с. 240)
19. **Іванько Людмила.** Викладач-методист предметно-циклової комісії КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Викладач-методист ДМШ № 4 м. Києва, член Національної музичної спілки Асоціації піаністів-педагогів (с. 102)
20. **Кашперський Володимир.** Старший викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти» Хмельницького фахового музичного коледжу імені В.І. Заремби (с. 108)
21. **Кдирова Інеш.** Заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КВЗО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 244)
22. **Коротя-Ковальська Валентина.** Народна артистка України, професор кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Відмінник освіти України (с. 196)
23. **Косенко Павло.** Сутнісний зміст музичної педагогіки в історичному контексті (с. 115)
24. **Левко Вероніка.** Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 251)
25. **Леус Олена.** Викладач-методист КЗПМО «Бахмацька школа мистецтв імені Андрія Розумовського», член Національної музичної спілки Асоціації піаністів-педагогів (с. 119)
26. **Литвин Юлія.** Магістрант I курсу, спеціальність «Музичне мистецтво» Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (с. 223)
27. **Лозова Ірина.** Викладач предметної комісії «Фортепіано і концертмейстерство», спеціальність «Музичне мистецтво», КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 124)
28. **Лоцман Руслана.** Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокального виконавства факультету мистецтв імені Анаполія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова (с. 264)

29. **Мартинівська Ольга.** Викладач кафедри вокально-хорової підготовки теорії та методики музичної освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Аспірант 1 курсу навчання, спеціальність «Музичне мистецтво», кафедра хорового диригування ОНМА імені А.В. Нежданової (с. 202)
30. **Матюшенко-Матвійчук Валентина.** Заслужена артистка України, в. о. доцента, КВЗО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 271)
31. **Мирошниченко Олександр.** Старший викладач кафедри «Музичне мистецтво естради» КВЗО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 244)
32. **Науменко Ілона.** Концертмейстер Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (с. 149)
33. **Овсянніков Вячеслав.** Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 254)
34. **Ороновська Лариса.** Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, заступниця декана факультету мистецтв з виховної роботи ТНПУ імені Володимира Гнатюка (с. 275)
35. **Пилип Олеся.** Викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», аспірант факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова (с. 130)
36. **Поліщук Наталія.** Здобувач ступеня вищої освіти, магістр Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (с. 60)
37. **Прищепя Олена.** Викладач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (с. 281)
38. **Романюк Ірина.** Кандидат мистецтвознавства, заступник директора з виховної роботи Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. Соломії Крушельницької (с. 209)
39. **Рябов Ігор.** Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціального фортепіано НМАУ імені П.І. Чайковського (с. 284)
40. **Савельєва Галина.** Викладач фортепіано КММ ім. Р. Глієра, викладач предметної комісії «Фортепіано та концертмейстерство» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 137)
41. **Садовенко Світлана.** Доктор культурології, професор. Професор кафедри вокального мистецтва, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (с. 65)
42. **Сергеєнко Ольга.** Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 7)
43. **Сідорова Ірина.** Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти ім. Віталія Газінського ВДПУ, заслужений працівник культури України (с. 73)

44. **Скорик Тамара.** Доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (с. 228, 287)
45. **Смаліус Юрій.** Викладач КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», аспірант кафедри вокального мистецтва, ПВНЗ «Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв» (с. 78)
46. **Смиренський Володимир.** Кандидат педагогічних наук, доцент, викладач ПЦК, кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 216)
47. **Сокол Антон.** Магістрант Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (с. 290)
48. **Солдатенко Олександр.** Кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (с. 223, 294)
49. **Спольська Олена.** Доктор філософії, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (с. 145)
50. **Стребкова Діана.** Концертмейстер Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (с. 149)
51. **Тищенко Артур.** Магістрант кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (с. 228)
52. **Цепух Ірина.** Аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 154)
53. **Шапочкіна Аріна.** Викладач вищої категорії КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», концертмейстер кафедри камерного ансамблю, баяну та акордеону НМАУ ім П.І. Чайковського (с. 160)
54. **Швець Валерій.** Викладач вищої категорії освітньої програми «Народні, оркестрові духові та ударні інструменти» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 167)
55. **Янишена Вікторія.** Здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (с. 300)
56. **Ярмак Ярослав.** Кандидат культурологічних наук, доцент кафедри інструментального виконавства (за видами) КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 171)
57. **Ясюк Тамара.** Викладач кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (с. 83)

Наукове видання

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ імені ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ»
імені Т.Г. ШЕВЧЕНКА



**ПРОФЕСІЙНА
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА**

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

IV Всеукраїнської науково-практичної конференції
(Київ, 07.02.2024)

Редактор *З.А. Болкотун*

Художнє оформлення, технічне редагування
і комп'ютерна верстка *О.А. Бурдік*

Підписано до друку 27.03.2024. Формат 60 × 84 /16.
Гарн. Minion Pro. Ум. друк. арк. 17,79. Обл.-вид. арк. 17,95.
Тираж 80 прим. Зам. № 7221.

Видавець і виготовлювач Видавничий дім
«Академперіодика» НАН України
01024, Київ, вул. Терещенківська, 4

Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи серії ДК № 544 від 27.07.2001