

Передмова

Кожне суспільство відтворює себе через систему освіти, а тому вона осмислюється як соціальне й культурне явище і є важливим чинником суспільної еволюції. В сучасних соціокультурних умовах державний економічний розвиток найперше залежить від рівня освіти кожного громадянина, його здатності до інноваційної діяльності, творчих та управлінських якостей тощо.

Сучасний етап цивілізаційного розвитку (глобалізація, інтеграційні процеси, швидка інформатизація суспільства) змінює сутність освіти, формуючи нові вимоги, зокрема, й до мистецької сфери. Звідси – прагнення змін на державному рівні, необхідних для процвітання та економічної стабільності суспільства, акцент на інтегрованому та міждисциплінарному підході, інноваціях.

Чим важливою є мистецька освіта для сучасного постмодерного суспільства? Тим, що вона здатна формувати систему духовних цінностей особистості. А ще – правильно визначати ціннісні орієнтири на шляху до самореалізації людини, актуальні часовим умовам.

Проте останнім часом проблема мистецької освіти надзвичайно загострилася через вимушено нові умови людського існування. Змінність і плинність культури та соціальної сфери незмінно призводить до радикальної перебудови освітнього змісту, цілей, форм і засобів, методів та підходів. Та все ж важливим буде у тотальній модернізації не розгубити засадничих ідей мистецької теорії, методології і практики, набутих завдяки колосальному педагогічному досвіду, становленню мистецьких шкіл, тяглості традицій.

У чому ж полягають основні моменти організації навчального процесу формування творчого потенціалу митця? Світова та вітчизняна педагогічна думка виокремлює поміж інших системи К. Станіславського чи Г. Нейгауза, що передбачають важливі психологічні закономірності мистецької діяльності. Та, разом з тим, творчість – вільна, непередбачувана та абсолютно індивідуальна особливість буття особистості, а необхідність виконувати конкретні завдання (вправи) у відповідності з певними правилами (принципами) можлива (за Е. Басіним) лише за умови вияву особистого інтересу до процесу навчання.

Тому, на сьогодні, абсолютно вирішальним фактором суспільного розвитку, конкурентоспроможності та ефективності ринкової праці стають не стільки знання й вміння, скільки вмотивованість до їх набуття та постійного оновлення і з боку того, хто навчає, і з боку того, хто навчається.

Закон України (ЗУ) «Про освіту» від 05 вересня 2017 року започаткував реалізацію масштабної освітньої реформи та законодавчо закріпив умови функціонування мистецької освіти. Частина друга статті 21 ЗУ визначає мистецьку освіту як спеціалізований вид освіти, що передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття комплексу професійних (зокрема, виконавських) компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості з отриманням кваліфікацій у різних видах мистецтва. Закон також визначає взаємопов'язані та взаємозалежні рівні мистецької освіти – початковий, профільний, фаховий передвищий, вищий, що реалізують сутність підготовки митця, зберігаючи традиції безперервності та наступності спеціалізованого виду освіти. Згідно з філософією норм Закону, стати професійним митцем можливо лише за умови проходження всіх або частини попередніх рівнів мистецької освіти. Тому надзвичайно важливим є збереження творчих конкурсів на мистецькі спеціальності та виконання кваліфікаційних робіт з урахуванням специфіки мистецької підготовки у вищих навчальних закладах академічної освіти, котрі забезпечують освітні програми мистецького спрямування.

У документі також визначені особливі умови розроблення стандартів спеціалізованої мистецької освіти, освітніх програм, атестації та сертифікації педагогічних працівників, які забезпечують її здобуття, можливість створення наскрізних освітніх програм для різних рівнів за потреби інтегрованої підготовки майбутніх митців. Вагомим досягненням законопроекту є декларація переходу до студентоцентрованої парадигми навчання, що чітко відображено у Статті 10 законопроекту. Згідно цієї статті стандарт вищої освіти визначає: обсяг кредитів ЄКТС, перелік компетентностей, нормативний зміст підготовки, форми атестації, вимоги до наявності системи внутрішнього забезпечення якості вищої освіти, вимоги професійних стандартів (за наявності).

Проте ще й до нині деякі стандарти вищої освіти відсутні узагалі (наприклад, стандарт вищої освіти за спеціальністю 014.13. Середня освіта (Музичне мистецтво) чи 026 Сценічне мистецтво), а освітні програми зорієнтовані лише на вимоги Національної рамки кваліфікацій для відповідного кваліфікаційного рівня. Таке «відкрите» питання ніби залишає мистців у андеґраунді, на периферії державних пріоритетів.

Виявлення інерції характерів систем культурно-мистецької освіти та професійної культурно-мистецької діяльності, власне, зумовлює першочергову необхідність на державному рівні переглянути підходи щодо підвищення якості освітньо-мистецької сфери, пізнати та урахувати її специфіку. Найважливіше, що модернізація освітньої системи вимагає і нової економіки мистецької освіти, адже без належної підтримки педагогічних і науково- педагогічних кадрів про якість освітніх реформ доведеться лише мріяти, а пріоритетність такої освіти й надалі залишатиметься лише в резолюціях.

Питання якісного розвитку освітньо-мистецької сфери неодноразово порушувалось не лише в управлінських структурах та професійних мистецьких колах, а й виходило на широкий суспільний загал (зокрема, культурно-мистецькі та просвітницькі медіа-програми, блоги, соціальні мережі тощо).

Пропонований збірник наукових праць є продовженням певних дискусій з точки зору міждисциплінарного підходу. Розвідки педагогів-практиків складатимуть вагомий і актуальний доробок для майбутніх поколінь. Колектив авторів не ставив собі завдання вирішити усі проблеми мистецької освіти, проте порушуючи важливі питання виховання як митців, так і поціновувачів високої культури, зумовив до роздумів над ними як досвідчених науковців, так і зовсім юних пошукачів.

*Кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного
університету імені Івана Франка*

Людмила Обух

Розділ I

Проблеми і перспективи мистецької освіти

Людмила Обух

Менеджмент мистецької освіти в Україні на початку XXI століття

Як підвищувався в державі рівень організації навчально-виховної та методичної роботи освітніх (в тому числі мистецьких) інституцій від початку незалежності до сьогодні?

Згідно документації, навчально-виховна робота в закладах освіти інтенсивно спрямовувалась на якісне та своєчасне виконання індивідуальних планів і програм, підвищення технічного і виконавського рівня вихованців, виявлення та залучення їх до участі в конкурсах, фестивалях, концертах. Та чи достатніми можна вважати дії управлінського апарату в сфері мистецької освіти щодо втілення класичних принципів стратегічного менеджменту?

За соціологічними дослідженнями, вдосконалення системи управління освітянською галуззю більшою мірою здійснюється через введення інновацій як складових керованого розвитку цілеспрямованих змін в соціумі [12, с. 148]. Проте, на переконання доктора педагогічних наук А. Бермуса, більшість принципів стратегічного менеджменту, характерних для західних систем управління, практично незрозумілі для вітчизняної культурної традиції у зв'язку з фактичною відсутністю в східнослов'янській економіці класичного «трикутника корпоративного підприємництва» (акціонери, рада директорів, менеджмент), який забезпечує реалізацію більшості інноваційних проектів в умовах західно-економічних процесів і є прямим відображенням глибинної диференціації західного суспільства [1].

Проблема модернізації системи управління, а конкретніше – управлінської культури в національній системі освіти, вбачається нами у невідповідності співвідношення між реальною управлінською і політично-освітньою практиками, з одного боку, і культурно-історичною традицією – з іншого.

За відсутності більш-менш стабільного соціального контексту, невирішеності ключових проблемі відносин, своєчасного реагування на непередбачувані умови праці та навчання (як у випадку дистанційних умов життя в зв'язку з вірусними епідеміями чи стихійними лихами тощо), значного взаємного недовір'я та крайньої нестабільності будь-які обумовлені дії будуть просто унеможливлені.

Трансформація управлінської культури в системі освіти пов'язана з участю в Болонському процесі як стремління до євроінтеграції. Курс на загальний розвиток європейської культури як єдиної цивілізаційної та комунікативної моделі остаточно сформувався наприкінці ХХ століття. Зокрема, її підґрунтям слугувала потужна тенденція побудови ефективної економіки освіти, яка стимулює зміни в системі управління національними системами освіти й до нині [1, с. 342–343]. Освітнянські реформи 2005–2015-х рр. у системі вищої вітчизняної освіти здійснювалися з метою забезпечення міжнародної академічної мобільності.

Основними напрямками змін стали: запровадження Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи (ЄКТС), зміна переліків назв напрямів та спеціальностей, створення та імплементація Національної рамки кваліфікацій, розвиток академічної мобільності, додаток до диплома європейського зразка, прагнення до забезпечення якості вищої освіти. Проте, як зазначає доктор технічних наук, професор, член Національної команди експертів із реформування вищої освіти України Ю. Рашкевич, «... у результаті <...> було витрачено величезні кошти, стали непотрібними напрацьовані стандарти освіти, сама система була відкинута на десять років назад, а іміджу Болонського процесу в очах освітянської (і не тільки) було завдано чергового, можливо, найболючішого, удару» [11, с. 8]. Така різка реакція науковця виникла на запровадження в освіті системи ЄКТС (у результаті якої «появилися університети, які можна закінчити з відзнакою, жодного разу не склавши іспиту» та «вимога виставлення оцінок відразу у трьох шкалах: 100-бальній, державній та ЄКТС!» [11, с. 6]), а також скорочення напрямів бакалаврської підготовки. Міністерський пресинг щодо розвитку міжнародної співпраці, програм подвійних дипломів, включення цих показників до алгоритму обчислення різноманітних університетських рейтингів тощо все ж позитивно позначились на розвитку академічної мобільності освітянської спільноти, хоч і досі потребує покращення нормативно-правового забезпечення як на державному, так і на регіональному рівнях. Загалом, через вияв суттєвих недоліків в освітніх реформах протягом вищезазначеного десятиліття (бюрократизм, несистемність

впровадження, не розуміння суті інструментарію Болонського процесу тощо), Ю. Рашкевич все ж взявся залучати академічну спільноту до процесу європейської інтеграції вищої освіти України, висвітливши у монографії основні аспекти імплементації європейських стандартів у вітчизняний освітній простір [11]. Основний акцент у праці поставлено на парадигму «студентоцентрованого навчання» (за Ю. Рашкевичем) як одну з цілей Болонського процесу, найбільш спрямовану на забезпечення якості вищої освіти.

Такої ж думки і А. Бермус, який переконує, що сучасна система управління вищих навчальних закладів, згідно принципів європейської ідентичності та інтеграції, повинна забезпечувати індивідуалізацію освітньої та професійної траєкторії студента. Звідси, в основі якісного процесу навчання має превалювати філософський принцип людиноцентризму, що ідентифікує сучасного викладача як консультанта і тренера. В зв'язку з цим, на передній фон проступають проектність та інноваційність в структурі змісту освіти як передумова постійного підвищення цінності оригінального інтелектуального продукту [1, с. 344–345]. Ще одним ефективним чинником модернізаційного процесу, науковець вважає взаємодію бізнесу з освітою, подаючи приклад досвіду управлінської культури у Великобританії. Саме там така взаємодія стала надважливим фактором національної політики в галузі освіти, оскільки сенс полягав у домовленості деяких двосторонніх обов'язків: освітні заклади через впровадження механізмів зовнішнього контролю забезпечують більш ефективну підготовку потенційних кадрових ресурсів, а бізнес, зі свого боку, забезпечує розвиток матеріально-технічної і кадрової бази самої освітньої системи, а також приймає активну участь в управлінні освітніми закладами [1, с. 353].

Закон України про освіту від 01.07.2014 задекларував перехід до студентоцентрованої парадигми навчання, що відображено у Статті 1 [6]. Загалом, як зазначила Т. Колосова, «... біля десяти років знадобилося, щоб прийняти новий закон «Про вищу освіту», який на час його введення в дію у 2014 році був революційним» [7]. Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в Україні в контексті реформування освітнього законодавства вона розкрила у своїй статті ще за 2016 рік, де відзначила доцільність найактивнішої фази реформування мистецької освіти на сучасному етапі та важливість виокремлення її специфіки на законодавчому рівні. Саме у ній Колосова обґрунтувала питання запровадження особливої форми підготовки науково-педагогічних кадрів для спеціалізованих мистецьких вишів на основі захисту створеного здобувачем мистецького проєкту, що дозволить йому стати повноправним учасником освітнього процесу в якості викладача. Середня ланка

трирівневої системи підготовки мистецьких кадрів як структурна складова вищої освіти з 1996-го року (мистецькі училища та коледжі), як і початкова мистецька освіта, на її думку, також потребувала оновлення підходів до організації процесу їх роботи та наповнення його новими змістами [7]. Виявлення інерції характерів систем культурно-мистецької освіти та професійної культурно-мистецької діяльності зумовило при підготовці стратегії розвитку культури переглянути необхідність реформування та підвищення якості освітньої сфери.

Питання забезпечення якості культурно-мистецької освіти в спеціалізованих мистецьких закладах все частіше виходить і на широкий суспільний загал. Так, в серії передач суспільного мовника UA: Радіо Культура ведучий – продюсер національного академічного музичного мистецтва – О. Пірієв запрошував подискутувати на «болючу» тему знаних персон в академічних музичних колах. Зокрема, в одній з передач науковець та педагог С. Волков відзначив відповідальність за розвиток музичної культури держави, яка, власне, формується з дитинства, а звідси й важливість прищеплення якісного культурно-мистецького смаку, котрий, безумовно, впливає на майбутнє країни, «... яке все одно <...> базується на культурі» [4]. Подібну думку висловив і народний артист України Б. Струтинський. У своєму інтерв'ю з О. Пірієвим він також підкреслив важливість академічного музичного мистецтва у вихованні особистості зокрема та національної свідомості загалом: «Ми мусимо прищеплювати людям хороші смаки, бо <...> ми суспільство, яке на сьогоднішній день тільки формується і якому <...> потрібно дати хорошу платформу. <...> Класичне мистецтво – це інтелектуальне мистецтво. <...> Якщо ми хочемо мати високоінтелектуальну націю, то повинні розуміти, що потрібно прищеплювати з дитинства. <...> Саме через класичне мистецтво можна формувати націю і тримати в здоровому стані економіку» [3].

Б. Струтинський безапеляційно зазначив важливість державних дотацій для класичного мистецтва, адже «<...> ми маємо мати хороше суспільство, яке буде купляти, а не навпаки» [3]. Проте С. Волков констатує, що мистецькі навчальні заклади (саме музичні початкові) потребують значних вкладень, затратних для міністерства фінансів та економіки, бо ж навчання, в основному – індивідуальне. Та все ж на запитання О. Пірієва яка перспектива, концепція, програма на майбутнє, він однозначно відповідає: «<...> концепція – розвитку. Для музичної еліти, звісно ж, потрібен слухач. Ідея виховати слухача не нова, втілити її намагався ще А. Луначарський та інші радянські діячі, створивши радянські музичні школи-семирічки: сім років у музичній школі, вісім – в загальноосвітній, і вступ до училища.

Окрім того, були законодавчі акти за радянської влади, які прилучали школи мистецтв, дитячі музичні школи, хорові колективи до того, щоб виховати того слухача, про якого ми кажемо. Спроба таку саму систему мистецької освіти створити в загальноосвітніх закладах нашої сучасної країни була, поки що, не цілком вдала. Цю функцію нині взяло на себе Міністерство культури. Сьогодні мова йде про те, щоб випускники вищих навчальних закладів були зацікавлені в музичній підготовці школярів, найперше, як слухачів. А подальша мета – щоб про наші музичні школи дбали провладні структури!» [4]. До проблеми підготовки слухачів класичної музики звертається і Т. Стахурська, директор Національного будинку органної і камерної музики України: «<...> колись були музичні абонементи для дітей, тому нещодавно ми теж намагались започаткувати таку форму <...>» [4].

Положення про мистецьку школу затверджено Наказом Міністерства культури № 686 від 09 серпня 2018 року відповідно до восьмого абзацу частини другої статті 21 ЗУ «Про освіту» та статті 13 ЗУ «Про позашкільну освіту». Цей документ законодавчо визначає порядок організації діяльності мистецьких шкіл сфери культури, що є закладами спеціалізованої мистецької освіти (зокрема, музичної, хорової, школи мистецтв), які надають початкову мистецьку освіту [9]. Документ зазначає обов'язковість утримання на балансі мистецьких шкіл місцевих органами виконавчої влади та місцевого самоврядування, визначає організаційно-правові засади діяльності таких типів освітніх закладів, а також регулює права та обов'язки педагогів, учнів, батьків та інших законних представників чи осіб, а також обсяг педагогічного навантаження, організацію освітнього процесу, фінансово-господарську діяльність та матеріально-технічну базу; передбачає діяльність мистецької школи в рамках міжнародного співробітництва [10].

Описані законодавчі досягнення – значущі, проте й надалі потребують доопрацювань реформи культурно-мистецької освіти (внесення змін до спеціальних освітніх законів, розроблення підзаконних актів, розробка та впровадження нових освітніх концепцій та стандартів тощо).

Проте реформи завжди мають два боки. У 2019 році на сайті Кабінету Міністрів набула неабиякої популярності петиція «Вимога педагогічних працівників закладів початкової мистецької освіти», яка за вісім днів зібрала більше шести тисяч підписів. Мета петиції – скасування наказів Міністерства культури № 352 від 24. 04. 2019 та № 628 від 12. 07. 2018, а текст вказує на запозичення реформаційних ідей у Російської Федерації, наслідком чого цілком може стати руйнування системи мистецьких шкіл.

Дослідити можливі наслідки реформування намагався в інтернет-виданні «Український інтерес» А. Бондаренко. Ознайомившись з текстами наказів і порівнявши їх з чинними нормативами, науковець дійшов до негативних висновків щодо провадження реформи [2].

Вищезазначені міністерські накази набули чинності з 1 вересня 2019 року, засвідчивши непохитність та рішучість уряду щодо реформування початкової музичної освіти, а разом з тим, викликавши негативну реакцію громадськості та в черговий раз сформувавши суспільну думку марних «реформ задля реформ». Провал провладних структур на рівні комунікативного менеджменту знівелював ідею симетрично урівняти пропозиції та можливості в системі музичної освіти. Адже для того, щоб уникнути певних загроз, пов'язаних із існуючою асиметрією, держава мала б для початку вжити певні заходи: усіляко заохочувати спонсорську діяльність, зокрема на законодавчому рівні, здійснювати фандрайзинг, лобіювати «суспільно важливий маркетинг» (за Ф. Кольбером) – стратегічно сплановані просувальні зусилля, націлені на те, щоб збільшити обсяг збуту компанії, або покращити її позицію на ринку через заходи, що приносять користь ще й неприбутковій організації [8, с. 169], зрештою, органи державної влади могли б приймати участь як третя сторона – «балансир» між інтересами бізнесу та освітніх закладів, а також консолідувати обидві сторони в напрямку певних загальнонаціональних пріоритетів.

Зокрема, однією з найбільш перспективних стратегій узгодження інтересів держави, освіти і бізнесу є перехід від суто ринкових моделей «взаємних послуг» до більш тісних і взаємовигідних стосунків партнерства та співпраці. Саме такі стосунки потребують дещо іншої управлінської культури серед пріоритетів якої, на думку А. Бермуса, виділяється готовність до організації і просування спільних проектів [1, с. 354]. Для удосконалення процесів співробітництва ключовою буде державна підтримка процесу «обміну знань» між бізнесом та освітніми установами, а також створення інноваційних підрозділів в системі освіти.

На нашу думку, тенденції освітньої системи – академізм, етатизм, регіоналізм та глобалізм (за А. Бермусом) підлягають модернізації принципів управління та можуть бути удосконалені завдяки певним стратегіям: наукового та освітнього лідерства, лідерства в області якості, стратегії кадрових центрів. Остання включає в себе ряд базових умов, серед яких – антропологічна проблема управління та підвищення якості університетського менеджменту, особливо щодо мистецьких спеціальностей.

Отож, ці умови є фундаментальними для успіху будь-якої сфери в галузі освіти, оскільки безпосередньо стосуються професіоналізму управлінців, здатних до прийняття ефективних рішень в непростих ситуаціях (як, зокрема, в умовах карантину). Тому принциповим має бути введення корпоративних стандартів управління, характерних для економічних структур, оскільки відповідальність і ризики, пов'язані з діяльністю освітніх, зокрема мистецьких, установ у сучасному світі, як правило перевищують відповідні ризики в підприємстві.

1. Бермус А. Г. Модернизация образования: философия, политика, культура: научная монография. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. 340 с.
2. Бондаренко А. Реформа мистецьких шкіл: що хочуть змінити і що вимагають викладачі? Український інтерес. 17. 05. 2019. URL.: uain.press/culture/reforma-mystetskyh-shkil-shho-hochut-zminyty-i-shho-vumagayut-vykladachi-1035514# (датазвернення: 22. 08. 2020).
3. Гість – народний артист України Богдан Струтинський. *Музична сієста. Радіо Культура*. URL.: www.nrcu.gov.ua/schedule/play-archive.html?p (дата звернення: 09.07.2019).
4. Гість – Сергій Волков, директор Музичної школи ім. М. Лисенка. Перше інтерв'ю на посаді директора. *Імператив. UA: Радіо Культура*. URL.: bit.ly/2Yb9oam. (датазвернення: 09.07.2019).
5. Гість – Т. Стахурська, директор Національного будинку органної і камерної музики України. *Музична сієста. UA: Радіо Культура*. URL.: www.nrcu.gov.ua/schedule/play-archive.html?p (дата звернення: 09.07.2019).
6. Закон України «Про вищу освіту» від 01.07.2014 № 1556-VII із змінами згідно іззаконом № 392-IX від 18.12.2019. *ВВР*, № 37-38, Ст. 2004. Внесення змін (закон від 03.07.2020 № 749-IX/749-20/), остання редакція від 24.07.2020.
7. Колосова Т. Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства. *Офіційний сайт МКІП України*. Вилучено з: http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=245097 479 (дата звернення: 05.08.2020).
8. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / переклад з англійської Яринича С., за наук. редакцією Безгіна І. Львів: «Кальварія», 2004. 240 с.
9. Положення про мистецьку школу. Наказ Міністерства культури України від 09 серпня 2018 року № 686. Вилучено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#n15> (дата звернення: 05.08.2020).
10. Про затвердження Положення про мистецьку школу. Документ №1004-18, чинний, поточна редакція – Прийняття від 09.08.2018. Вилучено з: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 05.08.2020).
11. Рашкевич Ю. М. Болонський процес та нова парадигма вищої освіти: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. 168 с.
12. Шуст Н. Б., Філик Н. В. Інновації в освіті: соціокультурний вимір. *Вісник НАКККіМ*. №1. Київ, 2019. С. 144–148.

Організаційні форми музичного навчання школярів: проблеми, перспективи, ресурси

Активний рух України у Європейський освітній простір прискорив і реформування загальної середньої освіти. Важливим стратегічним напрямком діяльності МОН на найближчу перспективу визначено Нову українську школу [4]. Відтак, ведеться системна робота з оновлення змісту і методик навчання у відповідності до потреб формування в учнів ключових компетентностей – адже компетентнісний підхід нині є провідним у визначенні обов'язкових результатів навчання. Зміст освіти розподілений між затвердженими освітніми галузями.

Метою мистецької освітньої галузі Державний стандарт початкової освіти визначає «формування культурної та інших компетентностей, цінностей у процесі пізнання мистецтва та художньо-творчого самовираження в особистому та суспільному житті, поваги до національної та світової мистецької спадщини» [2]. Основою формування культурної компетентності в учнів початкової школи є залучення їх до різних видів мистецької творчості, зокрема, і до музичної [2]. Суттєвими завданнями формування культурної компетентності в учнів 5–9-х класів закладів середньої освіти визначено виховання в них інтересу й шанобливого ставлення до культурних і мистецьких здобутків України та світу, сприяння розумінню ними розмаїття виразних засобів передачі ідей у різних культурах [1, с. 4]. Вирішення цих завдань відбувається у процесі музичного сприймання, вокально-хорової роботи, вивчення музичної грамоти, музично-дидактичних ігор, музично-ритмічних рухів, гри на музичних інструментах у межах переважно колективних форм навчання.

В Україні традиційно склалися декілька організаційних форм музичного навчання школярів. Поряд із обов'язковими уроками музичного мистецтва та / або мистецтва в закладах середньої освіти, це початкове спеціалізоване музичне навчання у музичних школах / школах мистецтв та естетичне виховання дітей у музичних гуртках позашкільних закладів додаткової освіти. Відомо, що навчання дітей у закладах додаткової та спеціалізованої мистецької освіти надає набагато ширші можливості для впровадження значною мірою індивідуалізованого естетичного виховання.

Музичні школи та школи мистецтв розробляють різноманітні напрямки музичного розвитку дітей – як у площині початкової спеціалізованої підготовки для отримання в майбутньому фахової музичної освіти, так і в загальному естетичному плані. Слід

відзначити, що обидві сторони діяльності навчальних закладів цього типу покликані розвивати вишукані естетичні смаки та уподобання учнів, формувати їхні інтереси та оцінне ставлення до різноманітних мистецьких явищ та продуктів. Крім цього, процес музичного розвитку дитини неможливо відокремити від розвитку її особистісних якостей – цілеспрямованості, допитливості, сумлінності, відповідальності, наполегливості, витривалості тощо.

Дієвою організаційною формою музичної освіти є і музичні гуртки в загальноосвітніх школах, центрах дитячої творчості та підліткових клубах за місцем проживання. Дитячі музичні колективи, що працюють в таких закладах, успішно вирішують не лише задачі естетичного виховання дітей та підлітків, а й забезпечують важливу соціальну функцію – наповнення вільного часу дитини змістом, творчістю, спілкуванням.

Проте сьогодні діяльність спеціалізованих закладів мистецької освіти і позашкільних закладів додаткової освіти знаходиться у прямій залежності від наявності відповідного фінансування, яке здійснюється з місцевих бюджетів, бюджетів громад, позаяк ці заклади знаходяться у комунальній власності. Цікаві перспективи розвитку цих потужних осередків мистецької освіти ми вбачаємо в інтеграції до системи загальної середньої освіти з метою її профілізації.

Відомо, що розробку змісту профільної середньої освіти та методик навчання відповідно до сучасних вимог визначено важливим напрямком реформування (поряд із розробкою Державних стандартів початкової і базової середньої освіти) у Стратегічному плані діяльності МОН України [4]. Зокрема, заплановані такі кроки впровадження профілізації: розробка Державного стандарту профільної середньої освіти на основі компетентнісного підходу; затвердження типової освітньої програми профільної середньої освіти; забезпечення учасників пілотного проєкту старшої профільної школи навчальними матеріалами; розробка системи оцінювання компетентностей, набутих на рівні профільної середньої освіти [4, с. 6-7]. Вивчення цього переліку дозволяє стверджувати, що задекларована освітня політика МОН розглядає завдання профілізації освіти лише у відношенні до старшої школи (10 – 12 класи). Проте практика розвинених країн підтверджує ефективність профілізації освіти і на більш ранніх етапах – у початковій та середній школі. А численні фахові музичні коледжі, музичні відділення коледжів культури і мистецтв та педагогічних коледжів якраз і є, на нашу думку, тими профільними мистецькими старшими школами, що успішно працюють у багатьох містах України.

Як відомо, профільне навчання є необхідною складовою сучасної освіти. Модель профільного навчання передбачає вивчення базових

предметів (державний компонент) та циклу предметів відповідного напрямку – гуманітарного, математичного, природничого, мистецького, спортивного тощо (шкільний компонент). При цьому профільні дисципліни можуть займати біля 30% навчального плану. Така організація навчання певною мірою вирішує профорієнтаційні питання та надає глибокі ґрунтовні знання з відповідних навчальних дисциплін, що створює учням кращі можливості для вибору подальшої індивідуальної освітньої траєкторії. Процес профілізації шкільної освіти, що відбувається нині в Україні, потребує вивчення найкращого вітчизняного і закордонного досвіду. Зокрема, у США на початку 80-х років були створені так звані Магнітні школи (*Magnet Schools*), які успішно працюють і донині. Поряд із обов'язковим державним загальноосвітнім компонентом пропонувалися особливі програми, яких не було в інших школах – це програми профільного навчання з математики, фундаментальних наук, мистецтва або спорту. Діти разом із батьками змогли обирати, що вони будуть вивчати [3].

Незважаючи на тотальну стандартизацію змісту освіти та обов'язкових результатів навчання для кожної освітньої галузі, зокрема і мистецької, позитивним є те, що Державний стандарт допускає й певну варіативність у площині визначення рекомендованої, мінімальної та максимальної кількості навчальних годин за циклами навчання (5 – 6, 7 – 9 класи) [1, с. 6]. Зокрема, це вказано у базовому навчальному плані для вивчення кожної освітньої галузі [там само, с. 13 – 14]. Тож заклад загальної середньої освіти має право самостійно визначати кількість навчальних годин на вивчення кожної освітньої галузі в межах заданого діапазону з урахуванням особливостей організації освітнього процесу та індивідуальних освітніх потреб учнів – принаймні, це задекларовано у Державному стандарті.

Проте видається, що така тотальна стандартизація не дає батькам достатнього простору для обрання індивідуальної освітньої траєкторії для дитини. Вивчення успішних освітніх практик розвинених країн світу дозволяє стверджувати, що різноманіття та гнучкість є суттєвими перевагами освітніх систем. Профілізація освіти на етапах початкової або базової середньої освіти може надати додаткові можливості для самореалізації учнів, коли поряд із вивченням обов'язкових навчальних дисциплін вони можуть опановувати певну кількість предметів за вибором. Наприклад, зміст різноманітних навчальних планів мистецької профільної освіти (зокрема, і музичної) має бути складений з урахуванням потреб учнів початкового рівня у площині здобуття практичного досвіду спілкування з мистецтвом, а також пропонувати і поглиблені курси

для тих учнів, які прагнуть вибудовувати кар'єру саме в мистецтві. Зазначимо, що успішний досвід ранньої профілізації шкільної освіти з метою професійної орієнтації та побудови музичної кар'єри у майбутньому напрацьовано і в Україні: середні спеціалізовані музичні школи мають потужні освітні програми з різних музичних спеціалізацій. Це, зокрема, Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. М. Лисенка, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької, Одеська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. П. Столярського, Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат. Така модель профільного навчання створює гарні умови для розвитку особистості у відповідності до її потреб, можливостей та професійного самовизначення.

Навчальні програми закладів спеціалізованої мистецької та додаткової освіти також мають широкі розвивальні можливості й потужний компетентнісний потенціал. Адже пізнання мистецтва, музична інтерпретація, творча самореалізація є важливими чинниками цілісного розвитку успішної особистості учня. Напрацьовані у таких закладах методики навчання дозволяють учням здобувати найвищі навчальні досягнення не лише у мистецькій освітній галузі, але й суттєво покращують успішність з інших напрямків освіти.

Слід наголосити, що запровадження профільного музичного навчання на рівні початкової та базової середньої освіти могло би зарадити і подоланню негативної регіональної культурно-освітньої політики, яку спостерігаємо в Україні останніми роками. Зокрема, деякі об'єднані територіальні громади скорочують видатки на фінансування музичних шкіл та шкіл мистецтв, що спричиняє закриття таких шкіл та позбавляє дітей доступу до спеціалізованої мистецької освіти. Розмір батьківських внесків за навчання, на жаль, недостатній для покриття усіх видатків на діяльність музичної школи або школи мистецтв. Важливо, щоб долучення дітей до музичної творчості не стало привілеєм мешканців великих міст. І це актуально як для учнів, що планують в майбутньому побудувати музичну кар'єру, так і для тих, що хочуть вивчати музику як вид мистецтва.

Таким чином, вважаємо, що розробка інноваційної освітньої політики профілізації шкільної освіти потребує координації роботи Міністерства освіти і науки України з Міністерством культури та інформаційної політики України у площині використання кращих освітніх практик центрів позашкільної освіти та початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

1. Державний стандарт базової середньої освіти. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-deyaki-pitannya-derzhavnih-standartiv-povnoyi-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i300920-898> (дата звернення: 11.12.2020).
2. Державний стандарт початкової освіти. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/688-2019-%D0%BF#Text> (дата звернення: 11.12.2020).
3. Моїсєєва М. Профільна мистецька освіта у США (на прикладі штату Північна Кароліна). Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія. Зб. наук. праць. – Вип. 22 / Ред. кол. М.І. Сметанський (гол. ред.) та ін. Вінниця, ПП «Едельвейс і Ко», 2008. С. 313 – 317.
4. Стратегічний план діяльності Міністерства освіти і науки України до 2024 року. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/news/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8/2020/01/strat_plan_mon_2024.pdf (дата звернення: 11.12.2020).

Віктор Луценко

Музична інформатика та її вплив на формування творчої активності майбутніх учителів музики

Цифрові технології стали провідними в таких напрямках діяльності як нотно-видавнича, композиторська (створення аранжувань та оригінальних композицій з використанням програм-секвенсорів), виконують функції звукозаписуючої студії, підготовки цифрових фонограм (в тому числі відео кліпів), реставрують старі записи, виконують звукорежисерську роботу, синтезують звук, створюють електронну музику, працюють з інтерактивними виконавськими системами, системами алгоритмічної музики, системами керування партитурою в реальному часі, створюють і використовують музикознавські бази даних для навчання в музичних навчальних закладах тощо.

Нових підходів вимагає фахова підготовка майбутнього вчителя музики, який має стати не лише компетентним, але і творчим успішним педагогом, має бути не просто транслятором важливої професійної інформації, а і бути готовим формувати ціннісний світогляд у дітей та молоді крізь призму музичного мистецтва, здатним формувати різнобічно розвинену духовну творчу особистість. Аксіологічний підхід стає умовою підвищення якості освіти, адже цінності визначають основні вектори поведінки і професійного становлення. Підготовка викладачів нової генерації відповідно до викликів сучасності – активних, творчих, компетентних

– має здійснюватися в університетському середовищі, яке також має суттєво трансформуватися. Освітні реформи мають відбутися не тільки в удосконаленні методик викладання, розробці інноваційних технологій, а й у зміні мислення як педагогів, так і студентів.

Аналіз наукових досліджень і публікацій свідчить про особливу увагу зарубіжних вчених до психологопедагогічних аспектів раціонального використання комп'ютера в навчальній діяльності та практичної діяльності щодо застосування комп'ютерних технологій у галузі музичної освіти (І. Роберт, О. Тихомиров, П. Нортон, З. Пейпер).

Педагогічні аспекти комп'ютеризації вищої музичної освіти висвітлювались у дослідженнях І. Заболотської, Р. Заріпова, А. Маркова, А. Медушевського, М. Падражанської, З. Полозова.

Методична складова процесу впровадження комп'ютерних технологій у практику викладання музики стала предметом досліджень О. Піксаєвої, Т. Крошипіної, Л. Робустової, О. Полякової, у музичній педагогіці – І. Гайденка, М. Опалєва, К. Фадєєвої; у процесі практичного музичного навчання – А. Горемичкіна, О. Карнака, О. Чайковської та інших [1]. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу досліджує, описує та впроваджує в практику сучасного освітнього процесу М. Сова [2].

Метою статті є розкриття значущості застосування комп'ютерних технологій у музично-педагогічній освіті, що зумовлює позитивні зміни в розвитку особистості студента та ґрунтується на посиленні пізнавальних, емоційно-мотиваційних процесів навчання.

У музичних закладах середньої та вищої освіти, які готують майбутніх вчителів музики, введено навчальну дисципліну «Музична інформатика», яка може допомогти студентам опанувати практичні навички роботи з інфомаційно-комп'ютерними технологіями, призначеними для вирішення конкретних завдань, що постають у роботі музиканта-практика. Основним завданням дисципліни «Музична інформатика» є формування у студентів умінь та навичок користування сучасними комп'ютерними технологіями у роботі з музичним звуком та мультимедійними освітніми ресурсами, раціонального їх застосування в майбутній професійній діяльності.

Зазначимо, що комп'ютер уможливорює аранжування, запис, редакцію й друк партитур; запис, редагування та подальше виконання партитур за допомогою звукових карт або зовнішніх синтезаторів, підключених за допомогою інтерфейсу *MIDI*; оцифровку звуків, шумів, що мають різну природу, подальшу їх обробку та перетворення за допомогою програм секвенсорів; гармонізацію готової мелодії зі застосуванням обраних музичних стилів і можливість їхньої редакції аж до винаходу власних стилів; керування звучанням електронних

інструментів шляхом введення виразних параметрів до початку виконання; запис партій акустичних інструментів і голосового супроводу в цифровому форматі з наступним їх збереженням і обробкою в програмахредакторах звуку; запис звукових компакт-дисків тощо.

Звичайно, кожен викладач намагається зробити свій предмет реально корисним для майбутньої педагогічної діяльності студентів, а тому, розглядаючи комп'ютерно зорієнтовні технології як засіб навчальної діяльності, вирішує окреслену проблему самостійно. З роками у нього поступово складається і постійно поповнюється свій набір удалих рішень, ефективних завдань, цікавих методичних знахідок.

Зазначимо, що значно більший простір для композиторської фантазії дає робота в секвенсорних програмах типу *Cakewalk*, *Reaper*, *FL Studio One*, *Ableton*, *Cubase* тощо. Пізні версії цих програмних продуктів, що розраховані на потужні швидкодіючі комп'ютери, інтегрують різні функції секвенсорних *MIDI*-редакторів, багатотрекових цифрових аудіостудій, віртуальних синтезаторів. Для музикантів ці програми є дещо складними з огляду на наявність багатьох опцій; від аматорів музики вони вимагають безумовної професійної музичної освіти. Очевидно, що актуальною є проблема руху назустріч один одному двох векторів освітніх технологій у музиці: спочатку навчити музикантів усім «премудростям» комп'ютерного програмування сучасного звукового «полотна» й надалі фахівцям у сфері інформаційно-комп'ютерних технологій та звукового дизайну дати ключ до грамотного розуміння законів музичної творчості.

Комп'ютери є невід'ємною частиною концертного устаткування музичних колективів, поряд з мікшерними пультами, інструментами, мікрофонами та процесорами обробки звуку. За останні роки розвиток цифрових технологій дозволив комп'ютеріві посісти провідне місце в керуванні музичними шоу. Він є основним джерелом синхронізації всіх дій, що відбуваються на сцені, адже чимало колективів використовують у виступах відеоряди, які повинні бути синхронними з музикою. Разом з тим сучасні комп'ютери дозволяють керувати й освітлювальним приладдям на сцені та в залі, що дозволяє зробити шоу набагато ефектнішим, не залучаючи при цьому додатковий персонал. Комп'ютери також полегшують діяльність звукорежисерів, запам'ятовуючи настроювання звучності, панорами й обробки кожного каналу, зроблені на саундтреку (цифрові мікшерні пульти також є міні-комп'ютерами, які керуються головним комп'ютером, як і синтезатори, семплери, процесори ефектів). Зрештою, під час виступу більшість із них вимагає лише невеликої корекції. Музикантам же комп'ютер дозволяє на сцені думати тільки про гру й роботу з

залом, не відволікаючись на переключення різних ефектів обробки, банків звуків, октав і т.д., тому що всі перераховані вище пристрої мають керування по *MIDI*-інтерфейсу. Потрібно лише дати програмі сигнал, який синхронізує інші програми, та передбачити можливі імпровізаційні вставки, номери.

Отже, підсумовуючи все вище викладене, ми зазначаємо, що на сьогодні комп'ютер є мультитембральним інструментом і невід'ємною частиною будь-якої студії звукозапису. Безсумнівно, саме слово «студія» в багатьох людей асоціюється з поняттям «масової культури», тобто проявами поп-культури й сучасного шоу-бізнесу. В сучасних освітніх стандартах вищої професійної освіти комп'ютерні засоби виокремлюються як один із змістовних компонентів підготовки педагога-музиканта. Процес використання комп'ютерних технологій поєднує дві самостійні, але в той же час взаємозумовлені складові:

- а) комп'ютерні технології у викладанні музичного мистецтва;
- б) комп'ютерні технології в музичній діяльності.

У будь-якій сфері діяльності людини доцільне застосування комп'ютера підвищує її результативність, що позитивно позначається на якості. Відтак, комп'ютер бере на себе всю технічну роботу, вивільняє творчі сили людини й тим самим, сприяє оптимізації її діяльності. Музика не є винятком. Використання цифрового інструментарію в музичній освіті є проявом процесу загальної комп'ютеризації навчання.

1. Луценко В.В. Музично-комп'ютерні технології у професійній діяльності майбутнього вчителя музики в умовах підвищення вимог до якості сучасної освіти. *Молодь і ринок*. 2011. № 7(78). С. 81–84.
2. Сова М.О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. К., 2012. Вип. 16. С. 129–133.

**Світлана Олійник,
Ірина Тарасюк**

Виконавська інтерпретація як фахова компетентність майбутнього вчителя

Слухання музики на уроках музичного мистецтва є обов'язковою складовою навчального процесу. Як правило, йому передуює вступна бесіда про композитора, про історію написання твору, про його образний зміст. Мета цієї бесіди полягає в тому, щоб налаштувати учнів на активне, усвідомлене слухання музики, що в результаті

породжує у них емоційно-почуттєвий відгук. Це зумовлює наявність у слухачів сформованої інтерпретаційної компетентності тобто здатності до розуміння ідейно-образної концепції музичного твору в процесі слухання музики.

Майбутній учитель у ході своєї музичної підготовки опановує інтерпретаційну компетентність і як слухач, і як виконавець музичних творів. Досвід майбутнього фахівця інтерпретувати образно-емоційний зміст музичного твору є унікальною фаховою здатністю, ознакою його професіоналізму.

Метою нашої статті є висвітлення сутності виконавської інтерпретації музичного твору як здатності майбутнього вчителя до розуміння й тлумачення художнього задуму композитора (на прикладі фортепіанного стилю Ф. Шопена).

Інтерпретація як тлумачення ідейно-образного змісту композиторської концепції музичного твору є ознакою професійної виконавської майстерності майбутнього вчителя музики.

У науковій літературі «інтерпретація» визначається як:

- активний творчий процес, в якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора (С. Фейнберг);
- виконавська або авторська концепція стосовно таких виражальних засобів як темп, динаміка, артикуляція, фразування, акцентування (С. Мальцев);
- процес, що є похідним від двох факторів (виконавець як суб'єкт та об'єктивні умови: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми суспільного музикування) і визначає кінцевий результат – створення виконавського тлумачення, яке втілюється в ряді конкретних одноразових виконань. Інтерпретація у вузькому розумінні пов'язана з виконанням твору, а в широкому – зі сприйняттям будь-якого твору мистецтва (Н. Корихалова);
- художнє тлумачення виконавцем авторської інформації, яке зумовлює діалектичну єдність об'єктивного і суб'єктивного, виражене у вигляді особистісного ставлення до твору, щовиконується (В. Белікова).

Інтерпретація передбачає власне активне прочитання музичного твору виконавцем, заглиблення у таємниці задуму композитора і, водночас, продукування індивідуального, творчого способу відтворення його художньої концепції. Творче завдання виконавця-інтерпретатора полягає у розкритті закладеного автором емоційно-образного змісту, інтелектуального його наповнення, витончених градацій почуттєвих станів, духовного осягнення та філософсько-естетичного осмислення.

У цьому контексті певний науковий інтерес представляє собою фортепіанний стиль польського композитора Ф. Шопена як феномен фортепіанної виконавської культури. В її основі лежить імпровізаційність – свобода музичного висловлювання. Тому дослідники відзначають «множинність розуміння музики Шопена, що була закладена у тексті і яку, власне автор, міг змінювати (за свідченням сучасників) під час виконання, дала підставу до появи різних стильових напрямків у виконавській культурі [6, с. 200].

Формування фортепіанно-виконавського стилю композитора формувалося на основі музичної спадщини епохи відродження, бароко, класицизму. Мелодична кантиленна наспівність італійських мадригалів та прекрасного співу (*bel canto*), поліфонічна пластичність та гармонічна стрункість величного бароко, зразковість формотворчих засобів класицизму – все це органічно поєдналося з емоційно-почуттєвим висловлюванням епохи романтизму.

На думку В. Горностаєвої, Шопен є творцем такого типу фортепіанного письма, який можна визначити як «внутрішню симфонізацію фортепіано», де зовнішні ознаки оркестральності звучання підпорядковуються головній лірико-драматичній концепції твору [2]. Домінуючою стильовою ознакою творів композитора є неповторна «шопенівська інтонація», яка втілена у своєрідній «системі інтонування» і вибірковості засобів музичної виразності, які сприяли тому, що класична ясність, точність і логічність у відтворенні музичної думки поєднувалась у нього із «бурхливою емоційністю почуттів юності післяреволюційного століття» [1, с. 118]. «Шопенівська інтонація» є універсальною одиницею його «фортепіанної мови».

Особливу інтонаційну атмосферу фортепіанної музики Шопена створює те, що композитор уникає відвертих емоцій. Л. Касьяненко зазначає, що образне «розшифрування» цієї музики забезпечується в слухацькій свідомості ніби безпосередньо через неї, без «наведених» авторських програм і передмов. Природна стриманість Шопена, його прагнення приховати від сторонніх поглядів своє внутрішнє життя виявляються у відсутності всякої «зовнішньої» програмності його творів [3].

Зрозуміло, що основу унікального фортепіанного стилю Шопена склали польські національні музичні традиції. У танцювальних жанрах польського походження (полонез, мазурка, краков'як) знайшли відображення самобутні інтонації фольклору, картини польського побуту і звичаїв, які проникають і в інші жанри його творчості нетанцювальної природи.

Фортепіанний стиль, як і виконавське мистецтво композитора є яскраво вираженим зразком романтизму. Поезія почуттів, витончена

лірика, приглушеність барв, делікатність звукоутворення, – все це було пронизано ледь помітними тонами психологічності образів. За словами Н. Кашкадамової: «Ф. Шопен створив своєрідне *bel canto* фортеп'янної гри – позбавлений напруження стиль, що відзначався легкістю і м'якістю звучання, великою мелодійною плавністю та грацією» [5, с.192].

Виконавська інтерпретація як фахова компетентність формується в результаті активного слухання музичних творів, які виконують різні концертуючі виконавці. Аналітично-критичне мислення допомагає майбутньому фахівцю визначити відмінності у виконанні, прочитанні емоційно-образного змісту, трактуванні композиційної драматургії та засобів її органічно-цілісної побудови. Так, дослідники відмічають, що виконання творів Шопена А. Міхаловським, Р. Кочальським, М. Розенталем (початок ХХ ст.) відрізняється особливою проникливістю, тембровою насиченістю, теплотою звуку. Рояль у них звучить, як людський голос, як мова [4].

Сформованість традиції використання такого прийому як *rubato* є невід'ємною складовою кожного кантиленного твору композитора. Разом з тим, важливе особливе почуття міри у довільності темпового виконання, яке не суперечить загальній плинності музики. Ф. Шопен в абсолютній більшості своїх творів використовував загальновживані вказівки до вибору правильного темпу. Але, разом з тим, композитор завжди залишав певну свободу виконавцеві-інтерпретатору для реалізації власного відчуття темпу в межах заявленого. Особливої темпової чуттєвості потребували шопенівські фіоритурні пасажі, які мають вокальну природу і своїм корінням тягнуться в часи розквіту італійського *bel canto*.

Виконавське прочитання творів Ф. Шопена потребує досвіду використання витонченої педалізації. Педаль у композитора підкреслює інтонаційність фактури його творів – від субмотивів до широких розгорнутих фраз, романтичність інтонації зітхання, барвистість гармонії, насичену поліфактурність та широкий діапазон градацій динамічних відтінків. Цікаво, що в творах Ф. Шопена самою музикою передбачається застосування не лише повної педалі, а й часткової (напів-педаль, чверть-педаль). Техніка мікропедалізації зумовлена фактурним розмаїттям творів і зумовлена посилити виразність «шопенівської інтонації».

Не менш цікавим моментом фортеп'янно-виконавського стилю композитора є сфера динамічних відтінків. Динаміка відображає основні тенденції втілення романтизму в музиці і лише іноді – прямолінійність свого призначення в музичному творі (*fff*, *ppp*). Зазвичай у творах композитора ми спостерігаємо уточнюючі додаткові позначення, які, у своїй більшості, відображають характер,

емоцію виконання музики: *conforza, il plu forte possibile, mezzavoce, calando, smorzando* та інші. Часто динамізація музичного матеріалу залежить від руху мелодії та її ажурного сплетіння з фактурою, що ставить перед виконавцем завдання самостійно домислити розвиток динамічних відтінків в залежності від музичного контексту. Кульмінаційні зони шопенівської музики мають різне смислове навантаження і тому динаміка спрацьовує відповідно до типу кульмінації: підготовленої та яскраво вираженої; несподіваної і непередбачуваної; тихої та глибинної.

В історії виконавської інтерпретації шопенівських творів прослідковуються певні етапи розвитку, які пов'язані з іменами видатних піаністів світу. Один із напрямків виконавства музики Ф. Шопена започаткував Ф. Ліст, який відзначався яскравістю, блискучістю, концертністю своєї гри. На початку ХХ століття національний польський колорит шопенівської музики переконливо розкривав І. Падеревський, насичуючи музику пристрасними романтичними почуттями.

Велике значення для утвердження традицій виконавської інтерпретації музики Ф. Шопена мав Перший Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена у Варшаві (1927). Цей конкурс започаткував академічний підхід до виконання творів Ф. Шопена, де романтично піднесена емоційність органічно увійшла в класичну гармонійність форми і закріпила у виконавській практиці романтично-академічний підхід до тлумачення фортепіанного стилю Ф. Шопена.

В історії українського виконавства видатну роль у поширенні музики Ф. Шопена зіграв його учень К. Мікулі. Він пропагував власні інтерпретації творів композитора, акцентуючи увагу на акуратності дотримання чистоти виконання нотного тексту без зовнішніх віртуозно-ефектних засобів та емоційних перебільшень. Також значний внесок в історії української виконавської шопеніани зробила видатна українська піаністка першої половини ХХ століття Любка Колесса, яка славилася особливим чуттєвим підходом до музики Ф. Шопена.

Музика польського композитора-романтика є надзвичайно привабливою і для сучасних концертуючих молодих українських піаністів, як то А. Баришевський, Д. Клінтон, М. Попіль, О. Рапіта, А. Улаєва та інші.

Отже, виконавська інтерпретація як фахова компетентність майбутнього вчителя є специфічною ознакою його професіоналізму. Вона формується і розвивається в процесі активного слухання та аналізу, як спроможність максимально точного прочитання і відтворення музичного твору композитора зі збереженням його авторської стилістики. Виконавська інтерпретація має бути

максимально наближена до розкриття емоційно-образного змісту музичного твору і донесена до учнів як зразковий приклад авторського стилю композитора.

1. Антонєць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2006. 20 с.
2. Горностаєва В. Мысли о Ф. Шопене // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи. Выпуск третий. Москва, 1973. С. 178–187.
3. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена: Автореф дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 23 с.
4. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво Шопена: наук.-метод. Нарис. Тернопіль: АСТОН, 2000. 80 с.
5. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. XX сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
6. Кожевнікова Л. В. Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена: музично-виконавський аспект. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 16 (21). С. 200-203.

**Ольга Гайструк,
Єлизавета Плющик**

Взаємодія студента і педагога в класі хорового диригування

Студентство є активним учасником навчального процесу. Від того, як формується його мислення, залежить майбутній розвиток його освіти. Сучасні освітні технології вимагають інтелектуального розвитку людини – цінуються її знання, володіння інформацією, креативність, здатність до творчого вирішення будь-яких питань. Інтелектуальний розвиток студента у вищій школі пов'язаний безпосередньо з практичною діяльністю. Вагомого значення набуває діалогічність мислення, його гнучкість, відкритість, конструктивність.

Щоб зрозуміти особливості світогляду особистості, забезпечити її інтелектуальний розвиток, необхідно поглиблювати й розширювати знання у всіх напрямках. Це стосується і предмету «Хорове диригування». Набуття фундаментальних знань з цього предмету вмотивовує цілеспрямований педагогічний вплив на свідомість і поведінку студента через диригентську діяльність.

Взаємодія студента і педагога у класі хорового диригування відображається у вигляді музичних образів, певних обставин,

ситуацій, характеристик музичних і рухових образів. Це спричиняє появу в свідомості студента цілого ланцюга співставлень.

На думку В. Лавриненко [1, с. 115], найбільш суттєві з точки зору орієнтації в реальних життєвих ситуаціях, цілісні образи можна назвати знаковими системами або значеннями. Засвоєні індивідом значення виступають у ролі еталонів, регуляторів дій. Їх можна характеризувати як приклади сприйняття й поведінки для найбільш часто вживаних ситуацій.

Характерними для будь-яких видів роботи у класі хорового диригування є такі властивості: полегшувати спілкування за рахунок його точних формолювань; безпосередньо впливати на прийняття індивідуальних рішень, виконуючи роль своєрідного знаку в свідомості; дозволяти сприймати і використовувати тільки ту нову інформацію, яка відповідає сутності музичного твору; зберігатися в свідомості тривалий час.

Навколишній світ складний і динамічний, тому оперування абстракціями чи теоретичними конструктами-поясненнями є лише сурогатом пізнання. Це не означає, що в методиці диригування не можуть використовуватись абстракції, узагальнення, категоризації, але вони повинні тісно пов'язуватися з реальністю й мати усвідомлюваний зміст. Якщо ця умова не виконується, то мисленнєва діяльність студента втрачає гнучкість, адаптивність, творчу винахідливість.

Метою роботи є висвітлення взаємодії студента і педагога в класі хорового диригування як процесу мислення.

Професія диригента-педагога вимагає особливої чутливості до постійно оновлюваних тенденцій суспільного буття, здатності до адекватного сприйняття, відповідного коригування своєї роботи.

Особливий підхід до викладання предмету диригування потребує багатьох принципово відмінних від попередніх навичок, умінь відповідного мислення, вільного від упереджень та штамів. Методи, які використовує педагог, повинні бути винятково прихильними як до нових реалій і тенденцій розвитку студентства, так і до нововведень у сфері змісту, форм і методів мистецької освіти. Педагог має розробити власні інноваційні підходи до навчання та виховання.

Нововведення не виникають самі по собі, а є наслідком наукових пошуків, аналізу, узагальнення педагогічного досвіду, визволення від упереджених думок. Це є суттєвою діяльною часткою розвитку освіти взагалі, реалізації конкретних завдань у навчально-виховному процесі.

Стрижнем пошукових процесів у методиці диригування є впровадження досягнень психолого-педагогічної науки в практику, вивчення, узагальнення та поширення передового педагогічного

досвіду. Саме викладач-диригент є головною рушійною силою інтенсивної діяльності, оскільки суб'єктивний чинник є вирішальним і під час впровадження і поширення нововведень.

Педагог-новатор є носієм визначених новацій, їх будівничим, модифікатором. Він має чималі резерви та невичерпне поле діяльності, позаяк на практиці пересвідчується в ефективності існуючих методик навчання і може коригувати їх, проводити ґрунтовну структурування опрацювань навчально-виховного процесу, продукувати нові методики.

Викладач-диригент повинен мати в собі бажання до творчої здатності генерувати нові уявлення та ідеї. Це обумовлюється професійною установкою на досягнення пріоритетних завдань освіти; вміннями проектувати і моделювати свої ідеї на практиці. Реалізація пошукового потенціалу вчителя передбачає помітну свободу дій і самостійність його у застосовуванні конкретних методик, нове розуміння цінностей освіти, прагнення до змін, моделювання дослідницьких систем.

На перший план виступає неповторна своєрідність кожної особистості (як педагога, так і студента), самооцінка інтелектуального рівня розвитку; вибір різних форм культурної та наукової, творчої активності. Відкритість особистості педагога до нового розуміння і сприйняття різних ідей, думок, напрямів, течій базується на толерантності особистості, гнучкості та широті мислення.

Важливим у роботі педагога-диригента є увага, сприйняття, мислення, мова. Сконцентрованість уваги на певному виді роботи означає класифікацію відомої інформації і визначення місця в цій системі понять для нової. Така організація навчального процесу дозволяє організму студента зекономити сили й досягти часткового автоматизму диригентських дій.

Якщо ж нова інформація не відповідає схемі, то ми здатні її відкоригувати, змінити форму і все-таки привести у відповідність до схеми.

Сприйняття диригентських дій потребує лише долей секунд, а для усвідомленого їх сприйняття й розуміння необхідно багато часу і зусиль. Крім того, визначення особливостей нових явищ здійснюється на основі найбільш помітних характеристик.

Процес мислення при роботі над музичним твором має три напрями: вирішення певної проблеми; визначення методик для вирішення цих питань; усвідомлення готових рішень.

Мисленнєві процеси диригування повинні бути креативними та винахідливими. Визначення проблеми автоматично веде до пошуку відповідних технік і методик їх вирішення. Якщо студент у минулому вже розв'язував подібні задачі, то в нього є готові алгоритми,

до яких він побіжно звертається; ці алгоритми можна віднести до простоти вирішення проблем, економії сил і часу, зменшення тривожності, а також наявності гнучкості, адаптивності, креативності.

Мова викладача – це своєрідний засіб, що дає можливість визначити й передати унікальність і специфічність явищ і предметів у методиці диригування за допомогою ярликів. Тобто мова є специфічним містком між дійсністю і студентом. Це стосується музикознавчої термінології, а коли вона спрощується, втрачає своєрідність, переходить у набір штампів, то зв'язок між реальністю й студентом розривається, спостерігається уповільнення розвитку, зниження сприйняття, гальмування мислення. У такому разі мова викладача не передає думку, а ховає її.

На практиці багато викладачів підкреслюють, що в процесі навчання хорошему диригуванню велике значення має формування звичок (мисленневих і м'язових), які дозволяють вирішити нову проблему, використовуючи свій попередній успішний досвід. У цьому разі педагог повинен, використовувати класифікацію дій і проблем. При появі нової проблеми студент шукає, до якої з відомих форм ця проблема належить. Потім із ланцюга різноманітних рішень він обирає найбільш ефективно для розв'язку певної проблеми. Такий шлях пізнання є досить поширеним. Він є спробою усвідомити диригентський процес загалом і уявити його як дієвий, об'ємний об'єкт (своєрідний стереометричний графік).

Взаємозв'язок диригентського мислення та м'язових відчуттів є необхідною умовою формування майбутнього диригента, розкриття винахідливості, креативності мислення студента у процесі ефективної взаємодії з викладачем.

1. Психология и этика делового общения: уч. для вузов / под ред. В. Н. Лавриненко. Москва: ЮНИТИ-ДАНА. 2003. 415 с.

**Оксана Плотницька,
Тамара Плотницька**

Альтернативні шляхи формування креативного мислення особистості

Важливого значення для побудови моделі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до застосування феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у професійній діяльності набувають підходи щодо визначення структурних елементів

готовності вчителя до виконання педагогічної діяльності. Більшість дослідників погоджуються з тим, що існують два підходи до визначення змісту та структури готовності, які не виключають один одного, а радше розширюють і поглиблюють уявлення про складність поняття готовності: функціональний (в контексті якого готовність розглядається як певний стан психологічних функцій, що забезпечують високий рівень досягнень при виконанні того чи іншого виду діяльності (А. Пуні, О. Ухтомський та інші); та особистісний (готовність трактується як інтегративне утворення особистості, яке об'єднує в собі мотиваційну, когнітивну, операційну та інші складові, що є адекватними до тих вимог змісту та умов діяльності, які в своїй сукупності дозволяють суб'єкту більш чи менш успішно здійснювати діяльність (К. Дурай-Новакова, М. Дьяченко, В. Моляко, Л. Кандибович, Л. Карамушка, В. Сластьонін та інші)) [4, с. 211].

Дослідники, як правило, враховують саме ці підходи у побудові відповідних моделей готовності вчителя до педагогічної діяльності. Так, пропонуючи модель формування готовності до застосування інтегрованого підходу при викладанні музики у початковій школі Б. Юсов виходить з розуміння готовності як комплексу знань, умінь, навичок, мотивів і особистісних якостей суб'єкта, які є результатом підготовки до цього виду діяльності. При цьому він зазначає, що структура складається з двох взаємопов'язаних груп складових: психологічних (мотиваційних – наявність мотивів, адекватних цілям та завданням розвитку цієї якості; особистісних – сукупність важливих для розвитку креативності молодших школярів особистісних якостей) та професійних (когнітивних – наявність знань, необхідних для розвитку даної якості; операційних – сформованість відповідних умінь та навичок, які сприятимуть розвитку креативності) [3, с. 8, 9].

Науковці В. Ільченко, О. Левченко стверджують, що готовність майбутнього вчителя початкових класів до педагогічної діяльності базується на психологічній, педагогічній і предметній підготовці, що передбачає насамперед сформованість особистісних якостей педагога [3, с.18].

Професійні знання майбутніх учителів музичного мистецтва, які характеризують його готовність до феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у професійній діяльності були структуровані нами за таким принципом:

І. Психологічні знання

- види і сфери інтегрованого підходу при викладанні музики у початковій школі;
- ознаки інтелектуальної та інших видів обдарованості;
- специфіку прояву готовності до інтеграції у різні вікові періоди,

зокрема у молодшому шкільному віці;

- методики діагностування сформованості художньо-естетичних знань у учнів початкової школи;
- сутність психологічного впливу на формування дитини.

II. Педагогічні знання

- форми і методи навчання і виховання молодших школярів;
- нетрадиційні форми і методи роботи з учнями на уроках музики;
- позанавчальні форми, методи і засоби гармонійного усебічного розвитку дитини;
- досвід навчання і виховання художньо обдарованих дітей в Україні та за кордоном.

III. Соціально-педагогічні знання

- характерні особливості художньо обдарованих учнів, що створюють перешкоди у навчанні;
- особливості художньо обдарованих учнів, що створюють перешкоди у спілкуванні з батьками, вчителями, ровесниками;
- сутність соціально-педагогічного супроводу художньо обдарованої дитини.

IV. Науково-дослідницькі знання

- методи діагностування художньої обдарованості;
- специфіку їх використання у початковій школі;
- науково обґрунтовані методи обробки результатів діагностики;
- методики розвитку художніх здібностей.

V. Фахові знання

- основні поняття, терміни, ідеї, закономірності предметів викладання;
- тенденції сучасного розвитку кожного навчального предмета;
- можливості навчальних предметів початкової школи щодо інтегрованого підходу до викладання музики в школі;
- поглиблено зміст навчальних предметів початкової школи;
- зміст суміжних навчальних предметів.

VI. Методичні знання

- форми і методи викладання навчальних предметів початкової школи відповідно до потреб художньо обдарованих учнів;
- нетрадиційні форми і методи викладання навчальних предметів початкової школи, що сприяють розвитку художньої обдарованості учнів;
- позанавчальні форми, спрямовані на удосконалення розвитку художньої обдарованості учнів;
- можливості застосування стратегій навчання художньо обдарованих учнів у процесі викладання навчальних предметів початкової школи.

VII. Загальноосвітні знання

- загальна ерудиція;
- широкий кругозір.

На засадах системного підходу готовність розглядається як інтегративна характеристика особистості, її структура вважається тотожною структурі відповідної функціональної психологічної системи, до якої входять такі компоненти: інформаційний (інформаційна основа діяльності), операційний (блок прийняття рішення і підсистема професійно-важливих якостей особистості) та мотиваційний (мотиви діяльності, цілі діяльності). Вони, відповідно, характеризують знання, способи діяльності та потреби. Кожний з виділених компонентів відіграє свою роль в їх взаємодії. Функцією мотиваційного компоненту є активація прояву інших компонентів (або їх елементів). Функція інформаційного компоненту складається в забезпеченні міри використання ресурсних можливостей, інших компонентів для досягнення цільового результату [2, с. 24].

Отже, на основі здійсненого вивчення сучасних підходів до визначення готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до застосування феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у професійній діяльності, а також спираючись на проведений етап експериментальної роботи, нами зроблено висновок, що така готовність майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає наявність у нього системи професійно значущих (психолого-педагогічних, фахових, методичних) знань, умінь, навичок, набутого досвіду та особистісних якостей, які забезпечують ефективну взаємодію з учнями в інтегрованій діяльності. Згідно цього підходу до структури готовності майбутнього вчителя до застосування феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у професійній діяльності нами віднесено ціле-мотиваційний, когнітивний, операційний та діяльнісний компоненти, які стали основою для розробки методичних рекомендацій для майбутнього вчителя музичного мистецтва щодо застосування феномену інтеграції дисциплін художньо-естетичного циклу у професійній діяльності.

1. Загвязинский В. И. Педагогическое творчество учителя. Москва: Педагогика, 1987. 160 с.
2. Концепція національного виховання. *Рідна школа*. Київ, 1995. № 6. С. 18–25.
3. Педагогічний словник / за ред. дійсного члена АПН України М. Д. Ярмаченка. Київ: Пед. думка, 2001. 516 с.
4. Щолокова О. П. Модернізація фахової мистецької освіти у контексті сучасних гуманістичних ідей. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. пр. (Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти»). Київ: НПУ, 2007. Вип. 4. С. 13.

Інтерпретація як один із пріоритетних напрямків сучасного хорового виконавства

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним з пріоритетних напрямків сучасного музикознавства. Поява ряду робіт вітчизняних та зарубіжних вчених, що охоплюють різні аспекти проблеми (зокрема, культурологічний, методологічний, соціально-культурний, філософсько-естетичний), свідчить про становлення загальної теорії виконавської інтерпретації з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом [5].

У центрі нашої уваги знаходиться творча діяльність професійного диригента, яка націлена на створення музичного образу. У цьому процесі ми розрізняємо творчо-пошукову, інтерпретуючу та виконавсько-втілюючу спрямованості: творчо-пошукова лінія найбільш повно розкривається у процесі творення музики; інтерпретуюча – у процесі розкриття її виразового потенціалу; назва «виконавсько-втілююча» говорить сама за себе. Йдеться про реалізацію твору в звучанні. У музичній творчості ці спрямованості доповнюють одна іншу. Створюючи музику, композитор подумки або «вголос» її виконує. Виконавці, реалізуючи твір у звучанні, коригують («достворюють») його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію. Формування ж цієї версії неможливо без участі творчо-пошукового («композиторського») начала [2].

Звернемося до найбільш загального значення поняття «інтерпретація». У Філософському енциклопедичному словнику надається наступне визначення: «інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [6, с. 220].

Увагу зосереджуємо на тому, що дослівні переклади латинського *interpretatio* – «роз'яснення» чи «тлумачення» – недостатньо повно розкривають творчу роль інтерпретатора музичного твору. Тут призначення інтерпретації також полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні новоготвору на підставі вже існуючого художнього матеріалу.

У «Музичній енциклопедії» зазначається, що інтерпретація – це «...художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразовими і технічними засобами виконавського мистецтва» [3, с. 249–250]. Як бачимо, за таким підходом інтерпретаторами художнього твору є виконавці, і лише вони. Ми ж відносимо до кола музичних інтерпретаторів не тільки музикантів-виконавців, але також музикознавців (істориків, теоретиків, критиків музики тощо), музичних режисерів, викладачів музики, музичних письменників і всіх інших, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з осягненням її виразно-смилового потенціалу.

Специфіка інтерпретації у хоровому виконавстві визначається, по-перше: властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге: завданнями, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє: особливостями інтерпретуючої діяльності (*див. схему*).

Розпочнемо з матеріалу, що інтерпретується. «Жоден твір не може бути цілком зрозумілим, окрім як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він виник, і за допомогою знання всіх життєвих відносин, як письменників, так і тих, для кого вони писали», – відзначає видатний представник герменевтичного вчення Ф. Шлейермахер [8, с. 71]. Ця думка має пряме відношення до творчої діяльності музиканта-інтерпретатора. Однак безпосереднім об'єктом його уваги все ж таки є музика, що презентована музичними творами. Уточнюючи завдання, які вирішуються диригентом у процесі інтерпретації, ми звертаємося до порівняння споріднених інструментів пізнання музичного твору – аналізу та інтерпретації, які окреслює доктор мистецтвознавства В. Москаленко:

- «інтерпретацію» вважатимемо більш загальним поняттям, «аналіз» – однією з її базових складових;
- в «аналізі» переважно досліджується форма музичного твору, в «музичній інтерпретації» ми намагаємося пізнати твір у повному обсязі;
- в «аналізі» переважно досліджується «відстояний» результат композиторської творчості, що фіксується у нотному запису, а диригент-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну інтерпретаційну версію твору;
- відповідно, до сфери уваги диригента-інтерпретатора потрапляє не лише «об'єктивований», зафіксований нотним записом план композиторської музичної думки, але й будь-які раніше створені або гіпотетично можливі версії – варіанти художніх, аналітичних, критичних чи будь-яких інших «прочитань» музичного твору;

- серед цих версій особлива увага приділяється виконавським трактуванням музичного твору, в яких відкладається художній досвід осягнення його смислової сфери, котрим збагачуються слухові уявлення диригента-інтерпретатора [2, с. 8].

Одним із головних завдань диригента в процесі інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії хорового твору. На практиці нами використовуються три різні значення «інтерпретації»:

- а) широке значення, коли цим терміном позначається дана галузь наукового знання;
- б) сама діяльність задля осмислення-тлумачення музичного твору;
- в) більш вузьке значення, коли терміном «інтерпретація» позначається результат такої діяльності.

У науковій літературі за способом інтерпретування розрізняються буденний, науковий та художній різновиди інтерпретації [1]. Може видатися, що музичне інтерпретування відноситься тільки до художнього різновиду. Однак на практиці в ньому синтезуються можливості всіх трьох різновидів. Наприклад, властивості «буденності» у сприйнятті музики можуть не лише не суперечити «художності» або «науковості», але навпаки – сприяти їх поглибленню. «Буденність» сприяє безпосередності сприйняття, ефекту емоційного одкровення («як уперше!»). З іншого боку, усвідомлення загальних та індивідуальних властивостей музичної форми (аспект «науковості») допоможе природніше вибудувати музичний твір-ціле, прояснити для інтерпретатора логіку розгортання музичного смислу [1].

Враховуючи відмінності змісту та способу існування інтерпретаційних версій хорового твору, виокремимо наступні різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську та технологічну. До різновидів інтерпретації також віднесемо виконавське перекладення [4, с. 385].

Деякі з вказаних різновидів вже добре нам відомі, бо ми застосовуємо їх у практичній роботі з хоровим колективом:

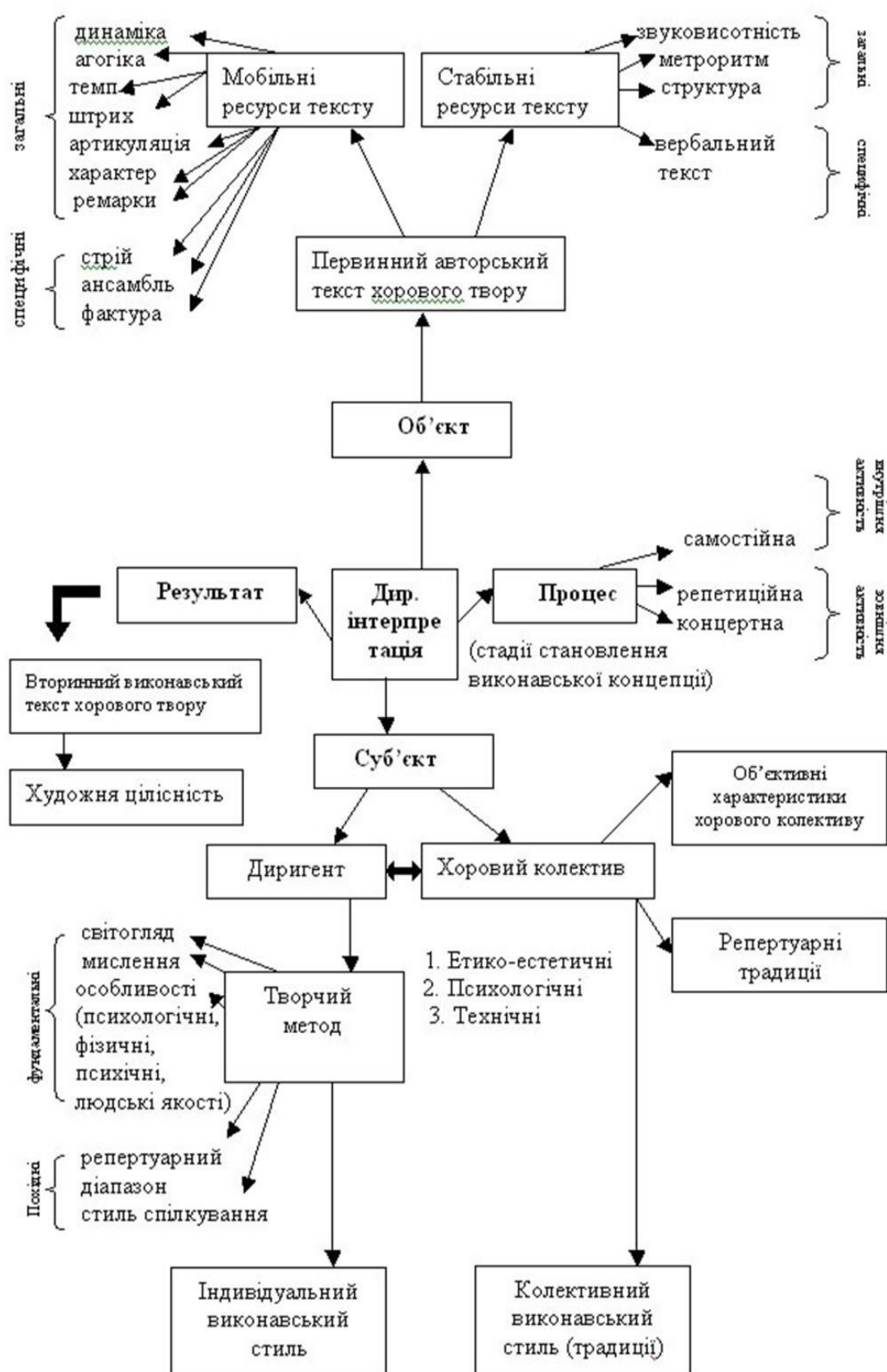
- *Слухацька інтерпретація.* У даному різновиді версія хорового твору живе лише у слухових уявленнях. Слухові уявлення професійного диригента стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації.
- *Редакторська інтерпретація.* У цьому різновиді підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису хорового твору.

- *Виконавська інтерпретація.* Вона виражається творчим прочитанням та озвучуванням хорового твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором голосового інструментарію.
- *Виконавське перекладення.* Для цього різновиду інтерпретації є показовим виконання хорового твору складом іншого типу, ніж це передбачав композитор. Тут можуть робитися коректури авторського нотного запису (редакція), якими, однак, не повинна порушуватися музично-образна структура першоджерела. При цьому виконавці повинні намагатися, щоб їхнє трактування відповідало первісному характеру звучання «твору композитора».
- *Технологічна інтерпретація.* Тут відбувається редагування звучання, а також «зорової картини» хорового виконання за допомогою спеціальних технічних засобів. Таке редагування може проводитися в процесі запису виконання та у подальшій технічній роботі. Метою може бути покращання якості звучання, очищення його від зайвих, подекуди випадкових шумів, призвуків тощо. Окремим різновидом технологічної інтерпретації є монтаж відеозапису хорового виконання, який був зроблений одночасно в різних ракурсах. Такий монтаж робиться з метою якнайкращого сприйняття слухачем-глядачем художнього цілого або деталей виконання, зокрема, концентрації уваги на майстерності диригента тощо [7].

Слід зауважити, що зазначені різновиди музичної інтерпретації зовсім не обов'язково використовуються лише представниками відповідних до їх назви музичних професій: виконавська інтерпретація – виконавцем, композиторська – композитором тощо. Так, диригент, який попередньо створює або імпровізує фінал в концерті, реалізує принцип редакторської інтерпретації; ансамбль, який виконує на публіці твір, пропонує власну, але все одно – тільки одну з можливих виконавських версій цього твору (принцип виконавської інтерпретації); налаштовуючи апаратуру для запису музики, регулюючи при демонстрації запису якість музичного звучання або параметри візуального зображення, ми здійснюємо технологічну інтерпретацію.

Таким чином, визначальним для індивідуального стилю диригента є аналіз здійснених ним виконавських версій хорових творів – результат процесу диригентської інтерпретації. Особливо корисним слід вважати порівняльний аналіз виконавських версій одного твору, запропонованих різними диригентами-хормейстерами, а матеріалами, що аналізуються в цьому аспекті, виступають аудіо та відеозаписи концертів, репетицій, студійні записи, диригентські коментарі, критична література тощо.

Структура диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві



1. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.
2. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2013. 271 с.
3. Музыкальная энциклопедия: гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. С. 249–250.
4. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичної інтерпретації. Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи. Луганськ: ЛДАКМ, 2013. С. 385–389.
5. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві: URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (дата звернення: 30.11.2020)
6. Философский энциклопедический словарь. изд. 2-е. Москва: Советская энциклопедия, 1989. 814 с.
7. Цюряк І. О. Акомодация вокальних прийомів звуковидобування в процесі інтерпретації студентами-магістрами композицій «симфо-металу». *Імідж сучасного педагога*. Полтава: ПОІППО, 2020. № 3 (192). С. 102–106.
8. Шлейермахер Ф. Герменевтика: пер. с немецкого. А. Л. Вольского. Санкт-Петербург: «Европейский Дом». 2004. 242 с.

Валентина Сичевська

Формування творчих здібностей студентів у процесі ансамблевого співу

Сучасний розвиток мистецької освіти ставить високі вимоги до професійної підготовки педагога-музиканта, що потребують спорідненості, взаємопроникнення мистецької та педагогічної діяльності. Завданням вищої школи є насамперед формування творчої особистості, яка активно і безпосередньо реалізує себе в музично-творчій діяльності. Особливо важливим у цьому контексті є поєднання навчання з практичною діяльністю у творчих колективах, тому вокальний ансамбль як форма виконавської діяльності, безперечно, відіграє значну роль у формуванні загальної та професійної культури, майстерності, досвіду.

Заняття у вокальному ансамблі потребують актуалізації знань та умінь, здобутих студентами у вокальному, хоровому, диригентському класах, а також у процесі вивчення ними основ хорового аранжування. Ансамблевий клас надає студентам додаткові можливості напрацювання умінь та навичок ансамблевого співу, сприяє оволодінню необхідним репертуарним матеріалом, що становить багатий, неповторний пласт музично-виконавської культури. Вокальний ансамбль – це своєрідна творча лабораторія, що готує майбутнього вчителя до музично-виконавської та музично-просвітницької діяльності.

Поставлена проблематика знайшла відображення у наукових студіях сучасних українських музикознавців та педагогів. Доволі інформативними є дослідження Т. Ланіної, яка охарактеризувала навчальний вокальний ансамбль як своєрідну соціально-педагогічну систему, звернула увагу на розвиток виконавства у умовах університетської освіти [4; 5]. Критеріям творчих здібностей майбутнього вчителя музичного мистецтва та моделям їхнього розвитку присвячена монографія Г. Панченко [9]. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності вивчала Н. Овчаренко [8]. Значення вокального ансамблю у формуванні професійних навичок студентів музично-педагогічних напрямків освіти розглянула А. Бондарчук [1]. Ансамбль як форму організації музично-творчої діяльності студентів проаналізували Г. Бродський, І. Шевченко [2]. Розвитку творчих здібностей студентів у процесі культурно-просвітницької діяльності присвячена публікація Т. Мельничук [7]. Міждисциплінарну інтеграцію при вокально-виконавській підготовці вокалістів окреслили С. Леонтієва, Ю. Мережка та О. Петрикова [6]. Комунікативним функціям ансамблю присвячена розвідка Т. Каблової та С. Румянцевої [3].

Мета статті – розкрити ознаки та функції навчального вокального ансамблю, висвітлити його значення як творчої лабораторії, що сприяє професійному розвитку особистості.

У процесі навчання студенти реалізують різні за ступенем складності навчально-педагогічні та творчі завдання. Використання у роботі з навчальним вокальним ансамблем художньо-виконавських, аналітичних та проєктивних завдань дає змогу студентам: систематизувати вокально-хорові знання у процесі роботи над різножанровим пісенним репертуаром; опанувати технологію, визначити у вокально-хоровому творі основні художньо-технічні та педагогічні завдання; удосконалити вокальні навички засобами вокального співу, розвинути функціональний вокальний слух; закріпити репетиційну техніку; сформувати й розвинути навички читання нот з аркуша; засвоїти елементи аранжування пісенного матеріалу [5, с. 87].

У ході творчої діяльності ансамблю формується система спеціальних знань, понять, термінології щодо вокального ансамблевого виконавства, засвоюються практичні ансамблево-виконавські прийоми та навички керування вокальним ансамблем, набуває розвитку і вдосконалення вокальний слух та навички слухового контролю як результату систематичних занять (уміння чути і трактувати свою партію як частину спільно виконуваного твору), розуміння й дотримання стилю, форми та змісту виконуваних творів [5, с. 88].

У науково-педагогічних працях основними ознаками навчального ансамблю визначено такі: спільна мета (опанування ансамблевого виконавства, творча самореалізація в музичному колективі, забезпечення соціальних функцій – естетично-виховної, культурно-освітньої та ін.); спільна діяльність (навчальна, концертна, виконавська); творчі традиції (дотримання певної виконавської манери, специфіка звучання, репертуар); видова і типова ознаки (визначаються кількісним і якісним складом ансамблю); стиліова і жанрова ознаки – виконання вокальної музики певного стилю (академічний, народний, естрадний та ін.); вікова ознака (одновікові – ансамблі певної вікової групи школярів; різновікові професійні, навчальні та аматорські вокальні колективи) [4, с. 276].

До функцій навчального ансамблю відносяться:

- 1) організаційна, що спрямована на об'єднання учасників колективу з метою спільної музично-виконавської діяльності;
- 2) культурно-освітня, яка передбачає оволодіння учасниками ансамблю надбаннями музичної культури;
- 3) навчальна, яка полягає у формуванні в студентів системи фахово необхідних знань, умінь і навичок безпосередньо в процесі ансамблевого виконавства;
- 4) розвивальна, яка спрямована на створення у вокальному колективі оптимальних умов для розумового, духовного та естетичного розвитку його учасників, розвитку природних музичних здібностей та індивідуальних вокально-виконавських умінь;
- 5) комунікативна, яка забезпечує спілкування і взаємонавчання студентів з різним рівнем загальної музичної та вокальної підготовки [4, с. 276].

Участь студентів у роботі вокального ансамблю допомагає не лише осмислити музичний матеріал, а й навчитися керувати своїм голосом, жестами, мімікою, пластикою тіла. У процесі діяльності вокального ансамблю розвивається логічне і образне мислення, музичні здібності, створюються певні художні образи. Музично-сценічна діяльність сприяє розкриттю особистості студента, виявленню його індивідуальних якостей, виховує працездатність та дисциплінованість. Заняття у вокальному ансамблі бажано зробити творчими, коли студенти зможуть побачити, усвідомити процес народження музики та навчитися відтворювати його. Тоді учасники виступають у ролі творця, немов би самі створюють твір для себе та інших. Для цього педагог має підштовхнути студента до відкриття нових граней образу, викликати до життя ті вокальні інтонації, за допомогою яких можливо передати ці переживання. Тобто музичний і поетичний тексти виникають як вираження того, що учасники відчувають, а сам твір народжується у процесі його сприймання та виконання [2, с. 143].

Вокально-ансамблеве виконавство, що відрізняється особливою естетикою і міжособистісною природою, є певним втіленням комунікативного аспекту в суспільно-історичному процесі. Як спосіб комунікації вокальний ансамбль проявляється в спілкуванні музикантів між собою та з аудиторією, а в кінцевому підсумку організовує певний обіг між характером музики, запропонованої цій аудиторії та її нагальними художньо-естетичними потребами. Система «попит-пропозиція» для вокально-ансамблевої музики завжди була і залишається первинною в плані ідейно-художнього змісту та відповідного цьому змісту комплексу використовуваних виразно-конструктивних засобів [3, с. 518].

Вокально-ансамблева музика схильна до еволюційних змін, що обумовлені властивостями тієї чи іншої соціо-системи, в якій вона функціонує. Фольклор, який зберігається як етно-ресурс у вигляді архаїки, відроджується саме через ансамблеве музикування у вигляді академічної музичної культури (професійна музика і міська музична культура). Академічна творчість несе позитивні риси діалектичної єдності існування людства, оскільки рефлексія того, що функціонує в нашій реальності буття поступово трансформує нас, проте залишає іманентні зв'язки з генезою нашого існування. Акцент на творчій діяльності, а саме вокально-ансамблевій, сприяє посиленню гармонії духовного та національного вимірів життя людини. В ансамблевій діяльності проявляється людська комунікація, яка спрямована на утворення синтезу творчості природи і культури (підтримання соціальних традицій та інститутів) [3, с. 518].

Вокальна підготовка здійснюється на основі формування у студентів основних механізмів голосоутворення: акустичних (висота звуку, сила звуку, чистота інтонації, наявність високої і низької співацької формант, тембральна привабливість, політність голосу, вібрато тощо); фізіологічних (співацьке дихання, атака та опора звуку тощо); орфоепічних (чіткість дикції, прикритість та округлість звуку, система навичок з вокальної орфоєпії); психолого-педагогічних (вокальний слух, усвідомлене керування процесом голосоутворення і звуковедення тощо). У комплексі вони становлять структуру вокально-професійних умінь, на яких ґрунтується процес формування співацького голосу, і які забезпечують необхідний рівень підготовленості студента до майбутньої професійної діяльності [6, с. 72].

Оцінка знань і вмінь, здобутих студентом у вокальному ансамблі, відбувається під час його професійної діяльності. Сформовані виконавські навички свідчать про його мистецький рівень і придатність до реалізації набутого досвіду під час професійної діяльності.

Варто зазначити, що навички не мають самостійної цінності в художній творчості, не є самоціллю, а лише засобом. Метою завжди є вирішення творчого завдання, а навички – лише один з елементів системи засобів його втілення. Послідовність формування системи виконавських навичок, які студент здобуває під час роботи у вокальному ансамблі, забезпечує розвиток музиканта. Вирішення творчих завдань залежить від рівня розвитку музичного мислення студента, адже завершальною ланкою цієї системи стає творчо-виконавська діяльність. Тому виховання музичного мислення набуває першочергового значення в навчально-виховному процесі музично-педагогічних напрямків освіти [1, с. 86].

Н. Овчаренко відзначає, що критеріями готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності є: мотиваційний, емоційно-процесуальний, семіотично-герменевтичний, аксіологічно-культурологічний, творчо-виконавський, психолого-педагогічний, організаційно-просвітницький, особистісно-розвивальний. В основу компонентів готовності покладено вокально-педагогічні компетенції: сформовані мотиви, знання, уміння, здатності діяти у сфері вокального мистецтва та вокальної педагогіки [8, с. 28].

У процесі вокальної підготовки студент має навчитись використовувати усі можливі «інтонаційні ресурси» співацького голосу, максимально збагатити палітру вокального звуку на основі виявлення «змістовних глибин» інтонації, досягнути образно-сміслову атмосферу музики в цілому [9, с. 24].

Вокальні уміння, що взаємопов'язані із системою вокально-слухових уявлень є головним еталоном у співі. Становлення системи вокально-слухових уявлень та відчуттів дозволяє говорити про професійну якість, можливість вирішення в практиці вокально-педагогічного процесу більш складних завдань, поступової професіоналізації системи співацького розвитку студента. Наявність таких характеристик дозволяє стверджувати про набуття необхідних базових умінь та навичок, оскільки вони є визначальними у формуванні умінь вокалізації, можливості вирішувати вокально-виконавські завдання [9, с. 35].

Таким чином, у ході роботи вокального ансамблю студенти реалізують виконавські, аналітичні та проєктивні завдання. Учасники ансамблю засвоюють систему термінології, спеціальних понять та знань, практичні прийоми та навички керування колективом. У результаті регулярної наполегливої праці у них розвивається вокальний слух, музична пам'ять, мислення, вдосконалюються навички слухового контролю.

Вокальний ансамбль має властиві йому ознаки, яким підпорядковані відповідні функції, одними з яких є естетично-виховна та культурно-освітня. Вокальний ансамбль як творча лабораторія створює умови для духовного та естетичного розвитку його учасників. Індивідуальні якості особистості кожного студента мають можливість розкритися крізь призму музично-сценічної діяльності. Навчання студентів у вокальному ансамблі сприяє комунікації з музичним оточенням, широкою аудиторією слухачів, дозволяє підтримувати міжпоколіннєвий культурний зв'язок та зберігати традиції народно-пісенної спадщини.

1. Бондарчук А. Я. Роль естрадного вокального ансамблю у формуванні професійних навичок студентів музично-педагогічних напрямків освіти. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. Херсон, 2018. Вип. LXXXIV. Т. 1. С. 82–86.
2. Бродський Г. Л., Шевченко І. Л. Вокальний ансамбль як форма організації музично-творчої діяльності майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. Педагогічні науки*. Кропивницький, 2017. Вип. 157. С. 142–147.
3. Каблова Т. Б., Румянцева С. В. Вокальний ансамбль як засіб комунікації. *Молодий вчений*. Херсон, 2018. № 2. С. 517–519.
4. Ланіна Т. О. Навчальний вокальний ансамбль як соціально-педагогічна система. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам'янець-Подільський, 2020. Вип. 28. С. 272–281.
5. Ланіна Т. Розвиток вокального ансамблевого виконавства в умовах університетської освіти України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. № 2. С. 85–90.
6. Леонтієва С. Л., Мережко Ю. В., Петрикова О. П. Вокально-виконавська підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі на основі міждисциплінарної інтеграції. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. Budapest, 2017. V. 23. I. 139. Pp. 71–73.
7. Мельничук Т. Дослідження творчих здібностей студентів та їх розвиток у процесі культурно-просвітницької діяльності. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2015. № 6. С. 77–82.
8. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04. Київ, 2016. 38 с.
9. Панченко Г. П. Творчі здібності майбутнього вчителя музичного мистецтва: теорія і практика: монографія. Мелітополь: Видавництво МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2020. 176 с.

Формування артистизму майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки

Для сучасного етапу культурного розвитку людського суспільства характерні перетворення в соціальній сфері, що впливають на всі сторони суспільного життя. Тенденції розвитку мистецької освіти, збільшені професійні вимоги до особистості випускника вищої школи посилили потребу у формуванні індивідуальності фахівців, реалізації їх творчих здібностей, розвитку індивідуального стилю діяльності. Досягнення цієї мети неможливе без розробки теоретичних і науково-методичних засад організації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, оскільки вирішальним фактором оновлення вищої школи є не просто особистість фахівця, його готовність діяти творчо, а й яскрава, самобутня, унікальна і неповторна особистість, оскільки творчість не може існувати без особистісного, індивідуального втілення.

Вокальну підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва, як складову його професійної підготовки, слід розглядати під кутом зору вимог до ключових якостей фахівця, а саме: особистісне включення в професію, наявність широкого діапазону емпатійності, уміння обирати способи мислення і дії, спрямовані на збереження і розвиток гуманістичної культури, креативність тощо.

Одним із ключових елементів вокальної підготовки є формування артистизму майбутнього учителя музичного мистецтва. Розв'язання цієї проблеми знайшло відображення у працях Т. Багрій, Ван Чень, С. Клубкової та інших.

Слід наголосити, що поняття «артистизм» багатоаспективне і багатовимірне, і на кожному щаблі його еволюції йде процес насичення його смислового понятійного змісту, який доповнюється сучасними актуальними тенденціями, характеристиками і вимогами. Феномен артистизму привертає увагу вчених зі сфери філософії, естетики, психології, педагогіки та мистецької педагогіки.

Філософи осмислюють артистичне начало як загальнокультурну категорію, яка дотична різних сфер людської діяльності: від способу життя і поведінки до різних видів мистецтва, наукової діяльності, а також як найважливішу онтологічну складову мистецтва, що вносить новий вимір у художній зміст.

Артистизм в естетиці й мистецтвознавстві розглядається як особлива виразна якість, що проявляє себе в різних видах і жанрах мистецтва. Предметом аналізу стає багатогранність поняття «артистизм», його різноманітні естетичні профілі: від домінування

віртуозності, ігрового начала, імпровізації до утвердження цінності миттєвого переживання, здатності парадоксального зняття антиномічної напруженості елементів художньої форми, виявлення граней внутрішнього, прихованого артистизму [4, с. 381–398].

Проблема формування артистизму посідає досить істотне місце в системі К. Станіславського. Практично кожний науковець, який досліджує ціє феномен, звертається до робіт К. Станіславського як джерела цінних думок і практичного досвіду [11].

Скеровуючи наші роздуми у русло педагогіки, вважаємо за доцільне звернути увагу на тлумачення досліджуваного поняття В. Загвязінським. Учений розглядає артистизм як цілісну систему особистісних якостей, що сприяють вільному самовираженню особистості і тим самим особистість ніби створює себе заново. Цей процес, як підкреслює автор, включає в себе не тільки задум, а й втілення цього задуму, успішність якого залежить від глибини підготовчої роботи і від високого ступеня сформованості особистості. На думку В. Загвязінського, артистизм ... сприяє успішній комунікації, привносить елемент новизни і творчості в професійну діяльність, оптимізує життя в багатьох його проявах [6].

У межах педагогічного дослідження Л. Мержева визначає артистизм як якість, що формується у процесі духовно-практичного освоєння особистістю певних видів творчої діяльності з метою задоволення потреби у професійному самовдосконаленні й самоосвіті [9, с. 188].

Не можна не погодитися з О. Апраксіною, яка вважає, що музично-педагогічна діяльність є однією з найскладніших сфер людської праці, а артистизм необхідний і важливий для вчителя будь-якої спеціальності. Особливою мірою він знаходить відображення в діяльності вчителя музичного мистецтва. має рацію зазначаючи, що артистизм вчителя – не мрія, а нагальна потреба доступна тому, хто дійсно бажає розвивати в собі цю якість [1].

На думку А. Гаріпової, артистизм – це не тільки здатність до перевтілення, а цілісна система особистісних якостей, що сприяє вільному самовираженню особистості [5].

З огляду на тематику дослідження, нам близька позиція Л. Майковської [8, с. 182], яка вважає, що артистизм учителя музики це – особлива здатність, яка інтегрує в своєму змісті емоційно-експресивні, художньо-інтелектуальні та художньо-операціональні сторони художньо-комунікативної діяльності і надає їй яскраво виражений емоційно-естетичний характер. Іншими словами, уточнює автор, артистизм учителя музики – це його здатність викликати у школярів афективно-естетичні переживання заданої якості, що призводять до глибшого сприйняття, засвоєння музичного матеріалу

і його вираження в активних і різноманітних видах музичної діяльності.

Серед досліджень останніх років слід виділити роботи Т. Багрій, Ван Чень, С. Клубкової.

Так, Ван Чень на підставі аналізу наукової літератури з питань артистизму та його прояву в музично-виконавській діяльності майбутнього викладача з вокалу визначає сутність поняття і розуміє його як досягнення співаком вищого рівня мистецької зрілості, утвореної єдністю музично-інтелектуальних, вокально-технологічних та творчо-комунікативних властивостей, здатністю осягати глибинний ідейно-художній сенс творів, здійснювати їх особистісно-індивідуалізовану інтерпретацію, переконливо втілювати свій задум у різних формах виконавської діяльності, здійснюючи на слухачів яскравий художньо-сугестивний вплив завдяки натхненно-творчому, сценічно-переконливому виконавству [3].

Як необхідність самостійної творчості та успішної виконавської діяльності, у якій велика роль відводиться інтерпретації хорового твору, глибокому осмисленню музики та чуттєвому проникненню в образну сферу хорового твору розглядає артистизм майбутнього педагога Т. Багрій [2].

С. Клубкова, узагальнюючи дослідження проблеми артистизму, робить висновки, що цей феномен являє собою цілісну систему особистісних якостей, що включає сукупність спеціальних здібностей, умінь, навичок опинятися в новому образі та забезпечує високий рівень майстерності в професії, сприяє вільному самовираженню особистості. Успішність проявів артистизму залежить як від ступеня сформованості особистості, так і від глибини підготовчої роботи [7, с. 178]. Конкретизуючи, автор наголошує, що артистизм учителя музичного мистецтва проявляється у творчій діяльності й характеризує його професіоналізм і майстерність, служить показником ефективності та фахової зрілості в хормейстерській роботі [7, с. 182].

На наш погляд, головною умовою формування артистизму майбутнього вчителя музичного мистецтва є педагогічна організація досвіду художньої діяльності під час навчання. Активне залучення студентів до проєктування і вирішення художніх завдань зміцнює мотивацію до вираження артистичних здібностей і навичок.

Ми вважаємо, що артистизм реалізується у процесі активної художньо-розумової діяльності та містить такі професійно особистісні якості, як активізація особистісного творчого самопочуття, стійкий психо-емоційний позитивний тонус. Це вимагає наявності емпатії і рефлексії, художнього мислення, імпровізаційності в поведінці.

Оскільки артистична особистість майбутнього вчителя музичного мистецтва спрямована на творення, творчий підхід, конструктивне і оптимістичне сприйняття подій, ситуацій, саме тому важливим завданням професійної, і зокрема, вокальної підготовки, стає формування артистичних навичок співу як важливого якісного показника професіоналізму майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Відомо, що формування артистичних навичок співу сприяє розвитку психічних процесів особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва, його здатності до самовираження, високого ступеня свободи та індивідуального стилю виконання.

Звертаючи увагу на сам процес формування артистичних навичок співу майбутніх учителів музичного мистецтва вважаємо за доцільне кілька слів присвятити питанню становлення вокальної педагогіки в системі мистецької освіти. Спів – найважливіший прояв людської натури, оскільки він являє собою вираз почуттів, пристрастей, роботу уяви, думок, який тісно пов'язаний із духовною структурою людини. Вокальна підготовка спрямована на освоєння низки технічних знань, прийомів, методів і стилів тощо. Отже, недостатньо просто співати, потрібно вміти співати, оскільки людський голос – це своєрідний музичний інструмент, що породжує музичний звук, відповідний естетичним і акустичним законам. Для співу, як мистецтва, необхідні правильна природня постановка голосу і розвиток вокальної техніки.

Також необхідно відзначити, що сформованість артистичних навичок співу майбутніх учителя музичного мистецтва залежить від таких чинників, як:

- а) фізіолого-акустичний;
- б) психологічний;
- в) технічний;
- г) естетичний,
- д) рівні фонації.

Зазначені рівні фонації відображені у відповідних дисциплінах:

- а) фізіологія фонації;
- б) психологія співу;
- в) вокальна техніка;
- г) естетика вокалу.

Загальновідомо, що специфіка фізіології фонації і психологія співу складають науково-методологічну базу загальної теорії вокального мистецтва. Вокальна техніка та естетика вокалу складають у теоретичному плані власне естетичну концепцію вокального мистецтва, в практичному ж плані – живе вокальне виконавське мистецтво. Вокальна педагогіка повинна спиратися на

загальну теорію вокального мистецтва, що розуміється як синтез усіх параметрів. Найбільш розроблені в теоретичному і експериментальному плані фізіологія співу і вокальна техніка, існуюча в наступності живих вокальних традицій великих національних шкіл. Слід визнати той факт, що в процесі професійної, і, зокрема, вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, докладної уваги потребує її сензитивний бік (емоційні переживання) під час слухання і виконання вокальної музики, осмислення образного змісту творів, артистичної передачі почуттів і думок. Саме ці фактори професійної підготовки дозволять розвинути емоційність майбутнього фахівця, тим самим сприяючи формуванню у нього артистичних навичок співу зокрема, а отже і його артистизму в цілому.

У сучасних умовах процес формування артистичних навичок співу майбутніх учителів музичного мистецтва в основному базується на сукупності історично викристалізованих методів і прийомів класичних вокальних шкіл. Історія вокального мистецтва і педагогіки підтверджує визначальну роль художніх, естетичних принципів, устремлінь, установок вокальної музики в становленні й розвитку виконавських прийомів вокальної техніки, отже, і принципів вокальної педагогіки. Систематизація фактів становлення вокальної педагогіки, яка будучи прикладною дисципліною, що переслідує виключно освітні та виховні цілі, дозволяє визначити етапи вокальної підготовки, зокрема, процесу формування артистичних навичок співу майбутнього вчителя музичного мистецтва. Виходячи з того, що артистичні навички співу – це цілком закономірне явище в діяльності вчителя музичного мистецтва, процес їхнього формування характеризується дуальною спрямованістю. З одного боку, акцент робиться на роботу всіх частин голосового апарату, розвиток м'язів, що беруть участь у процесі голосоутворення. З другого боку виокремлюються виконавські процеси. Іншими словами, перша сторона роботи з формування артистичних навичок співу майбутнього вчителя музичного мистецтва пов'язана з процесом технічного освоєння навичок «знаходження голосу», встановленням правильного співочого режиму, розвитком рухових навичок, які згодом автоматизуються і дають можливість майбутньому вчителю музичного мистецтва повністю переключити свою увагу з технічного боку процесу голосоутворення на виконання певних художніх завдань. До таких навичок можна віднести навички, пов'язані з правильним функціонуванням голосового апарату і окремих його частин у процесі співу, а саме: дихання, вільне голосоутворення, точне інтонування мелодії, артикуляція. Друга сторона роботи з формування артистичних навичок співу майбутнього вчителя музичного мистецтва пов'язана з опануванням виконавських навичок,

які відображають онтологічну складову мистецтва, що вносить новий вимір у художній зміст. До даної групи входять навички, пов'язані з виконавською культурою – практичним оволодінням звукоутворенням, характерними для різних стилів класичної вокальної музики, особливості вимови поетичного тексту музичних творів, створення художнього образу, перевтілення.

Вище зазначені види роботи з формування артистичних навичок співу майбутнього вчителя музичного мистецтва потребують конкретної системи методів.

На думку Г. Гаріпової, яка досліджувала акторську майстерність у диригентів-хормейстерів, можна виділити традиційні методи, методи проблемно-творчого характеру; методи створення спеціальних естетичних ситуацій; методи організації творчої діяльності; методи стимулювання до активного освоєння акторсько сценічних навичок і умінь які сприяють, які сприяють виробленню акторських навичок у студентів-хоровиків [5].

Таким чином, методи і прийоми, котрі можуть використовуватися на вокальних заняттях, спрямованих на формування артистичних навичок співу майбутнього вчителя музичного мистецтва, повинні мати дуальний характер.

Так, до першого блоку відносяться методи прямого, «локального» впливу. В основі цих методів лежать установки, що сприяють переключенню свідомості студента на конкретну задачу, з метою відтворення певного м'язового впливу на функцію будь-якої частини голосового апарату. Прикладами методів прямого впливу є поради студентові: «вдихнути глибше», «опустити гортань», «підняти м'яке піднебіння», «укласти язик» тощо. До другого блоку відносяться методи непрямого впливу. Під впливом цих методів правильне функціонування будь-якої частини голосового апарату студента досягається шляхом звернення до неї (частини голосового апарату) через «посередника». Наприклад, порада студентові «позіхнути» націлена на забезпечення вільного і комфортного положення гортані. На нашу думку, методи непрямого впливу на голосовий апарат мають перевагу перед методами прямого впливу, оскільки впливають не тільки на ту частину голосового апарату, на яку вони спрямовані, а й на інші частини, сприяючи організації й підготовці до процесу звукоутворення не тільки однієї частини, але і всього голосового апарату в цілому [10, с. 217].

Методи, які спрямовані на активізацію у студентів емоційно-образного мислення («уяви, ніби...»), також належать до групи методів непрямого впливу.

Слід підкреслити, що вибір методів у процесі формування артистичних навичок співу у майбутнього вчителя музичного

мистецтва необхідно співвіднести з урахуванням типу особистості студента. І. Павлов у своїх дослідженнях описує два типи особистості (відповідно до двох типів вищої нервової діяльності): художній і мисленнєвий. Художній тип особистості характеризується емоційно-образним сприйняттям зовнішнього світу, в той час як для мисленнєвого типу властиве раціональне сприйняття навколишньої дійсності. Так, у процесі роботи зі студентами мисленнєвого типу особистості варто використовувати методи прямого впливу, а зі студентами художнього типу – методи непрямого впливу.

Слід визнати, що формування артистичних навичок співу є процесом прояву творчого начала майбутнього вчителя музичного мистецтва, що уможливорює виховання самостійних співаків, всебічно розвинених особистостей, творчих індивідуальностей.

Зазначимо, що за своєю структурою артистичні навички співу майбутнього вчителя музичного мистецтва представляють сукупність взаємопов'язаних компонентів (блоків). У підставу авторського бачення цієї структури лягло дослідження Майковської, де представлено психофізичний, емоційно-естетичний і художньо-логічний компоненти артистизму педагога-музиканта [8, с.183].

Пропонуємо таку блочну структуру артистичних навичок співу майбутнього вчителя музичного мистецтва: особистісно-психологічний, емоційно-змістовий і художньо-логічний. У змістовому наповненні першого блоку ми врахували такі складові, як навички оволодіння своїм творчим самопочуттям, психофізичним станом, технічні навички. Наповненість емоційно-змістового блоку пов'язана з емоційно-естетичним та художньо-естетичним досвідом майбутнього вчителя музичного мистецтва. Художньо-логічний блок пов'язаний зі здатністю майбутнього вчителя музичного мистецтва логічно вибудовувати систему художньої тканини вокального твору, що вимагає наявності інтелектуальних складових.

Підсумовуючи, важливо підкреслити, що артистизм людини заснований на образних асоціаціях, пов'язаних з відтінками думок, емпатії. Справжній артистизм – це вираз багатого внутрішнього світу людини. З одного боку, цей феномен визначається як багатогранна і складна якість універсального порядку, яка необхідна практично кожній людині, незалежно від її професійної діяльності. З іншого – ряд вчених вважають артистизм такою якістю, що забезпечує свободу особистісного самовираження, свободу творчості в широкому сенсі цього поняття, багатство особистісних проявів, гру уяви, одухотвореність, відчуття внутрішньої свободи. Отже, варто говорити як про зовнішні чинники артистизму – жести, міміку, інтонацію, так і про внутрішні.

На наше розуміння, артистизм учителя музичного мистецтва – це якість, що становить собою системне утворення і включає такі компоненти: розуміння змісту твору, музичну пам'ять, уяву, емоційну активність, осмислення задуму композитора, а формування артистичних навичок співу у майбутнього вчителя музики – це цілісна система особистісних якостей, що сприяє вільному самовираженню і художньому перевтіленню в обраній діяльності.

Безперечно, формування артистизму сприяє розвитку психічних процесів особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва, розвиває здатність до самовираження, високий ступінь свободи, власний стиль виконання.

1. Апраксина О. А. От составителя. *Музыкальное воспитание в школе*. Вып. 17. Москва: Музыка, 1986. 80 с.
2. Багрій Т. Артистизм як вияв творчого начала майбутнього педагога-музиканта в диригентсько-хоровій діяльності. *Молодь і ринок*. 2018. № 5. С. 134- 138.
3. Ван Чень. Методика формування виконавського артистизму студентів магістратури в процесі вокально-фахової підготовки: автореф. дис ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2017. 22 с.
4. Ванслов В. В. Об артистизме в музыкально-исполнительском искусстве. *Феномен артистизма в современном искусстве* / Под ред. О.А. Кривцуна. Москва: «Индрик», 2008. С. 381-398.
5. Гарипова Г. А. Формирование артистизма личности будущего учителя музыки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Казань, 2002. 234 с.
6. Загвязинский В. М. Методология и методика дидактического исследования. Москва: Педагогика, 1982. 160 с.
7. Клубкова С. А. Артистизм майбутнього вчителя музичного мистецтва як компонент готовності до хормейстерської діяльності. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2019. №1–2 (13–14). С. 178-188.
8. Майковская Л. С. Артистизм педагога-музиканта как необходимое условие формирования этнокультурной толерантности у школьников. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. Москва, 2008. №1. С. 181-185.
9. Мержева Л. Ф. Формування артистизму як особистісного виміру музично-педагогічного професіоналізму майбутнього вчителя мистецтв в умовах фахової підготовки. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. Педагогічні науки*. Кіровоград, 2015. №139. С. 187-190.
10. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Московская консерватория, ИП РАН, Центр «Искусство и наука» Редакционно-издательский отдел, Издательский отдел Института психологии РАН, Москва, 2002. 496 с.
11. Станиславский, К. С. Собранный сочинений: В 9 т. Т.9. Письма: 1918-1938 / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вступит. ст. А.М. Смелянского. Москва: Искусство, 1999. 839 с.

Особливості музичного сприймання дітей на музичних заняттях у дошкільному закладі

Складні умови розвитку національної системи освіти загострили проблему невиявлених талантів, нерозкритих і нереалізованих творчих можливостей у дітей. Орієнтація на «середню» дитину, яка існувала раніше, деформувала педагогічне мислення і призвела до того, що система освіти була спрямована на виховання здебільшого пасивних людей, які не володіють самостійним мисленням. На сьогодні особлива увага до проблеми зумовлюється тим, що розвиток здібностей в тому числі й музичних дає дитині можливість мислити, аналізувати свої потреби, інтереси, схильності, знаходити форми проявів індивідуальної активності, висловлювати думки. Музична освіта, що є складовою загальної, покликана створювати умови для гармонійного і творчого розвитку особистості.

Питанню музичного сприймання школярами присвятили свої праці знані науковці та педагоги, серед яких Г. Падалка [4], О. Ростовський [5], О. Рудницька [6] та ін. Подальшого висвітлення ця проблема набула у дисертаційному дослідженні Л. Макарової [3], розвідках О. Горожанкіної, Н. Горячевої [1], Л. Качуринець [2], Л. Сербіної-Лукасюк [7] тощо. Наприклад, О. Рудницька у своїх дослідженнях виділяє такі основні складові структури музичного сприймання, як: первинне ознайомлення з художньою інформацією, її сенсорне розрізнення та аналіз виразно-смыслового значення музичної мови, її розуміння. Г. Падалка в структурі музичного сприймання вирізняє: почуттєво-оцінювальну реакцію, розрізнення окремих ознак твору чи його фрагментів, формування цілісного образу сприйнятого (відтворення змістовних характеристик музичного образу). О. Ростовський під музичним сприйманням розуміє спосіб поєднання і взаємозв'язку між даним музичним твором і слухачем.

Аналізуючи наукові дослідження, О. Горожанкіна та Н. Горячева приходять до висновку, що одна з цілей музичної педагогіки сьогодення – це навчити дитину розуміти музику як «мистецтво інтонуючого смислу» (Б. Асаф'єв), що живиться саме емоційно-образною стихією твору [1]. Проблема розвитку навичок музичного сприймання у дітей дошкільного віку, безумовно, є цікавою та актуальною, такою, що відповідає запитам часу і потребує постійного висвітлення у науково-педагогічній літературі.

Не зважаючи на те, що музичне сприймання має процесуальний характер, у сучасних дослідників відсутня єдина точка зору на структуру процесу музичного сприймання, спостерігаються певні

розбіжності у визначенні логіки і рівнів художньо-пізнавальної діяльності. А тому *мета* нашої розвідки – дослідити особливості сприймання високохудожніх музичних творів дітьми дошкільного віку. Відповідно до мети, ставимо *завдання*: обрати групу дітей дошкільного віку, виявити та проаналізувати емоційну реакцію дітей на високохудожній твір академічної музики, виявити чи можливо привити високий музичний смак шляхом багаторазового повторення звучання одного і того ж твору. Для проведення відповідного дослідження були обрані емпіричні методи педагогічного дослідження: педагогічний експеримент, спостереження, бесіда, опитування, аналіз результатів.

Оскільки у психології поняття відчуттів розкривається як відображення в мозку людини окремих властивостей, якостей предметів та явищ об'єктивної дійсності внаслідок їх безпосереднього впливу на органи чуття, Л. Качуринець доводить, що основою пізнання дитиною музики слугують емоційні відчуття, через які здійснюється взаємозв'язок і відбувається безпосередній вплив на засвоєння музичного матеріалу [2]. Вони мають провідне значення у процесах сприймання музики дитиною. Цікавим було дослідити, як впливає часте повторювання високохудожнього твору академічної музики на поведінку дошкільнят, їхню пам'ять, настрій, самопочуття. Для практичного проведення експерименту було обрано твір «Осінь» з циклу «Пори року» А. Вівальді, що пропонувався нами на музичних заняттях для дітей старшої логопедичної групи №1 Любарського ЗДО (м. Житомир).

Практичне проведення експерименту задля підтвердження гіпотези сприятливого впливу на поведінку дітей часто повторюваної мелодії твору А. Вівальді відбувалось над 17-ма вихованцями (Башук Катериною, Біленьким Тарасом, Громовим Дмитром, Клименко Вікторією, Кучер Надією, Кучанс Міланою, Лановою Світланою, Липком Олександром, Літовським Миколою, Лимарчук Віолеттою, Манько Олександром, Носковим Романом, Прохор Вандою, Сурмик Євою, Троцик Назарієм, Франковим Євгеном, Ціхоцькою Емілією. В ході проведення діти впродовж тижня (з 26 по 30 листопада) слухали музичний твір «Осінь» А. Вівальді у першій половині дня протягом 1 хв. 30 сек. На початку проведення експерименту діти отримала загальні відомості про композитора та пропонований твір. Перед вихованцями стояло завдання прослухати уважно музику та відповісти на питання: Хто автор? Чи сподобався твір? Мелодія швидка чи повільна? Весела чи сумна? Що ви уявляєте?

Проведення експерименту допомогло прослідкувати реакцію дітей на щоденне повторення музичного твору «Осінь» А. Вівальді:

Перший день: усі діти уважно слухають інформацію про композитора, проявляють зацікавленість до країни, де проживав композитор, проявляли бажання слухати новий музичний твір, активно відповідали на поставлені запитання.

Другий день: 10 дітей з 17 пригадали ім'я автора та твір, слухають уважно, при обговоренні в уяві дітей з'являються нові образи.

Третій день: 15 дітей пригадали назву твору, 6 – назвали точне ім'я автора, музика подобається усім, беруть активну участь в обговоренні, з допомогою прийому пластичне інтонування показували характер музичного твору.

Четвертий день: 15 дітей правильно назвали назву твору, 7 дітей вказали автора, 13 дітей виявили дуже активну участь в обговоренні прослуханого, 2 дітей вказали, що даний твір вони вже чули, і він уже не викликає захоплення, 2 дітей виявили нейтральну позицію.

П'ятий день: 16 дітей назвали назву твору; 8 дітей вказали ім'я автора і країну, де він проживав; 14 дітей з радістю висловлювали своє ставлення до твору, були активні, позитивні; 2 дітей відмовились обговорювати почуте, слухали не уважно, відволікались; 1 дитина заявила, що цей твір їй набрид.

Отже, результат проведеного педагогічного експерименту виявив, що більшість дітей старшої дошкільної групи (87,5% опитаних) позитивно реагували на музику А. Вівальді, навіть наприкінці визначеного терміну. Реакція більшості дітей залишалась позитивно-незмінною, поведінка була адекватною, проявлялась розумова активність. Щоденне повторення твору призвело до його запам'ятовування абсолютно в усіх дітей, а також стало своєрідним показником здатності до образної уяви. Спроба привити високий музичний смак шляхом багаторазового повторення твору академічної музики виявилась результативною. Часте повторне слухання сприяє в дітей розвитку мелодичного, ритмічного, гармонічного та тембрового слуху. Внаслідок систематичного слухання дошкільники починають розрізняти і усвідомлювати засоби музичної виразності, жанри, форму творів. Завдяки слуханню музики закладаються основи музичної культури, формується любов до музики та оціночні судження.

Дослідження також показало, що сприймати і пізнавати музику, починаючи з раннього віку, – це, насамперед, завдання педагога допомогти дітям пройматися тими почуттями, які відображені в ній, адже музичне сприймання покликане збуджувати уяву, поглиблювати пізнання музики, розвивати пам'ять, а тому стає причиною більш стійких і яскравих музичних переконань.

1. Горожанкіна О. Ю., Горячева Н. Г. Формування навичок сприймання творів оперного мистецтва учнями молодших класів. Вилучено з: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&image_file_name=PDF/Nzspp_2015_2_23.pdf (дата звернення: 25.02.2015).
2. Качуринець Л. В. Формування музичного сприймання молодших школярів у контексті пізнання української мови. Вилучено з: <https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/469> (дата звернення: 29.03.2010).
3. Макарова Л. Г. Психологічні особливості сприймання музичних творів молодшими школярами: автореф. дис. ... канд. псих. наук: спец. 19.00.07 «Педагогічна та вікова психологія». Інститут психології ім. Г. С. Костюка АПН України. Київ, 2005. 26 с.
4. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
5. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1997. 256 с.
6. Рудницька О. П. Педагогические проблемы восприятия музыки. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Киев: Музична Україна, 1986. С. 70–84.
7. Сербіна-Лукасюк Л. П. Сприйняття музики – основа виховання учнів загальноосвітньої школи. Вилучено з: <http://apmp.kgpa.km.ua/Files/APMP02/29.pdf> (дата звернення: 29.02.2013).

Катерина Магаліс

Розвиток музичних здібностей молодших школярів засобами української народної пісенної творчості

Україна потребує активізації та розвитку співочих традицій, оскільки це незалежна країна з багатою історичною пісенною спадщиною, але з кожним поколінням традиції сімейного співу українських народних пісень все більше вироджуються. Фактом є те, що більшість дітей не знає українських народних пісень. Як результат, діти, до прикладу, які колядують, не співають, вони віддають перевагу віршам. Досить вагомими є слова В. Сухомлинського про позитивний вплив українських народних пісень на учнів, що поетичні рядки народних пісень допомагають виховати у дітей естетичне ставлення до природи та емоційну чуйність [3].

У пропонованій розвідці проведено аналіз поняття здібностей у науковій літературі та музичних здібностей в цілому, їх класифікація та структура. Розроблено методи розвитку музичних здібностей у молодших школярів засобами української народної пісенної творчості.

Існує дві основні точки зору на природу і сутність здібностей. Прибічники теорії спадкових здібностей (К. Гельвецій, Д. Дідро, Дж. Локк, Ф. Гальтон) вважають, що природні здібності успадковуються від батьків подібно як і фізичні розбіжності. Прихильники ж теорії набутих здібностей (О. Ковальов, К. Платонов, Л. Виготський, С. Рубінштейн, Б. Теплов) впевнені, що здібності – це психічні властивості, які не є вродженими і виникають у відповідній діяльності, навчанні, вихованні. На думку С. Рубінштейна, здібностям передують задатки як вроджена основа розвитку особистості. Здібності в свою чергу є передумовою для опанування знань, умінь та навичок, і набути ми їх зможемо тільки в діяльності [1].

Науковці (О. Сергєєнкова, О. Столярчук, О. Коханова, О. Пасєка) виокремлюють такі рівні прояву здібностей: нульовий рівень – наявність задатків (вроджених передумов для розвитку здібностей); перший рівень – обдарованість (виявлені задатки та розвинені до посереднього рівня здібностей, результати діяльності людини є кращими, ніж у інших); другий рівень – талановитість (високорозвинені здібності, результати діяльності людини визнаються суспільством); третій рівень – геніальність (винятково розвинені та використані здібності, результати є виключно творчими, їх цінність визнається людством) [2, с. 230]. Що ж до музичних здібностей, Б. Теплов визначив, що музичні здібності – це індивідуальні психологічні властивості людини, що зумовлюють сприйняття, виконання, написання музики, здатність до навчання в галузі музики [4]. Карл Сішор, піонер в області тестування музичних здібностей, вважав, що всі вони не зв'язані між собою. Ви можете добре чути ритм, але це не означає, що ви добре будете чути гармонію [6]. Тому кожен аспект музичних здібностей потрібно розвивати. Американський психолог К. Е. Сішор в «Теорії музичних особливостей» обґрунтував 25 музичних здібностей, які поділив на групи:

- I. Музичні відчуття і сприймання: чуття висоти звуку, чуття інтенсивності звуку, чуття часу, чуття довжини звуку, чуття ритму, чуття тембру, чуття консонансу, чуття об'ємності звуку.
- II. Музична діяльність: контроль висоти, інтенсивності, часу, ритму, тембру, об'ємності звуку.
- III. Музична пам'ять і уява: слухові уявлення, рухові уявлення, творча уява, обсяг пам'яті, здатність до навчання.
- IV. Музичний інтелект: вільні музикальні асоціації, здатність до музикальної рефлексії, загальна розумова обдарованість.
- V. Музикальні почуття: музикальний смак, емоційна реакція на музику, здатність емоційно виражати себе в музиці [6].

Б. Теплов узагальнив цей перелік та визначив три аспекти музичних здібностей:

- ладове почуття;
- музично-ритмічне почуття;
- здатність до музично-слухових уявлень [4].

Над осмисленням структури музичних здібностей також працювали Ф. Гекер, Т. Циген, К. Тарасова. Вивчивши різні підходи до структури музичних здібностей, виокремимо наступну їх класифікацію, на яку ми спиратимемося в нашому дослідженні:

1. Чистота інтонації – здатність точно відтворювати висоту звуків голосом;
2. Музична пам'ять – здатність розпізнавати та відтворювати музичний матеріал;
3. Музичний слух – здатність розрізняти на слух точність відтворення мелодій;
4. Музично-ритмічні відчуття – здатність активно відчувати виразність музичного ритму;
5. Відчуття ладу – здатність розрізняти ладові функції звуків мелодій, їх стійкість і нестійкість;
6. Музикальність – здатність особистості емоційно переживати музику.

Як відомо, молодший шкільний вік сприятливий для педагогічного впливу, тому важливо не пропустити період розвитку художнього смаку і спрямувати його в правильне русло. Тоді мелодичні та ритмічні особливості української народної пісні стануть звичними та близькими. Тому для того, щоб сформувати і розвинути музичні здібності молодших школярів, ми повинні всю увагу зосередити на діяльності. А саме: слухання музики (сприйняття); дитяче музичне виконання (спів, музично-ритмічні рухи, гра на музичних інструментах); музично-пізнавальна діяльність (засвоєння початкових елементів музичної грамоти); виконавська творчість (шкільне свято, виховна година, контрольний чи підсумковий урок).

У минулому естетичні смаки, художні та музичні здібності дітей формувались та розвивались на різноманітних календарно-обрядових та побутово-ліричних піснях. Пісні розкривали уявлення про навколишній світ, вчили шанувати працю, поважати та слухатись батьків, робити добро, бути милосердними, любити природу. Ми прагнемо, щоб вчителі прививали любов до музики підростаючому поколінню засобами української народної пісенної творчості, яка збудовувала та розвивала музичні здібності дітей в минулому і здатна зробити це й сьогодні.

Для розвитку чистої інтонації дітям, які не інтонують в тон з класом, можна надати ударний інструмент і дати завдання відтворювати ритм народної пісні, при цьому уважно вслухуватись в мелодію, щоб правильно відтворювати ритм. Слід звернути увагу на вокальне дихання, положення гортані, рота під час співу, атаку звуку, звуковедення, адже сутулість, дихання з піднятими плечима чи придихова атака звуку погіршують якість звуковидобування. Погана дикція також впливає на чистоту інтонації. Виконуючи українські народні пісні, діти стикаються з незнайомими їм словами, які їм складно вимовити (ґазда, кийочок, ціпочок, серпочок і т.д.). Тому для початкових класів слід підбирати пісні з простим змістом та поступово його ускладнювати. Для кращого запам'ятовування та хорошої вимови слів дітям допоможе проговорювання пісні в її ритмі. Для розвитку музичної пам'яті учні відгадують знайому або нову пісню, награну вчителем. Для запам'ятовування мажорного та мінорного тризвуків ми використовуємо музичні вітання в мажорі на початку уроку та музичні прощання в мінорі по завершенні уроку. Для розвитку музичного слуху ми пропонуємо використовувати ігри на розвиток слуху на основі відчуття звуків певної висоти; (інтервали на основі народних пісень) ігри для розвитку чистоти інтонації. До прикладу: прима – «Ой у гаю при Дунаю», «Ой сивая зозуленька»; мала, велика секунда – «При долині кущ калини»; мала терція – «Несе Галя воду», «Щедрик», «Грицю, Грицю, до роботи»; велика терція – «Од Києва до Лубен», «Вітер віє, сніг біліє», «Била мене мати»; чиста кварта – «Ой на горі та й женці жнуть», «Стоїть гора високая», «Діва сина породила», «Ой у полі криниченька», «Зеленеє жито, зелене», «Бодай ся когут знудив»; чиста квінта – «Ой сивая та і зозуленька», «Засвіт встали козаченьки»; мала секста – «Ой сивая зозуленька», «Цвіте терен»; велика секста – «У лісі, лісі темному», «Ой чорная си чорна»; мала септима – «Ой чи є, чи нема, пан господар дома»; чиста октава – «Їхав, їхав, козак містом», «Засвіт встали козаченьки» [5].

Для розвитку музично-ритмічних відчуттів пропонуємо залучати дітей до гри у шумовому оркестрі; крокування під музику, відтворення ритмічного малюнку з проплескуванням його в долоні або протупуванням; залучення до ведення різних видів хороводів; виконання побутових та сюжетних танців (елементів). Для розвитку ладового відчуття ми використовуємо завдання та ігри на визначення музичного ладу (мажор, мінор); вправи на розрізнення музичних жанрів (пісня, танець, марш). Як приклад розвитку відчуття ладу, ми пропонуємо пісню «Котику сіренький», яка співається в мінорі, заспівати в мажорі. Можемо заспівати цю пісню в будь-якому іншому ладі, наприклад в гуцульському (підвищені 4-й та 6-й ступені). На нашу думку, виконання пісень у різних ладах також сприятиме розвитку в дітей гостроти відчуття ладу.

Для розвитку музикальності ми використовуємо відео та аудіо записи виконання ліричних, драматичних та веселих пісень, звертаючи увагу на емоційну складову та артистизм виконання. Це сприяє підсиленню емоційного відгуку на музику, обізнаності в народній музичній творчості та любові до української пісні. Також ми пропонуємо аналізувати героїв народних пісень, їх позитивні та негативні якості, щоб діти краще розуміли образ персонажу і зуміли передати його глядачеві.

Отже, сьогодні ми прагнемо не втратити музичні традиції свого народу, які формували в колі сім'ї музичні здібності і розвивали їх в суспільстві. На основі вивчення і аналізу поняття здібностей у науковій літературі та музичних здібностей в цілому, їх класифікації та структури, нами обґрунтовано особливості розвитку музичних здібностей у молодших школярів. Розроблено методи розвитку музичних здібностей у молодших школярів засобами української народної пісенної творчості.

1. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. Москва: Педагогика, 1973. 432 с.
2. Сергєєнкова О.П., Столярчук О.А.,Коханова О. П., Пасека О. В., Загальна психологія. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 296 с.
3. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. Народження громадянина. Листи до сина / В.О. Сухомлинський // Вибрані твори: в 5 т. Київ: Рад. школа, 1977. Т.3. 670 с.
4. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. Москва-Ленинград: Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.
5. Українські народні пісні з нотами. Чом ти не прийшов... / Упоряд. Г. І. Ганзбург; Худож.-оформлювачі Б. П. Бублик, С. І. Правдюк. Харків: Фоліо, 2002. 286 с. (Перлини української культури).
6. Seashore C. E. The psychology of musical talent. – Boston, NY: Silver, Burtett and Co, 1919. 288 p.

**Оксана Плотницька,
Яна Сомплавська**

Дитячий хоровий спів у контексті розвитку сучасної музичної культури

Спів є найдоступнішим видом музичного мистецтва, який є широко затребуваним у практиці музичної освіти. Багато дослідників у різних галузях науки сходяться на думці, що у процесі навчання співу розвивається естетичний смак, індивідуальні якості особистості дитини, його загальні та музичні здібності, а також відбувається зміцнення й оздоровлення організму.

Хоровий спів – мистецтво масове, воно передбачає колективне виконання художніх творів. Усвідомлення дитиною того, що коли всі співають разом і дружно, то виходить добре і красиво. Саме вона бере участь у цьому виконанні й пісня звучить виразніше і яскравіше. Це – позитивний і виховний вплив на юних співаків [4].

Методологічні проблеми хорового мистецтва і його сегментів історії в загальному контексті музичної культури досліджуються музикознавцями та виконавцями: Т. Гусарчуком, Б. Деменком, Л. Пархоменком, Я. Пилипчуком, та в музично-психологічних працях М. Арановського, М. Блінової, Ю. Кремльова, Е. Курта, В. Медушевського, А. Мухи, Є. Назайкінського, Б. Теплового, Ю. Хохлова, Р. Якобсона та інших вчених.

Естетичним засадам та властивостям системи виразних засобів хору присвячені наукові розробки О. Козаренко, О. Кушнірука, М. Михайлова, С. Павлішина, Л. Раабена, С. Яроцинського. Окрема увага приділена темі психології музичного сприйняття та питанням особливостей функціонування музики в соціальному середовищі у працях О. Костюка, І. Ляшенка та інших дослідників.

Серед досліджень музичної педагогіки і методики варто відзначити наукові доробки українських вчених та педагогів Л. Беземчук, І. Гадалової, Л. Дерев'янка, Л. Дмитрієвої, Н. Добровольської, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, Т. Смирнової, І. Цюряк. Хоча вони не присвячені окремо особливостям роботи з дитячим хором, але в цілому фіксують увагу на дидактичних цілях і методах музичного виховання, зазначають шляхи оптимального застосування методів роботи з дитячим творчим колективом у педагогічному процесі.

Відзначимо, що нині провідні дитячі колективи нашої країни цілковито відповідають важливому завданню виховання молоді засобами хорового мистецтва, демонструючи володіння усім арсеналом вокально-хорового виконання. Це, зокрема, Великий дитячий хор Українського радіо (керівник і головний диригент – Заслужена артистка України Тетяна Копилова), Хорова капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» (художній керівник та диригент, лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів, відмінник освіти України Рубен Толмачов), Дитячий хор «Щедрик» Палацу дітей та юнацтва Печерського району міста Києва (засновано у 1971 році майстром хорового мистецтва Іриною Сабліною (дружиною Романа Кофмана). Нині хор очолює донька – Маріанна Сабліна), Зразковий дитячий хор «*Gloria*» м. Житомира (художній керівник і диригент – Заслужена артистка України Наталія Клименко) та інші колективи.

Співоче виховання дітей нині у нас в країні здійснюється переважно через хоровий спів на уроках мистецтва, у позакласній роботі, хорових гуртках, вокальних ансамблях, студіях розвитку талантів тощо. Прямий обов'язок керівника дитячого хору полягає в тому, щоб удосконалювати методи та методологію роботи з хоровим колективом, щоб вони відповідали не тільки музично-освітній, а й виховній в найширшому сенсі меті [2]. На наш погляд, така життєва позиція заслуговує бути екстрапольованою на суспільство в цілому. Розуміння методології вказаного процесу засновано, насамперед, на досконалому вивченні питань управління хором, усвідомленому застосуванні певних методів хорової роботи.

Слід підкреслити, що дитячий хоровий колектив – це не тільки творчий проект, він має ще й велике суспільне значення. У єдиному колективі виступають діти з різних соціальних прошарків та національностей. Вони навчаються слухати та чути один одного і поза мистецтвом, відчувати себе дітьми єдиної країни і передаватимуть це відчуття єдності іншим [3, с. 219].

Багаторічний музично-педагогічний досвід управління дитячими колективами свідчить, що головне полягає в тому, що необхідно враховувати вік дітей та їх особистісні інтереси [3, с. 219]. Мета спілкування керівника хору з його учасниками – створення творчої обстановки у хоровому колективі. Спостереження доводять, що це великою мірою є складна методологічна проблема, яка вирішується позитивно тільки шляхом здійснення кваліфікованої музично-педагогічної діяльності керівника хору [2].

Хор завжди існував як засіб трансляції і ретрансляції вищих цінностей [1]. Залучення особистості до творчості, виховання естетичних установок починається з дитинства. Діяльність дітей у засвоєнні хорового мистецтва сприяє процесу активного включення в соціальне середовище, розвитку в них соціально значущих особистісних якостей і здібностей.

Хор виступає як активна специфічна форма соціалізації через освоєння здобутків хорового мистецтва, в процесі якої розвиваються соціокультурні, психофізичні якості дітей на основі оволодіння навичками музичної діяльності, формування уявлень про засоби музичної виразності і про музику як соціальне явище. Зайняття хоровим співом сприяє пробудженню у дітей адекватного сприйняття соціуму, моральної позиції, позитивного відношення до національних традицій і загальнолюдських цінностей. Осмислення дітьми того, що вони беруть участь у спільному виконанні, і що музичний твір, виконаний колективно, звучить експресивніше, ніж заспіваний сольо, усвідомлення цієї сили хорового виконання здійснює на дітей-співаків неабиякий вплив [3, с. 220].

Отже, значення хорового співу постає виховним фактором і сприяє підвищенню рівня усіх занять дітей. На відміну від дорослих виконавців, навчених життєвим досвідом, осіб які ставляться до мистецтва не тільки емоційно, але й на основі власного життєвого досвіду, діти, що з самих ранніх років залучаються до світу мистецтва, засвоюють естетичні судження одночасно зі сприйняттям оточуючого світу. Діти, що співають у хорі, де ставляться певні художні завдання, реалізують їх водночас з виконанням, нехай маленьких, але для них дуже важливих, «дитячих» життєвих завдань [3, с. 220].

Таким чином, основним завданням керівника у роботі з дитячим хоровим колективом повинно стати створення умов для перманентного процесу засвоєння дітьми мистецьких цінностей, формування культурної людини, здатної самостійно, творчо мислити, відповідати за прийняті рішення, позитивно реагувати на навколишній світ. Адже тільки у спілкуванні, орієнтуючись на довірчі контакти з учасниками хору, надихаючи дітей на покращення виконавської майстерності, можливо пробуджувати у них творчу впевненість, потенційні сили і енергію, здатну актуалізувати унікальну і неповторну за своєю суттю радість дитячої хорової творчості.

1. Кречко Н. М. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини ХХ століття. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 284-289.
2. Смирнова Т. А. Хорознавство : навч. посіб. Харків: ХДПУ, 2000. 180 с.
3. Толмачов Р. В. Особливості теорії та методології роботи з дитячим хором. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2017. С. 216-222.
4. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т.* Вип. 16. Рівне: РДГУ, 2010. Т. 1. 236 с.

Наталія Євдокимова

Мистецтво як засіб формування особистості

У Національній доктрині розвитку освіти зазначено, що «національне виховання є одним із головних пріоритетів, органічною складовою освіти. Його основна мета – виховання свідомого громадянина, патріота, набуття молоддю соціального досвіду, високої культури міжнаціональних взаємовідносин, формування у молоді потреби та умінь жити в громадянському суспільстві, духовності та фізичної досконалості, моральної, художньо-естетичної, трудової екологічної культури». Незаперечним є вплив мистецтва на формування особистості [6].

Проблема впливу мистецтва на людину не є чимось новим для науки: про неї висловлювались відомі мислителі минулого, вона неодноразово піднімалась самим життям, її значущість засвідчувалася науковими фактами. Однак процеси швидких соціальних змін, що відбуваються нині у світі і в нашій країні, змушують нас по-новому оцінювати питання про соціальну ефективність мистецтва.

Перед суспільством, зокрема перед батьками, постійно постає питання, які предмети в школі є важливішими для дитини та її розвитку, а які мають бути вилученими з навчального процесу, або мають мати меншу кількість годин.

Під ряд «незатребуваних» шкільних предметів припадають і мистецькі дисципліни. Досить суттєва частина батьків вважає предмети мистецького спрямування необов'язковими для вивчення в школі. У нашому соціумі немає розуміння, що мистецтво - важливе, що це той фундамент, на який нанизуються усі інші знання. Значний акцент робиться на іноземні мови, точні науки, а дисциплінам як, до прикладу, мистецтво не надають вагомого значення.

Одна з причин такого неприйняття – низький рівень викладання таких предметів у загальноосвітній школі.

Ще з радянських часів рівень викладання мистецьких предметів був істотно низьким. По-справжньому талановиті вчителі музичного та образотворчого мистецтва оминали загальноосвітні школи (через невелику кількість годин, відведених на ці предмети) та йшли працювати в спеціалізовані мистецькі заклади (звісно, є школи, яким пощастило, і вони мають справжніх фахівців із мистецьких дисциплін). Чомусь бути вчителем предметів художньо-естетичного напрямку у школі є менш престижним, ніж викладати інші предмети. Так, мистецька освіта в загальноосвітній школі з кожним роком зустрічається все з новими проблемами. Серед них: недостатня кількість висококваліфікованих кадрів та низький рівень викладання мистецьких дисциплін [8].

Через те, що форми, методи, підходи, які використовує вчитель є не завжди сучасними та достатньо ефективними, діти перестають любити мистецтво і цікавитися ним взагалі. Таким чином, і батьки, і діти сприймають мистецькі предмети як зайве навантаження [8].

Друга причина – у суспільстві немає розуміння значущості мистецьких дисциплін у формуванні особистості учнів. Більшість людей не розуміє, що саме предмети мистецького спрямування мають надзвичайний потенціал розвивати творчу особистість та емоційний інтелект, формувати креативне мислення, почуттєву сферу, здійснювати самокорекцію психоемоційного стану.

У багатьох країнах світу вже зрозуміли, що розвивати у дітей вищезгадані якості, які вкрай необхідні в сучасному світі, найліпше саме за допомогою уроків мистецтва. Наприклад, у ряді шкіл Угорщини незначне збільшення навчального часу на мистецтво (2 – 3 години щотижня) привело до істотного поліпшення всього навчального процесу. Успішність учнів таких шкіл із загальноосвітніх дисциплін була якіснішою, ніж у звичайних середніх школах. Угорські вчені пояснювали цей феномен тим, що щоденне прослуховування класичної музики, яке супроводжувалося демонстрацією відеоряду картин відомих художників, впливає на центральну нервову систему, зокрема і на нервові центри кори головного мозку. Внаслідок цього, вищий рівень розвитку дітей виявляється не лише у мистецькій сфері: вони в цілому володіють кращою здатністю реагувати, їхня повсякденна діяльність більш координована. Учасники угорського експерименту дійшли висновку, що естетичний розвиток людини сприяє формуванню волі, уваги, спостережливості, пам'яті, уяви, мислення, тобто найважливіших якостей особистості.

У 2016 році на Всесвітньому економічному форумі у Давосі, який запам'ятався особливою увагою до питань освіти, виокремили 10 ключових компетентностей, які будуть актуальні для розвитку успішної кар'єри у наступні п'ять років. Серед вище згаданих є креативне мислення, яке розвивається суто завдяки мистецьким дисциплінам.

Креативність (англ. *create* – створювати, *creative* – творчий) – це здатність створювати і знаходити нові оригінальні ідеї, що відхиляються від прийнятих схем мислення, успішно вирішувати поставлені завдання нестандартним чином, а також здатність вирішувати проблеми, що виникають всередині статичних систем. Це бачення проблем під іншим кутом і їх рішення унікальним способом. Креативне мислення – це революційне і творче мислення, що носить конструктивний характер [4, с.2].

Коли ми говоримо про сучасну людину, яка має бути креативною, гнучкою, уміти нестандартно вирішувати поставлені завдання, то розуміємо, що для розвитку цих умінь необхідно застосовувати ірраціональне мислення. Тому в сучасній школі в учнів маємо формувати не лише раціональне мислення, але й ірраціональне. Учень повинен навчитися мислити художніми образами, розвивати фантазію, почуттєву сферу тощо, для того, щоб у будь-якій сфері діяльності проявити свою творчість, гнучкість мислення.

І в першу чергу завдяки мистецьким дисциплінам розвивається емоційний інтелект. Аналізуючи відмінність та красу творів мистецтва, емоційний інтелект отримує дуже великий поштовх.

Науковцями проведена велика кількість досліджень впливу мистецтва на головний мозок. Наприклад, одне з досліджень показало, що діти, які постійно слухають класичну музику, краще запам'ятовують, сприймають тексти на слух, вивчають іноземні мови, у них багатший словниковий запас і розвинена логіка.

Для формування вище вказаних якостей, компетентностей та загалом особистісного розвитку кожної дитини необхідно вивчати мистецтво. Найкраще це робити у школі на уроках мистецького спрямування. Тому що саме тут дитина формується, тут закладається її самосвідомість.

Тому в умовах сьогодення традиційні уроки мистецтва повинні зазнавати суттєвої трансформації для того, щоб викликати інтерес та зацікавленість учнів, а також бажання відвідувати уроки художньо-естетичного напрямку.

Отже, вчитель мистецьких дисциплін на своїх уроках повинен ставити перед собою завдання знайти максимум методів, прийомів та форм, в яких може бути реалізоване прагнення дитини до активної пізнавальної діяльності та до зацікавленості мистецтвом в цілому.

Сучасний урок мистецтва неможливий без використання технологій мультимедіа та інтернет-ресурсів. Всі теми мають візуально супроводжуватися. Це може бути і демонстрування фільмів, відеороликів, презентацій, віртуальне відвідування музеїв, галерей світу. Все це значно полегшує підготовку учителя до уроку та дає змогу учням максимально поринути у світ мистецтва.

Із-поміж інноваційних форм роботи з учнями варто відзначити, зокрема такі: **комп'ютерне тестування, слайд-лекції, телекомунікаційні проекти, онлайн-лекції, мережева взаємодія, дистанційне навчання** тощо [9].

На етапі актуалізації опорних знань актуально застосовувати **вправу «Кошик ідей»**. Наприклад: при вивченні теми «Культура італійського Відродження» можна запропонувати назбирати в кошик ідей, поняття, імена, події, твори мистецтва пов'язані з цією епохою.

Залучення учнів до ігрової діяльності на уроках робить освітній процес яскравим, незабутнім, цікавим для будь-якого віку. Рольові ігри можна поєднати з проектними завданнями (**метод проєктів**), які активно застосовуються останнім часом на уроках в сучасній школі.

Мистецький проєкт... Що може бути цікавіше? Працюючи над проєктом, учні поглиблюють знання про специфіку різних видів мистецтва; переглядають багато різних джерел інформації – довідкових видань. Фільмів, збірок віршів та пісень; творчо оформлюють проєкт; навчаються об'єктивно оцінювати інформацію, яку знайшли самостійно у медіа – книгах, журналах, інтернеті.

Наприклад, у процесі вивчення теми «Найвідоміші музеї світу» учням пропонується об'єднатися в групи і скласти візуальну візитівку кожного музею (назва музею, місцезнаходження, коли був заснований, видатні експонати). Кожна група презентує свій проєкт на чолі із гідом.

Викликає інтерес та захоплення в учнів також вправа **«Сліпий та поводитир»**. Діти працюють у парі, отримуючи ролі сліпого та поводиря. Учень, який грає роль поводиря, отримує картку з репродукцією картини (або фото архітектурної споруди чи скульптури тощо); він повинен так розповісти про цю картину (архітектурну споруду, скульптуру), не називаючи назву і автора, щоб учень, який грає роль «сліпого», вгадав, про яку картину або споруду йде мова. Така робота дає можливість застосувати свої знання на практиці у нетрадиційній формі. Наприклад, при повторенні теми «Мистецтво Відродження. Епоха Титанів», отримавши картку з репродукцією картини Леонардо да Вінчі «Дама з горностаєм», учень так описував її: «Ця картина – одна з чотирьох найвідоміших картин-портретів жінок найвідомішого художника епохи Відродження. На ній зображена молода жінка, яка одягнена по моді того часу. Із прикрас – тільки нитка перлів на шиї. Погляд спрямований у бік. Вона не дивиться на глядача. Красу, граційність і витонченість передає тваринка, яка також зображена на полотні. На даний момент картина знаходиться в музеї Чарторийських у Кракові (Польща)».

Не менш цікавою та захопливою є вправа **«Сінквейн»** – п'ятирядкова віршована формула. Учням дають слово, до якого потрібно дібрати два прикметники, три дієслова, чотири сполучуваних слова, а наприкінці – одне узагальнювальне слово. Слова не повинні повторюватися, а також не можна використовувати однокореневі слова. Наприклад:

Катерина Білокур

Геніальна, загадкова

Творить, малює, зачаровує

*Українська художниця, представниця «наївного малярства»,
яка передавала красу природи за допомогою квітів*

Художниця-самоука

На етапі рефлексії ефективна **вправа «3, 2, 1»**, яка дає можливість виявити, чи цікавий матеріал дітям, наскільки їм сподобалося, чи готові вони самостійно досліджувати дану тему. Наприклад: у 3-му рядку запишіть 3 факти, які до цього уроку вам були невідомі. У 2-му рядку – 2 факти, які були відомі або здалися нецікавими. У 1-му рядку – з якого саме факту хотіли б поглибити інформацію.

Також на етапі засвоєння знань прийом **«Незакінчені речення»** часто поєднується з **«Мікрофоном»**, що дає можливість ґрунтовніше працювати над формою висловлення власних ідей, порівнювати їх із іншими. Робота за такою методикою дає присутнім змогу вільніше висловлюватися, відпрацьовувати вміння говорити коротко, але по суті і якомога переконливіше.

Дітям даються питання:

«Сьогодні на уроці я дізнався про...»

«Мене вразив той факт, що...»

«Найбільше сподобалося на уроці...»

«Тепер я знаю, що можу...»

Вчитель повинен також приділяти значну увагу інтеграції уроків естетичного циклу з предметами гуманітарного циклу. Це дає більш цілісну картину світу, робить урок цікавим, захоплюючим. Наприклад, під час вивчення мистецтва країн світу в 10 класі доцільним та цікавим для учнів буде застосування **прийому «Вражаю»** (наведення маловідомих фактів про певну країну).

Цікавим є також використання на уроці мистецтва технологічного **прийому «Сорбонка»**, спрямованого на запам'ятовування визначень, дат тощо. На одному боці карток записано питання (поняття, термін, дата, зображення), а на звороті – відповіді (визначення, подія тощо). Добираючи відповідні картки, учень намагається дати відповідь і одразу перевіряє себе.

Презентації можуть бути як випереджальне завдання до нової теми або навпаки домашнє завдання як узагальнення естетичних вражень дітей. Разом з вчителем можна створити план, за яким учні готують презентації.

Наведені вище методи та прийоми на уроках мистецтва безсумнівно, забезпечують позитивні результати, сприяють розвитку пізнавального інтересу в учнів, ефективності засвоєння навчального матеріалу, опануванню вмінь систематизувати й узагальнювати досліджуваний матеріал, обговорювати й дискутувати. Це сприяє навчанню застосовувати здобуті знання та вміння на практиці, набування досвіду спілкування, ухвалення самостійних рішень. Вивчаючи мистецтво, діти ставатимуть цікавими, багатограними співрозмовниками, матимуть структуроване бачення розвитку людської цивілізації та свідому думку. До цього потрібно йти все життя, а починати важливо як раз у школі, тому що саме тут дитина формується, тут закладається її самопізнання. Те, що вона досягне в школі, залишиться з нею назавжди.

1. Баханов К.О. Інноваційні системи, технології та моделі навчання історії в школі. Запоріжжя: Просвіта, 2000. 159 с.

2. Васильєва Н.М. Застосування інтерактивних методів навчання на уроках предметів гуманітарного циклу. *Управління школою*. 2005. № 34. С. 18–22.
3. Гулина А.А. Использование креативных методов на уроках изобразительного искусства. *Педагогика: традиции и инновации: материалы VI Международной научной конференции*. Челябинск, 2015. С. 36–39.
4. Книга вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу: довідковометодичне видання / упоряд. М. С. Демчишин, О. В. Гайдамака. Харків: Торсінг Плюс, 2006. 768 с.
5. Лаврук В.В, Мурашко Н.Л. Відвідуємо урок. Робоча книга керівника школи. Київ: Редакція газет з управління освітою (Бібліотека «Шкільного світу»), 2013.
6. Національна доктрина розвитку освіти України: затвер. Указом Президента 2015 р. № 347. *Освіта України*. 2015. С.4–6.
7. Пометун О.І., Пироженко Л.В. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. Посібник / заг.ред. Пометун О.І. Київ: А.С.К., 2006. 192 с.
8. Просіна О. «Мистецтво» як один із головних предметів у школі: Освітня політика. *Портал громадських експертів*. URL:<http://education-ua.org/ua/articles/845-mistetstvo-yak-odin-iz-golovnikh-predmetiv-u-shkoli>
9. Серкова Н. А. Інноваційні форми роботи з учнями на уроках мистецтва. *Мистецтво в школі*. 2018. № 9 (117). С. 25–29.

Тетяна Кретініна

Історичні традиції музично-педагогічної освіти як основа реформаційного розвитку галузі

Інтеграція освіти України до європейського культурного простору створює сприятливі умови для збереження і функціонування, подальших перспектив у напрямку – теорія та практика музично-педагогічної освіти. Цей процес забезпечується оптимальною взаємодією освіти і науки в Україні, реалізується як шлях удосконалення професійно-педагогічної підготовки фахівців, здатних забезпечити потреби навчально-виховного процесу у навчальних закладах різних рівнів. У музично-освітній галузі зміст будь-якої концепції відтворює особливості або специфіку фахової діяльності. Наприкінці ХХ століття вітчизняними науковцями на чолі з Л. Масол було створено концепцію художньо-естетичного виховання молоді, що спрямована на удосконалення музично-педагогічної освіти. Ця концепція також розрахована на модернізацію музично-освітньої галузі в глобальному світовому масштабі. У контексті сучасної розбудови цієї царини важливу роль відіграє збереження національних традицій музично-педагогічної освіти, усвідомлення виховного потенціалу мистецької галузі, значущості української педагогічної школи [3].

Критерієм істинності теорії музично-педагогічної освіти є практика художньо-естетичного виховання молоді, яка ґрунтується на засадах гуманізму, цінностях світової духовної культури й потужному потенціалі національно-культурної спадщини.

Активний реформаційний поступ розвитку освітнього процесу в Україні не повинен втрачати зв'язку з історичним корінням його становлення. З середини ХХ століття закладається нова система музично-педагогічної освіти для молоді та майбутніх учителів музики. Це було зумовлено необхідністю підготовки кадрів для здійснення загально-державної програми забезпечення художньо-естетичного виховання засобами музики в загальноосвітній школі. З 1960-их років відкриваються музично-педагогічні факультети при педуніверситетах, де на новому науково-методичному рівні, з використанням найновіших досягнень у галузі психології та педагогіки музичної творчості відроджуються концепції синкретичної професійної підготовки музиканта-просвітника [6].

Чільне місце серед педагогів-музикантів, що стояли у витоків започаткування музично-педагогічної освіти О. Апраксина, В. Шацька, М. Румер, Н. Гродзенська, Д. Кабалевський, Ю. Юцевич та інші.

Юрій Євгенович Юцевич (1932–2009) – педагог, науковець, організатор музично-педагогічної освіти в Україні. Він відповідав за діяльність музично-педагогічних факультетів при педагогічних інститутах. Ю. Юцевич був упорядником науково-методичного збірника «Музика в школі», розрахованого на вчителів музики загальноосвітніх шкіл, студентів і викладачів педагогічних училищ та педагогічних інститутів. Ю. Юцевич висловлював власну позицію з проблем музичної педагогіки і підготовки музично-педагогічних кадрів [6].

Саме в цей час розквітла творчість видатного педагога, композитора, музичного діяча ХХ століття Д. Кабалевського (1904 – 1987), який, стверджуючи авторську музично-педагогічну концепцію розвитку музичного виховання та її удосконалення для забезпечення високої художньої культури суспільства. Він з 1962 року і до кінця життя очолював комісію з естетичного виховання дітей та юнацтва. Найбільшою популярністю користувалися його твори для дітей і підлітків. Суть програми Д. Кабалевського полягає в тому, що всі форми музичних занять зі школярами мають бути спрямовані на духовний розвиток дитини. На його переконання, будь-яка, навіть найлаконічніша розмова про музику, може (і має) сприяти пізнанню світу, формуванню світогляду, вихованню моральності. Основа його програми – це вивчення основних сфер музики: три кити в музиці – пісня, танець і марш.

На своїх уроках використовував усі види музичної діяльності, але в пріоритеті було слухання музики, адже саме через неї відбувається розвиток мислення, емоцій, пам'яті, творчої уяви, фантазії, розвиток слухового досвіду [4].

Цей період став часом утвердження ідеї підготовки вчителів музики та співів на музично-педагогічних факультетах педагогічних інститутів (пізніше університетів) України. У ході історичного розвитку поступово формується і набирає наукової міцності та досвіду практичної апробації музична педагогіка. Як зазначає С. Олійник, в своїй основі вона є відгалуженням від загальної педагогіки на кшталт соціальної, військової, гендерної педагогіки та ін. Зважаючи на те, що

«педагогіка» означає з давньогрецької *παιδαγωγική* – мистецтво виховання: від *παῖς* – дитина → *παῖδος* – підліток + *ἄγω* – веду (дослівно – «дітоводіння»), а стосовно нашого питання музична педагогіка означає «веду (тобто виховую) дитину в світ (чи світом) музичного мистецтва» [5, с. 12].

Нині вагому теоретичну й науково-методичну основу музичної педагогіки наразі складають підручники, посібники, монографії, наукові статті, дисертаційні дослідження, авторами яких є провідні українські науковці: С. Горбенко, О. Михайличенко, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Черкасов, В. Шульгіна, О. Щолокова та інші.

Завдяки видатним педагогам відбувається новий поштовх до прогресивного розвитку музично-педагогічної освіти на основі збереження різних національних здобутків, історичних традицій, наукових розвідок, обміну творчими досягненнями.

1. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. Навч. посібник за модульно-рейтинговою системою навчання. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2007. 348 с.
2. Кривоzub В.Ф. Музично-педагогічна освіта в Україні в другій половині ХХ століття. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. Вип. 54. С. 90-93.
3. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. Київ, 2004 № 1. С. 2–5.
4. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія. Навч. посібник для студентів музичних спеціальностей. Суми: Вид-во «Наука», 2004. 210 с.
5. Олійник С. Музично-педагогічна освіта в контексті сучасних парадигмальних і реформаційних змін. *Сучасна музика в сучасному світі*: збірник наукових праць.
6. Вип. 4 / ред. кол. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 138 с.
7. Черкасов В.Ф. Становлення і розвиток музично-педагогічної освіти в Україні (1962–1991 рр.): монографія. Кіровоград: «Імекс-ЛТД», 2008. 376 с.

Мистецька освіта як синтез мистецтв у соціокультурному просторі

*Крістіна Сангаєвська,
Анна Чернишова*

Філософія та естетика сучасного балету

Танець упродовж історії змінювався, удосконалювався та набував нових форм. Як результат цього, ми маємо нове бачення та розуміння одного з найдавніший видів мистецтв. З примітивних ритуальних дійств танець перетворився у справжнє театралізоване дійство, що підкоряється сучасності і певним законам сцени.

Перед нами постає проблема ідеології сучасного танцю, як формування протилежного руху класичному балету, як новітній вид хореографічного мистецтва, сформований під впливом соціально-політичних, філософських та стилістичних характеристик культури ХХ століття, що виявили в танці імпровізаційність та індивідуальність, а також стабілізували його синтезовану структуру.

Метою статті є розкриття основ феноменології, філософії та естетики танцю.

Зважаючи на вагоме значення танцю в сучасному культурному ландшафті, дивно, що філософія до цього часу нехтувала цією формою мистецтва. Саме філософія, особливо феноменологія все більше починає цікавитися танцем. Мислення, вже не розуміється як щось статичне, а постає перед нами, як процес руху. Так званий «мислительний рух» розглядається у філософії вже не як чиста розумова діяльність, а як двосторонній динамічний обмін між світом та усвідомлене сприйняттям особистості. «Ти не твій мозок» – говорить Альва Ное. Як наслідок, танець виявляється модельним способом мислення.

Танець та бачення танцю – це свого роду знання про сенсорні ефекти руху в цілому. Думати про сучасний танець – це нове філософське питання; пошук розширеної концепції думки, яка може подолати декартівський дуалізм. Це вже не може досягти успіху в опозиції до раціоналізму, а потребує динамічних підходів, які відкривають нові контексти сенсу.

Незважаючи на те, що філософія, особливо феноменологія, неодноразово зверталася до ролі тіла у процесі мислення (Гуссерль, Мерле-Понті, Вальденфельс), в рамках цього дискурсу факт, що людське тіло може бути танцюючим, не набував достатньої уваги [3, с. 23].

У першій третині XX століття хореограф Рудольф фон Лабан знайшов визначення танцівника в ході руху та закріпив нову модель сучасного танцю, що стало цікавим як для танцівників, так і для теоретиків. «Танцівник – це та людина, яка прагне свідомо вплести чіткий розум, глибоке почуття і сильну волю в гармонійно-врівноважене, і тим не менш, поєднати рухоме ціле у взаємозв'язках його частин». Конструкція цієї теорії долає класичний дуалізм думки і тіла, і описує предмет танцю, як динамічну єдність [5, с. 480].

Р. Лабан наважився уявити собі танець, як спосіб тілесного мислення. Сучасний танець став розглядати філософію, як партнерав думці. Однак, новий підхід отримав негативні, ідеологічні оцінки. Філософи тоді не сприйняли його серйозно.

Сучасний танець, який є традицією 1920-х та 1930-х років, можна охарактеризувати, як художню практику, що рухається на кордонах інших дисциплін; практика, яка прагне проникності дисциплінарних мембран і, таким чином, здатна реагувати на філософію в коливанні руху думки і руху танцю нарівні.

Сучасний танець вже не служить метафорою для мислення, а представляє себе чуттєвим та інтелектуальним мисленням тіла. Отже, танець – це знання, з якого можна зрозуміти людину. Танець найяскравіше показує, як сенс виникає у чуттєвій формі і сприймається ситуативно та перформативно. Запропонований феноменологією термін «тіло» має здатність мислити, а також осмислювати це: *«Ein sich reflektierender und sich denkender Körper tanzt permanent sein Werden»* – пише Жан-Люк Ненсі.

Концепцію «думка в тілі», яку запропонували Міріам Фішер та Жан-Люк Ненсі, закладає основу для філософії танцю. Вона розміщує роздуми про генезис чуттєвого, про теорію предмета та про відображення сенсу філософії у своєму центрі. Філософія, яка розуміє танець, як мислення, торкається таких предметів, як антропологія, теорія сенсу, естетика та поєднує методичні підходи, такі як сучасна метафізика, філософія життя, феноменологія, герменевтика, онтологія та деконструкція [6, с.121].

Філософія не має конкретного дискурсу, що займався б сьогодишнім танцем, зрозумілим у його конкретній та живій реальності.

Відсутність танцю у великій естетиці давнини та сучасності може бути загальноприйнятим фактом, але основні поняття естетики чи поетики надто часто пов'язані з метафорами рухомого тіла. Поняття «мімезис» у Аристотеля, поняття «гнучка лінія» у Леонардо да Вінчі, поняття «красива органічна форма» в романтичній естетиці, поняття «закрита форма» і «відкрита форма», багатозначність та єдність у Вельфліна, або загалом поняття гармонії та пропорції, статичності та динаміки, навіть сама ідея «значення» художнього твору, чи не є вони метафорами руху тіла? Хіба мімезис не є перш за все строго тілесною пантомімою, перш ніж набувати поетичного, театрального чи образотворчого значення? Чи витягнута і закрита рука не є первинними значеннями «відкритої форми» та «закритої форми»?

Це означає, що феноменологічна фізика – найкращий шлях до розуміння сучасного танцю. Однак, наскільки просвітницькою може бути феноменологічна перспектива, що може дати нам змогу зрозуміти один із вимірів сучасного танцю. Відтепер сучасний танець та філософію можна сприймати як нову форму, ініційовану феноменологією [1, с.103].

Доцільним прикладом взаємозв'язку між танцем і поетикою є видатний французький поет, представник французького символізму – Стефан Малларме. Він один із авторів, чиї роботи не тільки згодом були залучені дослідженнями у зв'язку з танцем, але, які вже згадували про сам танець у багатьох формах, будь то у літературних, чи мистецьких критичних описах. Працюючи над моделлю танцю, поет виробив фундаментальні уявлення про сутність мистецтва, до якого намагалися прислухатися у власній літературній творчості інші митці. Інтерес Малларме до танцю має не просто тематичний вимір. Вивчення танцю слугувало для відображення естетичних принципів, які безпосередньо та внутрішньо стосувалися власного письма. Можна говорити про самовпевненість поета в дзеркалі зарубіжного середовища. Це слугувало для Малларме з метою власної поетики.

Малларме намагався зробити образність поетики, виробленої в його роздумах про танець, для поетичних роздумів у вужчому розумінні. Подібно до того, як його твори про балет сприймають танець, як театральну форму поезії, твори про літературу іноді змушують літературний текст постати як своєрідний балет; як більш-менш абстрактна фігурація слів на папері. Можна сказати, що роздуми про танець та поезію сходяться в романній концепції фігури. Перенесення поняття образності із сфери танцю в сферу літератури мало бути очевидним для Малларме, оскільки поняття фігура, як слово і думка, в контекстах опису літератури вже мало своє тверде місце.

Знайдене в давнину, серед іншого, в риториці, образне поняття використовувалося ще і на початку, також з посиланням на літературу. Відстань між риторичною фігурою та танцювальною фігурою не така велика, як може здатися спочатку.

Рима, на думку Малларме, є майже поетичним стихійним явищем. Читання рими, як фігури, означає зв'язок двох звукоподібних слів один з одним таким чином, що з цього взаємозв'язку виникає щось третє, нове – ідея. У світлі цієї ідеї, римовані слова повинні збагачуватися спершу невідомими значеннями, і в той же час втрачати вигляд їх сукупності. Вони повинні фігурувати, як фрагменти вищої ідентичності. Але не тільки рима, а й інші прояви поетичного паралелізму можуть призвести до думок, які інакше були б розсіяні та віддалені одне від одного, які раптом стали сприйматися як фрагменти центральної ідеї. Асонанти та ритмічні еквіваленти є настільки ж його частиною, як і паралелі змісту, повторення мотивів, думок тощо. Всі вони можуть допомогти персонажам читати [4, с. 225]. У свої пізні роки Малларме намагався зробити свій поетичний вираз «просторішим». *«Ne contient-il spacieusement de s'exprimer»*: – запитує він, відповідаючи на власне питання через власну практику. В пізній творчості Малларме втілює простір у свою поезію більш чітко і очевидно, надаючи білій поверхні паперу новий сенс над традиційною поезією.

У 1893 році, через сім років після першого обговорення Малларме балету, який мав переважно критичний голос, Малларме побачив у Парижі виступи американки Лої Фуллер, яка своїми завуальованими рухами стала основоположником цілої нової естетики вільних танців поза межами конвенцій класичного балету. Те, що завіса – це також давня метафора поезії, можливо, додало поету додаткового шарму. Можливо, не випадково, що деякі сторінки останньої поеми Малларме своїми контурами також дуже нагадують структури, танцю у виконанні Лої Фуллер.

Таким чином, філософія танцю є окремим явищем мистецтва і навіть поетики, доказом цього припущення виступає Малларме, який, займаючись дослідженням сучасного танцю, був заохочений прийняти деякі поетичні новації [2, с.225].

Можна припустити, що Малларме, займаючись сучасним танцем, не лише досягнув романного розуміння поезії, але й був заохочений прийняти деякі свої поетичні новації. Теоретична ідея танцю, як різновиду поезії, та поезії, як різновиду танцю, схоже, безпосередньо визначила власну поетичну практику, яка в подальшому творі набуває значущості писемності, рішучості, з якою тут використовується простір як засіб поетичної виразності, або радикальності, з якою письмовий фіксований нарешті прагне до динаміки.

Усе це вказує на захоплення Малларме танцем, яке аж ніяк не минуло без наслідків, навіть у його поетичній постановці вужчого сенсу. Перетворюючи танець у модель поезії, він підпорядковує поетичний текст принципу абстрактної фігурації у невідомій досі для нас манері. Однак, він також визнає, що мистецтво має стосуватися не лише декоративного взаємозв'язку безглузвих знаків, а й образно оформлений текст, як танець, що залишається залежним від принципу репрезентації. Танець постає взірцем поезії лише в тому випадку, якщо він повністю не розчинить смислової якості. За цим припущенням, орієнтація на танець для поезії, що супроводжується посиленням принципу фігурації, обіцяє підвищення його поетичної якості, що пропонується Малларме, де панує принцип репрезентації. Це слід зазначити проти можливих непорозумінь: Якщо танець представляється втіленням поетичного, то узгодження його з поезією не означає відволікання від власної природи, – навпаки, поезія, яка використовує танець як модель, стосується лише себе.

1. Hegel, G.W.F.: Werke in zwanzig Bänden. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970. P. 287–433.
2. Mallarmé, Stéphane: Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872- 1898, Édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris 1995. 688 p.
3. Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe, hrsg. von Hans-Joachim Mahl und Richard Samuel, München, Bd. I-II: München/Wien 1978. 567 p.
4. Sträßner, Matthias: Tanz-Meister und Dichter. Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre: Lessing, Wieland, Goethe, Schiller, Berlin 1994. P. 84–109.
5. Vajda, György M.: Ut pictura poesis – ut musica poesis, in: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820, hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda, Amsterdam 2001, S. 475-488.
6. Valéry, Paul: Œuvres. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Bd. I: Paris 1957, Bd. II: Paris 1960 (Pléiade). 1695 p.

**Петро Авраменко,
Святослав Гуцуляк,
Вадим Маєвський,
Тетяна Мокра**

Бердичівський театр на Європейській: становлення та розвиток

Потреба в організації театрального процесу завжди гостро відчувалась у великих містах, що разом із функцією соціального управління мали виконувати роль центру формування культурних осередків в межах країни та регіонів. Саме за таких умов зазвичай закладались професійні театри кілька століть тому, а нині функціонують або відновлюють свою повноцінну діяльність в обласних і районних центрах.

Заклади, які в силу певних обставин були перепрофільовані або ж закриті, з часом втрачають частину своєї історії, відходять в тінь і стають непомітними для населення, чим зменшують свою роль у формуванні культурного середовища і культури майбутніх поколінь. Важливим є у повній мірі зберегти історію таких колективів, аналізувати передумови їх створення, творчий шлях і сприяти їх популяризації серед населення.

Театральне життя Бердичева від зародження до наших часів має багато цікавих, визначних і, по своїй суті, трагічних моментів. Історія професійного театру міста і району відкидає тінь на шкалі часу аж на чотири століття і сягає відмітки у майже 230 років. Мистецтвознавці, особливо за часів здобуття Україною незалежності, дедалі частіше звертають свою увагу і повертаються до цього дослідження. За понад 200 років розвитку професійної театральної справи бюджет провінційного міста та обмежений людський потенціал, не дозволяли створити та утримувати власне театральне господарство на постійній основі. Незважаючи на це, можливість втамувати жагу до прекрасного поціновувачі театального мистецтва, за винятком деяких особливо тяжких періодів в історії, не втрачали: мали можливість відвідувати культурні заходи та наживо спостерігати виконавську майстерність професійних артистів найвищого гатунку. Спорудження спочатку дерев'яного літнього театру, а потім спорудження меценатом Шеренцисом будівлі театру на місці зачиненого скейт-рингу на самому початку XX століття, а також високий рівень зацікавленості мистецтвом містян зробили Бердичів привабливим для відвідування гастролерами, які часто були представлені не тільки служителями Мельпомени, а й оперними співаками та поетами. Межі трьох століть (XVIII–XIX, XIX–XX, XX–XXI) стали періодами як занепаду, так і піднесення музично-театрального життя міста, про що свідчать насичена діяльність приїжджих колективів та висока активність аматорських мистецьких товариств і об'єднань під час розквіту, активне нецільове використання будівлі театру під час занепаду на межі XVIII–XIX та XX–XXI століть. У ці часи або закладалися культурні традиції міста, активно формувалися мистецькі смаки його мешканців, або ж навпаки – театр існував напів професійно, не зникав лише завдяки аматорам та відданим своїй справі митцям та гастролерам, які втамовували спрагу небайдужих до культури верств населення і не давали створювати суцільні прогалини в певні історичні періоди. Періоди розквіту ставали в свою чергу міцним підґрунтям для подальшого розвитку музично-театрального мистецтва в Бердичеві та створювали своєрідний резерв на важкі періоди в культурному плані.

Зміни у суспільстві і зміни принципів керування закладами і центрами культури внесли у 2000-х роках деякі позитивні зміни в життя багатьох міст, зокрема і Бердичева. Адже Бердичів завжди вважався містом не тільки української, а й польської та єврейської культур. Це не було звичайне містечко районного значення – скоріше, за складом технічної, творчої і художньої інтелігенції він був обласним центром. У міський будинок культури (як і в старий театр) з 1959-го до 2000-го років на гастролі приїжджали кращі театральні колективи України, Росії, Польщі. Також із задоволенням відвідували містяни і вистави аматорських театральних колективів Міського будинку культури, місцевого шкірзаводу та Будинку культури заводу «Прогрес».

Хоч і з затримкою у кілька десятиліть, попит на драматичне мистецтво, малоефективна, але цілеспрямована державна політика у галузі мистецтва, культури і спорту, і негативний вплив на соціальне життя міста через відсутність збалансованої культурної інфраструктури зробили свою справу – за кошти платників податків, виділених з фондів державного бюджету України на базі реконструйованої існуючої будівлі старого театру (будинку культури) нарешті відкрито музично-драматичний театр, якому на момент завершення реставрації виповнювалося 110 років. Під назвою «Бердичівський музично-драматичний театр на Європейській» він став підрозділом міського будинку культури ім. Олексія Шабельніка [2].

Слід згадати, що ця історична споруда була відкрита у 1908 році, як закрите приміщення для катання на роликових ковзанах. У 1911 році його перебудували під міський театр «Експрес» для заїжджих гастролерів за фінансової підтримки відомого і впливового мецената. У травні 1919 року театр націоналізовано, і він продовжує діяльність під назвою «Перший радянський театр». З 1959 року драматичний театр було ліквідовано, а приміщення передано міському Будинку культури до 90-х років, які були для приміщення катастрофічними, оскільки Будинок культури переїхав у нове сучасне приміщення, а будівля театру здавалась в оренду нічним клубам, кафе, приватним фірмам. У вкрай занедбаному стані з 1996-го до 2013-го року передано в безоплатну оренду районному Будинку культури.

Саме на сцені районного Будинку культури у 2001 році відбулися прем'єри Молодіжного експериментального театру-студії (тепер Зразковий театральний гурток «Трамвайчик», керівник – Валентина Ратушинська), Будинку дитячої творчості (нині ЦПО ім. О. Разумкова), у яких грала Анастасія Ратушинська-Сердюк – сьогоднішній режисер театру на Європейській.

З 2005-го року театральне життя продовжило вирувати у стінах колишнього театру де сформувався колектив, який під керівництвом В. Ратушинської здобув у 2006-му році звання «народного», яке підтверджувалось новими виставами і сталим театральним колективом, у якому поряд з дорослими грали вихованці «Трамвайчика».

Зі слів нинішнього керівника театру, ця добра традиція існує і дотепер, зокрема, 11 кращих «трамвайчат» грають у виставі «Фріда». З початку оновлення у 2018-му році, директор театру Валентина Бабич, головний режисер театру Анастасія Сердюк, режисер Валентина Ратушинська, запросили у труп театру кращих самодіяльних акторів, випускників театального гуртка «Трамвайчик», які здобули фахову освіту і повернулись у колектив, вихованців аматорських театральних гуртків міста, колег, які мають фахову освіту. Було запрошено Валерія Кулавіна, відомого театального художника-постановника.

У період із 2018 до 2020 року було напрацьовано значну матеріальну базу: зібрано костюмерну, декораційну та бутафорську основи вистав, які відвідали десятки тисяч глядачів Бердичівського району, Житомирської області, столиці та інших Українських міст [1].

Серед прем'єрних вистав були такі, як вистава за твором Шолом-Алейхема «Крупний виграш або 200 тисяч» (головну роль в якій виконав заслужений артист України Володимир Берелет), одноактна вистава «Людина з Рангуна», містична драма у 2-х актах

«Фріда» (режисер Анастасія Ратушинська), в якій за думкою фахівців бездоганно розкрито побут, менталітет та єврейська культурамешканців Бердичева. Французька одноактна драматургія і повноактна комедія, що готуються до виходу на сцену, має на меті розкрити ширше творчі амплуа молодих і вікових акторів театру, деякі з яких за штатним розкладом ще є працівниками міського будинку культури, і беруть участь у багатьох культурно масових заходах міста.

У деяких виставах залучено до 80 акторів, танцювальні колективи, вокалісти та музиканти з ЦПО ім. О. Разумкова, зразковий ансамбль фольклорного співу «Вінець» (керівник – Лариса Куліченко), народний аматорський духовий оркестр (керівник – Заслужений працівник культури України Анатолій Тетьюркін), військовий духовий оркестр (керівник – Андрій Билинь), народний аматорський ансамбль пісні і танцю «Зорецвіт» (керівник – заслужений працівник культури України Василь Пупін), студенти та викладачі музичного відділення Бердичівського педагогічного коледжу та інших творчих навчальних закладів міста.

На сцені «Бердичівського музично-драматичного театру на Європейській» постійно гастролюють професійні та антрепризні театри, відомі музиканти та співаки зі світовою славою з Житомира, Одеси, Коломиї, Хмельницького, Києва. Мають за честь виступати і гості з сусідніх країн, а схвальних відгуків приміщення та сцена театру отримав театр від багатьох заслужених діячів культури і мистецтва України [3].

Що ж маємо у загальному підсумку, поглянувши крізь призму віків і поколінь? Отож, частково розкривши основні віхи становлення та розвитку закладу, можемо зауважити, що театр був, залишається і надалі буде одним з найпотужніших та ефективних інструментів формування здорового суспільства, збереження та передачі історії, традицій нації, ефективним інструментом, у сув'язі з сімейним вихованням, щодо формування культурних і моральних цінностей підростаючого покоління, та засобом донесення і вираження нагальних проблем, що існують у суспільстві. За кожним періодом занепаду театру, коли влада використовувала театр у власних цілях, «зв'язуючи» справжнім митцям руки за допомогою цензури і контролю, приходив етап піднесення – глядачі створювали попит, а віддані справі режисери і актори в свою чергу в повній мірі його втамовували. І приходив цей етап не штучним шляхом, а природнім, вкотре доводячи, що потреба сучасної людини у соціальних відносинах, бажанні прояву власних творчих здібностей є природнім процесом. Слід з упевненістю сказати, що на теренах України можна віднайти не одне провінційне місто, де є культурний заклад з подібною історією. І такі історії мають бути досліджені та збережені для наступних генерацій акторів і режисерів, адже вони є рушійною силою формування культурного рівня суспільства, який в свою чергу допомагає єднати цілу країну та формувати її позитивний імідж на міжнародній арені, розвивати творчий потенціал молоді та лікувати хронічні хвороби українського суспільства.

1. Приватне інтерв'ю з директором Бердичівського театру на Європейській Валентиною Бабиц. Грудень, 2020. *Архів Т. Мокрої*, не упорядкований.
2. Семчук С. Музично-драматичний театр на Європейській став окрасою славетного міста Бердичева. Фото. URL: <https://www.rio-berdychiv.info/novini/kultura/item/11190-muzychnodramatychnyi-teatr-na-yevropeiskii-stav-okrasoiu-slavetnoho-mista-berdycheva-foto.html> (дата звернення: 15.01.2018).
3. Сінельнікова Ю. Як живе бердичівський театр і як планує дивувати людей. URL: http://zhitomir.today/news/culture/yak_zhive_berdichivskiy_teatr_i_yak_plan_uie_divuvati_lyudey_video-id33499.html (дата звернення: 08.09.2019).

Поняття про специфічний предмет, матеріал та інструмент театрального мистецтва

Осмислення спеціальних категоріальних понять театального мистецтва варто починати з предмету дослідження, що представляє собою сукупність наукових уявлень (теоретичних знань – вчень, теорій, гіпотез, концепцій) відносно об'єкта дослідження. Якщо об'єктом відображення науки є зображення багатства навколишнього світу, то об'єктом зображення мистецтва буде відображення реальної дійсності, пізнання якогось виду науки, або мистецтва, а предметом – дослідження властивостей, особливостей, відмінностей, природи матеріалу. Предмет називають специфічним (специфіка-*differenzia*, *spezufika*), бо він у будь-якому виді науки чи мистецтва має відмінність від чогось.

Специфічний предмет – це структура системи, закономірності взаємодії як всередині, так і поза її, закономірності розвитку, різні її властивості, якості тощо. Та частина загального (відображеного) об'єкту, яка найповніше, найглибше, найбезпосередніше відображається засобами даного мистецтва, називається специфічним предметом цього виду мистецтва. Ще великий мислитель Аристотель зауважив, що кожне мистецтво має німетичну, тобто наслідувальну природу та відрізняється одне від одного за трьома ознаками:

- 1) що я досліджую, чому досліджую – специфічний предмет;
- 2) чим я досліджую предмет – специфічний матеріал;
- 3) як я досліджую, яким способом – інструмент творчості, зображальні засоби [1].

Наприклад, на картині художник пише: олія, полотно, або олівець, картон цим самим він вказує нам на специфічний матеріал, яким він досліджував предмет свого мистецтва (картину). А специфічним предметом живопису є дослідження характеру(людини, природи, якоїсь події). Інструменти творчості у художника: пензлі, мастихіни, мольберт, палітра тощо.

На телебаченні специфічним предметом постає висвітлення події. Отож, подія – предмет дослідження для режисера (журналіста) телебачення. Специфічним матеріалом тут є імпрровізаційна дія в умовах реального часу, отже імпрровізація. Тобто журналіст, режисер, оператор, прибувши на місце події, яку буде висвітлено на телеканалом, мають попередній план, задум сценарію, але, не знаючи як буде розгортатися дія даної події, орієнтуються на ходу (імпрровізують).

А вже інструментами творчості тут буде камера, касета, або карта пам'яті, загальні, середні, крупні плани, деталі, якими користуються автори події, що висвітлюється.

А що в театрі, в театральному мистецтві? Як і будь-яке видовище, театральне дійство має ті ж самі три ознаки (предмет, матеріал та інструмент). Відомо, що основою театального мистецтва є драматургія. З грецької мови термін «драма» перекладається, як дія, котра стає головним компонентом відображення життя на сцені. Дія набуває більшої драматичності тоді, коли герою або героям задля досягнення мети потрібно здолати різноманітні перепони, тобто протидію. На цьому наголошують дослідники К. Грубич та А. Гичка, зсилаючись на давньогрецького філософа Арістотеля та сучасну вітчизняну дослідницю сценічного мистецтва Г. Курінну [3, с. 21–22]. Отож, у драматургії, як і в будь-якому мистецькому творі, важливою є дія, разом з тим, кожна дія повинна породжувати протидію. А наявність дії і протидії це боротьба, це конфлікт. Саме конфлікт у театральному видовищі і є специфічним предметом, який воно (видовище) досліджує. Тут конфлікт виконує роль каталізатора, прискорювача дії, він потрібен, щоби за обмежений час театального дійства з глядачем відбулося багато подій, щоб люди відкрилися в усій своїй сутності. В цьому полягає особливість конфлікту драматургії. Конфлікт – це зіткнення між персонажами або між персонажами і середовищем, героєм і долею, а також протиріччя всередині свідомості персонажа або суб'єкта ліричного висловлювання. З латинської мови «конфлікт» перекладається як «зіткнення протилежних інтересів, думок, поглядів» [2, с. 570], котре з часом переростає у боротьбу, в якій кожна зі сторін намагається винести на перший план свою позицію. Розрізняють два основних рівні конфліктів: зовнішній та внутрішній. Зовнішній полягає у тому, що всі дії виконуються фізично, а внутрішній – все відбувається в думках людини.

Кожен драматичний твір має свою композицію, складовими якої є: експозиція, зав'язка, наростання дії, кульмінація та розв'язка. Конфлікт зароджується на етапі зав'язки, на етапі кульмінації набуває своєї найвищої точки, а на моменті розв'язки закінчується неочікуваним кінцем або має *happy end*. Варто відзначити, що умовно у драматургії конфлікти поділяють на соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний та ідейний. Він може бути антагоністичний, тобто ворожим, і неантагоністичним. Другий, зазвичай, трапляється у комедіях. Вважається, що 90% драматургії відноситься до сімейних конфліктів; це йдеться ще від грецького театру, як, наприклад, «Цар Едіп», або «Прикутий Прометей» (конфлікт між Зевсом і Прометеєм).

Конфліктна ситуація притаманна не лише усій виставі, але і кожній її складовій (епізодам, діалогам, монологам тощо). На сцені постійно повинен володарювати конфлікт, дія і протидія, навіть у спокійних, мирних епізодах, сценах кохання. Здавалося б, який конфлікт може бути між Ромео і Джульєттою у сцені освідчення в коханні? Та якщо не визначити постановочній групі у чому полягає тут конфлікт, дія і протидія, це буде просто діалог-«сиропчик», діалог-«вареннячко», де глядачеві через хвилину стане нудно. А якщо герої будуть змагатися, активно доводити одне одному – хто кого більше любить, епізод заживе іншим життям. Специфічним матеріалом для театральної вистави є сама драматургія, тобто п'єса з її дійовими особами і ремарками автора. Оскільки відомо про те, що театр мистецтво синтетичне, то інструментів, якими користується режисер, дуже багато: мізансцени, актори, сценічна дія, сценічна мова, пластика, звук, музика тощо.

Отже, надзвичайно важливо розуміти, що специфічним предметом мистецтва театру є драматургічний конфлікт. Він впливає на свідомість людини, її почуття, емоції і навіть провокує до здійснення неочікуваних дій. Конфлікт, створений на сцені чи на папері, може викликати гнів, хвилювання, страх, переживання, радість, сміх – це все є тим, чого, певна річ, й прагне творець отримати в кінцевому результаті. З'ясовано, що умовно у драматургії конфлікти поділяють на соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний та ідейний, який, згідно з конфліктологією, може бути антагоністичний і неантагоністичний. Другий, зазвичай, трапляється у комедіях, драмі та не несе ворожого характеру. Варто відзначити, що офіційно відокремлюють лише зовнішній конфлікт та внутрішній. Слід зауважити, що у драматургії набуває широкого використання саме зовнішній конфлікт, який будується на фізичних діях. Коли конфліктуючі сторони роблять дію, у відповідь інший обов'язково отримує протидію – неочікувану ситуацію, яка породжує продовження, тобто загострення конфлікту. Безперечно, головним є те, що зовнішні конфлікти, зазвичай, мають непередбачуване завершення, тобто кінець, якого глядачі не очікували. Дуже важливо в роботі над виставою митцям досягти того, щоб глядач, як співтворець театрального дійства, задовільнив свої духовні потреби, відчув катарсис, очищення душі.

1. Арістотель (384-322 рр. до н. е.). Поетика: трактат / пер. з старогрец. Б. Тена; передм. та примітки Й. Кобова. Харків: Фоліо, 2018. 153 с.
2. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ: Перун, 2005. 1728 с.
3. Грубич К., Гичка А. Драматичний конфлікт: дія-протидія. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Вип. 3 (1). Київ: КНУКіМ, 2020. с. 20–28.

Практика мізансценування у прадавніх обрядових дійствах: до питання типології

Мізансценування – система мізансцен, які і складають сценічний (невербальний) текст вистави. Побутує думка, що мізансценування стає визнаною практикою театру лише наприкінці XIX століття. Так, певною мірою таке твердження має сенс. Але лише певною мірою, оскільки саме мистецтво мізансценування має глибокі коріння, які сягають третього тисячоліття до нашої ери. Причому йдеться не лише про поодинокі і примітивні (як от «зайшов, вийшов, підійшов»), хоча мізансцена, як відомо, і передбачає знаходження актора на сцені під час театрального дійства, але і про доволі складні, які створювали певну систему. Так, таких понять, як мізансцена і мізансценування, у прадавні часи не існувало, але практика – була.

І підтвердженням існування такої практики є обряди, які існували у всіх народів ще за прадавніх часів. Звичайно, ніхто і ніколи не називав мізансценуванням те, що і як відбувається під час певного обряду – цивільного чи релігійного характеру. Більш за те, сама спроба провести певні паралелі між сценічним дійством і дійством обрядовим може видатись декому неправомірною або, у кращому випадку, дискусійною. Але навряд чи слід ігнорувати той незаперечний факт, що саме з обрядових дійств починається дійство театральне. Більше того, впродовж багатьох тисячоліть поступово розширювалася «територія» мізансценування, а, отже, збагачувався арсенал творення мізансцен, що становлять серцевину мізансценування, як вирішального начала видовищних дійств.

Своїм корінням ця практика мізансценування уходить у обрядовість шумерів. Звичайно, повну і вичерпну картину шляхів творення мізансцен у шумерів відтворити сьогодні неможливо. З декількох причин. По-перше, не так вже й багато зберіглося артефактів, які давали б змогу відтворити повну картину цього процесу за часів, які відокремлені від сучасної цивілізації тисячоліттями. По-друге, щоб відтворити такий процес мізансценування за часів шумерської цивілізації потрібні знавці Стародавнього Сходу, які б одночасно розумілися на професійному рівні у мистецтві театральному. Як на сьогодні, то науку більше цікавить (і це зрозуміло) відновлення, розшифровка і збереження артефактів минушини. Ну, ще хіба тлумачення текстів з суто лінгвістичної (у кращому випадку – культурологічної) точки зору. Але не з театрознавчої.

Отже, одним дослідникам бракує фундаментальних знань із театрознавства, а іншим – із прадавньої культури шумерів. От і виникає певне зачароване коло, з якого наразі просто неможливо вирватися. Тому звернемося до вже відкритого знавцями прадавніх цивілізацій, аби хоча б констатувати наявність первинних мізансцен у обрядових діях минулих тисячоліть.

Так, В. Ємельянов у дослідженні «Ритуал в Древней Месопотамии» [3] пропонує реконструкцію шумерського обряду «коронування на царство»:

57. Энлиль, царь богов,
58. Над верхом и низом владычество мне вручил.
59. По приказу Нунамнира,
60. По открытому рту Энлиля,
61. Ан благосклонно ко мне обратился,
62. Стрекало и псалий руке моей даровал.
63. Ураш на свое святое колено меня поместила.
64. Нинлиль в своем сияющем сердце,
65. Дабы на высокий престол долгих дней меня поставитъ,
66. Дабы черед моего жребия прекрасным сделать,
67. Дабы тело Энлиля мне обрадовалось,
68. Дабы Экур до захода Солнца осматривать,
69. Киур — великое место — судьбой мне назначила.
70. Энки, великий владыка Эреду,
71. Истинную корону высокую на голову мне водрузил,
72. Обо всем, что именем названо, <...>
73. Семиухий советы мне дал...

І далі дослідник виокремлює основні змістовні елементи дійства, які створюють каркас сюжету цього ритуалу.

Але оскільки мізансцена передбачає саме знаходження акторів у певній точці певного простору, то вичленимо саме ті фрагменти тексту, які стосуються не подієвого ряду цього обряду, а вказують саме на ті дії, які були принципово важливими для цього обряду, і яких мав дотримуватися жрець (а у даному випадку – Енліль, як засновник такого ритуалу), виконуючи обряд коронації на воцаріння.

«... Энлиль, царь богов стрекало и псалий руке моей даровал (тобто *наблизився* до претендента на трон і *вручив* йому знаки влади). Уту, сын, рожденный Нингаль, *халаба* мне даровал...» (кусок білого мармуру) [3, с. 28]. Такий ланцюжок дієвих завдань, як основи творення мізансцен, підпорядкованих одній меті: коронування правителя на царство, у повному тексті, відновленому В.В. Ємельяновим, можна, звичайно, продовжити. Але не у кількості таких дієвих завдань суть. Важливим є принцип: у шумерському тексті чітко прочитується не лише зміст обряду, але й принцип мізансценування його.

Так, подібні дієві завдання («підійшов», «дарував», «воздвиг») доволі прості, примітивні. Вони визначають місце знаходження учасників під час виконання цього ритуалу. Але у сукупності своїй являють певну цілісну систему, яка і дозволяє ритуал сприймати як видовищне дійство. Саме такий принцип мізансценування і було використано у подальшому в театральній практиці. Так, спеціальних описів мізансценування у розшифрованих артефактах прадавніх обрядів і ритуалів, які ввели у науковий обіг дослідники шумерської цивілізації, поки що не встановлено. Але й ті відомості, які містяться у розшифрованих шумерських табличках дають усі підстави стверджувати: у описі розглянутого нами обряду присутні чіткі вказівки на мізансценування, як провідного і необхідного начала ритуального дійства.

На жаль, як свідчать дослідники шумерської цивілізації М. Белицький [1], В. Гуляєв [2], С. Крамер [6], від її стародавньої культури артефактів дійшло до наших часів не так вже й багато. А описів сакральних обрядів у Месопотамії й поготів. Проте існують описи обрядових сакральних дійств стародавнього Єгипту, який був керований за прадавніх часів, як свідчать шумерські міфи, богами, що мали своє походження від Енліля.

Як показують дослідження про Стародавній Єгипет, ритуальні дійства мали певний і при тому сталий перелік дій, які наслідували жреці, суворо дотримуючись раз і назавжди усталеної послідовності. Так, наприклад, ритуальний обряд поховання померлого передбачав не лише бальзамування його, яке тривало не одну добу, а доходило до 70 діб. А от коли тіло було вже набальзамоване, тоді, власне кажучи, і починалося поховання [7]. Цей ритуальний обряд містить цілий ряд послідовних мізансцен, які у сукупності своїй і складають ритуальне дійство. Так, таке дійство було розраховано не на одну годину і не на дві. Адже починалося воно з омовіння померлого, проходило через муміфікацію його тіла, тривало під час переправи через Ніл, виконання певних точно визначених ритуальних дій (у тому числі і голосіння плакальниць) і лише тоді завершувалось зачиненням дверей гробниці. Якби сьогодні на сцені відтворити цей ритуал (звичайно, стиснувши час і простір), то театрові лишалося б одно: виконати всі мізансцени, які точно виписані у артефактах.

У цьому ритуалі заслуговує на увагу й інше, що згодом, ймовірно, могло дати поштовх для виникнення вже у давньогрецькому театрі ХОРУ, як одного із дійових учасників трагедії. Достатньо в такому випадку згадати трагедію Есхіла «Плакальниці». У ній серед дійових осіб значиться і хор плакальниць (хоефор) – невільниць царського дому, які виконують надгробні узливання і поминальні обряди [4].

Така практика віддавна існувала у сакральних обрядах стародавніх і греків, коли вони приносили жертви богам. Як описує І. Камад, подібна церемонія відбувалась у *суворій послідовності* (курсив – П. А): перед початком всієї церемонії на Акрополі жриці викладали на бронзовий вівтар Зевса заздалегідь ретельно приготовані жертвні приношення: зерна ячменю, перемішані з пшеницею і коржі, до вівтаря приганяли стадо волів, і тільки того, який підходив до вівтаря і з'їдав жертвні приношення, приносили в жертву Зевсу. Вважалося, що той бик, який покуштує приготовані страви, є священною твариною, уособленням божества хліба, який увійшов у володіння свого добробуту. Перед тим, як заколоти священну тварину двосторонньою ритуальною сокирою (лабрис, від назви якого, власне, і походить назва жрецтва у Дельфах), його попередньо змочували водою, потім ритуальну сокиру заточували і передавали катам, один з яких валив вола набік ударом сокири, а інший ножом перерізував горло тварині. Поваливши бика на землю, перший кат, відкидаючи сокиру в сторону, і тікав. Другий кат наслідував його прикладу, кидаючись у втечу після того, як тварина випускала останній подих. Продовжуючи церемонію жертвопринесення, верховний цар-жрець принародно сповіщав про вчинення вбивства священної тварини і вимагав дошукатися винного у скоєному злочині. Починалося публічне звинувачення всіх, хто міг бути причетний до убивства тварин. Так, дівчата підносили воду для змочування ритуальної сокири водою, зводили звинувачення на тих, хто заточував сокиру, а ті, в свою чергу, на тих, хто безпосередньо передавав знаряддя вбивства тим, хто скоїв убивство тварини, а ті покладали провину на сокиру, якою було скоєно убивство вола. І ритуальну сокиру, спалювану злочинцем, викидали в море. Вся ця процедура з пошуком винного, з перекладанням відповідальності за скоєне на іншого і з перенесенням всієї тяжкості провини на ритуальну сокиру свідчить про те, що віл був не просто жертвою, принесений Богу, а священною твариною, умертвіння якої мислилося як святотатство [5].

Ми свідомо навели повний виклад Ілоною Камадою ритуалу принесення жертви богам, оскільки він є показовим з точки зору бачення мізансценування як процесу, який складається з ряду мізансцен як системи дій, в якій кожна наступна обумовлена з огляду на кінцевий результат – кожною попередньою. І не лише конкретних дій, але й розкриває сенс всієї дії: задля чого вона відбувається. Так, жриці не просто викладають на жертвник хліб, а для того щоб визначити, чи є той віл священним, чи ні. І наступна мізансцена – омовіння обраного для жертви вола підкреслювало його виключність, обираність. Загострення сокири – знак готовності до виконання жертвеного ритуалу тощо.

Цей ряд послідовних дій реалізується у відповідних мізансценах, які й надають обрядові видовищності.

Мізансцена робить дію зримою. Такі мізансцени у системності обумовлюють виникнення, так би мовити, цілого **епізоду** ритуалу. Завершеного і цілісного. І «сценічною» мовою такого тексту є дія, жест – основний чинник будь якої мізансцени. Мізансценування стає у ритуалі дієвим началом, яке покликане збуджувати «інтерес» як до конкретного відтинку ритуалу, так і до завершення його. Уточнимо: як до конкретної мізансцени, так і до мізансцени-епізоду. А явно, так би мовити, «детективна» складова (пошуки злочинця) не тільки сприяла посиленню емоційного напруження серед безпосередніх учасників ритуалу, але й серед його «глядачів».

Отже, можна чітко виділити у наведеному ритуалі наступні, так би мовити, типи мізансцен: міні-мізансцена і епізод-мізансцена. Міні-мізансцена розпочинає ритуал і сприяє створенню не вербально його сюжету, а епізод-мізансцена – це повний текст ритуалу, відтвореного не в слові, а у жесті.

У мізансценах ритуальних дійств превалює, як правило одна домінуюча емоція, або ж її відтінки. Чи, як у наведеному ритуалі поховання, – скорбота, чи, як у ритуальних діях на честь бога Діоніса, – розгнущана похоть і дикі веселощі.

Будь яка мізансцена не може бути емоційно-нейтральною. Вона обов'язково має бути насиченою певним емоційним запалом. Інакше і сам ритуал лишав би його учасників байдужими, а, отже, не виконував би свого призначення: очищення людських душ від скверни життя.

1. Белицкий М. Шумеры. Забытый мир. Москва: Вече, 2000. 429 с.
2. Гуляев Валерий. Шумер, Вавилон, Ассирия. 5000 лет истории. Москва: Алетей, 2005. 440 с.
3. Емельянов В. В. Ритуал в Древней Месопотамии. Санкт-Петербург: «Азбука-классика»; «Петербургское Востоковедение», 2003. 213 с.
4. Есхил. Плакльниці (хоефори): твір / переклад Вяч. Іванова. Вилучено з: <http://tvoribox.com/povnij-zmist-plakalnici-esxil-1-2-15514/> (дата звернення: 13.12.2020).
5. Камад Илона. Обрядовая сторона культов Древней Греции. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2006. 176 с.
6. Крамер С. Шумеры. Первая цивилизация на Земле. Москва: Центрполиграф, 2002. 384 с.
7. Сиднева Г. Тайны египетских фараонов. Москва: Альфа, 2009. 304 с.

*Леонід Данчук,
Ірина Оксютович,
Олександра Філатова*

Одяг як важлива компонента сценічного мистецтва

Набуття спеціальних знань студентом мистецької спеціальності, що визначають сутність, зміст, структуру та закономірності розвитку культури народів світу, їхнього побуту, форм одягу як частини матеріальної культури в її історичному становленні є чи не найважливішою умовою при підготовці до професійної сценічної діяльності. Розгляд процесу появи, розвитку та зміни художніх образів одягу різних культур та цивілізацій протягом історії людства забезпечує професійну готовність актора творити на сцені через вдосконалення спеціальних знань в галузі, його загального культурологічного розвитку, прищеплення мистецького смаку.

Одяг будь-якого народу тісно пов'язаний з його історією. Вивчення народних строїв веде до воскресіння глибинних пластів пам'яті, у процесі чого можна пізнати як жили і працювали предки, як вбиралися у будні й свята, якими були звичаї та обряди. Історія одягу з давніх часів є дзеркалом, у якому відображена уся історія людства. Кожна країна, народ, народність в окремі періоди свого існування та розвитку залишають свої відбитки та специфічні риси у вбранні людства.

З історії костюма та моди відомі праці вітчизняних дослідників Т. Ніколаєвої [2], К. Стамерова [3], Г. Стельмашук [4], З. Тханко [5], О. Шевнюк [7], Д. Яворницького [8] та ін. Добрим для опрацювання видається й ілюстрований етнографічний довідник «Українська минувшина» [6], упорядкований групою авторів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського у 1994-му році, де зібрані дані не лише про одяг України, але й про культуру традиційного побутування. Історію дослідження українського костюма на сторінках українських зарубіжних видань опублікувала Х. Нагорняк [1], вказавши у розвідці на таких авторитетних дослідників цього питання як Катерина Антонович, Федір Вовк, Олекса Воропай, Лідія Бурачинська, Зенон Кузеля, Юрій Ткач та ін. Слід відмітити, що перелік етнографічних праць подано дослідницею в хронологічному порядку, які видавалися українською діаспорою та представляють одні з найбільших культурно-видавничих центрів зарубіжжя – Український Музей у Нью-Йорку (США), Музей української культури у Свиднику (Словаччина), Музей народного будівництва у Сяноку (Республіка Польща). Саме ці та подібні центри зберігають унікальну хроніку українського народного строю та побуту, висвітлення й репрезентація яких під час занять викликатиме значний інтерес студентів мистецьких спеціальностей.

Що ж таке одяг? За переконаннями більшості людей, – це сукупність предметів, які захищають їх від впливів навколишнього середовища. Проте, в побутуванні можна помітити не лише практичне призначення предметів одягу, а й їхній зв'язок із широким колом духовних понять. Наприклад, одяг вказував на становище людини в суспільстві, на свято, буденність тощо. Тому одяг завжди становив важливу складову частину духовної та матеріальної культури народу. Крім слова «одяг» часто вживається у сценічному мистецтві слово «костюм», яке має французьке походження та означає «стрій, вбрання, убрання, шати». Узагалі костюм – це поняття значно ширше, яке вказує на сукупність і співвідношення одягу, власне предметів носіння, прикрас, знаків розпізнавання, зачісок, косметики, головних уборів, взуття, котрі поєднуються у цілісний комплекс силою дії життєвих функцій (практичної, знакової, естетичної, соціальної, розпізнавальної). На думку Г. Стельмашук, костюм, зазвичай, є виразником соціальної та індивідуальної характеристики людини, її віку, статі, характеру, естетичного смаку [4, с. 6].

У найдавніші часи одяг не мав чіткого розподілу за гендерними ознаками. З розвитком продуктивних сил і виробничих відносин відбувається диференціація строїв – спочатку на чоловічі й жіночі, а згодом на святкові, вбрання спеціального призначення, пов'язані з транспортом чи кінною їздою тощо.

Усі вищезазначені дослідження вказують на функціональне призначення одягу, який з прадавніх часів виконував різні функції, серед яких надзвичайно важливими були практична і захисна, так як одяг захищав людину від несприятливих умов навколишнього середовища. Проте, не менш важливими були ще й інші функції, наприклад, оберегова. Так, за допомогою різних символів, нанесених на одіж способом вишивання, ткання, вибійки, оберігали, за народними віруваннями, людину від поганого ока, злих духів. Велике значення мала обрядова функція, яка вимагала спеціального виготовлення одягу для певного ритуалу чи обряду (весільний, поховальний тощо). У різних обрядах одяг використовувався по-різному, проте велике значення відігравали певні атрибути-символи: квітка, вінок, колір квітів, стрічок, вишиті узорі сорочок та їхній колір.

В усі часи ще однією важливою функцією була соціальна, яка регламентувала ношення всього вбрання, впливала на вибір тканини, з якої одіж виготовляли. Привілеєм знатних осіб у давні часи було носіння парчі, шовкових тканин, мережива, золота тощо. Маємо зауважити, що костюм завжди мав відповідати певному соціальному рангові його власників, що виявлялося в конструкції окремих його частин, символіці, кольорах тощо.

Важливою була і естетична функція, адже одяг завжди залежав від ідеалу краси тієї чи іншої епохи. У давні часи, середньовіччі, ренесансну добу, епоху романтизму чи новітні часи панували різні ідеали, художні стилі, що виражалося у вбранні, таким чином виникала мода.

І нарешті, важливою є прикмета національна, яка вказує на тривалий історичний процес формування вбрання і на спільність у традиційних строях народу на відповідній території.

Отож, осмислення одягу як важливої компоненти сценічного мистецтва, його функціонального призначення (обрядового, соціального, естетичного, національного) дозволяє ознайомити студентів із кращими традиціями світової та вітчизняної культури, одягу та моди; ознайомити студентів з культурними традиціями та звичаями українського народу; сформувати у студентів поняття стилю в одязі, відповідно кожної епохи.

1. Нагорняк Х. Історія дослідження українського костюма на сторінках українських зарубіжних видань. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 17–18. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2019–2010. С. 59–63.
2. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 171 с., іл.
3. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. Київ: Мистецтво, 2007. 432 с.
4. Стельмашук Г. Українське народне вбрання. Львів: Література та мистецтво, 2019. 256 с., іл.
5. Тханко З. О. Мода в Україні в XX ст. Львів: «Артос», 2015. 236 с.
6. Українська минувшина: ілюстрований етнографічний довідник. 2-ге вид. / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін. Київ: Либідь, 1994. 256 с., іл.
7. Шевнюк О. Л. Історія костюма: навч. посіб. Київ: Знання, 2008. 375 с.
8. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків. У 3 т. Т.1. Київ, 1990. С. 198–209.

**Світлана Новосадова,
Катерина Степанчук**

Соціокультурне середовище Галицько-Волинського князівства

Культура Галицько-Волинського князівства є складовою частиною культури Русі. Завдяки об'єднанню етнічно спільних українських земель у нове державне утворення саме тут створилися сприятливі умови для становлення й подальшого розвою національної культури. При цьому вона відчутно відрізняється від культури інших земель, маючи власні самобутні риси та оригінальність. Культура Галицько-Волинського князівства була відкритою для впливів західної і східної культур, не втрачаючи при цьому свою східно-слов'янську специфіку [2].

Значне поширення освіти, принаймні серед заможних кіл населення Галицько-Волинського князівства опосередковано свідчать пам'ятки давньоруської писемності XII – XIII століть. Освіта продовжувала традиції шкільництва Київської Русі, які були пов'язані з діяльністю церкви, що відповідало тодішнім умовам економічного й культурного життя. При церквах, особливо при монастирях, єпископських кафедрах існували школи. До них приймали хлопчиків з семи років. Пройшовши курс навчання, вони йшли писарчуками до княжої або єпископської канцелярії, ставали священиками або продовжували справу батьків. Писарі, що працювали у канцелярії князя Данила, вели дипломатичне листування, готували тексти грамот, стиль яких у наступні часи закріпився у Великому князівстві Литовському. Поширеним було і навчання на дому, особливо для дітей бояр, що мешкали у заміських садибах. Існували у Галицькій і Волинській землях і бібліотеки при монастирях і княжих палатах, де можна було поглибити свої знання [5].

Міста Галицько-Волинського князівства стали значними центрами літописання та книгописання. Літописання у Галицько-Волинському князівстві мало свої особливості. Одні дослідники вважають, що воно було продовженням традицій київських літописців, інші стверджують, що тут існувала зовсім інша традиція: написання окремих повістей, своєрідних світських житій князя, які згодом були об'єднані в єдиний твір. Найранішою літописною пам'яткою краю є «Повість про осліплення Василька», написана невідомим автором у 1097 році. У ній розповідається про трагічну долю теребовлянського князя Василька Ростиславича, якого осліпив волинський князь.

Визначною пам'яткою літописання Галицько-Волинського князівства є «Галицько-Волинській літопис» кінця XIII століття, у якому найшли відображення події політичного та культурного життя Галицько-Волинської Русі від 1201 до 1291 року. У жодному іншому літописі не знайти такої кількості згадок про князівські канцелярії, архіви, грамоти, заповіти, купчі тощо. Він був відкритий у 1809 році видатним російським істориком М. Карамзіним. Ідейно літопис був спрямований проти боярського свавілля, во славу руської зброї і Руської землі.

У XII – XIII століттях сформувалися Волинська і Галицька архітектурні школи. До нас дійшли лише окремі рештки. Серед збережених часом монументальних споруд є Успенський собор у Володимирі-Волинському, збудований у 1160 році за наказом князя Мстислава Ізяславовича майстрами з Києва. У Галичині будували не з цегли, а з місцевого каменю, використовуючи різні породи алебастру і вапняку.

До особливостей галицької архітектури належить також спосіб облицювання стін керамічними рельєфними плитками із зображенням грифонів, орлів, воїнів, з рослинними і геометричними орнаментами [5, с.197].

У XIII столітті у Галицько-Волинському князівстві велось активне будівництво міст і фортець. З кінця XIII століття на Волині під впливом західноєвропейської оборонної архітектури починається будівництво нового типу оборонних споруд – муровані «башти-стовпи». На теперішній час збереглися такі башти в околицях міст Хелм та Біла Вежа.

Живопис представлений фресками та іконами. Фресковий живопис продовжував київські традиції. Ними були розписані провідні храми Волині і Галича. У той час фрески знаходять широке поширення у княжих палатах. При оформленні храмів на Галичині та Волині наголос робився на іконах, які утворювали цілі ансамблі. Утворюється іконостас – особлива загорожа, що закриває вівтарну частину і складається з кількох рядів ікон. Найстарішою іконою, що збереглася в Галичині, є фрагмент візантійської ікони «Менологія». Вона була знайдена у 1930 році в церкві Св. Миколая і Тур'ї коло Старого Самбора. До найкращих зразків галицько-волинського живопису цього періоду належить чудотворна ікона Волинської Богоматері «богородиця Одигітрія» з Покровської церкви в Луцьку. Мистецтво Галицько-Волинського князівства представлене також і книжною мініатюрою [1, с. 357].

У XV – XVI століттях досягає високого рівня розвитку український епос – думи, балади, історичні пісні. В думках оспівувалася доблесть борців за рідну землю. Дуже популярною була дума про козака Голоту. Знаменні події відобразили історичні пісні і балади. «Пісня про Байду» асоціюється з засновником Січі князем Байдою Вишневецьким. Доносили пісенну творчість кобзарі, бандуристи, лірники.

Професійна музика була представлена перш за все церковними творами. Яскравим їх зразком стали вечірні богородичні пісні. Народжуються ранні форм багатоголосся. Формується коло нотних книг, які містили репертуар сакральних піснеспівів. Осередками церковного співу були єпископські кафедри Києва, Чернігова та інших міст. Музичними інструментами тієї доби були бубон, барабан, тулунбаси, трембіта, дуда, труби, бугай, кобза, бандура, торбан, скрипка, цимбали, ліра [4].

Галицько-Волинське мистецтво є однією з найяскравіших сторінок історії давньоруського мистецтва. Розпочавши свій шлях від киево-візантійської художньої культури, воно збагатилося спілкуванням з мистецтвом західних країн. Ці привнесення були органічно засвоєні галицькими майстрами, які створили високохудожні пам'ятки мистецтва Галицько-Волинської Русі.

1. Гриненко Г. В. Хрестоматия по истории мировой культуры. Москва: Юрайт, 1998. – 669 с.
2. Грушевский М. С. Очерк истории украинского народа / Сост., ист.-биограф. очерк Ф.П.Шевченко, В.А.Смолий; Примеч. В.М.Рычки, А.И.Гуржия. Киев: Лыбидь, 1990. 400 с.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва: Искусство, 1984. 350 с.
4. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Москва: Искусство, 1990. 319 с.
5. Клапчук С. М. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб. /С. М. Клапчук, В. Ф. Остафійчук, Б. І. Білик, Ю. А. Горбань. Київ: Знання-Пресс, 2004. 364 с.

Вадим Борисовець

Музичний інструментарій українців: історія та сьогодення

З давніх-давен український народ славився своїми піснями та різновидом музичних інструментів. Як відомо, Україна займає одне з найпочесніших місць з-поміж небагатьох країн світу щодо різноманітності народних музичних інструментів. Україна може продемонструвати не лише різновид народних музичних інструментів, а й справжніх віртуозів-виконавців які підкорюють своєю майстерністю весь світ. Музичний інструментарій – яскрава сторінка життя історії нашого народу, прояв його душевного багатства, свідчення високої духовної та матеріальної культури народу. Дослідженням еволюції українського музичного інструментарію в різні часи займалися українські етномузикознавці та органісти. Серед них: А. Іваницький, І. Мацієвський, Б. Водяний, Р. Гусак, Р. Нямба та інші.

Музика й музичні інструменти беруть свій початок у трудовій діяльності народу. Колись вони мали більш побутове, а ніж естетичне значення, бо народ, використовуючи різні предмети та пристосування, взяті в навколишній природі або зроблені власними руками, перетворив їх на музичні інструменти. Музичні інструменти створювалися, розвивалися та удосконалювалися в процесі економічного, культурного і технічного розвитку суспільства, що є живими свідками найдавніших і найглибших культурних зв'язків між народами навіть територіально найвіддаленішими. Разом із технічним вдосконаленням інструментів розвивалась виконавська майстерність. З кожним днем розвитку музичного інструменту розвивався його виконавець. Музичний інструментарій є яскравим свідченням мистецького життя народу, показник його духовного розвитку й удосконалення [1].

В Україні побутує багато інструментів інших народів: гітара, гармоніка, баян, мандоліна, балалайка, волинка, класичний зразок скрипки виготовлений італійськими майстрами, флейта Пана (кувиці, або свиріль), окарина та інші. Але одні з них використовуються народом в музичному житті епізодично (гітара, мандоліна, балалайка), а інші стали суто національними (бандура, цимбали, волинка, скрипка, ліра, свиріль, дрімба, згодом і баян). Цимбали, ліра та волинка зазнали на Україні значних змін у структурі, формі, розмірах тощо. В них значно поліпшені акустичні властивості, розширено діапазон, технічні та художньо-виражальні можливості. У зв'язку з цим є підстави вважати їх українськими народними інструментами. Проте питання запозичень, взаємозв'язків, як і становлення та розвитку українських народних інструментів, що беруть свій початок у давньому культурному житті східних слов'ян, ще достатньо не вивчені і в літературі не висвітлені.

Неабияку цінність для дослідників інструментарію Київської Русі мають фрески на вежах Софійського собору. На них зображені виконавці на окремих інструментах і навіть цілі інструментальні ансамблі, а також танцюристи, акробат та інші лицедії того часу, про виступи яких перед народом відомо ще від початку XI століття. Цей достовірний документ далекого минулого свідчить про високу музичну культуру східних слов'ян, дає певну уяву про їх інструменти і оркестрову практику.

Загалом зображення виконавців на народних інструментах (переважно скоморохів) зустрічаємо в літописах, азбуковниках, старовинних тлумачних словниках, у книгах релігійного змісту і особливо на лубочних картинах XVIII століття. Тут можна побачити гусярів, лірників, гудошників, волинщиків, сурмачів, трубачів, виконавців на різних ударних інструментах (насамперед бубнах і тарілках). Також існують замальовки невеличких інструментальних ансамблів.

Незважаючи на тисячолітню і досить багату культурними звершеннями історію нашої держави, з певних причин вона досить двого замовчувалася: тільки в XIX столітті на сторінках журналу «Киевская старина» можна натрапити на скупі повідомлення про бандуристів чи лірників, про козацьку полкову музику, прочитати опис того чи іншого інструмента (переважно бандури, ліри та сопілки) [2]. Справжнє глибоке і всебічне вивчення українських народних інструментів пов'язане з іменем Миколи Лисенка, який заслужено вважається засновником української професійної музики. Важливу роль у цьому відіграє як його композиторська, так і етнографічна діяльність.

Одна з її перших сторінок – запис весільного обряду (з текстом і музикою) у Переяславському повіті, запис дум і пісень кобзаря Остапа Вересая, розвідки «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем» (1874). У цій праці основна увага дослідника зосереджена на детальному розгляді репертуару кобзаря [4; 5]. Відомостей про народну інструментальну практику тут мало. М. Лисенко вбачав за потрібне детально описати лише бандуру. Ця робота поклала початок науки про український народний музичний інструментарій. Результати пошуків він виклав у працях «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892), «Народні музичні інструменти на Україні» (1894).

У львівському журналі «Зоря» за 1894 рік з'являється ціла серія статей М. Лисенка за підписом «Боян» про українські народні інструменти. Ці статті перевидані 1955 р. окремою книжкою під назвою «Народні музичні інструменти на Україні» [4]. Але значення цього дослідження для подальшого вивчення народного інструментарію важко переоцінити. Власне, це була перша праця на Україні, яка давала читачеві більш-менш повну уяву про зародження і розвиток музичних інструментів нашого народу.

У 1890 році вийшла в світ капітальна праця відомого російського дослідника О. Фамінцина «Гусли – русский народный музыкальный инструмент». В ній, крім старослов'янських гуслів, дослідник розглядає цимбали, які в той же час є і українським народним інструментом. Тому автор з об'єктивних історичних причин відносить цимбали до російського набутку [8]. Принципи методики О. Фамінцина, застосовані при аналізі історичних матеріалів, як і характер опису інструментів, не втратили свого значення і в наш час.

У 1891 році з'явилася ще одна капітальна праця О. Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа». В ній автор на широкому історичному полотні детально розбирає крім домри, балалайки і гітари також кобзу, бандуру та торбан вже суто українські національні інструменти [9]. Праці О. Фамінцина привернули увагу творчої інтелігенції до народних інструментів, що спричинило посилення їх вивчення в Україні та Росії.

У 1903 році відомий український фольклорист і етнограф Порфирій Демуцький видав збірку кантів і псалмів, записаних ним від лірників, і назвав цю збірку «Ліра та її мотиви». Спираючись на матеріали М. Лисенка про цей інструмент, П. Демуцький поглиблює його новими даними [3].

Велика узагальнююча праця «Музичні інструменти українського народу» відомого українського письменника, мистецтвознавця і чудового бандуриста Гната Хоткевича вийшла в світ 1930 року. Ця книга, де глибоко і всебічно висвітлена історія українського народного інструментарію, сприяла розвитку народної інструментальної практики. Талановитий виконавець-бандурист, Гнат Хоткевич виводить цей інструмент на професіональну сцену, допомагає організовувати оркестри українських народних інструментів. Власною творчою діяльністю Хоткевич активно впливав не лише на відродження українських народних інструментів, а й на впровадження їх в інструментальну практику виконавців-професіоналів. Гнат Хоткевич був не просто прикладом для тодішніх виконавців, він був одним із перших, хто не побоявся продемонструвати талант українського народу всьому світу. Він довів, що наші національні музичні інструменти здатні підкорити весь світ. Хоткевич є автором ряду музичних творів: «Гуцульська сюїта», збірник «Репертуар для бандури», романси та хори на слова Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини та інших авторів. Творча діяльність Хоткевича репрезентує досить незвичайний універсалізм, який змінив українську музику та музикознавство. Музично-просвітницька діяльність митця стала важливою складовою української культури. Його рідкісне відчуття прогресивних завдань та вимог того часу демонструє неабияку перспективу його ідей в методології, методиці досліджень і в процесі розвитку мистецтвознавства, тому отримує щораз ґрунтовніше визнання наступними поколіннями вчених [10].

Улюблені в Україні національні інструменти бандура, цимбали, сопілка та інші завдяки клопіткій роботі українських майстрів-інструменталістів зазнали істотного удосконалення: розширено сім'ї цих інструментів (створено бандуру-альт, бандуру-бас, бандуру-контрабас, цимбали-альт, цимбали-бас, сопілку-приму, сопілку-альт, сопілку-баритон, сопілку-бас тощо). Вони входять до складу ансамблів та оркестрів українських народних інструментів, які супроводять численні професійні та самодіяльні колективи або існують як окремі художні одиниці [7] – адже українське інструментальне мистецтво розвивалося не лише в аспекті сольної творчості.

Неодмінно треба згадати одну своєрідну спілку музикантів. Троїста музика є найдавнішим серед інструментальних народних виконавських колективів в Україні. Досить часто зустрічаємо запитання: власне, чому «троїсті»? Адже в колективах буває двоє або більше ніж троє виконавців? Дослідник І. Мацієвський вважав, що слово «музика» слід розуміти як «скрипаль», троїстість як символ множини. І назва колективу не є свідченням обмеженого складу – трьох виконавців. Троїстість – це мелодія, гармонічна підтримка і ритмічна основа [6].

Учасниками троїстих музик були, здебільшого, талановиті самоуки. Учні брали зрідка, бо навчати могли лише на слух (через необізнаність з нотною грамотою). Репертуар музик складався з народних інструментальних творів, був нескладним для виконання і дещо примітивним за змістом, проте досить великим.

Отже, ми можемо підвести підсумок, що музика та музичне мистецтво посідають важливу роль в житті українців, супроводжують їх упродовж життя. Народні музичні інструменти – це яскрава сторінка історії музичної культури українського народу. Вони виявляють багатство його душі, свідчать про високу матеріальну та духовну культуру і є ще одним підтвердженням розмаїття українського мелосу. На конструкції музичних інструментів України, їхньому строї й навіть у назвах позначилися взаємозв'язок і взаємовплив культур різних народів. Але важливо те, що до скарбниці українських народних інструментів увійшли ті, які століттями виготовлялися і вдосконалювалися українськими майстрами, передавалися з покоління в покоління, широко розповсюджувалася серед населення. Музичний інструментарій – це приклад розвитку нашої нації, її важлива складова довгого та нелегкого історичного шляху. Історія музичного інструментарію завжди нестиме в собі традиції свого народу, почуття майстрів та виконавців, емоції людей, які їх слухали та будуть слухати.

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967 С. 160–173.
2. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів. Київ: Мистецтво, 1978. 282 с.
3. Демуцький П. Ліра і її мотиви: Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажч. О. О. Савчук. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 310 с.; 39 іл.
4. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. *Зоря*. Львів, 1894, № 1, 4–10; передрук: Київ: Мистецтво, 1955. С.4–10.
5. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ: Музична Україна, 1978. 95 с.
6. Мациевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования. *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1980. С. 143–169.
7. Мацієвський І. В. Ігри й співголосся. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 172 с.
8. Фаминцын А.С. Гусли: русский народный музыкальный инструмент Исторический очерк. С.-Пб., 1890. С.1-8, 101-102.
9. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара: исторический очерк. *tip*. Ё. Arngol'da, 1991. С.-Пб. 218 с.
10. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / післямови І. В. Мацієвський, В. Ю. Мішалов, М. Й. Хай. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.; 202 іл. (Серія «Слобожанський світ». Випуск 4).

Русько-скандинавські культурні зв'язки часів Київської Русі

«De saktmodige arver kantsje jorden, men de modige får havet» («Смиренні опановують землю, але тільки хоробрим підкоряється море»).

Норвезьке народне прислів'я

Доба вікінгів – і в уяві виринають дракари, котрі наводили жах на народи Північної Європи, а потім Півдня континенту (має своїх прихильників і теорія відкриття вікінгами Американського континенту задовго до прославлених мандрівників). Мешканці багатьох міст молилися, щоб кораблі з чорним круком на прапорі пропливали повз, але згодом буйні й норовливі, але при тому прямодушні й чесні, вікінги стали сприйматися як носії людських чеснот. Крім суто військових умінь, скандинави зарекомендували себе непоганими державниками: там, де вони перебували, одразу включалися в розбудову міст (часто ними ж і зруйнованих), організовували адміністративні інституції, включалися в управління... Не оминули увагою і Київську Русь. Більшість тих, хто навчався в радянській школі, знали: вікінги були купцями-воїнами, які мандрували по шляху із «варягів у греки» (і, власне, це була вся інформація). Розуміння наскільки древніми і потужними були україно-скандинавські зв'язки прийшло дещо пізніше.

Вивчення історичних джерел дало усвідомлення, що контакти обох держав сягають кінця першого тисячоліття сучасної ери, а спільна історія (саме так!) тривала декілька століть і «зачіпає» період найвищого розквіту Київської Русі (і повною мірою до цієї кульмінації колись долучилися наші скандинавські сусіди). Джерела свідчать про поселення «людей з Півночі», яке існувало в Шестовиці біля Чернігова [20]. А останки жінки, знайдені в могилі X сторіччя біля міста Бірке, науковці ідентифікували, як належні до слов'янської раси, про що також свідчать залишки її погребального вбрання [16].

Про тісні стосунки Русі із Скандинавією свідчать славнозвісні саги. І ці історико-літературні шедеври описують практично всі аспекти взаємовідносин слов'ян і північан, основними з яких стали матримоніальна, торгово-економічна, військово-політична сфери.

Одного з київських князів називали «тестем Європи». Ярослав Мудрий дійсно поріднився практично з усіма потужними європейськими вельможними династіями. І Скандинавія мала в цьому контексті неабияке значення: ми досі зачитуємося романтичною історією Харальда Відважного, який завоював серце княжої доньки Єлизавети в прямому сенсі слова.

Князь відмовив родовитому варягу, який за душею мав тільки втечу після невдалої спроби захопити трон (тому руку Єлизавети вікінг мав заслужити звитяжними справами – і бажано з короною конунга). Ярослав добре знав гордий норов своїх доньок – адже походили вони від варязької принцеси Інгигерди (в православ'ї – Ірини), яка була далека від дипломатичного протоколу, бо колись вподобала собі норвезького короля Олафа II Харальдсона, але кохання не має жодного стосунку до взаємовигідної політики [2; 19]. Інгигерда-Ірина настільки не вподобала князя, що свою зневагу до нього не приховувала навіть привселюдно: наприклад, вона виказала замилювання надзвичайним багатством новозбудованого палацу князя, відзначивши, що вони не варті навіть одного стовпа простого будинку коханого Олафа. Далі історики пишуть про ляпас від чоловіка і усиновлення ним родича дружини Магнуса. У подальшому нащадки цього шлюбу зроблять багато видатних звершень і, без перебільшення, зроблять «вітальними» королівські фамілії Європи [1]. Зокрема, світловолоса та світлоока Анна назавжди увійшла в історію Франції: «Враховуючи важливість скандинавів у тогочасній Європі, коли норманські династії засновували свої держави на терені від берегів Дніпра до Гібралтару, від холодних фіордів півночі до ласкавого узбережжя Середземномор'я, мати таку вигідну наречену для французької корони було значним успіхом» [4, с. 37]. Скандинавська ментальність впала на благодатний ґрунт – крім войовничих і хоробрих мужчин, непересічну роль у тогочасній Русі відігравали жінки: вони брали активну участь в суспільному житті, не стояли осторонь від масштабних історичних подій [6; 7]...

Вчені зробили підрахунки, згідно з якими руські князі укладали шлюби здебільшого з королівськими домами Західної Європи («8 припадає на Німеччину, 2 – на Францію, 5 – на скандинавські країни й Англію, 7 – на Польщу, 6 – на Угорщину, 3 – на половецьких князівен, а один шлюб було укладено з візантійською принцесою і 3 – з представниками візантійської аристократії. Хоч би як применшували значення династичного чинника в питаннях культурної орієнтації середньовічних держав, наведені цифри переконливо свідчать про те, що до XI століття Русь у своєму політичному житті була значно сильніше пов'язана із Західною Європою, ніж із Візантією й балканськими слов'янами» [8, с. 75–76].

Крім політики, князь дбав і про освіту, тому скандинавські вельможі охоче відпускали своїх нащадків в руські землі до Ярослава, бо там процвітали письмо і співи. При княжому дворі вчилися сини англійського короля Едмунда (Едвін та Едуард (Вигнанець)), польський королевич Бистрим, шведський – Інге, данський – Герман (моторні данці дуже бажали бути в найближчому оточенні Ярослава), угорські принци Левенті та Андрей [5; 12; 14].

Мандрівник X століття Ібн-Дас(х)т у своїх подорожніх записах з подивом відзначав, що «є в них (слов'ян) різного роду гуслі, лютні, сопілки» [3, с. 486].

Звичайно, не лише духовними надбаннями славилася держава. У саґах, зокрема, зазначається, що Гардарікі (так в ту пору називали Русь самі варяги) була багата на дорогоцінні хутра, тканини, гаптовані та шкіряні вироби, за якими прибували звідусюди. Збіжжя з Русі було настільки розкішним і дорогим, що його купували для королів... і за нього вбивали: «Торґаут довідався через своїх вивідувачів про Ґудлейкову подорож, і він напав там на них на своєму бойовому кораблі і бився з ними. Вони довго оборонялися, але сили були нерівні, і Ґудлейк поліг із багатьма матросами, а багато з них були поранені. Після цього Торґаут заволодів усім добром і всіма коштовними речами, які призначалися для короля Олава. Торґаут та його люди поділили здобич порівну між собою, але дорогоцінні речі з Хольмгарда (Новгорода) вони вирішили віддати шведському королю...» [15, с. 200].

Хроніки також розповідають про військову співпрацю з вікінгами (участь яких у воєнних походах київських князівшироко висвітлена в тих же саґах і в більш пізніх історичних джерелах). Окрім практичної, існувала ще й матеріальна військова комунікація: північани познайомили слов'ян з новими прийомами пішого бою, навчили вправному кораблеводінню. Знаходять в наших землях і озброєння, характерне для них: круглі щити, різновиди бойових сокир, каролінзькі мечі, кінську упряж. У свою чергу, під впливом русичів прибульці почали ширше використовувати місцеві мечі, кольчуги, конічні шоломи, ставали вправними кіннотниками [11;13].

Щодо сфери мистецтва, то тут важко впевнено говорити про широке співробітництво: все ж вікінги приходили в руські землі не з метою збирання фольклору. Але історики називають більш конкретну причину малої кількості дотичних: поступово слова «скандинавський», «вікінг», «варяг» почали уособлюватися із Західною церквою, католицизмом, латинством (певний занепад розпочався ще за часів Володимира Великого, коли Русь християнізувалася, слов'янська мова набула статусу державної, а Скандинавія втратила зв'язки з власне арабськими країнами). Тобто, в духовній сфері Русь і Скандинавія взаємодіяли мало, поступово і повільно. Дещо знизився процес «відчуження» при Ярославі Мудрому, за князювання якого дослідники впевнено говорять про перебування при високородовитих вельможах скальдів. Інколи самі конунги вміли складати поетичні строфи і виконувати пісні: таким був чоловік Єлизавети Ярославни Харальд Суворий. При дворі Ярослава певний час перебували знамениті піснярі Харальд і Сіґват.

Хоча події, про які скальди складали оди і пісні, були описані з великим перебільшенням, вони все ж висвітлювали реальну історію. Зауважимо, що своєрідний кодекс честі піснетворців вимагав правди. Гіперболізація подвигів, возвеличення персонажів – можливо (і бажано), брехня – ні в якому разі [10].

Дослідники пишуть про так званих «конунгів-місіонерів», які в різний час жили на Русі: Олава Трюггвасона, Олава Харальдсона, Магнуса Доброго. Навернення Півночі Європи до християнства відбувалося саме за їх правління. І тут історики пишуть про парадоксальну ситуацію: незважаючи на перебування в православному середовищі, проскандинавські настрої Яріцлейва-Ярослава Мудрого (але також охрещеного в православ'ї), конунги повернулися в рідні краї для розповсюдження іншої християнської конфесії [9].

Після руйнування Києва в усіх сферах нашого життя розпочався найглухіший в історії антракт тривалістю майже чотириста років. Проте про побут, мистецтво і відчайдушну боротьбу за волю українців писали шведи Гільдебрандт (представник держави у Б. Хмельницького) (XVI ст.), Петерсон (XVII ст.), учасники походу Карла XII Петрус і Вейге (XVIII ст.). А компаративні мемуари данського посла Юля Юста взагалі треба вивчати в курсі історії України [18].

У кінці XIX – на початку XX ст. провідником теми Скандинавії в літературі став Іван Франко. Саме з уривка його перекладу «Пісні про дівчину з руської країни» короля й поета Гаральда Гардраді (Харальда Суворого) розпочинається наша невелика розвідка. Поет чудово розумів, що Скандинавія, яка на той час через своє географічне положення знаходилася в буквальному сенсі слова осторонь знаних економічних і духовних центрів, мала невичерпні й недостатньо вивчені літературні скарби. Априорі він відзначав їх достойне місце серед світових культур. Тому на початку минулого століття в Росії, Австро-Угорщині почалося поширення північноєвропейської літератури. Творчість Франка включає в себе своєрідну антологію поезії народів світу, в якій були твори з «особливою старанністю визисканих шведських, норвезьких та інших північно-германських збірок народних пісень» [17, с. 45]. Знайомство і вивчення північноєвропейської літератури Іваном Яковичем відбувалося в декількох аспектах: полеміці з авторами на сторінках часописів, цитуванні у власних творах, перекладах, спеціальних літературно-критичних розвідках на національну тематику («Юрій Брандес: спроба характеристики данського літератора з портретом», «Ворог народу» по драмі Генріка Ібсена). Підсумки своїх студій викладав у наукових працях («Теорія і розвиток історії літератури», «Із чужих літератур» (декілька розділів), «З останніх десятиліть XIX століття»).

Необхідно зауважити, що звернення до творчості Франка викликало в авторів цієї роботи своєрідну ланцюгову реакцію: зацікавлення побутом Північної Європи тих часів крізь призму вивчення мистецьких зв'язків та літературної творчості. Адже міжкультурна комунікація не завжди передбачає тісну співпрацю – часто її сенс полягає в студіюванні кращих набутків народів, історична роль яких у житті нашої держави колись була неоціненною.

1. Бутакова Е. Загадка по имени Анна. / Е. Бутакова. *Личности*. Киев, 2011. № 8. С. 69–85.
2. Годлевська В. Ю. Україна-Норвегія: в пошуках спільного минулого. XLVI Науково-технічна конференція Інституту соціально-гуманітарних наук ВНТУ (2017). URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2017/paper/view/1795> (дата звернення 03.12.2020)
3. Книга добрих скарбів. Репринтне видання. Львів, 1912. 497 с.
4. Луняк Є. Анна Руська – королева Франції у світлі історичних джерел. Київ–Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2010. 96 с.
5. Остапівський І. Виникнення та розвиток шкільництва у Київській Русі. *Проблеми педагогічних технологій* / за ред. В. Зубович. Вип. 1. Луцьк, 1997. 110 с.
6. Половинська В. Варязька жінка на Русі. / В. В. Половинська // Драгоманівські історичні студії, 2013. Вип. 1 (5). С. 29–32. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Polovynska_Vira/Variazka_zhinka_na_Rusi/ (дата звернення 03.12.2020)
7. Половинська В. Варязькі княгині Інгігерд і Гіта та інші «невидимі» скандинавки на Русі. *Сторінки історії*. Київ, 2014. Вип. 37. С. 5–13.
8. Половинська В. Давня Русь і Скандинавія: політичні і соціокультурні відносини (XI – перша половина XII ст.). НПУ імені М. П. Драгоманова: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. Спеціальність 07.00.01 – історія України. 2015. 223 с.
9. Половинська В. Давня Русь та норвезькі королі-місіонери. *Гілея: науковий вісник*. Київ, 2014. Вип. 81. С. 12–15.
10. Половинська В. До проблеми давньорусько-скандинавських літературних контактів в контексті обміну духовними цінностями між Сходом і Північчю. *Гілея: науковий вісник*. Київ, 2014. Вип. 86. С. 14–19.
11. Половинська В. Контакти та взаємовпливи Скандинавії і Східнослов'янського світу XI – I-ї пол. XII ст. в сфері матеріальної культури і мистецтва. *Вісник аграрної історії*. Київ, 2013. Вип. 6–7. С. 166–176.
12. Половинська В. Політико-ідеологічний аспект відносин Давньої Русі й країн Скандинавії в XI-XII ст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Історичні науки*. Луцьк, 2013. № 12. С. 4–9.
13. Половинська В. Русько-скандинавські військові контакти XI-першої половини XII ст. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Запоріжжя, 2013. Вип. 37. С. 18–21.
14. Половинська В. Русько-скандинавські суспільно-політичні відносини у XI – XII ст. / В. В. Половинська // Вісник аграрної історії, 2011. Вип. 1. С. 154–159. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Polovynska_Vira/Rusko-skandynavski_suspilno-politychni_vidnosyny_u_KhIKhII_st/ (дата звернення 03.12.2020)

15. Прицак О. Походження Русі. Т. 2: Стародавні скандинавські саги і Стара Скандинавія. Київ: 2003. 1305 с.
16. Рахно К. Одвічні мандрівники морів. «Тиждень», 2013. URL: <http://tyzhden.ua/History/91709> (дата звернення 03.12.2020)
17. Саєнко В. Іван Франко і скандинавські літератури. Слово і час. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2016_8_9 (дата звернення 03.12.2020)
18. Січинський В. Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожів по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть. П'яте видання. Видання Петра Павловича. Аугсбург, 1946. 118 с.
19. Чорний В. Ярослав Мудрий – як державний муж та фундатор церкви. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*: зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне: Вид-во РДГУ, 2016. Вип. 27. С. 3–7.
20. Шестовиця – табір слов'ян і вікінгів на Десні. Стежками рідного краю, 2015. URL: http://craeznavez.blogspot.com/2015/09/blog-post_67.html (дата звернення 03.12.2020)

Анастасія Торуцька

Особливості виконання музики бароко на акордеоні

Виконання музики доби Бароко ставить ряд проблем перед сучасним музикантом, пов'язаних зі стилістичною точністю звучання творів. Найбільшою проблемою є те, що ряд барокових інструментів, таких як віоли, флейти, лютня, клавесин, басетгорн тощо вийшли з ужитку ще до початку ХХ століття, а сучасні інструменти не завжди відповідають звучанню автентичних інструментів доби Бароко. Питання відповідності сучасних перекладів барокової музики та особливостей її виконання є актуальними як для роботи вчителя музичного мистецтва у закладах середньої освіти, так і для роботи викладача по класу акордеону закладів спеціалізованої початкової мистецької освіти.

Дослідження у сфері баянно-акордеонного виконавства єдосить поширеними в українському музикознавстві. Зокрема, питання, дотичні нашій темі, висвітлювали В. Власов [1], М. Давидов [2], М. Оберюхтін [3], А.Семешко [5].

Музика Бароко – це стиль європейської музики в період приблизно між 1600 та 1750 роками. Вершинами барокової музики є творчість Й.С. Баха, на чому наголошує Б. Поцей [4], Г.Ф. Генделя і А. Вівальді. Музика стилю бароко втілює світ глибоких душевних переживань людини.

Сучасний готово-виборний концертний акордеон є багатоголосим і багатотембровим інструментом, завдяки чому йому підвладний дуже широкий репертуар: від перекладів класичної музики до авангарду, де можливе використання унікальних акустичних ефектів цього інструменту.

Проте завдання адекватної трактовки творів часів бароко становить собою доволі серйозну педагогічну проблему. Досягнення найповнішої відповідності фактури до оригіналу не вирішує в цілому питань подолання складнощів, зумовлених принциповими функціональними відмінностями акордеону від інструментів періоду Бароко – органу, клавесину та інших різновидів клавіру. Відмінності величини і будови інструментів, принципів звукодобування, динамічних, тембрових та інших особливостей вимагають особливого підходу до вивчення барокових музичних композицій. У першу чергу це стосується серйозної аналітичної роботи у процесі розбору музичних творів. Знання виразних властивостей акордеону дозволяє найбільш повно використовувати звукову палітру інструменту, вирішувати завдання, пов'язані з відтворенням нотного тексту не оригінального твору, винаходити можливі прийоми компенсації невідповідних характеристик інструменту. Тож розглянемо конструктивні особливості акордеону, зокрема, його проблемні аудіальні аспекти, що виникають під час виконання поліфонічної музики.

Сучасні готово-виборні акордеони та баяни, що мають багатотемброву палітру, завдяки їх реєстровому оснащенню, а також оригінальному способу звукоутворення й звуковедення, що наближає звучання цього інструменту до звучання органа та клавесина, дозволяють музиканту демонструвати високохудожні результати у виконанні поліфонічних творів. Робота над поліфонічними творами розвиває у виконавця такі якості, як масштабність і глибину мислення, художній смак і тому є невід'ємною частиною навчання виконавської майстерності. Разом з тим, практика показує, що учні-акордеоністи мають недостатні уявлення про основні закономірності роботи над поліфонією. У чому ж полягає складність виконання для акордеоніста / баяніста, який багато років виховувався на творах гомофонного складу? Перш за все, у зміні підходу до трактування горизонталі та вертикалі. У поліфонії, яка є поліметричною, гармонічна вертикаль і метр мають другорядне, координуюче значення. А просування голосів по горизонталі, тобто мелодичне розгортання, визначає саму суть поліфонічної тканини. Тож приступаючи до роботи над поліфонією, спочатку необхідно зануритися в сенс музичної теми, її артикуляції і штрихів.

Відомо, що робота виконавця над розучуванням нотного тексту є доволі складною та творчою. При цьому будь-яка редакторська примітка може віддалити виконавця від оригінального авторського задуму. Оскільки композитори минулого не писали музики для акордеону, а орієнтувалися на можливості тих інструментів, які існували на той час, завдання сучасного виконавця ще більше ускладнюється.

Також акордеоністам необхідно враховувати обмежений вибір засобів динамічного відокремлення різних голосів. Наприклад, якщо на фортепіано будь-який голос можна зіграти голосніше за інші, то на акордеоні це в принципі неможливо, позаяк подання повітря до лівого та правого корпусу відбувається з однаковою силою, бо міх один; і в результаті всі голоси будуть звучати на одному рівні.

Робота над артикуляцією в творах старовинних композиторів також не проста. Вона потребує від педагога вивчення музикознавчої літератури про символіку, мелізматику, артикуляцію тощо, а від учня – вдумливості та серйозних інтелектуальних зусиль. Асоціативні образи, закладені в мотивній символіці, спрямовують роботу акордеоніста в правильне русло, оскільки в тісному зв'язку з цим вирішується більшість виконавських задач роботи над перекладеним твором: розподіл голосів між партіями правої та лівої рук, визначення аплікатури, артикуляції, темпу, динаміки, штрихів, тембрових регістрів, особливостей ведення та зміни міху.

Таким чином, проблема виконання поліфонії досі є актуальною в музичній педагогіці. Але в сучасного музиканта-акордеоніста є багато можливостей виразного виконання поліфонічної музики. Проте неякісний переклад часом може спотворити авторські позначки, штрихи та фактурні елементи твору. Особливо часто це зустрічається у перекладах для акордеону з системою готових акордів, яка не дозволяє з точністю передати звуковисотну фактуру басових та інших ліній голосоведення, що виходять за межі захвату пальців правої руки. У цьому випадку виконавська адаптація до фактури акордеону відбувається в основному завдяки винахідливості аранжувальника. Через це велика кількість перекладів органної, клавірної та клавесинної музики змінює не лише різного виду позначки нотного тексту, але і фактуру оригіналу. Слід зауважити, що вільне відношення до оригіналу (варіації, парафраз, імпровізації, аранжування тощо) також має право на існування в якості популярного засобу залучення учнів до світу академічної музики.

1. Власов В. П. Методика роботи баяніста над поліфонічними творами. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 116 с.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник для студ. вищих навч. закл. Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
3. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й.С. Баха на баяні. Київ: Музична Україна, 1973. 54 с.
4. Поцей Б. Бах – музика і велич. Вінниця: Нова Книга, 2016. 48 с.
5. Семешко А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX – XXI століть. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.

Імпровізація як вид фортепіанного виконавства у європейському музичному мистецтві XIX століття

Термін «імпровізація» вживається музичними виконавцями доволі часто, у відповідності до видів діяльності. З однієї сторони, так визначається вміння музиканта варіювати музичний текст у процесі виконання (інструментального або вокального), робити з ним певні творчі звукові «маніпуляції». З іншої – форма концертного виступу, особливе вміння музиканта створювати музичний твір безпосередньо під час виконання.

Процес розвитку музичного мистецтва передбачав імпровізацію в різних проявах. Тут можна трактувати практику імпровізації як еволюційний щабель музики. А в подальшому її розвитку спостерігати, як момент імпульсивності, спонтанності поступається місцем умінню конструювати форму, а інтелектуальний чинник набирає все більшого значення. Звідси виникла потреба однозначного запису та відповідної виконавської техніки. Крім того, поряд з музикою записаною, імпровізація мала місце в її відтворенні. Починаючи від ледве помітних коливань темпу, тривалостей, деяких змін агогіки, фразування, залежно від настрою виконавця, аж до імпровізаційних вставок у твір (каденцій). Також і технічні можливості інструментів спричиняли створення таких імпровізаційних жанрів як прелюдія, фантазія, токата та інших. Таким чином, музичний розвиток відбувався як від імпровізації до музики записаної, так і від композиторської музики до імпровізації [1].

Дослідники проблем походження музики відзначають її імпровізаційну природу. І стверджують, що вся музична культура, починаючи з давних часів, за сутністю – імпровізаційна та самобутня, витворена різними етносами. Практично у всіх культурах світу можна зустріти згадку про співаків-оповідачів, які безпосередньо створювали тексти: в Греції – аеди, в Західній Європі – шпільмани, в Азії – акини, в Україні – кобзарі, на Русі – сказителі.

Поняття «імпровізація» виходить з латинського *improvisus* (несподіваний, раптовий) і в схожій лексичній формі є в інших європейських мовах – у французькій (*improvisation*), італійській (*improvvisazione*). Воно увійшло в активний вжиток в європейській художній культурі в першій половині XIX століття у різних видах мистецтва – літературі (поезії), театрі, танці, музиці. Саме в цей час подібна форма представлення артиста в публічному виступі набула великого значення. Поети, а за ними музиканти (в основному композитори-піаністи), демонстрували здатність створювати свій твір буквально «на очах» у публіки.

Це сприяло поширенню думки, що виконавець-імпрровізатор наділений особливим обдаруванням [3]. Дійсно, ще ніколи віртуозна імпрровізація не була піднесена на такий високий п'єдестал, як в добу романтизму. Її вважали найважливішим творчим процесом, процесом народження неповторної творчої думки, запис якої є тільки фіксацією. Терміни *improvasation*, *all'improviso*, *impromptu*, *ex tempore*, *sur le hamp* означали протиставлення осмисленому, переказаному, записаному [4]. Імпрровізація була настільки популярною, що навіть її недоліки сприймалися як переваги. Брак логічного розвитку форми та різкий тематичний контраст вважався результатом імпульсивної уяви, і навіть недоліки форми трактувалися як поетичність. Композитора та виконавця-віртуоза оцінювали з точки зору його майстерності в імпрровізації. Всі видатні романтики створювали свої твори імпрровізуючи. Ф. Ліст, виконуючі під час концертів твори інших композиторів, завжди дозволяв собі додавати до них щось своє. Так виникли його відомі транскрипції, які прославили його не тільки як віртуоза, але і як композитора [2]. Австрійський піаніст і композитор Й. Гуммель писав, що краще відчуває себе на концерті в грі імпрровізованих, ніж в відтворенні чужих композицій.

Імпрровізація відіграла величезну роль в концертному житті протягом всього XIX століття (особливо в тридцятих та сорокових роках). Не було такого концерту, на якому б не виступав соліст з імпрровізованими варіаціями на певну тему, або з фантазіями, попури, романсами та іншими творами салонного характеру. Часто і публіка брала участь у побудові концерту, пропонуючи свої теми. Концерт у першу чергу мусив бути розважальним і вже потім міг мати мету відтворити глибші естетичні почуття публіки. Критерієм концерту, який міг би привернути увагу слухачів, була сенсація. Наприклад виступи найвідоміших віртуозів – Ніколо Паганіні, Ференца Ліста, Сигізмунда Тальберга. Після увертюри, фрагментів симфоній, слідували арії, хори, пісні на переміну з шоу віртуозів. Мішані концертні програми створювали в концертному залі атмосферу опери і цирку одночасно.

У суспільстві це призвело до спрощеного ставлення до мистецтва. Великі артисти почали негативно ставитись до таких програм. З'явилися віртуози-інтерпретатори, які крім демонстрації прекрасної техніки привнесли на естраду подих високого мистецтва. Жоден великий піаніст не дозволяв собі вийти на сцену без творів Баха, Бетховена, Шопена. Розділення функцій виконавця і композитора привело до збільшення концертного репертуару і популяризації творів високого мистецтва.

Друк творів великих композиторів (з ретельно вивіреним нотним текстом) і їх відтворення різними виконавцями приводить до нового типу культури – культури виконавської інтерпретації [5].

Поступово в свідомості великих артистів виникала думка, що публічна імпровізація не достойна називатись високим мистецтвом. Імпровізація як така ще залишалася основою творчості, але публічна імпровізація починає втрачати своє значення у концертному житті. Але все ж таки в музичній культурі I половини XIX століття імпровізація залишається неповторним явищем, якого наступним поколінням виконавців-віртуозів вже не вдалося відтворити в повній мірі. Його можна уявити на підставі багатой музичної літератури імпровізаційного характеру – фантазій, капріцію, попури, варіацій на теми з опер та відомих пісень. Приклади можна навести з багатой композиторської спадщини піаністів-композиторів Ліста і Тальберга. Вони писали свої фантазії і варіації для фортепіано на теми з опер Моцарта, Россіні, Доніцетті, Вебера, Белліні, Мейєрбера, Верді, Вагнера.

Однією з важливих категорій інструментальної імпровізації є прелюдія. У XVII столітті термін *prelude* взагалі був синонімом імпровізації. Але на межі XVIII та XIX століть почав означати вступ до твору – інтродукцію [3]. Прелюдія мала бути витриманою в тональності твору, якому передувала, бути пропорційною до нього, відповідати його тематиці та образному змісту. Прелюдія повинна була бути імпровізацією спонтанною, але регульованою певними гармонічними та технічними засадами. Прелюдування не повинно було бути ні нудним, ні претензійним, а демонструвати добрий смак виконавця. Не дозволялося прелюдування перед оркестровими творами та перед виконанням творів великих композиторів – наприклад, перед сонатами Бетховена. Імпровізували перед меншими музичними формами – рондо, варіаціями, творами салонного характеру, але не перед творами вищого рангу. Хоча ще Моцарт імпровізував перед виконанням своїх сонат. Фантазія до-мінор Моцарта якраз і призначалася для виконання перед Сонатою до-мінор.

Але поряд із розквітом практики імпровізації з'являються застереження від надмірної свободи імпровізації у творах великих композиторів. Це була перша ознака регресу імпровізації і втрати її значення в концертному житті. Однак уміння імпровізувати належало до обов'язкових в музичній освіті піаністів. Виходячи з того, що фактура імпровізації була здебільшого акордово-фігураційна, можна сказати, що імпровізація була явищем типово фортепіанним, специфічним для музичної культури тієї епохи.

Прелюдування, яке частково почало зникати з концертів, особливо великих, продовжувало ще жити в композиторській практиці, в формі записаної сповіді. Ідеал імпровізаційного прелюдування знайшов свій вираз в Прелюдіях Шопена. Їх можна назвати геніальним синтезом практики, яка в концертному житті почала завмирати.

Таким чином, у другій половині XIX століття імпровізація і все, що з нею було пов'язане – від творчого процесу, через все концертне життя, до музичної педагогіки і аматорського музикування – починає втрачати своє значення. Причини того регресу були такі: а) розподіл функцій композитора і виконавця, б) значне розширення репертуару і диференціація серйозної та легкої музики, в) вичерпаність оригінальності, творчої вартості віртуозного стилю.

1. Аргамаков К. А. Искусство импровизации. *Музыкальный альманах*. Москва, 1914. С. 112–116.
2. Дубовик А. В. Фантазии на оперные темы в фортепианном творчестве Ф. Листа / Лекция по курсу «История и теория фортепианного искусства». Ленинград: ЛОЛГК, 1985. 64 с.
3. Катунян М. И. Импровизация на основе *basso continuo*. *Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения*: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва: МГК, 2003. Сб. 37. С. 131–147.
4. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва: Практика, 2001. 1095 с.
5. Прокина Н. В. Жанр свободной транскрипции в творчестве Рахманинова. *Некоторые проблемы отечественной музыкальной культуры (Генезис и эволюция жанров. Своеобразие творческой личности)*: сб. научных трудов. Москва: МГК, 1987. С. 42–51.

Ірина Невмержицька

Дзвони в творчості Едварда Гріга

У багатьох народів світу дзвони завжди були одним із найважливіших художньо своєрідних феноменів національно- культурної спадщини, і важливим символом у житті людини. Вони стояли в одному ряду з такими першорядними явищами культурної спадщини, як мистецтво співу, танець, живопис, зодчество, народні ремесла [4, с. 262].

Дзвін – це один із найдавніших музичних інструментів. Оспівували його поети та письменники, використовували в своїх творах композитори. Деякі приклади використання дзвонів в операх: «Життя за царя» М. Глінки, «Трубадур» Дж. Верді, «Садко» «Сказання про невидимий град Китеж та діву Февронію», «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Борис Годунов» і «Хованщина» М. Мусоргського, «Парсифаль» і «Лоенгрін» Р. Вагнера та інші.

Згадуються дзвони і в одному з найкращих романів Е. Хемінгуея «По кому дзвонить дзвін», звучать дзвонарські метафори в п'єсах норвежського письменника Г. Ібсена і в кримських оповіданнях О. Гріна. [3, с. 378].

Історія дзвонівості, на думку українського композитора Є. Станковича, представлена у творчості від М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, через С. Рахманінова, П. Чайковського до І. Стравінського і навіть С. Прокоф'єва. Ці традиції пов'язані із творчістю Б. Лятошинського (5-а симфонія). Природа дзвонівості також може пов'язуватися з наслідуванням дзвону в системі символів Й. Баха та усієї епохи бароко.

Певний інтерес у цьому контексті представляє фортепіанна спадщина норвежського композитора Е. Гріга.

Едвард Гріг – перший норвежський композитор, творчість якого вийшла за межі своєї країни та стало надбанням європейської культури, він був композитором яскраво національного типу. Його життєвий і творчий шлях співпав із періодом розквіту норвежської культури. У 60 – 70-ті роки XIX століття передові норвежські художники звернулися до вивчення національного епосу, народних казок, музичного фольклору, тому і змістовим центром всієї грігівської творчості став образ Норвегії, героїка норвежського епосу, з образами національної історії, літератури, з фантастикою скандинавських казок або картинами суворої північної природи.

У творчій спадщині Гріга представлені майже всі музичні жанри – фортепіанні, вокальні, симфонічні – проте найбільш яскраво він проявив себе у галузі мініатюри – фортепіанної і вокальної.

«Мінімалізм» – це одна з властивостей стилю Гріга, і фортепіанна мініатюра – один із найулюбленіших жанрів композитора, де відображені його враження від навколишнього світу, образи та картини, іноді миттєві і далекі, але які назавжди закарбувалися в його душі, власні життєві спостереження природи, його думки і почуття, думи про Батьківщину. У фортепіанних мініатюрах презентовано широке коло образів:

- тема батьківщини – «Рідна пісня», «На Батьківщині», «Туга за Батьківщиною»;
- тема природи – «Джерельце», «Метелик», «Навесні», «Літній вечір», «Хлопчик-пастушок»;
- образи фантастики – «Танець ельфів», «Похід гномів», «Кобольд»;
- образи народного побуту – «У норвезькому дусі», «Народний наспів»;
- п'єси ліричного змісту.

Над «Ліричними п'єсами» композитор працював майже все своє життя, вони відрізняються великою жанровою різноманітністю і складають більшу частину фортепіанної творчості. Серед творів зустрічаються елегія, ноктюрн, колискова, вальс, менует, балада, арієтта і марш. Це цикл із 10 зошитів. Коло образів і тем циклу можна умовно розділити на 2 групи: у першій – переважно суб'єктивні настрої, адже «Ліричні п'єси» можна назвати «музичним щоденником» композитора; п'єси другої групи – це замальовки сцен народного побуту, музичні пейзажі. Гріг написав близько 150 фортепіанних п'єс, 66 із яких включені в «Ліричні п'єси». Кожен з десяти «Ліричних зошитів» є самостійним збірником п'єс – своєрідний «альбом замальовок», не пов'язаний спільним задумом. Лише в рідкісних випадках окремі зошити наближаються до «програмної сюїти». Сам композитор надавав їм значення серйозного, великого мистецтва. Перша з них створена в 1867 році, остання в 1902-му. Якщо проаналізувати зміст грігівських мініатюр – форми «Ліричних п'єс» найчастіше засновані на принципі тричастинної контрастної форми. Композитор використовує також варіаційний розвиток.

Прикладом використання дзвоновості у фортепіанній творчості Гріга є п'єса «Колокольний дзвін». За своєю гармонією цей зухвалий імпресіоністський експеримент не має аналога в тогочасній музиці. Не краса та мелодичність є метою автора, а відтворення враження, того неповторного відчуття – статичного та монотонного, яке виникає від почутого передзвону дзвонів. Ця п'єса є одиничним явищем у творчості Гріга. У ній ми чуємо нові тенденції імпресіоністського звукопису.

Серії паралельних квінт розташовані синкопами одна навпроти іншої в лівій і в правій руці, і завдяки педалі відтворюються багаті обертонами звукові маси, які практично вібрують у повітрі. Композитор особливо любив цей твір, адже він був навіяний, за його словами, враженнями від вранішнього передзвону бергенських церковних дзвонів. (Берген – ворота до фіордів Норвегії, місто вікінгів, тролів та дощів).

Не порушуючи функціональної основи гармонії, Гріг у той же час виносить на перший план її звукову, барvistу виразність. При цьому порушується звична структура акордів: п'єса побудована на поєднаннях і нашаруваннях квінтових співзвуч, що мають різноманітні функції (наприклад, субдомінанти на тоніці, доміанти на субдомінанті), а їхні барвисті переливи створюють мальовничий ефект далекого дзвону, що пролунав у полонині. У п'єсі «Колокольний дзвін» конкретність образу диктує рішення педальних технічних завдань. Це виховує асоціативну образність.

Отож, Гріг – композитор-лірик, композитор-піаніст, і «Ліричні п'єси» виявилися природною формою висловлювання. Саме тому так повно, різноманітно розкрилася в цих циклах тематика творчості Гріга. Тому «Ліричні п'єси» сконцентрували в собі стильові особливості його музики.

Твори Едварда Гріга завжди користувалися великою популярністю. Завдяки ліричній чарівності і глибокій своєрідності мелодики, особливостям гармонії, почерпнутим з музичного фольклору Норвегії, вони і в наші дні звучать надзвичайно сучасно.

1. Бородавкін С. Драматургические функции оперного оркестра. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2012. Вип. 103. С. 47–53.
2. Мацевич А. Становление национальной самоидентификации в культуре и литературе Скандинавских стран. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-natsionalnoysamoidentifikatsii-v-kulture-i-literature-skandinavskih-stran> (дата звернення: 07.11.2020)
3. Пучков А. Українське дзвонарство у дзвінкій книзі Богдана Кіндратюка: опонентський відзив. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2015. Вип. 11. С. 377–385.
4. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 262 с.

**Оксана Плотницька,
Крістіна Тимошук**

Образи природи у фортепіанній музиці композиторів XIX століття

Актуальність пропонованої теми полягає в тому, що епоха романтизму та імпресіонізму виявилася опорним пунктом для багатьох поколінь композиторів і зіграла величезну роль у розвитку музичної культури, а також в тому, що композитори, які стояли біля витоків романтизму, котрі закладали основну ідеологію напрямку, зумовили своєю творчістю виникнення основних естетичних категорій європейського суспільства.

Дослідження стильових процесів епохи Романтизму активізувалося лише в XXI столітті. Так, Л. Корній уперше розглянула еволюцію музичного романтизму на тлі історичних, соціальних і культурних процесів XIX століття. Л. Кияновська дослідила стильову еволюцію в музичній культурі Галичини XIX – XX століть. Питання романтизму в українській музичній культурі XIX століття порушено і в колективній праці науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. І. Соллертинський розглядав романтизм у його загальній та музичній естетиці.

Мета статті – дослідити характерні риси романтизму та імпресіонізму та їхнє відображення у фортепіанній музиці композиторів XIX століття.

Жодна епоха до XIX століття не подарувала світові стільки талановитих композиторів, виконавців і стільки видатних музичних шедеврів, як епоха романтизму. На відміну від класицизму, в основі світогляду якого лежить культ розуму, головне в мистецтві романтизму – почуття. Романтизм як новий художній напрям, який прийшов на зміну класицизму, формується в літературі на межі XVIII-XIX століть, а в музиці і в живопису – на початку XIX століття. Для втілення романтичного світовідчуття музика виявилася найбільш органічним, «відповідним» видом мистецтва, в чому її можна порівняти тільки з ліричною поезією. Тому в музиці романтизм розвивається протягом усього XIX століття, він представлений найбільшою (в порівнянні з іншими стилями) кількістю геніальних композиторських імен та видатних музичних творів, які й до сих пір заповнюють концертні афіші.

Образи природи доволі виразні у творчості Роберта Шумана. Два століття віддаляє нас від епохи, в якій жив і творив Шуман (1810–1856), композитор, якого по праву називають поетом музики. Мало зрозуміла за життя композитора фортепіанна, вокальна, симфонічна і камерна музика нині займає поважне місце у світовому концертному репертуарі. Художня цінність творчої спадщини Шумана в наші дні є дуже вагомим, так як вигляд його, як одного з найбільших подвижників музичної культури, привертає увагу аудиторії своїм безкорисливим служінням високим ідеалам мистецтва. «Після Бетховена Шуман має безсумнівно найбільший вплив на розвиток сучасної музики», – писав А. Рубінштейн [3].

Р. Шуман є душею німецького музичного романтизму, який сформувався в музиці в 20-і роки XIX століття під впливом літератури і надалі розвивався в тісному зв'язку з нею. Шуман займає центральне місце в історії музичного романтизму, тому що з його творчістю музичний романтизм вступив у новий етап свого розвитку – етап зрілості. Він зміг проникнути в тайники людської душі і відобразити її особистісну природу, передавши в музиці такі якості, як інтимність тону, психологізм і душевність. Рояль став інструментом його першої гіркоти і перших відкриттів.

Цикли мініатюр становлять найчисленнішу і своєрідну групу творів Шумана, в них укладений новий ідеальний світ, який виражений в індивідуальній формі. Шуман створив свій новий принцип циклічності, в якому об'єднав мініатюри в різні цикли і розширив їх, перетворивши одночастинний твір у циклічну форму, розвинувши принцип багаточастинного рондо.

Обидва процеси – і об'єднання, і розростання мініатюр у цикли тісно пов'язані з варіаційним принципом, мають власну лінію розвитку в варіаційних формах, яка привела до створення нового типу романтичного вільного варіаційного циклу.

Органічне відчуття краси природи притаманне музиці С. Рахманінова. Рахманінов, композитор-піаніст, що визначився установкою на фортепіанне мистецтво як основу реалізації авторських задумів, був сучасником та другом О. Скрябіна, але оголошений його стильовим антиподом. Їх протиставляли за належністю до традиціоналізму першого й до модерну другого. При цьому виділялося оркестральне трактування фортепіано у Рахманінова, успадковане від російського «лістіанства» А. Рубінштейна й купкистів і те, що визначило симфонічний ухил його базисних жанрових спрямувань – у паралель до симфонічних переваг самого Ф. Ліста та його сучасників. У той же час, усвідомлення Рахманіновим своєї приналежності до російської композиторської московської школи, з якою його зв'язувала глибока релігійність, – визначила істотність для нього всієї сукупності породжень європейської й вітчизняної культури. А в її ряді символістські відкриття Срібного століття утворили особливої важливості сторінку творчої біографії майстра – і рахманіновської піаністики особливо.

Етюди-картини ор. 39 вбирають в себе не тільки всі найбільш яскраві стилістичні особливості стилю композитора, але й є свого роду вершиною піаністичної майстерності. Не випадково цей цикл виповнюється вкрай рідко. Щодо технічної складності Етюди-картини ор. 39 можна зіставити з Трансцендентним етюдом Ф. Ліста. Єдність циклу в Етюдах-картинах ор. 39 представлено композитором більш наочно, ніж в інших опусах. С. Рахманінов неодноразово виконував всі дев'ять п'єс, значних за масштабом, написаних, як правило, з великим віртуозним розмахом. Етюди-картини завершили історію фортепіанної романтичної мініатюр [4]. Слід зауважити, що закінчений цикл Етюдів-картин вимагає певного підходу до інтерпретації, технічних рішень і до їх реалізації в області інструментальної педагогіки.

Відтінки природи у фортепіанному доробку К. Дебюссі змальовуються за допомогою ладу, гармонії, фактури. Як зазначає І. Горбунова, емансипація дисонансу, послаблення функціональних зв'язків акордів і підкреслення їхніх фонічних властивостей, полігармонія, політональність, полімодальність проявляються в галузі фортепіанних виразних засобів, приміром, через розшарування фактури на автономні пласти [1].

В історії музики творчість К. Дебюссі (1862–1918) назавжди залишиться основною в течіях символізму та імпресіонізму. Твори знаменитого композитора виростили на благодатному ґрунті творінь поетів-символістів Верлена, Бодлера, Малларме і художників-імпресіоністів, таких як Е. Мане і К. Моне. Оригінальність і абстрактність творів К. Дебюссі не визнає чіткої класифікації музичного стилю або періоду. Він не був завсідником музичних товариств, вважаючи за краще невеликі камерні вечірки. Композитор, спираючись на традиції великих французьких клавесиністів, ліриків і майстрів романсу, втілює у музиці найтонші відтінки людських емоцій і явищ природи.

Композитор К. Дебюссі створив величезну кількість прекрасних творів, але символом його творчості незмінно є твір для фортепіано «Місячне сяйво». Піднесена музика немов складається не з нот, а з тихого світла нічного світила. Скільки таємниць зберігає в собі магія ночі, стільки заховано в творі. К. Дебюссі відкрив для людини зовсім інший спосіб світогляду – це споглядання. Злиття з природою допомагає знайти найпростіший шлях до набуття спокою і внутрішньої гармонії. Ноктюрн «Місячне сяйво» є одним із небагатьох творів, що дозволяють людині не боротися з долею, а насолоджуватися кожною миттю життя.

Зважаючи на вище викладене, ми можемо стверджувати – епоха романтизму та імпресіонізму явилася опорним пунктом для багатьох поколінь композиторів і зіграла величезну роль у розвитку музичної культури, а також в тому, що композитори, які стояли біля її витоків, котрі закладали основну ідеологію напрямку, зумовили своєю творчістю виникнення основних естетичних категорій європейського суспільства, що не втратили своєї актуальності й на сьогодні.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів окресленої проблематики. Нами частково репрезентується можливість вивчення зазначеного періоду, а надалі – практичне втілення кращих зразків вітчизняного й зарубіжного історико-виконавського досвіду, що є важливим для збагачення особистісної мистецької практики.

1. Горбунова І. Особливості виконання фортепіанних творів Клода Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворота альгамбри» URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/1/35.pdf>
2. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва: Музгиз, 1962. 48 с.
3. Назаров А. Г. Творчество и музыка С. В. Рахманинова: на пути к единству человечества: Третья Вернадовская научно-практическая конференция. Тамбов, 2001. С. 11–15.
4. Сатина С. А. С. В. Рахманинов. К 25-летию со дня кончины. *Новый журнал*. Кн. 91. Нью-Йорк, 1968. С. 115–128.

Український музичний романтизм: історія поступу

Прагнення людей до свободи, незалежності, особистої досконалості не є новим явищем в сучасному соціумі – так, людина з давніх часів з різним ступенем успішності намагалася протиставити себе утилітарності, нівелюванню особистості. Музичне мистецтво є віддзеркаленням цього процесу

Європа XVIII століття переживала бурхливі часи історичного поступу: розчарування в Просвітництві з його ідеальним і розумним облаштуванням світу, наближення Великої Французької революції (1789–1794) та Віденського конгресу (1814–1815), який перекроїв карту Європи без огляду на національні інтереси і самотність європейських народів. Саме в епоху тих катаклізмів було утворено Йенський гурток (1798) – осередок митців і філософів, який нині вважається гуртком перших романтиків. Романтизм серед крові, нищення старих імперій і утворення нових, звернення до національних набутоків, вивчення свого і повага до чужого – це свідчення зрілості європейської культури [7].

Зауважимо, що ця епоха породила нові філософські системи, вчення та теорії в різних галузях культури і науки. Під впливом романтизму (тією чи іншою мірою) європейці, власне, живуть і творять донині. Це закономірно, адже внутрішній світ особистості є надзвичайно складним. Самоусвідомлення, пошук власного Я в соціумі, визначення свого місця серед людського мегакосмосу – це для романтиків стало самоцінним і неповторним. Проте, романтизм визначив вселенською цінністю не тільки індивідуум – чи не вперше визнання вартості здобула нація. «Весна народів», крім посилення національно-визвольної боротьби, вивела на світовий простір досі небачені і неznані явища – національні музичні школи. Голосно зазвучали нові імена, незвичні для європейського слуху: А. Дворжак, Ф. Ліст, Б. Сметана, С. Монюшко, Ф. Шопен... Постпросвітницька Європа раптом усвідомила, що тисячолітні надбання її народів є повноводною і глибокою криницею, з якої можна і треба черпати натхнення, усвідомлення етичного начала розвитку особистості і нації в цілому. Зацікавлення національним фольклором, вивчення своїх народних традицій та мистецтва стали характерними рисами романтизму. Зокрема й українського.

Так, прямо чи опосередковано проблемою сутності й змістовного наповнення українського романтизму в усіх його аспектах займалися О. Потебня, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, В. Антонович, М. Драгоманов, І. Франко. Митці заклали методологічну основу дослідження цього питання.

Практично одночасно (в кінці XIX ст.) «український феномен» в сенсі найтипівіших рис українського мистецтва почали вивчати Ф. Колесса (аналіз «характеристичних признаков українських народних мелодій» [1]), український композитор і теоретик музики, відомий галицький музичний діяч, фольклорист, музикознавець. Учень Михайла Вербицького о. П. Бажанський також цікавився питаннями специфіки «малоруського музичного народного тону» [Ibidem], П. Сокальський навіть в якості військового журналіста записував народні пісні, метро-ритмічними і мелодичними особливостями яких займався до кінця життя (власне, зараз ці дослідження можна назвати модерним словом «музична компонента»). Сучасні науковці також плідно займаються дослідженням специфіки розвитку романтичного напрямку в українській музиці. Зокрема, безпосередньо історією напрямку займалися Б. Сjuta, Л. Корній. Романтичні риси творчості М. Лисенка досліджує Н. Ільницька. Заслужують на увагу праці О. Лігус, яка вивчає еволюцію української фортепіанної музики в контексті європейського романтизму [3; 4; 5; 6].

Споконвіків нашу землю шматували орди завойовників. Тому нагадаємо, що в XIX столітті (а саме тоді романтичний стиль почав поширення в Україні) більшість території нашої держави було поділено між Росією та Австро-Угорщиною.

Слід відзначити, що український романтизм не був таким потужним, як німецький, в сенсі теоретичного підґрунтя та полемічного змісту. Перед ним стояли дещо інші цілі: «Долати комплекс провінційності та другосортності, додатковості щодо російської літератури. Треба було творити повноцінну національну культуру, яка відповідала б потребам народу й духові часу» [2, с. 157].

Однією з важливих складових національного відродження стало мистецтво: XIX століття залишило по собі великий масив фольклорних досліджень, розвиток мистецької освіти в навчальних закладах різного рівня (від церковнопарафіяльних шкіл в селах до університетів), і саме тоді відбувалося становлення українського театру. Необхідно зауважити, що український національний ренесанс зустрів шалений опір російської влади, про що яскраво свідчить один із авторів: «Я видел сейчас Наталку-Полтавку. Это старая пьеса – ей почти сто лет. Она очень наивна и в литературном и в музыкальном отношениях...» [8, с. 1], «А наши малороссы, эти прирожденные певцы, пропадают где-то. Правда, малоросса надо найти, надо уговорить, надо посадить в вагон, пожалуй, дать ему сала и привезти сюда» [Ibidem, с. 3], «Если у малорусских актеров непреодолимая любовь к родному языку, то отчего им не переводить на свой язык пьесы европейского репертуара.

Или для Малороссии на их пьесах свет клином сошелся. Если я могу смотреть на «Доки сонце...», то почему я не могу смотреть Шекспира на этом языке? Я отвечу – потому, что малорусский язык – местное наречие. А они, между прочим, падают в понимании и популярности, ибо всякое крупное дарование стремится в более широкие сферы. Гоголь не был бы Гоголем, если бы писал по-малорусски. Он не смог бы возвыситься ни до «Мертвых душ», ни до «Ревизора»...» [Ibidem, с. 24],

«Малорусские драматурги вообще смело черпают у Островского, Шиллера, Шекспира. Когда читаешь произведения малорусских драматургов, то поражаешься отсутствием оригинальности даже их языка. Он необыкновенно беден и явно похож на русский. Так что, добросовестные господа хохломаны должны допустить, что сходство двух наречий должно обязать писать ваших авторов на русском...» [Ibidem, с. 82], «Так как труппа г. Старицкого оперетно- драматическая, то поют у него хорошо и при том во вкусе оперном. Г. Грицай, например, поет совсем не песни, а романсы, точно итальянский оперный певец» [Ibidem, с. 84], «Россию знают в Европе. Но у малороссов нет ничего такого, что они могли бы показать за границей, кроме разве своих веночков и шаровар; нет ничего что они могли бы дать французам в переводах, кроме Гоголя, но Гоголь наш – русский, он писал на русском языке, и потому он – наша, русская слава» [Ibidem, с. 110]. Як свідчать джерела, український романтизм боровся з потужною державною адміністративно-пропагандистською машиною і пробудив відповідальність за долю свого народу [3;4]. А ще – відкрив очі українській інтелектуальній еліті (в тому числі й музикантам), серед якої люди різного соціального стану: дворяни, нащадки козацьких та священицьких родів: С. Гулак-Артемівський, М. Вербицький, Олександр та Ілля Лизогуби, Г. Рачинський, П. Сокальський, М. Калачевський, М. Лисенко, Д. Січинський, А. Вахнянин, С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий, Ф. Якименко [5; 6].

Естетика романтизму з його одвічними пошуками людиною себе в світі впала на надзвичайно благодатний ґрунт: адже українцям притаманні задумливість, мрійництво, розпука... Професор Л. Корній сформувала власну концепцію розвитку українського музичного романтизму, згідно з якою він розвивався під впливом засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (стильова адаптація) та формування нових стильових ознак (стильова генерація) [2; 5, с. 98]. Також дослідниця вказує на різні етапи еволюції:

- «усвідомлення» стильових особливостей європейського романтизму;

- «усвідомлення» значущості національних фольклорних надбань та залучення їх до ареалу композиторської творчості;
- Паритетне поєднання в творчості композиторів інонаціонального та національного компонентів;
- асиміляція інонаціонального в національному;
- утворення нових стильових ознак, які характеризують національну романтичну школу [2, с. 154].

Досить плідно на теренах музикознавчої науки працює О. Лігус, в працях якої представлено жанрові кульмінації і доміанти розвитку інструментального романтизму. Також вона визначає етапи розвитку таких типових для романтизму жанрів як ноктюрн, елегія, пісня без слів. Автор розглядає вплив та помітний взаємозв'язок європейських та українських традицій. Загальний висновок її робіт на тему поступу українського інструментального (фортепіанного) романтизму – самобутність і новаторство українських композиторів у жанрах, в яких, здавалося, щось нове після європейських митців сказати досить важко.

Зваживши на все викладене вище та вивчивши відповідні джерела, можемо зробити декілька висновків. Український романтизм бере свій початок в європейській музиці і досить швидко асимілює кращі жанри в творчості провідних композиторів. Основні риси романтизму співзвучні з ментальністю українського народу, його музичним потенціалом. Романтизм як стильова категорія закінчився разом зі своєю історичною епохою, проте в якості творчої тенденції (а це поняття значно ширше) він постійно видозмінювався і посилювався. Тому його основна ідея боротьби за національну самоідентичність не закінчена і актуальна ще й досі. А загалом українська мистецтвознавча наука визначає музичний романтизм як напрямок, термін, поняття, систему естетичних цінностей, які сформувалися під потужним впливом не лише естетичних змін в суспільстві, а й цілком закономірної діалектики людського буття.

1. Воронова Н. С. Музична культура України XIX століття: типологічні ознаки національної вдачі. *Наука. 76 Релігія. Суспільство*. № 4'2011. С. 73–79.
2. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
3. Лігус О. М. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2018_28_41 (дата звернення 24.11.2020).
4. Лігус О. М. Проблема дефініції романтизму: історіографічний аспект. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_6_8 (дата звернення 24.11.2020).
5. Лігус О. М. Українська фортепіанна елегія початку XX ст. у контексті європейського романтизму. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_36_12 (дата звернення 24.11.2020).

6. Лігус О. М. Стильовий поступ романтизму в українській фортепіанній музиці XIX – початку XX ст. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_13 (дата звернення 24.11.2020).
7. Михайло Мінаков. Концепція магічного реалізму Фрідріха Шлегеля. *Electronic Kyiv-Mohyla Academy Institutional Repository*. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/465> (дата звернення 24.11.2020).
8. Суворин А.С. Хохлы и хохлушки. С.-Пб., 1907. 113 с.

Олександр Сабельніков

Специфіка альтової музики європейських композиторів епохи романтизму

Альт – найменш відомий інструмент сімейства струнно-смичкової групи який поступово набував широкого використання починаючи з XIX століття і котрий займає власну нішу у сольному виконавстві сьогодні. При цьому альт – один із найбільш цікавих і таємничих інструментів струнно-смичкової групи з одного боку, і один із недооцінених – з іншого. Тому постає необхідність дещо відкрити завісу перед цим інструментом.

Історія формування його триває від початку появи перших смичкових інструментів. Томний, благородний, красномовний, шовковий, чуттєвий – так можна описати тембр цього інструмента. Він має свою виконавську школу, йому присвячують сонати, концерти та інші твори, а солісти-віртуози мають змогу нести музичне мистецтво за допомогою цього інструмента в широкі маси. Багаж написаних для альту композицій не такий об'ємний, як для скрипки, однак він все ж накопичує в собі велику кількість різнопланових творів композиторів різних епох, серед яких В.-А. Моцарт, Г. Берліоз, Б. Барток, Й. Брамс, Р. Шуман та інші. Проте так було не завжди, і на початок XIX століття альт був практично витіснений скрипкою у сольному виконавстві, дещо забутий видатними виконавцями віртуозами того часу та композиторами.

Альт, як і інші члени струнно-смичкового сімейства – скрипка і віолончель – з'явився в результаті тривалого і складного процесу еволюції групи смичкових інструментів. Слід наголосити, що кожна розвинена культура, – Близького та Далекого Сходу чи європейських народів генерувала достатньо великий спектр музичних інструментів, серед яких були і смичкові. Більшість типів смичкових інструментів епохи Середньовіччя можна звести до двох основних типів: ребека і фіделя (суміжний тип – французький жиг). Фідель, який побутував у феодально-аристократичному середовищі разом із щипковою лютнею, перейняв деякі риси останньої – лади, збільшену кількість струн.

На початок XVI століття загальними зусиллями майстрів були створені сімейства професійних смичкових інструментів, в тому числі сімейство віол (як етап еволюції фіделя), сімейство скрипок (як наслідок злиття в один інструмент характерних рис фіделя і ребека). Скрипка, на відміну від віоли, виявилась інструментом настільки різноманітних можливостей, придатним і до ансамблевої, і до самотійної ролі, багатим колористичними та інтонаційними якостями, що саме вона, в основному, визначила шляхи розвитку європейської музики. У скрипці знайшла продовження і синкретична функція, яка була здавна властива народному мистецтву в нероздільності його вокального і інструментального начал.

В епоху класицизму вона набула широкого розповсюдження в репертуарі театрів, салонів. Скрипка перестала бути атрибутом музиканта-простолюдина і стала невід'ємним атрибутом світського музикування. Виникали нові жанри і які знайшли своє широке розповсюдження в репертуарі для скрипки. Віоли, які по яскравості звуку сильно поступалися цариці музики, не могли витримати таку суперечку і зійшли зі світової музичної арени до початку XX століття. Замість традиційних віол в оркестрах і камерних ансамблях зайняв своє місце альт, який, з одного боку, успадкував від них дещо більший за скрипковий розмір, а з іншого – позбавився кількох струн та ладів.

Невідомо, як могла би скластися доля альту, однак на зміну класицизму, який превалював у мистецтві в епохи Просвітництва, прийшов романтизм, який спрямував розвиток музичної творчості аж до першої половини XX століття.

Зміна художніх напрямків була результатом великих соціальних змін, що виникли на межі XVIII – XIX століть. Найважливішою передумовою становлення та розвитку романтизму в країнах Європи стала Велика французька революція. В непорушному зв'язку із народно-визвольним рухом виник новий тип художника – передового громадського діяча, який прагнув до повного звільнення внутрішніх сил. Високий інтелектуальний розвиток, широкий ідейний кругозір, громадянська самосвідомість характеризують К.-М. Вебера, Ф. Шуберта, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста та інших композиторів XIX століття.

Разом з тим, характерним для ідеології художників нового часу стало глибоке розчарування широких громадських мас у результатах Великої французької революції. Виявилась ефемерність ідеалів епохи Просвітництва. Обмануті в своїх надіях та неспроможні примиритися з реальністю, художники нового часу виражали протест проти нового складу речей. Так виник новий художній напрямок – романтизм.

Романтизм у мистецтві в цілому – явище складне та неоднорідне. У кожній національній культурі, в залежності від громадсько-політичного розвитку країни, її історії, психологічного складу народу, художніх традицій стилістичні риси романтизму приймали свої характерні форми. Звідси таке різноманіття його характерних національних відгалужень.

Насамперед романтизм збагатив мистецтво великою кількістю нових тем, невідомих в художній творчості попередніх віків, а якщо і відомих раніше, то в дуже незначній мірі. Звільнення особистості від феодального суспільства призвело до ствердження високої цінності духовного світу людини. Тонка проробленість лірико-психологічних образів – одне з ведучих досягнень XIX століття. Правдиво відтворюючи сферу складного внутрішнього життя людей, романтизм відкрив в мистецтві нову сферу почуттів.

У музичному мистецтві набувають особливого значення такі теми, як «лірична сповідь» (зокрема любовна лірика, що червоною ниткою проходить через всю епоху романтизму), конфлікт героя із середовищем (мотив самотності пронизує творчість багатьох митців того часу). Також тенденцією романтичного мистецтва стає цікавість до національної культури. Глибоке вивчення і засвоєння фольклору розширило круг художніх образів та доповнило мистецтво маловідомими до того темами із сфери героїчного епосу, старовинних легенд, казкових образів, язичницької поезії, природи.

Тому для XIX століття характерний розквіт національних шкіл, які спиралися на традиції народного мистецтва. Це стосується не лише тих країн, які віками давали композиторів світового рівня (Італія, Франція, Австрія, Німеччина). Ряд національних культур (Росія, Польща, Чехія, Норвегія та інші) виступили на світову арену зі своїми самостійними національними школами.

Слід відзначити, що романтизму притаманний новий художній метод, який суттєво відрізняв його від класицизму, і головна риса якого – підвищена емоційність, чуттєвість, яка подеколи межує з сентиментальністю. Художник передавав у своєму мистецтві живе кипіння пристрастей, яке не вкладалось у звичні схеми просвітницької естетики [5].

Романтизм породив нові форми музичного життя і розквіт віртуозного інструментального виконавства. У XIX столітті концертна естрада набула небувалого досі значення. За своєю популярністю серед широкої публіки вона стала витримувати порівняння з театром. Саме розквіту естрадної культури ми зобов'язані тим потужним розвитком інструментального виконавства, поза яким неможливо уявити таких великих віртуозів, як Н. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шопен.

Концертна естрада XIX століття підняла на нечуваний доти високий рівень техніку виконавства, віртуозність, мальовничість. Розширилися межі можливостей окремих інструментів. Провідне місце в цьому процесі належить фортепіанній музиці, яка давала, практично безмежні можливості для виконавця та композитора для втілення в життя художніх ідей, що були актуальними в епоху романтизму [2]. Фортепіано могло замінити собою оркестр і було учасником як сольних виступів, так і різного роду ансамблів – камерних чи симфонічних. Поряд із ним за значущістю та популярністю знаходилася скрипка. В той час цей інструмент набув особливого значення, оскільки мав основні риси сольного інструмента – яскравий звук, широкий звуковисотний та динамічний діапазон та дуже проникливий тембр, що нагадує звук людського голосу. Слід сказати, що багато інструментів епохи романтизму удостоїлись написання для них сольних творів. Користувалась популярністю віолончель (яка належала до струнної групи), і, хоча не мала такого яскравого скрипкового звучання, однак в неї був дуже м'який тембр та потужний звук [3].

Альт, на відміну від своїх струнних колег, не мав такого широкого поширення у масовій аудиторії. З іншого боку, особливостями своєї будови він не надавав солістам тої виконавської свободи яку могла дати скрипка чи віолончель. І саме в добу романтизму він починає поступово знаходити відгук у публіки. Ним цікавляться як композитори, так і виконавці віртуози [1; 6]. Зокрема, в 1833 році Н. Паганіні, вражений «Фантастичною симфонією» Г. Берліоза, замовляє йому новий твір для альту, який недавно придбав у А. Страдіварі. Як повідомляла французька музична газета: «Паганіні просив написати Берліоза нову композицію в стилі «Фантастичної симфонії»... Цей твір названий «Останні хвилини Марії Стюарт». Драматична фантазія для оркестра, хора і альту соло. Паганіні буде виконувати на прем'єрі альтову партію» [7, с. 87]. Але двоє великих музикантів не знайшли взаєморозуміння: Н. Паганіні прагнув показати мистецтво в усій красі і хотів бути в центрі уваги, а Г. Берліозу такий підхід був не до душі. В решті-решт, композитор змінив свій підхід і став писати скоріш симфонію ніж концерт. Також, він змінив програмну частину, присвятивши її поемі Г. Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда». Вперше твір виконав Кретьєн Уран з оркестром під управлінням Нарсіса Жирара. Симфонія мала помітний успіх, і увійшла в репертуар концертів Г. Берліоза. В симфонії можна знайти ознаки не тільки концерту, але і опери – з нею споріднює наявність лейтмотиву і лейттембру. Солюючий альт співвідноситься із образом самого Гарольда – «меланхолійного мрійника» (як його називає Берліоз) [7, с. 89].

У 1851 році (в роки останнього творчого злету) Р. Шуманом був написаний цикл для альта із чотирьох різнопланових п'єс. Казкові мотиви грають особливу роль в творчості німецьких романтиків, вони відкривають красу німецької народної казки, яка заселяла світ таємничими містичними істотами. Автор присвятив свій цикл «Казкові картини» німецькому скрипалю та альтисту Йозефу фон Василевському [4, с. 96].

На прикладі цих творів можна чітко побачити, що альт знайшов відгук у творчості композиторів-романтиків, які довіряли інструменту бути лейтмотивом і лейттембром головного героя. А мальовничість звучання цього інструменту слугує натхненням для вираження казкових і фантастичних образів. Зауважимо, що ліричність, емоційність, пасіонарність, які притаманні звуку альта, втілились у сонатах Й. Брамса для альта соло, у творчості М. Глінки та інших композиторів.

Поступове вдосконалення альта призвичаїло його для сольних виступів, віртуозна техніка виконавців дозволила виконувати складні технічні твори – такі як концерт Б. Бартока для альта з оркестром. Крім творів, написаних спеціально для альта, з'являлось багато перекладень творів для інших інструментів, здебільшого – для скрипки та віолончелі. Це сприяло швидкому та бурхливому розвитку альтового виконавства. Тому слід згадати таких видатних альтистів, що поширювали альтовий репертуар: К. Уран, П. Хіндеміт, А. Казадезюс, А.-К. Діттерсдорф, В. Пріпроуз, В. Борисовський, Ф. Дружинін, Ю. Башмет.

Отже, маємо констатувати, що романтизм став новою крапкою відліку для альта. Його ідейні положення на рівні із виконавським рівнем розвитку музичного мистецтва, культурно-естетичними процесами дали змогу вдихнути нове життя в дуже цікавий інструмент струнно-смічкового сімейства.

1. Альт. История и особенности. URL: <https://jivopis.fandom.com/ru/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D1%82> (дата звернення 01.12.2020).
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини XX століття: виконавська практика та композиторська творчість. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019. 216 с.
3. Гринберг М. Русская альтовая литература Москва: Музыка, 1967. 194 с.
4. Давыдова М. Роберт Шуман. Его жизнь и музыкальная деятельность. Москва: Мультимедийное издательство Стрельбицкого, 2019. 128 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. III. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва, 1984. 634 с.
6. Понятовский С. Альт. Москва: Музыка, 1974. 102 с.
7. Теодор-Валенси Берлиоз. Москва: Молодая гвардия, 1969. 205 с.

Музика в слові та слово в музиці

Сучасні реформаційні процеси, що активно торують шлях у різних галузях українського суспільства, спричиняють і оновлення організаційно-навчальної діяльності початкової мистецької освіти. Відповідно до наказу Міністерства культури України (№ 686 від 09.08.2018 року) було затверджено положення про мистецьку школу, в якому узагальнено напрями діяльності мистецьких шкіл сфери культури (музична, художня, хореографічна тощо). У документі зазначено про необхідність надання початкової мистецької освіти, у ході якої відбувається набуття здобувачами спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності..., а також і про потребу загального художньо-естетичного розвитку дітей, як то: створення умов для професійної художньо-творчої самореалізації особистості здобувача початкової мистецької освіти; виховання громадянина України шляхом вивчення та виховання поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу, етносів України, а також інших націй і народів [3].

Згідно з новітніми тенденціями розвитку мистецьких шкіл, метою нашої статті є висвітлення виховного впливу на дітей і молодь художнього втілення поезії в музиці і музики в поезії на прикладі творчості нашої славетної землячки – Лесі Українки, ім'я якої було присвоєно КПСМНЗ музичній школі №4 рішенням Житомирської міської ради №1388 від 23.04.2019 року. Актуальність цієї тематики зумовлена ще й тим, що у 2021 році українська спільнота буде відзначати знаменну дату – 150-річчя від дня народження геніальної української поетеси.

Багатогранно обдарована письменниця мала неабиякий хист до музики, оскільки народилася у родині багатій на таланти. У будинку Косачів часто збиралися письменники, музиканти, художники. Невід'ємною складовою виховання дітей у сім'ї було навчання гри музичних інструментах. Коли Косачі оселилися в Києві, Леся брала уроки гри на фортепіано у дружини засновника української класичної музики М. Лисенка. Сам Микола Віталійович вбачав у своїй учениці великий талант. Дівчинка мріяла стати піаністкою, але несподівана хвороба та операція на руці стали цьому на заваді. Мрія бути піаністкою залишилася нездійсненою. Свій розпач та душевний біль, свою любов до музичного інструменту вона висловила у поезії «До мого фортепіано»:

*Мій давній друже! мушу я з тобою
Розстатися надовго... Жаль мені!
З тобою звикла я ділитися журбою,
Вповідувать думки веселі і сумні...*

Втім, любов до музики не згасла. У житті поетеси органічно поєднувалися дві музичні сфери: народна музика та класична. Захоплення народною творчістю Леся отримала від своєї матері Олени Пчілки, яка виховувала своїх дітей в українських традиціях. Сім'я Косачів часто відвідувала глухі села Волині, де вони збирали та записували народні пісні. Таким чином народна пісня рано увійшла в життя Лесі Українки. Та власне і дитинство, і юність, і зріла пора життя, і творчості поетеси пронизані піснею та органічно пов'язані з нею.

*Якби мені достати струн живих,
якби той хист мені, щоб грать на них,
потужну пісню я б на струнах грала...*

Пізніше доробком її фольклорних пошуків стали збірки «Колодяженські пісні з рукописного зошита» (1890-ті роки), «Дитячі ігри, пісні й казки Ковельщини та Звягельщини» (1903р) і «Народні пісні до танцю» (1904 р), які були видані письменницею. До збірки «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», яку упорядкував та видав її чоловік Климент Квітка в 1917 році, увійшло 225 пісень. А щоб урятувати від забуття та зберегти для наступних поколінь кобзарське мистецтво, Леся власним коштом організувала етнографічну експедицію, щоб записати українські народні думи та історичні пісні у виконанні українських кобзарів. Пізніше ці твори вийшли друком у двох томах і, завдячуючи Лесі Українці, Європа дізналася про спів кобзарів, як про самотнє мистецьке явище української народної культури.

А як же класична музика? Поетеса любила класичну музику і, незважаючи на хворобу, впродовж всього життя грала на фортепіано, постійно поповнювала нотну бібліотеку, самостійно знайомилася з творами композиторів різних епох, стилів і жанрів, відвідувала концерти та оперні постановки. Улюбленими композиторами Лесі були В. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Ліст і особливо Ф. Шопен.

Музика була першим покликанням Лесі Українки. З нею вона не розлучалася усе життя. Навіть у розмовній мові Леся вживала музичні вирази, терміни, порівняння – піцикато, піаніссімо, адажіо, які, як здавалося їй, краще зможуть передати те, що вона відчувала. Вплив музики на творчість Лесі Українки величезний. Глибоке розуміння музики відлунюється у багатьох її поетичних творах, про що свідчать навіть заголовки: «До мого фортепіано», «Сім струн», «Мелодії», «Ритми», «Невільничі пісні», «Пісні про волю», «Лісова пісня», «На крилах пісень». Душею генія Леся Українка відчувала магічний вплив музики. Магічним можна назвати її цикл поезій під назвою «Сім струн», задуманий у формі гами. Цикл викликає інтерес самим його компонуванням: у ньому об'єднано сім поезій, кожна з яких має назву однієї з нот («До», «Ре», «Мі», «Фа», «Соль», «Ля», «Сі»). Перше слово кожного вірша розпочинається відповідним складом.

Кожен твір має підзаголовок, який вказує на його жанрову специфіку. І це тільки один із прикладів того, як музика переплітається з віршованими рядками Лесі Українки.

Тож не дивно, що багато композиторів у своїй музичній творчості зверталися до Лесиних віршованих рядків: М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, Б. Фільц, В. Кирейко, А. Кос-Анатольський, П. Майборода... Найбільше написано творів на слова Лесі Українки для голосу з фортепіанним супроводом, а саме романси, хори, солоспіви. Також є й твори великих жанрів – симфонії, опери й балети. Балетів найбільше – Л. Дичко «Досвітні вогні», В. Губаренко «Камінний господар», В. Кирейко «Оргія» та інші.

Лебединою піснею Лесі Українки стала драма-феєрія «Лісова пісня». Її поетичний задум так глибоко пов'язаний з музичними образами, що поетеса, вперше у цьому творі, впроваджує в дію живе звучання народних мелодій. Вона сама добирає 16 волинських мелодій, включає їх як нотний додаток до п'єси і пояснює, як саме і в які моменти розгортання дії вони повинні звучати. Український композитор В. Кирейко використав Лесині пісні з нотного додатку у своїй опері «Лісова пісня». А в 2017 році на оперному фестивалі «Опера в мініатюрі» в Кам'янці-Подільському відбулася світова прем'єра опери «Лісова пісня» сучасного львівського композитора М. Волинського.

За мотивами «Лісової пісні» було створено і два балети композиторами Г. Жуковським та М. Скорульським. Цікаво, що М. Скорульський навчався музики та деякий час викладав у музичних закладах Житомира. Тож можемо сказати, що житомирська земля надихнула ще одного митця на створення феєричного твору. Балети композиторів стали візитівкою українського хореографічного мистецтва.

Співуча муза поетеси продовжує навіювати новим композиторам мелодії, ритми та інструментальні барви. В Україні створено мультфільм «Мавка. Лісова пісня». До створення саундтреку цього мультфільму долучився гурт «ДахаБраха», який відомий сміливими експериментами із фольклорною музикою.

Отже, слово Лесі Українки живе в музиці, а музика живе в її слові. Наперекір долі, з життєвим кредо «*Contra spem spero*», в серці «з тим, що не згорає», поетеса зробила неоціненний внесок у світову літературу та музичну культуру. Її життя є прикладом для учнів нашої музичної школи в навчанні музиці та досягненні поставленої мети.

У 2019 році музична школа № 4 імені Лесі Українки Житомирської Міської ради започаткувала два культурно-мистецькі проекти – «Музика у слові і слово у музиці» та «Сім струн».

Учні школи є переможцями Міського конкурсу учнівської творчості, присвяченого 149-річчю від дня народження Лесі Українки. Творчість поетеси надихає педагогічний та учнівський колектив до перемог у Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах. Зокрема, в міжнародному конкурсі «Перлини Звягельщини», започаткованому на батьківщині Лесі Українки в місті Новоград-Волинському.

Наші учні беруть участь у щорічному Міжнародному фестивалі «Музика Ф. Шопена просто неба» у м. Радомишль. І вже декілька років поспіль там звучить музика улюбленого композитора Лесі Українки у виконанні вихованців нашої школи. Провідною зорею світить нам сьогодні могутній талант всесвітньовідомої поетеси Лесі Українки. Він і надалі буде світити для нинішніх і прийдешніх поколінь.

*Інші будуть співці по мені,
Інші будуть лунати пісні,
Вільні, гучні, одважні та горді
Поєднаються в ясній акорді
І полинуть у ті небеса,
Де сіяє одвічна краса,
Там на їх обізветься луною
Пісня та, що не згине зо мною.*

1. Гуць М.В., Россошинська Н.Л. «Леся Українка: Життя та творчість в документах, фотографіях, ілюстраціях». Київ: Радянська школа, 1979. 280 с.
2. Леся Українка. Вибране. Київ: Дніпро. 1977. 117 с.
3. Наказ міністерства культури України про затвердження Положення про мистецьку школу. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text>
4. Світ музики Лесі Українки. URL: <http://cls.ks.ua/chitacham/storinka-lesi-ukrainki/muzik>
5. Щукіна І. Світ музики Лесі Українки. URL: <https://mvduk.kiev.ua/wp-content/uploads/2014/11>

**Валентина Антонюк,
Катерина Бакальчук**

Аналіз досліджень камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського: проблеми періодизації

Творчість Бориса Миколайовича Лятошинського – генія української музики ХХ століття – завжди має бути в полі зору як музикознавців, так і виконавців усіх спеціальностей. Значущість постаті цього митця особливо гостро відчувається в рік його історичного ювілею – 125-річчя від дня народження.

Разом із тим, не зважаючи на особливе місце Бориса Лятошинського в історії української культури, в його біографії та дослідженнях творчості все ще багато прогалин, «білих плям» та недостатньо вивчених творів. Особливо це стосується його камерних вокальних композицій, які складають яскраву сторінку історії цього жанру в українській культурі. Слід зазначити також, що в концертних програмах співаків вокальні твори Бориса Лятошинського з'являються не так часто, як вони на те заслуговують.

Для активнішого впровадження творів Бориса Лятошинського до концертної практики, ставимо за мету: розв'язати декілька історичних та культурологічних завдань, зокрема, уточнити періодизацію його романсів.

Надруковані останнім часом роботи В. Антонюк [1], І. Савчука [5], Т. Гомон [3, 4], Ю. Бенті [2], що засновані на аналізі нотного матеріалу, рукописів та архівних джерел, дозволяють уточнити місце камерно-вокальних творів у творчому доробку як Б. Лятошинського, так і його сучасників, а також хронологію їх створення.

Всупереч поширеній серед музикознавців думці, що Б. Лятошинський почав активно освоювати жанр камерно-вокальних мініатюр лише у 1920-х роках і час від часу писав романси у 1930-х та 1940-х, є рукописи, які можливо датувати значно ранішим періодом, зокрема, 10-ми роками ХХ століття. Відомо також, що в останні роки життя композитор доопрацював деякі романси 1920-х, завдяки чому вони отримали нове звучання.

Так, готуючи до видання романси Б. Лятошинського, І. Савчук звернув увагу на те, що вже починаючи з 1914 року (час приватних уроків та початок навчання у Київській консерваторії в класі композиції Р. Глієра), вокальні твори автора постають якісно та професійно оформленими [5]. Цей етап є вже мистецьки зрілим.

У меморіальному Кабінеті-музеї Б. Лятошинського в Києві зберігається 18 камерно-вокальних творів 1910-х років, написаних під час його приватного та офіційного навчання у Р. Глієра (1914–1917 [1920] рр.), тобто Б. Лятошинський починає опановувати жанр романсу значно раніше, ніж було відомо дослідникам його творчості. Рукописи романсів зберігаються у конверті, підписаному рукою дружини композитора: «Романси 1914 – 1917». Тринадцять із них написано в 1914 році, – до вступу Б. Лятошинського в Київську консерваторію. Можливо, це Р. Глієр ставив перед своїм учнем певні творчі завдання. Водночас жанр романсу міг бути обраним молодим автором і самостійно, під впливом бурхливих почуттів до своєї коханої – майбутньої дружини Маргарити Царевич.

Можна припустити, що знайомство з М. Царевич, яка на той час професійно навчалася співу, спонукало молодого автора до написання низки романсів на тексти відомих поетів — О. Толстого, О. Плещеева, О. Апухтіна та інших. Ці твори — майже все, що лишилося від періоду навчання Б. Лятошинського у Р. Глієра перед вступом до Київської консерваторії. Три романси створені на поезії, які були використані Р. Глієром та П. Чайковським: «Знову, як раніше, самотній» (вірші Д. Ратгауза); «На ниви жовті сходить тиша» (вірші О. Толстого) та «О, якщо б ти змогла» (вірші О. Толстого). Варто зауважити, що в своїх творах молодий композитор не наслідував відомі шедеври.

Усі тринадцять романсів 1914 року написані в індивідуальній манері, що свідчить про пошуки Б. Лятошинським відповідних засобів виразності, внутрішнього відчуття музичного образу, навіяного змістом віршів. Композитор власноруч переписав твори начисто та пронумерував вісім романсів, об'єднавши їх в один зошит. Цим пояснюється, чому знаменитий підпис композитора «Борис Якса-Лятошинський» є тільки на першому романсі з восьми. Дати ж написання є на всіх романсах цього зошита.

Чотири з вісімнадцяти автографів не мають вказаної композитором дати написання. Першим таким романсом є «Осінь» на вірші О. Толстого. Орієнтовний рік його створення — 1914-й, що майже не викликає сумніву, адже чистовий автограф цього твору, за свідченням І. Савчука, знаходиться у товстому нероздільному нотному зошиті між автографами вокальних мініатюр Б. Лятошинського «Краплини осінні» (вірші О. Курсинського) та «Зів'ялі дві троянди сумовито на піску лежать» (вірші М. Вальдау в перекладі О. Плещеева) датованими 1914-м роком. Два романси «Ти зірвала квітку» (вірші Д. Ратгауза) та «З води піднімаючи голівку» (вірші Г. Гейне у перекладі О. Толстого) — відсутні у двох списках ранніх творів Б. Лятошинського, систематизованих І. Царевич. Орієнтовно дослідник датує їх 1917-м роком, на підставі напису на конверті з рукописами, зробленого Маргаритою Царевич [5].

Серед вісімнадцяти камерно-вокальних творів 1910-х років окреме місце посідає романс «Знову на самоті» на вірші С. Надсона. Цей романс в одному з переліків ранніх творів Б. Лятошинського, систематизованих І. Царевич, вміщений перед вокальною мініатюрою «Приснилося небо вечірнє» на вірші С. Надсона (22–23 серпня 1915 року), а в іншому — після неї, через належність текстів обох поезій С. Надсону. Зберігався цей автограф окремо від інших романсів, які були у вищезгаданому конверті. Аналіз ладо-гармонічних особливостей і образно-змістового компонента цього твору дає досліднику підстави віднести його до пізнішого періоду (орієнтовно — 1920 рік).

Великий інтерес в аспекті проблеми періодизації вокальних творів композитора представляє стаття Ю. Бенті, написана з приводу урочистої передачі на державне зберігання 27 романсів Б. Лятошинського, більшість із яких – автографи 1920-х років [2]. Дослідниця зазначає, що особовий фонд Б. Лятошинського в ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України) містить три описи документів за 1916 – 71 роки. Усього там міститься 69 одиниць зберігання [2, с. 122].

Із новітніх наукових розвідок назвемо видання «Б. Лятошинський. П'єси для фортепіано 1910-х» (Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2020). Упорядник цього видання Т. В. Гомон у своїй передмові зауважує, що ранній період творчості (до 1920 року) є «...невідомим пластом творчого доробку Бориса Лятошинського» [4, с. 5], однак зазначає, що «саме ці твори дають змогу ретельно простежити шлях Бориса Лятошинського до найбільш самобутнього періоду його життєтворчості – 1920 років» [4, с. 5].

Вісім фортепіанних п'єс композитора свідчать про поступове зростання творчої майстерності, кристалізацію індивідуального композиторського мислення, становлення основних рис стилю та творчого почерку. На нашу думку, доцільним є компаративне дослідження фортепіанних та камерних вокальних творів із метою віднайдення спільних художніх образів, інтонаційного вокабуляру, гармонічної мови. Підсумовуючи аналітичні спостереження, Т. Гомон відзначає найхарактерніші, на її думку, прояви мистецького самовираження Б. Лятошинського, а саме:

- програмність як засіб виявлення музично-драматичного наративу;
- загострення метро-ритмічних формул;
- *ostinato* як один з провідних метро-ритмічних прийомів не тільки в ранньому, а й зрілому періоді його творчості;
- поліфонізацію фактури;
- симфонізм мислення;
- тембральну насиченість фортепіанної фактури;
- ладо-гармонічні новації (еліптичні гармонічні зіставлення, модуляції у далекі тональності, використання натуральних ладів, розширення тональності, свідомий відхід від тональної завершеності творів тощо) [4, с. 17].

Таким чином, можна стверджувати, що періодизація ранніх творів Б. М. Лятошинського (як камерно-вокальних, так і інструментальних) має значення не тільки для хронологічного впорядкування творчого доробку композитора, а й є способом визначення шляхів його творчої еволюції.

1. Антонюк В. Г. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: збірник статей. Книга перша. Київ: НМАУ, 2016. С. 146–162.
2. Бентя Ю. Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України. *Архіви України: науково-практичний журнал*. № 4 (298). 2015. С. 121–135.
3. Гомон Т. В. Ранній період творчості Б. Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 18 с.
4. Лятошинський Борис. П'єси для фортепіано 1910-х / авт.-упоряд. Т.В. Гомон; Ін-т проблем сучас. мист-ва. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 60 с.
5. Савчук І. Б. Лятошинський Борис. Романси 1920-х / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2015. 292 с.

**Михайло Гриценюк,
Ірина Шинкарук**

Значущість феномену Володимира Івасюка

Володимир Івасюк – постать унікальна, адже він фактично започаткував у 1960-х роках нову українську естрадну культуру. Цього року відомому музиканту виповнилося б 71... Його чудові пісні, які знають і співають далеко за межами України, є і завжди залишатимуться сучасними.

В. Івасюк народився в 1949 році в місті Кіцмань на Буковині. Вищу освіту здобув у Чернівецькому медичному університеті, але професійний свій шлях пов'язав з музикою: володів скрипкою, віолончеллю, гітарою і фортепіано, а також співав.

У новорічну ніч 1967-го у Вижниці був створений ВІА «Смерічка» Л. Дутковського. Репетиції ансамблю у місцевому Будинку культури тривали до другої години ночі. На одному з таких вечірніх зібрань з'явився Володимир, який привіз показати Левкові свої твори. У «Смерічці» Володимира називали на французький манер – Вольдемаром, тому що він знав французьку мову і любив Джо Дассена та Жерара Філіппа [6].

Після закінчення третього курсу Володимир почав працювати над піснею «Червона рута». «Купання у славі дає можливість бути жорстоким, вибагливим, вередливим, прагматичним. І бути серйозним та відповідальним, що завжди вирізняло Івасюків, – каже молодша сестра Оксана. – У 21 рік слава «Червоної рути» могла затьмарити все. Володя міг більше нічого не писати.

Але він залишався відповідальним, здобувши популярність. Йому треба було вчитися в консерваторії, відмовитися від медицини і малювання, писання віршів і виконання власних пісень. Композитор не міг бути на всі руки майстром, треба було у чомусь собі відмовити» [4].

Коли Володимир вперше виконав свою «Червону руту» на Українському телебаченні, в інститут, де він тоді навчався, почали надходити листи від його шанувальників з усього тодішнього Радянського Союзу. Адреса була простою: «Чернівці, медичний інститут. Студенту Володимиру Івасюку – автору «Червоної рути». Письменник Михайло Івасюк запитав сина: «Нащо ти пишеш свої композиції? Що вони тобі дають?». Юний композитор відповів батькові: «Кожен мій твір, татку, породжує у мені болісно-солодкий дроз, який збагачує моє духовне життя. Без нього в душі була б цілковита порожнеча. Той дроз робить серце здатним чинити на світі добро» [5].

У 1971 році в Яремчі було знято фільм «Червона рута», в якому знімалися Софія Ротару, Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Раїса Кольца, ансамблі «Смерічка», «Карпати», «Опришки» і «Росинка». У ньому прозвучали пісні композиторів Володимира Івасюка, Левка Дутковського, Мирослава Скорика, Валерія Громцева, Руслана Іщука. Того ж року в передачі Центрального телебачення «Алло, ми шукаємо таланти!» звучала нова Володина пісня «Водограй» [1, с. 240].

«На Володю «Смерічка» мала великий вплив, вона його захопила настільки, що він переглянув своє творче кредо та вписався в «смерічковий» музичний напрям, поповнюючи репертуар ансамблю своїми піснями, – згадує ті незабутні часи засновник легендарного колективу Левко Дутковський. – У фіналі телефестивалю «Пісня-71» у Москві вперше на весь колишній Союз прозвучала «Червона рута» у виконанні солістів «Смерічки» Василя Зінкевича, Назарія Яремчука і автора пісні Володимира Івасюка. А на «Пісню-72» запросили «Смерічку» з моєю піснею «Незрівнянний світ краси», але я переконав музичну редакцію Центрального телебачення, що піснею року повинен стати «Водограй», оскільки він був більш популярним, отримав на Всесоюзній радіостанції «Юність» понад 3000 листів» [3].

Варто згадати вірменського композитора-самородка, генерала міліції Олексія Екімяна, якого цікавила формула Івасюкового феноменального успіху. Шкода, що нині майже не чути шлягерів, узяти хоча б «Сонячний дощ», «Вишневу сопілку», цього самобутнього вірменського митця – автора хіта «Снігопад», – який написав два десятки пісень українською мовою під впливом Володі. «У 1960 – 1970-х роках українська пісня відрізнялася від російської тим, що вона була національною, близькою до народного джерела, – вважає композитор Ігор Поклад. – Як приклад – твори Володимира Івасюка. Вони мали рідкісну українську інтонаційність і своєрідність» [4].

Слід підкреслити, що всі знають Івасюка як легендарного музиканта та композитора. Та мало кому відомо, що за спеціальністю він – медик. Навесні 1972 року починається львівський період у його житті: він переїжджає до Львова, де стає студентом підготовчого композиторського факультету Львівської консерваторії та переводиться на IV курс Львівського медичного інституту. Там він закінчує медичний інститут і вступає в аспірантуру на патологічну фізіологію.

Цікавий факт: ще у 1975 році в Естонії була відзнята кінострічка «Смерічка в Карпатах». Цей фільм вийшов лише на естонських екранах, бо в Україні його суворо заборонили до показу. Причиною заборони виявився синьо-жовтий прапор. Так, саме на тлі українського прапору в кадрі виступали Василь Зінкевич, Назарій Яремчук та Софія Ротару. Ось що каже сам композитор про таке ставлення до всього українського: «Французи, італійці, росіяни і всі інші народи співають своїми мовами, і їх ніхто не називає націоналістами. А ми, українці, вже з самої колиски стаємо націоналістами, якщо матері співають нам українські колискові. Тому нас перевиховують у концтаборах. Українець перестає бути націоналістом аж тоді, коли зневажає свою мову, пісню, свої національні традиції, любить усе, крім свого рідного» [2].

Радянський «*Beatles*» – саме так величали друзі та музичні критики перший «проект» Івасюка – ансамбль «Буковинка». Володимир створив його ще під час навчання в школі. В той час, коли на радянському просторі тільки розпочинали створюватись поодинокі вокально-інструментальні ансамблі, «Буковинка» виступала на місцевому рівні з надзвичайно ритмічним та незвичним репертуаром [7].

Наприкінці 80-х років батько Володимира Михайло Івасюк отримав бандероль з листом від Всесоюзного агентства з авторських прав. У листі йшлося про таке: «З приємністю надсилаємо Вам екземпляр II тому збірника пісень вашого сина В. Івасюка, який вийшов у видавництві «Дума м'юзик» в обробці Олеся Кузишина». Знане в Нью-Йорку видавництво запланувало видати 6 збірок з понад 60-ма найбільш відомими піснями Володимира. Це було перше значуще та якісне видання творів Івасюка [7].

Отже, як зазначає науковець Н. Філіпчук у своїй статті: «... значущість «українського феномену» 60-70-р.р. минулого століття – Володимира Івасюка – виходить далеко за межі мистецької сфери. Він несе в собі загальносуспільний потенціал впливу на націю, культуру, особливо на молоде покоління, яке мусить виробляти здатність відчувати й любити, розуміти й належно оцінювати мистецтво... Неминущою цінністю Івасюкової життєтворчості є те, що вона зросла на повазі до святинь української культури, до глибоких, багатобарвних народних поглядів на красу людських взаємин, природи, світу» [8, с. 4].

Слід підкреслити, що українська пісня – найбільша радість для простої людини. Життя таке, що душі черствіють, тільки рідна пісня здатна достукатися до найглибших закутків, пробудити радість, добро і світло. Пісні Володимира Івасюка, які стали класикою української естради, не видаються архаїкою – ні за мелодіями, ні за текстами, ні за духом. Вони пройшли перевірку часом. Як і тоді, у 1970-х, нас хвилює милозвучна гармонія і ритм, властивий лише Івасюковій пісні. Тільки він так ніс до української молоді відродження вільного духу, прадідівський тембр, тисячолітню сонячну вдачу свого народу. І тепер ніжно співає колискову верба над водою, тужно розповідають казки смереки в Карпатах, іскристо грають води у потоках, вторячи ритму буття. Проте вже без генія...

1. Випускників твоїх славетні імена / Бойчук Т. М. та ін. Вид-во Чернівці: «Місто». 2014. С. 240.
2. Івасюк Г., Івасюк О., Криса Л. Відлуння твоїх кроків. Володимир Івасюк. Львів : Вид. дім «УкрПол». 2011. 240 с.
3. Левко Дутковський. «Якби нас не розбили поодинці: мене, Назарія Яремчука і Василя Зінкевича – ми зробили б набагато більше». *Всеукраїнський журнал «СВОЯ МУЗИКА»*. 2008. №1(2). URL: <http://filarmoniya.cv.ua/ua/paper3/> (дата звернення: 07.12.2020).
4. «Ми, українці...». Щоденна газета «Високий Замок». 2014. URL: <https://wz.lviv.ua/far-and-near/126053-mi-ukrajintsi-z-koliski-staemo-natsionalistami-yakshcho-materi-spivayut-nam-ukrajins-ki-koliskovi-tomu-nas-perevikhovuyut-u-kontstaborakh> (дата звернення: 07.12.2020)
5. Плахта Дмитро. Правила Життя видатних львів'ян. Володимир Івасюк: веб сайт. URL: <https://boomplus.tv/2019/01/20/pravy-la-zhyttia-vydatnykh-lvivian-volod/> (дата звернення 07.12.2020).
6. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка: веб-сайт. URL: http://www.ivasjuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=ivasjuk_kozhen_tvir_porodz_huuye_bolisno_solodkyj_drozh (дата звернення: 08.12.2020).
7. Топ-5 цікавих фактів з життя легендарного українського поета і композитора Володимира Івасюка: веб-сайт. URL: <https://amazing-ukraine.com/top-5-tsikavykh-faktiv-z-zhyttia-lehendarnoho-ukrainskoho-poeta-i-kompozytora-volodymyra-ivasiuka/> (дата звернення 08.12.2020).
8. Філіпчук Н. Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка. *Мистецтво та освіта*. Київ, 2013. № 3. С. 2–5.

**Марина Носок,
Ірина Шинкарук**

Особливість пісенного проєкту «Глибокий колодязь»

Феномен пісенної культури українського народу простежується у її невичерпності та здатності набувати форми цілющого духовного джерела, яке живить не одне покоління українців та сприяє його самоідентифікації в складних умовах глобалізації.

Виховання мистецької молоді засобами народної пісенності на сучасному етапі є найдієвішим засобом позбавити її почуття національної меншовартості та прищепити любов до багатой скарбниці українського фольклору, а ще – це завжди унікальна можливість спрямувати творчу діяльність у креативне русло.

Пісенний проєкт Ірини Шинкарук «Глибокий колодязь» було розпочато у 2004 році та запатентовано у 2005 році як мистецько-дослідницьку експедицію, метою якої стало об'єднання в духовному джерелі української пісні знакових, історично-енергетичних місць України. Тому своєрідна форма культурної репрезентації визначилась як пісенна фреска. Особливість запису українських пісень, солоспіву без музичного супроводу полягала в тому, що він відбувався в державних установах, навчальних закладах, підприємствах, архітектурних та історико-культурних пам'ятках, релігійних храмах, тощо. Ці різновекторні місця було обрано репрезентантом тому, що вони містять в собі особливу енергетику, відчутну неповторну атмосферу, а найголовніше – мають унікальні акустичні особливості, котрі яскраво впливають на звучання кожної музичної композиції.

Органічне поєднання двох пластів (історико-географічного та музичного-поетичного) визначило головну ціль проєкту, яка не втрачає своєї актуальності й до нині. Проєкт отримав широкий тогочасний резонанс у засобах масової інформації та комунікації [2–6], що не зникав впродовж майже п'яти років – саме стільки тривав запис. Сама ідея запису виникла під час відвідин авторкою Божої гори, поблизу Почаєва, там відбувся і перший запис. А назва проєкту – «Глибокий колодязь» – взяла свій початок від народної пісні «Ой, глибокий колодязю» і самого сприйняття української народної пісні як духовного джерела, або глибокого колодязя, який здатен відродити духовність і підняти національний дух.

До альбому «Глибокий колодязь», що був створений на матеріалі попередньо здійснених фольклорних експедицій, увійшли твори, пронизані українським національним духом. Епіграфом до усього проєкту став вірш Олександра Смика, яким розпочиналася кожна сесія звукозапису:

«Я там, де друзі і родина, а з ними всі місця святі!

Я там, де слово Батьківщина не промовляють в суєті!»

«Учора, сьогодні, завтра і завжди» – домінуючі позиції при виборі музично-пісенного та географічно-історичного матеріалу. Це, перш за все, українські народні пісні. Серед них є як і відомі варіанти творів, так і рідкісні. Не залишились поза увагою також пісні сучасних українських композиторів, тісно і гармонійно поєднавши глибинні народні традиції з сучасністю.

Загалом у проєкті виконано 32 пісенні композиції. В кожному місці запису виконувалося від семи до тридцяти пісень. Певна кількість композицій записувалася у всіх місцях, де проводився запис. Однією з таких композицій є «Ой, глибокий колодязь». Можна, до прикладу, порівняти звучання цієї пісні, записаної в одному із храмів, на відкритому просторі чи в цеху заводу Антонова, загальна площа якого становить 2,5 га.

Пісенні композиції, що увійшли до проєкту «Глибокий колодязь», чітко діляться на декілька груп. Першу групу склали пісні календарно-обрядового циклу, куди зараховано твори, найдавніші за своїм походженням. Вони тісно пов'язані з народно-господарчим і релігійним календарем, а також з прадавніми звичаями і обрядами (різдвяні колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні, весільні пісні тощо). До другої групи належали соціально-побутові пісні. Це народно-поетичні музичні твори, в яких відображено суспільні явища, процеси, обставини. Третя група об'єднала пісні родинно-побутового циклу, що зображають переважно родинні стосунки, побутові теми і проблеми. Ще одна група сформувалася з пісень сучасних українських композиторів, в яких використана національна музично-поетична традиція.

Як зазначалося вище, усі твори були записані в природному середовищі без будь-якого музичного супроводу портативною звукозаписуючою студією. Для здійснення запису було придбано звукозаписуючу станцію, п'ять студійних конденсаторних мікрофонів RODE (для запису у форматі 5:1) та елементи живлення, адже частина записів відбувалася у важко доступних місцях, де відсутня можливість підключення до електромережі. Місця запису були вибрані не випадково. Культові споруди, природні і географічні заповідники, цивільні й військові установи, підприємства, шахти – вони символізують усю силу і міць, велич і красу нашої держави. Записи здійснено у 19 місцях, деякі з цих місць сьогодні не доступні для українців:

1. Божа гора – Почаївський район, Тернопільська область.
2. П'ятницький цвинтар – місто Кременець, Тернопільська область.
3. Козацька церква – місто Кременець, Тернопільська область.
4. Храм Живоносного джерела – Південна Борщагівка, місто Київ.
5. Перчера Карані-Коба – плато Карані-Яйла, АР Крим.
6. Винні півали Массандри – місто Ялта, АР Крим.
7. Шахта ремонту підводних човнів – Балаклава, АР Крим.
8. Соляна шахта – місто Соледар, Артемівський район, Донецька область.
9. Одеський Національний Академічний театр Опери та Балету – місто Одеса.

10. Житомирський бронетанковий завод – селище Новогуївинське, Житомирська область.
11. Дніпрогес – місто Запоріжжя.
12. Державний музей Т.Г. Шевченка – місто Канів, Черкаська область.
13. Канівська ГЕС – місто Канів, Черкаська область.
14. Королівська криничка – місто Канів, Черкаська область.
15. Цех ремонту літаків, завод «Антонова» – місто Київ.
16. Кафедральний костел святих апостолів Петра і Павла – місто Луцьк.
17. Музей волинської ікони – місто Луцьк
18. Костел Воздвиження та святого Йосипа. – село Підгірці, Золочівський район, Львівська область.
19. Свято-Катерининський (Спаський) собор – місто Херсон [1].

Отож, справжнє мистецтво покликане відкривати людям красу і неповторність оточуючого світу, викликати найсвітліші почуття, дарувати благородну насолоду і натхнення. З одного боку, «Глибокий колодязь» – це підібране і виконане зібрання музично-поетичних творів, проникнутих глибинним народним духом, з іншого – незвичайний путівник по визначних історичних та географічних місцях незалежної України. Такий унікальний матеріал, безумовно, слугує найкращим прикладом творчого самовияву та навчальним матеріалом для студентів мистецьких спеціальностей.

1. Експедиційні дослідження: звукозаписи, фото і відеоматеріали. *Приватний архів автора Ірини Шинкарук*. Архів не описаний.
2. Ірина Шинкарук – «Глибокий колодязь» новини wmv. *YouToobe*. Вилучено з: <https://www.youtube.com/watch?v=YJZOXF1axCA>.
3. Київ етно музик фест «Віртуози фолку» – Ірина Шинкарук. *Телепередача*. Вилучено з: <https://www.facebook.com/virtuozы.folku/videos/iryna-shynkaruk-festival-virtuozы-folku/524876477919271/>.
4. Клименко В. Ірина Шинкарук – своїм новим акапельним проектом я хочу об'єднати всю Україну: інтерв'ю. *Україна Молода*. Вип. № 074, 21 квітня 2006.
5. Коскін В. Ірина Шинкарук: я знайшла «Глибокий колодязь з живою водою»: інтерв'ю. *Портал Українця*. Вилучено з: <http://www.vox.com.ua/data/2007/04/06/iryna-shynkaruk-ya-znaishla-glybokiy-kolodyaz-z-zhyvoyu-vodoyu.phtml>.
6. Костюк Б. Новий музичний проект – «Глибокий колодязь». *Радіо Свобода*. 20 квітня 2009 року. Вилучено з: <https://www.radiosvoboda.org/a/1612007.html>.

Етно-рок як один із способів відродження кращих традицій української музики

У розвитку культури ХХ – початку ХХІ століття рок-музика посідає особливе місце. Сформована близько 60 років тому, вона пережила період бурхливого розквіту й поширилася по всіх регіонах світу. Незважаючи на подібність окремих рис і прийомів рок-музики з іншими напрямками виконавської музичної культури, перш за все, з фольклором, вона володіє власною моделлю музично-психологічної дієвості в складних умовах розвитку ХХІ століття [4].

Актуальність теми дослідження посилюється недостатньою вивченістю феномена етно-рок музики. Незаперечно доведено, що існує прямий зв'язок між змінами в суспільстві й виникненням та розвитком нових музичних течій і культур, заснованих на них. На даний час етно-рок визначається як складне, динамічне, багатовимірне явище соціального характеру, що має коріння у масовій культурі, залежне від неї й впливає на неї. Проте наразі не існує однозначного розуміння вказаного терміну.

Аналіз наукової літератури показав, що ця проблема вивчена недостатньо ні в теоретичному, ні в практичному планах. До 90-х років ХХ століття рок-музика найчастіше розглядалася лише в рамках вивчення або контркультури, або молодіжних субкультур (А. Запесоцький, В. Зінкевич, І. Набок). Серед музикознавчих робіт необхідно особливо відзначити праці А. Козлова, В. Конен, С. Сергєєва. У працях О. Васильєвої, Г. Іващенко, С. Левікової, Д. Петрова, Т. Щепанського представлені наочні матеріали, зібрані дослідниками в ході соціологічних експериментів. Останніми роками було видано кілька книг з історії рок-музики радянського періоду, зокрема, книги А. Троїцького й Є. Федорова. Д. МакДональд, Дж. Паскаль, Р. Фріпп, Б. Хеландер досліджували рок-музику та рок-культуру з позицій історичного й соціального аналізу, їхні праці присвячені виявленню причин і наслідків її появи.

Метою статті є характеристика культурно-філософської направленості етно-рок музики як одного зі способів відродження кращих традицій української музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Рок-музика як жанрова сфера масової музики, є одним з чинників розвитку сучасної культури і функціонує як соціальне, світоглядне, музичне явище. Виникнення рок-музики визначило зміни в музичній психології пересічної людини, зумовлені складною соціокультурною атмосферою середини минулого століття.

Важливим елементом року є «середовищність» естетичного переживання, що формує ставлення до музики як форми колективного напруженого емоційного досвіду, втілення суперечливого духовного стану молоді другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Для рок-музики, так само як і для постмодернізму, характерні плюралізм, фрагментарність, переривчастість, мінливість, невизначеність, еkleктизм, що відображає зміни соціокультурної реальності. Таким чином, звернення до постмодерну як культурної ситуації постсучасного світу й постмодернізму як теоретичної рефлексії постмодерну дозволяє позиціонувати рок-культуру як феномена постмодерністської реальності, характерними ознаками якого є багатозначність та поліваріантність, децентрованість дискурсу й деканонізації, суб'єкта та іронічності, гібридизація різних жанрових кодів й карнавалізація як форма ігрового освоєння світу-тексту.

В українській музичній культурі рок-музика кардинальним чином впливає на настрої суспільства, вона є лакмусовим папірцем, за якими можна чітко оцінити самодостатність суспільства і самотність національної культури. Тому, рок-музику, як альтернативний елемент музичної культури, варто використовувати (зрештою і використовують!) як інструмент соціального конструювання, метод впливу на масову свідомість.

Найвиразніша тенденція світової сцени останніх десятиліть – це world music і тотальне звернення музикантів до коренів етнічних культур. Трохи вужчим за поняття world music є поняття етно-рок (фольк-рок, англ. *folk rock*), оскільки передбачає обов'язкове витримання рокової естетики – напрям у музиці, що поєднує фольклор з роком. Фолк-рок може більшою чи меншою мірою використовувати властиві риси народної музики, у тому числі її інструментарій та манеру виконання, проте відрізняється агресивнішим характером й енергійністю, і використанням характерних для року електронних інструментів [5].

Як напрямок музики, фолк-рок виник у США в середині 1960-х років, а період стрімкого розвитку припав якраз на кінець 1960-х і 1970-ті роки. Слід зазначити, що останні кілька років диференціація стилів етно-року відбувається лавиноподібно, тобто хтось періодично дивує світ новими різновидами музики, «поєднує непоєднуване», використовує абсолютно різноманітні прийоми, мовні засоби та музичні стилі, звертається до фольклору та автентичних стародавніх текстів. Нині креативний потенціал фольк-року в Україні насправді є багатим і невичерпним. В українській музиці до фолк-року відносять *JoryjKloc*, *Rock-H*, *TaRuta*, «АтмАсфера», «Тартак», «Перкалаба», «Гайдамаки», «Мандри», «Тінь сонця», «Воанергес», «Триставісім», «Чумацький Шлях», частково «Воплі Відоплясова» та інші гурти.

Питання національного як складової української рок-музики є непростим, оскільки цей музичний напрямок у першу чергу орієнтувався на західні – європейські та американські – зразки [1, 227-236]. Тому рок-музика, яка запозичувала західні саунд, сценічний імідж, поведінкові норми, часто не розглядалася як вияв національної культури. Якщо ж проаналізувати сучасний український фольк-альтернативний музичний простір, то можна зазначити, що це поняття має досить розмиті смислові рамки та багатоваріантність конотаційних навантажень. Це музика, яка не входить ні до авангарду, ні до академічної традиції. Музичну альтернативу характеризують найперше різноманітні типи імпровізаційних виконань, що породжують таке міжстильове й міжвидове мистецьке явище, як синестезія (грец. *synaesthesia* – одночасне відчуття), де музика поєднується з іншими мистецтвами, точніше – межі між мистецтвами розмиваються зовсім; відтак показовим для альтернативи є використання «музичної графіки», що теж є своєрідною імпровізацією, яка стосується авторського виконання та створення ним же певного «портретного» стилю виконання [3, 43].

Існують такі альтернативні конотації фольклорної мелодики: фольк-рок, прогресив-фольк, неотрадиційний фольк, неофольк, інді-фольк, фольк-метал, фольк-панк, мидивал-фольк-рок, електрик-фольк, інді-фольк, психоделічний фольк (етно хаос), фольк-джаз, фольк-бароко, антифольк, нова акустика, фольктроника, спейс-фольк, фольк-готика (дарк-фольк), ф'южн, фольк-соул, індастріал-фольк, рок-н-рол, нью-ейдж та інші.

Показовою особливістю альт-музики є те, що вона перебуває в абсолютній опозиції до маскульту та поп-музики, тому на музичному ринку вважається неформатом, тобто неходовим продуктом. У силу цього виникають проблеми: звідки дізнаватися, де слухати та з яких музичних станцій власне транслювати подібну музику, оскільки, фестивальна традиція, інтернет-простір не можуть забезпечити потреби спраглого артспоживача.

Такою платформою нині в Україні є інтернет-радіостанція «*Radio Submarina*», база якої вражає – майже 2000 треків. Група проекту стежить за новинками в сегменті альтернативної музики. Особливо це стосується українського продукту, тому що радіо налічує 50 % українського арту (рубрика «*Hot Track*») [2].

Проте існує мовна проблема, бо в основному українська альтернативна платформа – це англomовні тексти. У трек-листі лише відсотків 5 україномовного продукту. Тож в Україні є нагальна потреба розвитку та популяризації українського мистецтва. Затяжна криза мистецького сектору та відсутність чіткої концепції розвитку українського мистецтва ставлять під загрозу його існування взагалі.

Тому метою сучасної фестивальної культури є сприяння розвитку та популяризації української мистецької традиції, зробити її співзвучною сучасності, зберігаючи при цьому рівновагу між традицією та інновацією; формувати та розвивати національну ідентичність, створюючи нове мистецьке середовище. Також сучасна фестивальна культура покликана сприяти успішному втіленню в життя народної творчості та її популяризації шляхом ознайомлення з творчими колективами, окремими виконавцями та майстрами мистецтва, налагодження культурних зв'язків та творчого взаємообміну України та інших країн світу, підвищення ролі культурної спадщини у формуванні світогляду підростаючого покоління.

У період проведення фестивалю відтворюється етнічна культура та естетичний попит на неї за допомогою нових підходів. Основне завдання фестивального руху – осучаснити та модернізувати справжнє українське мистецтво, впровадити зміни на всіх рівнях мистецького середовища, зберігаючи при цьому якість та художню цінність творів.

Серед великої кількості фольклорних форумів в нашій країні, які найбільш ефективно задовольняють репрезентативну функцію, знані в Україні та далеко за її межами, що мають певний статус та не однорічну історію проведення, є наступні фестивалі: Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» (Луцьк, 1994), Слов'янський фольклорний фестиваль «Коляда» (Рівне, 1995), Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» (Харків, 1996), Міжнародний гуцульський фестиваль (проходять починаючи з 1991 року в різних куточках гуцульського краю), Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба...» (Дубно, Рівненської обл.). А також ряд нових, що з'явилися останнім часом: Всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль «Орелі» (Київ), Міжнародний етнофестиваль «Країна Мрій» (Київ, 2004), Міжнародний екокультурний фестиваль «Трипільське коло» (Ржищів, Київська обл., 2008) та інші.

Багато років відбувається Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута», який протягом своєї діяльності сформував українську національну музичну масову культуру та є основним постачальником нових імен для української естради. Узагальнюючи результати, зазначимо, що в розвитку культури ХХ – початку ХХІ століття рок-музика посідає особливе місце. Існує складне поле категорій взаєморозуміння, взаємосприйняття й спілкування, комунікації, трансляції й трансформації – обміну, передачі та ґенерування нової сутності, які по-різному детермінуються в культурному просторі як соціальні агенти взаємодії музики й культури. Це все стосується рок-музики, в якій аналізуються різні компоненти вислову й вираження ставлення до неї.

Нами з'ясовано, що звернення до постмодерну дозволяє нам позиціонувати рок-культуру як феномена постмодерністської реальності. Були проаналізовані фольклорні мотиви в українських течіях музичного простору, а також розглянуто окремі течії альтернативної музики, які існували і нині репрезентуються на українській музичній альт- платформі. Також, звернули увагу на те, що взаємозалежні системи як етно-рок культура та музичні фестивалі представляють собою своєрідну синергетичну пару, особливості внутрішніх динамічних зв'язків, які не можуть бути зрозумілі без інтегрального підходу.

Проведене дослідження не вичерпує усіх аспектів окресленої проблематики. Подальшого розгляду, на нашу думку, потребує, зокрема, питання прояву регіональних елементів етно-року в сучасному музичному мистецтві на прикладі молодіжних течій та субкультур.

1. Колодко А. Рок-музика як форма молодіжної субкультури. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія»*. Випуск 16. Острог, 2015. С. 227–236.
2. Рік у ефірі: RadioSubmarina відсвяткувала день народження концертом у Києві: URL: <https://noizr.com/ua/news/ukraine/rik-uefiri-radio-submarina-vidsviatkuvala-den-narodzhennia-kontsertom-u-kiievi/1499/> (дата звернення 12.10.2020).
3. Риман Г. Музыкальный словарь. Москва: ДиректМедиаПабблишинг, 2008. 312 с.
4. Тормахова В. Особливості інтерпретації в популярній музиці: *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 1. С. 32–36.
5. Фолк-рок: URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Фолк-рок> (дата звернення 23.07.2020).

**Наталія Борисенко,
Василь Рутецький,
Ігор Суботницький**

Сучасний етап розвитку симфо-метал у рок-культурі початку XXI століття крізь призму вокального виконавства

Найважливіший період у розвитку *Symphony metal* прийшовся на 1997 рік, коли вийшли дебютні альбоми одразу трьох груп, що зробили в подальшому великий вплив на жанр: *Within Temptation*, *Nightwish* та *Rhapsody*. Ці групи використовували симфонічні аранжировки на основі пауер-метала, в той час як дебютний альбом голландців *Within Temptation* був витриманий у жанрі, близькому до готик-металу *Theatre of Tragedy*.

Мода на жанр швидко поширювалася, торкнувшись блек-метал. Такі групи як *Cradle of Filth* і *Dimmu Borgir*, що відрізнялися більшою мелодійністю, стали виставляти на передній план клавішні інструменти, що йшло врозріз з канонами «тру-блеку». Надалі *Cradle of Filth* навіть записали ряд дуетів з жінками-вокалістками. Майже в той же час сформувалися такі групи як *Bal-Sagoth* і *Summoning*, що використали клавішні і оркестр не менш активно, ніж гітари, і не слідували ідеології блек-металу. Продовження цього розвитку являє собою творчість групи *Sariola*, яка поєднала оркестральний блек-метал з жіночим вокалом, при цьому повністю не використовуючи типовий для жанру екстремальний вокал [1].

У кінці 90-х років XX – на початку XXI століття з'явився цілий ряд груп, що розвивають лінію «оперного металу». У їх числі *After Forever* і *Epica*, сайд-проект вокалістки *Theatre of Tragedy* Лів Крістін *Leaves 'Eyes*, *Edenbridge*, *Tristania* [5]. Окремо в жанрі стоїть група *Apocalyptica*, виконуюча треш-метал на віолончелях. Хоча її музику також часто характеризують, як симфонік-метал, вона не схожа ні на один з його підвидів, а є експериментом музикантів, що почався з симфонічних кавер-версій класичних метал-груп. В англійській мові з'явився термін *Cello Rock* (Челлі-рок – рок на віолончелях), що характеризує подібний стиль.

Популярність симфонічних аранжувань розповсюдилася навіть на старі хеві-метал-групи. *Metallica*, *Aria*, *Scorpions*, *Rage*, *Manowar* записувалися і виступали з оркестром. Останній альбом *Manowar* 2007, концептуальний *Gods of War*, містить експерименти групи з симфонічними інструментами та клавішними.

У музичному відношенні симфонічний метал багато позичив від особливостей раннього готичного металу, пауер металу та оркестрової музики.

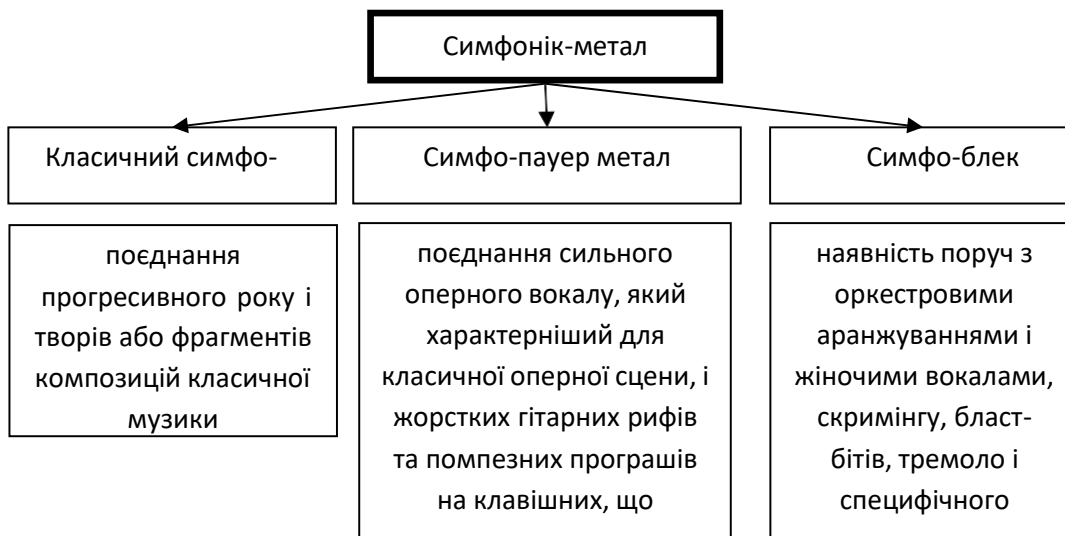
Різні течії металу найбільше наслідуються у партіях гітар та бас-гітар. Велику роль відіграють клавішні, тоді як партії інших інструментів відносно прості, партія клавішних відрізняється більшою технічною складністю. Клавішним відводиться найбільш «класичні» елементи, що й відрізняють симфо-метал, охоплюючи різні жанри академічної музики. При живому виконанні іноді гурти залучають оркестри, що грають матеріал, записаний клавішником, нерідко симфонічні інструменти залучаються і для запису замість використання семплів з клавіатури.

Тексти пісень охоплюють широке коло тем. Значним є наслідування традицій павер-металу, включають також фантастичні. Як і в готичному металі, тексти нерідко оформлюються в концептуальні альбоми.

Гурти симфо-металу переважно жіночі. Вокалістки найчастіше співають оперним мецо-сопрано, іноді для бек-вокалу залучаються й чоловіки, подібно до дуетних композицій готичного металу. Інші форми вокалу рідкі і використовуються скоріше як спеціальний ефект всередині композицій. Гурти симфо-металу із солістами чоловіками розглядають звичайно як симфонічний павер-метал. Різновиди симфо-металу представлено нами у схемі 1.1.

Схема 1.1

Класифікація напрямів *Symphony metal*



Основоположником симфо-металу як окремого жанру металу, став шведський гурт *Therion*, що шокував всіх своєю платівкою «*Theli*», яка вийшла в 1996 році. В її записі брали участь одразу два хорових колективи: «Хор північного радіо» і жіночий «Хор сирен». Теріон перші почали проводити експерименти по поєднанню жіночого оперного вокалу та металу. Тексти гурту заснована на міфології народів світу. На сцені Теріон виступає разом із хором і оркестром чим фактично прирівнює живе звучання до студійного [3].

Ще одним досить цікавим гуртом є *Apocalyptic*, що виконує метал на віолончелях. До складу гурту входять четверо віолончелістів і ударник, постійного вокаліста немає. Візитною картою голландського колективу Еріса є поєднання жіночого мецо-сопрано з чоловічим гроулінгом, що більш властивий для дез-металу, для записів альбомів використовують хор, а також струнний оркестр. *Trans-Siberian Orchestra* – музичний проект композиторів Пола Оніла, Роберта Кінкеля і вокаліста Джона Оливи, заснований в 1996 році в США. Цей рок-оркестр виконує музику, що поєднує в собі симфонічний метал, симфо-рок, прогресивний рок і часто вставляє в свої твори фрагменти композицій класичної музики.

Усі альбоми гурту є концептуальними рок-операми в записі яких беруть участь дитячі хори та різноманітні вокалісти різних жанрів музики. Основною тематикою творів є Різдво, казки. До складу групи-оркестру входить 36 музикантів, в тому числі 14 вокалістів.

Одним із найвідоміших гуртів, які грають симфо-пауер (sympho-power) метал є фінський колектив *Nightwish* – фактично основоположник жанру. Рання творчість *Nightwish*, особлива поєднанням сильного оперного вокалу экс-вокалістки гурту Тар'ї Турунен, який характерніший для класичної оперної сцени, і жорстких гітарних рифів та помпезних програшів на клавішних, що характерні для павер-металу. Через поєднання багатьох стилів у творчості гурту існує багато думок до якого з них можна віднести творчість гурту. Найчастіше гурт все ж відносять до симфо-павер металу, або ж до оперного металу через незвичну манеру виконання першої вокалістки [4].

Стиль італійського гурту *Rhapsody of Fire* поєднує в собі елементи павер-металу, симфонік-металу і прогресивного металу. Гурт поряд з *Nightwish* вважається одним із засновників жанру. Команда активно наслідує в своїй творчості класичних композиторів, таких як Бах, Паганіні, Вівальді з допомогою гітар, імітуючи віртуозну гру на скрипці. Всі альбоми *Rhapsody of Fire* є концептуальною рок-оперою, що розказує про життя чарівної країни Алгалорд. Гурт часто записується з симфонічним оркестром, за основу гітарних партій і рифу беруть павер-метал [5].

Характерними ознаками симфо-блеку (*sympho-black*) є наявність поряд із оркестровими аранжуваннями і жіночим вокалом скримінгу, бласт-бітів, тремоло і специфічного звучання гітар. Одним із представників цього жанру є англійський гурт *Bat-Syagoth*, який здійснив еволюцію в своєму звучанні, що від жорсткого, блекового поступово перейшло до мелодичнішого, симфонічного з акцентом на клавішні, хоча вокал залишився традиційно «блековим». Команда створює концептуальні альбоми в жанрі фентезі.

Ще одним гуртом, що грає в даному стилі є *Cradle of Filth*. Звучання гурту з 1993 року являє собою симфо-блек метал з яскраво вираженою готик-метал складовою. Візитною карткою гурту є дуже своєрідний голос вокаліста – унікальний горловий хриплий фальцет.

Загалом, *Symphony metal* – це один із наймелодійніших жанрів металу, який зміг гармонійно об'єднати метал і класичну оркестрову музику. У композиціях часто використовуються інструменти симфонічного оркестру або їх імітація за допомогою синтезатора. Іноді в музиці відсутні деякі традиційні інструменти. Яскравий приклад – група *Apocalyptic* з Фінляндії, у складі якої 4 віолончеліста і ударник, при цьому колектив записує музику або без вокалу, або запрошує сторонніх виконавців.

У сімфо-метал групах часто можна зустріти жіночий чистий вокал, хор. У цьому жанрі альбоми зазвичай відрізняються концептуальністю і об'єднані певною тематикою. Симфонічний метал відрізняється також тим, що його визначають, насамперед, за звучанням, а не тематикою пісень. Тематики можуть бути дуже різними, але в основному це меланхолія, особисті переживання, старовинні оповіді та фентезі. Незважаючи на таку різноманітність, колективи *Symphony metal* дуже часто записують концептуальні альбоми, розповідають цілі історії і чимось схожі на опери чи епічні поеми. Яскравий приклад – альбом «*Secret of the Runes*» шведської групи *Therion*, в якому йдеться про дев'ять світів скандинавської міфології. Цим альбомом музиканти не тільки продовжили традицію звертатися до містики і міфології, але і створили дійсно унікальний і продуманий концептуальний альбом. Серед концептуальних альбомів заслуговує увагу альбом *Vinland Saga* проекту «*Leaves Eyes*», в якому розповідається про відкриття Америки, яке здійснив вікінг Лейф Еріксон.

Часто джерелом натхнення для симфонік-метал груп є книги з жанру фентезі. Наприклад, група *Cradle of Filth* у своїй творчості використовує містичну літературу Баркера і Лавкрафта, а також страшні сказання про Синю Бороду і графиню Баторі. Біографії Нострадамуса і Галілея оспівувала *Haggard*, про Фауста співали музиканти з *Kamelot*.

Вважається, що сімфо-метал виник на основі експериментів готик-метал груп *Theatre of Tragedy*, *The Gathering*, *Savatage*, *Symphony X*, *Rage*. У них все частіше можна було зустріти класичні інструменти, жіночий вокал, треки ставали все довшими. Першим альбомом в жанрі симфонік-метал вважається платівка «*Theli*», яку шведська група *Therion* випустила в 1996 році. Цей альбом став абсолютно новим явищем на метал сцені. Відразу ж після виходу цієї платівки, стали з'являтися і інші альбоми в жанрі симфонік-метал. 1997 рік став дебютним роком для *Rhapsody*, *Nightwish* та *Within Temptation*. Музичні критики виявили, що перші два колективи вийшли з пауер-металу, голландці – з готик-металу. Інші групи також приходили до симфо-металу з цих жанрів. Особливо популярні експерименти з симфонічним звучанням були серед представників блек-металу: *Cradle of Filth*, *Sariola* і *Dimmu Borgir*. Порушивши всі канони «тру-блеку», ці колективи зуміли довести, що класичні інструменти і жіночий вокал здатні передати атмосферність блек-металу [1].

Варто відзначити, що симфонік метал, як межевий жанр, має підвиди: симфо-павер-метал і симфо-блек-метал. На початку XXI століття на терені симфонічного металу з'явилося дуже багато колективів: *After Forever*, *Epica*, *Tristania*, *Leaves Eyes*, *Edenbridge* та інші.

Цікаво, що популярність симфо-металу зросла настільки, що навіть імениті гурти, які грають метал в інших жанрах (*Metallica*, *Scorpions*, *Manowar*), стали давати мега-концерти у супроводі симфонічних оркестрів.

Розглянемо існуючі вокальні прийоми, які застосовуються виконавцями напряму симфо-метал. Вони складають певну основу сучасних синтез-композицій, що поєднують жанри класичної музики та стилі рок-музики. Слід зазначити, що наразі існують різноманітні системи класифікації голосів (і вокалу, відповідно), деякі з них враховують силу голосу, тобто те, як голосно співак може співати, інші – наскільки рухливий, віртуозний, виразний голос співака, треті включають немусичні характеристики, такі як зовнішні дані, акторські здібності тощо.

Найчастіше використовується класифікація, що враховує діапазон голосу і стать співака. Навіть керуючись лише цими двома критеріями, можна сформулювати декілька різновидів вокалу:

Жіночі голоси:

- сопрано – найвищий жіночий голос
- мецо-сопрано – середній жіночий голос
- контральто – найнижчий жіночий голос (у хоровій музиці прийнято називати просто альт).

Чоловічі голоси:

- тенор – високий чоловічий голос
- баритон – середній чоловічий голос
- бас – низький чоловічий голос.

Інші вокальні різновиди – колоратурне сопрано, драматичний тенор, бас-баритон, бас-профундо [2].

Існує навіть категорія співаків-чоловіків, які співають у діапазоні жіночого голосу. Цей тип голосів рідкісний, але до цих пір використовується, в основному, в опері. У музиці бароко багато ролей були написані для кастратів – співаків чоловічої статі, яким в хлоп'ячому віці була зроблена операція кастрації для запобігання мутації і для збереження високого, як у жінки, голосу. У сучасному вокальному виконавстві ці ролі може виконувати співак, що володіє розвиненою технікою співу фальцетом. Співаків такого типу іменують контратенор (він же чоловічий альт).

У *Symphony metal* найчастіше використовують мікс жіночого мецо-сопрано з чоловічим гроулінгом, горловий хриплий чоловічий фальцет та жіночий оперний вокал. Розглянемо кожен із них більш детально.

Гроулінг або гроул (від англ. *Growling* – «гарчання») – вокальний прийом, використовуваний найчастіше в таких рок-музичних стилях як дез-, блек-, треш- і дум-метал, грайндкор, деткор. Звучання імітує гарчання тварин.

Це певною мірою утробний рик, що походить із області живота вокаліста. Гроулінг часто використовується в поєднанні з іншими екстремальними прийомами звуковидобування (*scream, guttural, pigscream, squeal*). Для гроулінга необхідними є вміння співати на опорі (діафрагмальне дихання) і використання помилкових зв'язків при співі. Гроулінг можна поділити на низький і високий, а також на «брутальний» (найнижчий звук з живота), гортанний (формування звуку відбувається вище) і горловий (поєднання чистого голосу з гарчанням, хрипом). У сучасній професійній музичній культурі гроулінг використовували джазові співаки ще в 30-х роках XX століття.

Скрімінг або скрім (від англ. *Screaming* – «крик») – прийом співу, який можна охарактеризувати як хриплий крик або верескливий крик. Використовується в таких стилях музики, як: блек-метал, грайндкор, дез-метал, металкор, деткор, спід-метал, скрімо, емокор. Зазвичай скрімінг виконується вокалістами-чоловіками, його відрізняє дуже висока теситура.

Види скрімінгу:

- *грим* (від англ. *Grim* – «похмурий», «зловісний») – звучить ближче до гроул, спокійніше, ніж звичайний скрімінг, застосовується в основному в блек і дарк-металу;
- *шрай* (к) (від нім. *Schrei* – «крик») – звучить як істеричне протяжне виття, що нагадує виття вовка. Використовується у депресивному блек-металі;
- *скрім* – виник як результат змішування хардкорового співу і високого гроулу, характерного для шведської школи мелодійного дет-металу, застосовується в таких музичних стилях, як металкор і емокор, звучить як дуже агресивний крик;
- *харш* (від англ. *Harsh* – «хрипкий») – використовується в мелодік дет-металу, модерн-металу [6].

Між цими прийомами не можна провести чіткої межі. Практично у всіх них переважає спів на голосових зв'язках із різною домішкою несправжнього голосу. Представники: *Hatebreed, Killswitch Engage, In Flames, Opeth, Slayer, Linkin Park, Slipknot* та інші. У «харш» дуже велику роль відіграє опора дихання. У техніці *fry* нормально відчувати печіння на верхньому піднебінні (але не біль). Для гучності потрібно поєднувати фразе розщеплення (на верхньому м'якому піднебінні) з гортанним розщепленням. У техніці потрібно навчитися змішувати розщеплення і чистий голос. Так само, якщо дуже постаратися, то можна замість голосу домішувати фальцет, отримуючи істеричний крик або вереск, наче *Cradle Of Filth*.

Гуттурал, грант або грантінг (від англ. *Guttural* – «гортанний», «горловий»; *grunting* – «рохкання») – використовується в брутальному дез-металу, деткорі і грайндкорі, відтворюється вібраційною напругою зв'язок як на вдиху, так і на видиху. Від гроулінга відрізняється вкрай низькою тональністю і характерним утробним «бульканням».

Представники: *Six Feet Under*, *Internal Suffering*, *Devourment*, *Benighted* та ін. Для цього співу необхідно закрити рот і зробити звук, «ніби ірже кінь». Домогтися вібрації на гортані і потім спробувати відкрити рот, щоб голос не з'являвся, а гортань резонувала з тією ж силою. Необхідно домогтися сильного резонування без великої витрати повітря і на не сильній опорі. При збільшенні гучності не намагатися зробити це силою голосу, а підсилювати натужне відчуття між діафрагмою та гортанню. При виході в більш високий грант опора посилюється, а гортань піднімається в середнє положення. Також такий вид співу можна видати, зробивши язик човником і підняти його до верхнього піднебіння.

Жіночий оперний вокал – це академічний вокал, стара класична вокальна школа. Академічний вокал відрізняється від естрадного, джазового та рок вокалу своєю строго класичною позицією. Академічний вокал не припускає співу в мікрофон. В академічному вокалі існують певні рамки, напрацьовані досвідом та історією вокальної музики. Ці рамки, як правило, не дозволяють академічному співакові використати свій голос у інших вокальних напрямках. З досвідом у академічного співака формується певна вокальна позиція, завдяки якій голос стає дуже сильним і набуває великого обсягу. Однак, в окремих випадках академісти можуть виступати і в інших вокальних жанрах, якщо зможуть полегшити подачу звуку, зокрема *Symphony metal*.

Рок-вокал відрізняється від джазового вокалу або від естрадного вокалу в першу чергу манерою виконання, подачею музичного матеріалу. Він більш експресивний і емоційний, позаяк рок-музика часто несе сильне смислове навантаження. Також рок-вокал відрізняється більш твердою атакою (подачею звуку). На основі експериментів зі звуком у рок-вокалі виділилися такі прийоми, які носять назву «екстремальні» (нетрадиційні) види вокалу. Про них ми говорили вище. Отже, до основних існуючих вокальних прийомів, які застосовуються в синтез-жанрі класичної музики та симфо-метал, відносять жіночий оперний вокал з чоловічим гроулінгом, або горловим хриплим чоловічим.

1. Откидач В. Рок-музика і світовий художній процес: моногр. Харків: ХДАК, 2005. 294 с.
2. О вокале. URL: <http://osoznanie.org/1266-o-vokale.html> (дата звернення 04.12.2020).

3. Офіційний сайт гурту Therion. URL: <http://www.megatherion.com/en/>(датазвернення 04.12.2020).
4. Офіційний сайт Тар'ї Турунен. URL: <http://www.tarjaturunen.com/>(датазвернення 04.12.2020).
5. Симфо-метал. URL: <http://variousmetal.com/article-symphonic-metal.html>(дата звернення 04.12.2020).
6. Югин И. Рок-лексикон: словарь рока и популярной музыки. Москва: Галин А. В., 2011. 304 с.

Відомості про авторів

Петро Авраменко – заслужений артист України, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Валентина Антонюк – народна артистка України, доктор культурології, професор, завідувачка кафедри камерного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Катерина Бакальчук – магістрантка II курсу кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Володимир Берелет – заслужений артист України, старший викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Лілія Берелет – заслужена артистка України, старший викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Наталія Бовсунівська – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Наталія Борисенко – викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Вадим Борисовець – магістрант II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Ольга Гайструк – магістрантка I курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Михайло Гриценюк – магістрант II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Святослав Гуцуляк – студент III курсу спеціальності «Сценічне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Леонід Данчук – заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Діна Дударчик – магістрантка II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Наталія Євдокимова – вчитель мистецтва I категорії, Житомирський обласний ліцей Житомирської обласної ради.

Михайло Корнійчук – магістрант II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Тетяна Кретініна – магістрантка II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Віктор Луценко – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Катерина Магаліс – магістрантка I курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Вадим Маєвський – студент III курсу спеціальності «Сценічне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Ярослава Мариньоха – магістрантка I курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Маргарита Моїсєєва – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Тетяна Мокра – студентка III курсу спеціальності «Сценічне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Ірина Невмержицька – директор Лугинської музичної школи (сmt. Лугини Житомирської області).

Світлана Новосадова – старший викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Марина Носок – студентка IV курсу спеціальності «Сценічне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Людмила Обух – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Ірина Оксютівич – студентка IV курсу навчання спеціальності «Сценічне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Світлана Олійник – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Оксана Плотницька – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Тамара Плотницька – магістрантка I курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Єлизавета Плющик – старший викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Єлизавета Роговська – викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Василь Рутецький – заслужений артист України, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Олександр Сабельников – магістрант II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Крістіна Сангаєвська – студентка IV курсу спеціальності «Середня освіта: Хореографія» ЖДУ ім. І. Франка.

Валентина Сичевська – заслужений працівник освіти України, старший викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Яна Сомплавська – магістрантка I курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Катерина Степанчук – студентка III курсу спеціальності «Середня освіта: Музичне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Ігор Суботницький – заслужений діяч культури Польщі, викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Ірина Тарасюк – магістрантка II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Крістіна Тимощук – магістрантка II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Анастасія Торуцька – магістрантка II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Наталія Травкіна – заслужений діяч культури Польщі, викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Наталія Українець – викладач по класу фортепіано, концертмейстер, Музична школа № 4 ім. Л. Українки (м. Житомир).

Валентин Федорченко – викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Олександра Філатова – лаборант кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Ірина Цюряк – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Анна Чернишова – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Вікторія Чмух – студентка III курсу спеціальності «Сценічне мистецтво» ЖДУ ім. І. Франка.

Ірина Шинкарук – народна артистка України, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Микола Шубан – магістрант II курсу кафедри мистецької освіти ЖДУ ім. І. Франка.

Зміст

Передмова	3
Розділ І. Проблеми і перспективи мистецької освіти	6
<i>Людмила Обух.</i> Менеджмент мистецької освіти в Україні на початку ХХІ століття	6
<i>Маргарита Моїсєєва.</i> Організаційні форми музичного навчання школярів: проблеми, перспективи, ресурси	13
<i>Віктор Луценко.</i> Музична інформатика та її вплив на формування творчої активності майбутніх учителів музики	17
<i>Світлана Олійник, Ірина Тарасюк.</i> Виконавська інтерпретація як фахова компетентність майбутнього вчителя	20
<i>Єлизавета Плющик, Ольга Гайструк.</i> Взаємодія студента і педагога в класі хорового диригування	25
<i>Оксана Плотницька, Тамара Плотницька.</i> Альтернативні шляхи формування креативного мислення особистості	28
<i>Ірина Цюряк.</i> Інтерпретація як один із пріоритетних напрямків сучасного хорового виконавства	32
<i>Валентина Сичевська.</i> Формування творчих здібностей студентів у процесі ансамблевого співу	37
<i>Єлизавета Роговська, Валентин Федорченко.</i> Формування артистизму майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки	43
<i>Ярослава Мариньоха.</i> Особливості музичного сприймання на музичних заняттях в дошкільному закладі	51
<i>Катерина Магаліс.</i> Розвиток музичних здібностей у молодших школярів засобами української народної пісенної творчості	54
<i>Оксана Плотницька, Яна Сомплавська.</i> Дитячий хоровий спів у контексті розвитку сучасної музичної культури	58
<i>Наталія Євдокимова.</i> Мистецтво як засіб формування особистості	61
<i>Тетяна Кретиніна.</i> Історичні традиції музично-педагогічної освіти як основа реформаційного розвитку галузі	67
Розділ 2. Мистецька освіта як синтез мистецтв у соціокультурному просторі	70
<i>Анна Чернишова, Крістіна Сангаєвська.</i> Філософія та естетика сучасного балету	70
<i>Петро Авраменко, Святослав Гуцуляк, Вадим Маєвський, Тетяна Мокра.</i> Бердичівський театр на Європейській: становлення та розвиток	74
<i>Володимир Берелет, Лілія Берелет, Вікторія Чмук.</i> Поняття Про специфічний предмет, матеріал та інструмент театрального мистецтва	79
<i>Петро Авраменко, Володимир Берелет, Лілія Берелет.</i> Практика мізансценування у прадавніх обрядових діях: до питання типології	82
<i>Леонід Данчук, Ірина Оксютівич, Олександра Філатова.</i> Одяг як важлива компонента сценічного мистецтва	87
<i>Світлана Новосадова, Катерина Степанчук.</i> Соціокультурне середовище Галицько-Волинського князівства	89

<i>Вадим Борисовець. Музичний інструментарій українців: історія та сьогодення</i>	92
<i>Наталія Бовсунівська, Микола Шубан. Русько-скандинавські культурні зв'язки часів Київської Русі</i>	97
<i>Анастасія Торуцька. Особливості виконання музики бароко на акордеоні</i>	102
<i>Наталія Травкіна. Імпровізація як вид фортепіанного виконавства у європейському музичному мистецтві XIX століття</i>	105
<i>Ірина Невмержицька. Дзвони в творчості Едварда Гріга</i>	108
<i>Оксана Плотницька, Крістіна Тимощук. Образи природи у фортепіанній музиці композиторів XIX століття</i>	111
<i>Михайло Корнійчук. Український музичний романтизм: історія поступу</i>	115
<i>Олександр Сабельніков. Специфіка альтової музики європейських композиторів епохи романтизму</i>	119
<i>Наталія Українець. Музика в слові і слово в музиці</i>	124
<i>Валентина Антонюк, Катерина Бакальчук. Аналіз досліджень камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського: проблеми періодизації</i>	127
<i>Ірина Шинкарук, Михайло Гриценюк. Значущість феномену Володимира Івасюка</i>	131
<i>Ірина Шинкарук, Марина Носок. Особливість пісенного проєкту «Глибокий колодязь»</i>	134
<i>Діна Дударчик. Етно-рок як один із способів відродження кращих традицій української музики</i>	138
<i>Наталія Борисенко, Василь Рутецький, Ігор Суботницький. Сучасний етап розвитку симфо-метал у рок-культурі початку XXI століття крізь призму вокального виконавства</i>	142
Відомості про авторів	151
Зміст	153

Збірник наукових праць

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Редактори-упорядники: Л. Обух, М. Моїсєєва, С. Олійник

Дизайн обкладинки: А. Дубініна

Верстка: М. Моїсєєва