

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

I Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

24-25 квітня 2024 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра мистецької освіти
Рівненський державний гуманітарний університет
Український державний університет імені Михайла Драгоманова Хмельницький
національний університет

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

I Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

24-25 квітня 2024 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Житомир – 2024

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 9 від 31 травня 2024 року)

Рецензенти:

С. С. Горбенко – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Т. Ю. Прокопович – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету.

Л. В. Обух – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка.

С 38 **Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення** : зб. матеріалів І Всеукр. наук.-прак. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, 24-25 квіт. 2024 р. / за ред. А. М. Чернишової, І. О. Цюряк. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2024. 127 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним проблемам сучасного мистецтвознавства. Висвітлено особливості професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі, перспективи впровадження новітніх технологій в мистецтві, історичний досвід розвитку синтезу мистецтв в Україні та світі. Проаналізовано культурно-мистецькі проекти запровадження синтезованих видів мистецтв в українському соціокультурному просторі сьогодення.

Рекомендовано науковим співробітникам, викладачам і студентам закладів вищої освіти та широкому колу читачів.

Всі матеріали подано в авторській редакції. Відповідальність за точність поданих фактів, цитат, цифр і прізвищ несуть автори та їх наукові керівники.

Секція 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Берелет Володимир,
заслужений артист України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Берелет Лілія,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРА: ВІД СЦЕНАРІЮ ДО СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА

У матеріалі розглядаються питання важливості постаті режисера, як творця сценічного видовища, досліджуються етапи роботи над сценічним дійством. Матеріал сприяє розумінню важливості наукового підходу до школи театрального мистецтва. Зміст виступу буде корисним для студентів спеціального напрямку і для пересічних слухачів.

Ключові слова: режисер, п'єса, вистава, видовище, тема, ідея, аналіз, актор, мізансцена.

У процесі створення сценічного дійства головна роль відводиться режисерові. Розглядаючи сценічне дійство як видовище і, надаючи тлумачення визначенню видовища, а саме: видовище – це спеціально організована демонстрація соціально-значущої події у просторі і часі, ми можемо зробити висновок: коли це «спеціально організована подія», то є і той, хто організовує її. Її організатор – творець. У цій ролі виступає режисер. Отже режисер є головним творцем сценічного дійства.

Якщо ми звернемося до вікіпедії, то знайдемо там визначення слова режисер чи жіноче режисерка (фр. *régisseur* – «завідувач», від лат. *rego* – «керую») – творчий працівник видовищних видів мистецтва: театру, кінематографа, телебачення, цирку, естради [1].

Призначення режисури – створення на основі п'єси, музично-драматичного твору або сценарію театрального спектаклю, естрадної або циркової вистави, фільму.

Але режисер, як керівник творчого процесу існував не завжди. У древній Греції – батьківщині театрального мистецтва функції режисера виконував сам драматург (Есхіл, Евріпід, Софокл). Потім у різні часи цим займалися провідні артисти театральних груп, антерпренери, меценати ...

Режисура, як професія виникла в кінці XIX сторіччя у західній Європі (Німеччина, Франція), коли вперше було висунуто принципи ансамблевості і підпорядкування всіх компонентів спектаклю єдиному задуму. Відтоді режисер виступає як головний творець мистецького заходу.

Визначний театральний діяч В. І. Немирович-Данченко назвав режисера істотою з чотирма обличчями: 1) керівник, організатор; 2) інтерпретатор, тлумачник; 3) педагог; 4) актор.

Яким же чином відбувається метаморфоза з літературного твору до сценічної дії?

1. Перший крок.

Вибір п'єси. Вибір п'єси — це пошук, який можна порівняти з археологічними розкопками. Драматургічний матеріал повинен відповідати, бути співзвучним громадянській і життєвій позиції, творчому кредо режисера, колективу, відображати тенденції сучасності, передові ідеї суспільства

Передумови і вимоги при виборі драматургічного матеріалу – наявність виконавців для розподілу ролей у сценарії.

2. Самостійна робота режисера над п'єсою.

До зустрічі з творчою групою режисер повинен дослідити особливості епохи, що зображена у п'єсі та творчості автора. Режисер має влюбитися в матеріал майбутньої вистави.

Впровадження громадянської, життєвої позиції. Робота з художником. (Ескізи. Макет. Підмакетник.) Розподіл ролей.

3. *Застільний період.*

а) Ідейно-тематичний аналіз п'єси.

Епоха зображена в літературному матеріалі. Особливості творчості автора. Тематичний комплекс, головна тема твору. Ідея автора. Жанр. Звірка тексту. Логічний розбір тексту.

б) Дієвий аналіз.

Творчий задум режисера. Інтерпретатор (тлумачник). Головна тема вистави. Тематичний комплекс. Ідея вистави. Рекомендоване гаслово-ключне формулювання ідеї. Наприклад: «Не розмінюй щирі пориви душі на розкіш!» Не рекомендується формулювати ідею оповідним за формою варіантом. Конфлікт. Жанр. Архітектоніка п'єси та вистави. Надзавдання. Наскрізна дія. Характери дійових осіб. (Біографія персонажа). Виходячи з над завдання: головна задача на роль, задачі на окремі епізоди.

4. *Паралельна робота над виставою.*

Затвердження художньою радою оформлення вистави, ескізів костюмів персонажів. Кошторис вистави. План випуску. Розучування музичних номерів. Робота художньо-постановочної частини театру: виготовлення декорацій; пошиття (підбір) костюмів згідно ескізів; підбір та розробка музично-звукової та світлової партитури; підготовча робота до анонсування вистави тощо.

У продовж «застільного періоду» йдуть пошуки взаємодії, взаємовідносин між персонажами, особливостей характеру дійової особи, спілкування, впливу одне на одного, психічної(внутрішньої) поведінки образу, визначення задач на епізод, на кожну сценку, кожну репліку. Коли режисер відчуває, що актори вже готові до виходу на театральний майданчик, розпочинається період роботи на сценічному майданчику.

5. *Період роботи «у вигородах».*

«Вигородки». Розводки (мізансценування) вистави. Мізансцена – просторове розміщення акторів на сцені, вияв внутрішнього світу героя пластичними засобами – в поведінці, манерах, лініях руху, жестах; один із засобів виявлення режисерського задуму, особлива здатність режисера бачити сценічне життя об'ємно, вміти скульптурно ліпити й компоувати окремі образи й масові сцени.

Пошуки пластичного впровадження творчого задуму для режисера і фізичного(зовнішнього) прояву внутрішньої поведінки образу для актора. Робота по епізодах, або окремих сценах.

6. *Прогони вистави (чорнові прогони).*

Перші перевірки майбутньої вистави. «Адовий прогон» (світло, музика, шуми). Костюми, грими, повне оформлення сцени.

7. *Генеральні репетиції.*

8. *Прем'єра.*

Висновки. Отже творчість режисера, акторська майстерність, взагалі сценічне мистецтво потребує від творців сцени наукового, серйозного, творчого підходу до своєї професії на противагу існуючому обивательському ставленню: «талант є – іди на сцену, грай». Як і в будь-якій діяльності, театральному діячеві потрібне володіння школою і постійно працювати над собою по вдосконаленню свого творчого стану, сценічної майстерності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Режисер. Вікіпедія : URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Режисер> (дата звернення 28.04.2024).

*Годован Олександр,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Чернишова Анна Михайлівна*

РОЛАНД ДІЄНС – ВИДАТНИЙ ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається творча діяльність видатного французького гітариста сучасності – Роланда Дієнса. Відзначаються специфічні риси його композиторського й виконавського стилю.

Ключові слова: *творча діяльність, Роланд Дієнс, гітарне мистецтво, музичний стиль, манера,*

Постановка проблеми. Ім'я Роланда Дієнса (франц. Roland Dyens) є одним з найвідоміших у сфері сучасного світового гітарного мистецтва. Його композиторський внесок, за своїм значенням і впливом на цілий ряд музичних явищ у цій сфері, важко переоцінити, а цікава виконавська манера стала своєрідною моделлю сучасного гітариста, який, для того, щоб вписатися в різноманітний світ музичної культури теперішнього часу, постає перед необхідністю виходу за рамки вузького напрямку й повинен, так чи інакше, поєднувати багато стилів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Досліджувати гітарну творчість Роланда Дієнса цікаво та перспективно. Його твори є досить популярними, їх регулярно включають у програми концертів, фестивалів і конкурсів. Водночас відсутні масштабні дослідження, присвячені композитору та його творчому спадку, є лише деякі вітчизняні та зарубіжні публікації останніх років (А. Брагін, Ш. Біверс, Д. Дюарт, Д. Кордова, В. Ткаченко та ін.), чого не достатньо для розуміння музики Роланда Дієнса в контексті гітарної музики ХХ століття.

Мета статті – розглянути творчу діяльність видатного французького гітариста сучасності – Роланда Дієнса.

Виклад основного матеріалу. Відомий французький музикант, композитор, аранжувальник та виконавець на класичній гітарі – Роланд Дієнс – народився 19 жовтня 1955 року в Тунісі, який був на той час французькою колонією. Гітарою почав займатися у 9 років, а через чотири роки стає учнем Альберто Понсе, і під його керівництвом у 1976 році закінчує Паризьку школу музики (Ecole Normale de Musique de Paris) [1].

За роки своєї активної виконавської діяльності Роланд Дієнс отримав багато нагород і спеціальних призів на престижних конкурсах, у тому числі – спеціальний приз конкурсу «Citta di Alessandria» (Італія) і знамениту премію «Grand Prix du Disque». У 1988 році, за версією французького журналу «Гітарист» («Guitarist»), він увійшов до числа 100 найкращих на той час гітаристів усіх стилів і напрямів [1].

Його сольні концерти не тільки ставали подією, а іноді й шокували публіку. Навіть ті, хто був далекий від мистецтва, говорили його нестандартність та емоційну відкритість, барвисту, тонко нюансовану гру, імпровізації перед початком концертів і особливе ставлення до публіки. С. Біверс охарактеризував виконавський стиль Роланда Дієнса наступним чином: «Тонкість і вишуканість, ритмічна точність і свобода, винахідливість, поєднання імпровізаційного польоту й продуманості, філігранна деталізація й при цьому ясне відчуття цілого, сплав класичної традиції з елементами джазу, року й багатьох інших музичних напрямів – ось це мої відчуття від його музики і його гри» [2, с. 105].

Гітару Роланд Дієнс називав частиною свого тіла. «Моїм першим бажанням було не стільки зрозуміти, як грати на гітарі; я чомусь відразу ж захотів складати на ній музику», – згадував він у своєму інтерв'ю [3]. У подальшому його композиторський дар втілювався у створенні великої кількості творів для гітари, написаних у різних формах і стилях. В основі завжди лежали різні підходи до техніки, звуку й фактури, характерні для класичної академічної школи. Однак композитор активно й вільно взаємодіяв з мовами інших музично-художніх світів.

Творчість Роланда Діенса поділяється на дві основні категорії: оригінальні твори та переробки музики різних авторів. Серед останніх слід відзначити двотомник «Chansons francaises», у який увійшли обробки знаменитих пісень Едіт Піаф, Шарля Трені та інших французьких авторів. Митець неодноразово створював і свої версії як творів академічної музики (Ф. Шопен, Е. Саті), так і джазових стандартів (наприклад, збірка «Night and Day») [4].

Із власної музики Роланда Діенса великою популярністю користуються його твори «Tango en skai» від 1985 року, «Libra Sonatine» від 1986 року та «Valse en skai» від 1994 року. Серед інших творів музиканта для гітари соло відомими є такі п'єси: «Trois Saudades» (1980 р.), «Trois pieces polyglottes» (1992 р.), «Songe Capricorne» (1994 р.), «L. B. Story – a Leonard Bernstein et Leo Brouwer» (1994 р.), «Santo Tristo» (1997 р.), «Ville d'Avril – Hommage a Boris Vian» (1999 р.), цикл «20 lettres» (2001 р.), «Triaela» (2001 р.), «Valse des Anges» (2005 р.), «Djembe» (2007 р.), «Anyway» (2007 р.), збірка «Les 100 de Roland Dyens», 100 дидактичних п'єс різного рівня складності, різних років. Перу Роланда Діенса також належать гітарні концерти: «Concerto metis» – для гітари й струнного оркестру, «Concertomaggio» – для двох гітар і струнного оркестру, «Concerto en si» – для гітари й оркестру гітар. Відомими є і його п'єси для ансамблів гітар – «Cote Nord» (для 2 гітар), «Bresils», «Hamsa», «Comme un rond d'eau» та «Austin Tango» (для 4 гітар), «Rythmaginaires» та «Cote Sud» (для 8 гітар) [4].

З глибоким трепетом ставився Роланд Дієнс до своєї рідної французької культури. На нього здійснив великий вплив Клод Дебюссі й, у першу чергу, такі риси його творчості, як «вишуканість, витонченість і модернізм», а також його специфічна «французькість» [5]. Особливий інтерес у музиканта викликав своєрідний національний жанр французького шансону, який надихнув його на створення чудових аранжувань двадцяти шести пісень, таких, наприклад, як «Насолода любові» («Plaisir d'Amour») або «Побачити знову Париж» («Revoir Paris»).

Класична академічна виконавська школа перепліталася в творчості Роланда Діенса із захопленням джазом. Власне джаз сам музикант називав своєю найулюбленішою стильовою сферою. Джазовими гармоніями, ритмами й духом джазової імпровізаційності пронизано багато його творів, можливо, навіть більшість. «Для мене джаз – це більше, ніж стиль у музиці, ніж напрямок у ній. Це особливе ставлення, особлива філософія, особливий спосіб існування в житті та в музиці» – стверджував Роланд Дієнс [3]. Поряд з активним використанням музичної мови джазу у своїх авторських творах, природним виявилось і його звернення до зразків джазової класики, до золотих джазових стандартів. Так з'явилися чудові аранжування «Хмар» («Nuages») Джанго Рейнхарда, «Біля опівночі» («Round Midnight») Телоніуса Монка та інші.

Поряд із класикою та джазом, особливою любов'ю й творчою увагою Роланда Діенса користувалася бразильська музика. «Бразилія, її дух – щось абсолютно фундаментальне для мене, – говорив маестро. – Це те, що проявляється в моїх смаках, у ставленні до людей... Коли мені було двадцять років, я хотів грати тільки бразильську музику. І навіть коли мені доводилося відходити від цього, бразильський дух продовжував жити усередині мене, він тік в моїй крові, був присутній в усіх іпостасях моєї творчості. Бразильська музика вже стала частиною мене. Вона являє собою все те, що я люблю в музиці: свободу і деяку суворість, і в той же час гнучкість» [4]. У багатьох його творах чутно стилістичні риси таких бразильських танцювально-музичних жанрів як самба, шору, а також боса-нова. Особливою пишнотою відрізняється аранжування теми боса-нови «Щастя» («Felicidade») Антоніу Карлуша Жобіма.

Роланд Дієнс пішов з життя 29 жовтня 2016 року. Це стало величезною втратою для всього світового гітарного співтовариства.

Висновки. У підсумку відзначимо, що Роланд Дієнс не тільки тонко й глибоко відчував природу музики, особливості звучання й техніки гітари, він також наголошував на тому, що слід бути сміливими й щирими у своїй творчості. Завдяки своєму неабиякому таланту він став особливо знаковою фігурою, яка символізує образ сучасного гітариста, що спирається на фундамент класичної традиції, і водночас, відкритий впливам інших різних музичних стилів, напрямків і навіть культур.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у з'ясуванні технік створення митцем художньої атмосфери музичного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. The Biography of Roland Dyens / Roland Dyens : guitariste, compositeur, professeur. URL : Mode of access : <http://www.rolanddyens.com> (дата звернення 29.04.2024).
2. Beavers S. Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens. The Florida : State Univ. College of music, cop. 2006. 109 p.
3. Roland Dyens: Anyway (2008). URL : <https://www.discogs.com/ru/release/11834643-Roland-Dyens-Anyway> (дата звернення 29.04.2024).
4. Beauvais, W. Truth and Matter: Tribute to Roland Dyens (1955-2016). Ludvig-van: Museland Media Inc. URL : <https://www.ludwig-van.com/toronto/2016/11/23/truth-and-matter-tribute-to-roland-dyens> (дата звернення 29.04.2024).
5. Birch M. Jazz Mind and Classical Hands: Roland Dyens and His Stile of Arranging and Performing. URL : <http://www.mybooklibrary.com/jazz-mind-and-classical-hands-amazon-s3.html> (дата звернення 28.04.2024).

Гусар Дзвіна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»
Батюк Ірина,
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,
ЗВО «Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ

НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються підходи до аналізу творчих процесів у сфері сучасної пісенної естради, здійснюється пошук дієвих методів для аналізу засобів виразності твору естрадно-пісенного жанру, які забезпечують його успіх і тривалу популярність; констатується, що дослідження специфіки творення музично-пісенного шлягеру крізь призму концепції «хуку» є перспективним методом виявлення та структурування виразових засобів пісенного шлягеру.

Ключові слова: естрадний вокал, шоу-бізнес, пісенний шлягер, хук, види і способи втілення хуку.

Постановка проблеми. Кінець ХХ – початку ХХІ століть як у світі, так і в Україні позначився стрімким розвитком естрадно-пісенної творчості з її потужним творчим потенціалом, а також переходом на рейки шоу-бізнесу, що в свою чергу зумовлює нові тенденції у творчій сфері. Сучасне українське музикознавство так само звертає вектор своїх досліджень на особливості естрадно-вокального жанру, його стильову динаміку та еволюцію виразальних засобів, що стають запорукою успіху на музичній естраді.

Аналіз останніх досліджень. Наукові розвідки в сфері музичної естради виявляють актуальність українського естрадно-вокального мистецтва як найбільш активної сфери сучасної музичної творчості. Серед останніх досліджень – дисертація С. Муравіцької «Синтез музичної академічної та неакадемічної традиції у жанрі класичного кросовера» (2023) [1], присвячена класичному кросоверу як відображення активізації у другій половині ХХ століття процесу взаємодії надбань музичної класики та актуальних трендів естрадної музики; а також дисертація С. Гіги «Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості» (2023) [2], у якій досліджується вплив та значення мистецтва аранжування як чинника еволюції стилю української естради. Обидва дослідження приходять до висновку про значну роль у пісенній естраді (поряд із вокалом) інших невокальних складових виконання твору.

Завдання статті: здійснити огляд підходів до аналізу української естрадно-вокальної творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття, виявити дієвий метод для аналізу засобів виразності твору естрадно-пісенного жанру, які забезпечують його успіх і тривалу популярність.

Виклад основного матеріалу. Хронологічно першим у цій науковій царині є дисертаційне дослідження М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» (2007), в якому автор висвітлює зміст головних категорій у сфері естради, з'ясовує особливості становлення української радянської естрадної пісні у 50 – 60-х роках ХХ ст., аналізує провідні здобутки 70 – 80-х років, коли українська естрадна пісня «індивідуалізувалася», з'ясовує стан справ у першому десятилітті в пострадянській Україні і визначає тенденції розвитку естрадної пісні [3].

Значну увагу привертають також: дисертація В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» (2007), де розглянуто проникнення фольклору у рок-, поп-музику та джаз і виникнення згодом напрямку World Music [4]; дисертація О. Шевченко «Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» (2010), присвячену висвітленню історичної ретроспективи української популярної музики [5]; дисертація Т. Рябухи «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» (2017), в якій авторка робить спробу виявлення інтонаційних складових та жанрово-стилістичних витоків української пісенної естради [6]; дисертація А. Палійчук «Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект» (2018), присвячена всебічному культурологічному осмисленню творчої постаті композитора-пісняря [7].

У дисертації В. Куц «Пісенна творчість Івана Карабиця» (2021) здійснено ґрунтовний аналіз особливостей естрадно-пісенного жанру, виділено ознаки естрадної пісні:

- «пріоритетність куплетної форми з приспівом» (роль приспіву як елемента комунікації із публікою);

- «текстово-музична цільність з позицій її спрямованості на слухача» (наголошується на важливості професіоналізму автора тексту та музики);

- «виконавський аспект, а саме особистість виконавця, який стає «обличчям пісні» (провідна роль персоналізованості, індивідуалізованості творчого почерку виконавців при значному впливові продюсера, звукорежисера та аранжувальника) [8].

Узагальнюючи напрями розвитку естрадної пісні в 2000-х роках Н. Дрожжина зазначає, що цей період «ознаменувався тим, що вперше українську естраду можна назвати шоу-бізнесом, бо її ознаками у цей час стали комерціалізація, поява яскравих образів, дорогих шоу і нестандартних підходів для завоювання серця слухача» [9, с. 73].

Т. Рябуха підкреслює, що на сучасному етапі істотною ознакою української пісенної естради «є її універсалізація, виражена через розширення стилістичних і ментально-етнічних рамок» [6, с. 165], вона звертає увагу на присутність у творчості сучасних гуртів стилістики фанк, панк-рок, психоделік-рок, хіп-хоп і реп, данс-поп стиль, вокальний джаз, а також виділяє п'ять стилістичних ліній сучасного українського сольного естрадного виконавства: естрадно-романсова, поп-шлягерна, естрадно-джазова, фолк-естрадна, шансонна [6, с. 166].

У статті О. Зосім «Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття» (2022) відзначена стильова багатшаровість і розмаїття класичної естрадної пісні, яка проявилася видатними художніми здобутками її творців та виконавців [10].

Автори приходять до висновку, що на сучасному етапі змістовність і художня цінність власне музичного тексту (точніше музичної думки) нерідко підміняється винахідливістю, що спирається на додатково залучені немусичні засоби виразності, у зв'язку з чим пісенна естрада функціонує як елемент культури шоу-бізнесу та діє за законами комерційного мистецтва, спираючись на феномен шлягерності.

Теорію музичного шлягеру розроблено в дисертаційній роботі І. Шнур «Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради)» (2018). Авторка подає власну дефініцію поняття, у якій виділяє такі компоненти:

«соціокультурний музичний продукт»;
«естрадна пісня переважно любовно-ліричного змісту»;
«легкість запам'ятовування»;
«опора на жанрово-інтонаційний словник епохи»;
«націленість на емоційний відгук»;
«наявність неординарного виконавського іміджу»;
«збалансоване співвідношення стандартизованого і унікального музичного матеріалу»;

«упізнаваність великою слухачькою аудиторією» [11, с. 34-37].

Спираючись на типологію Дж. Сібрука, де вчений виділяє два типи пісенного шлягеру, в основі яких лежать принципово різні методи створення композиції: «мелодія-і-текст» – співпраця композитора і поета та «трек-і-хук» – колективна праця «значної кількості авторів, основне завдання яких полягає у максимальній насиченості композиції компонентами, здатними привернути та втримати слухачьку увагу» [там само, с. 62], І. Шнур розглядає специфіку створення пісенної композиції шлягерного типу через поняття «хук» (з англ. hook – упіймати, зачепити). Вона виділяє ритмічний, динамічний, мелодичний, гармонічний, вербальний, темповий, інструментальний, виконавський, технічно-редакторський. Тобто, зазначає вона, хук може бути реалізований «на будь-якому рівні композиції: від мелодико-ритмічного до технічно-редакторського, а найчастіше – як поєднання складових кількох рівнів при домінуванні одного з них» [там само, с. 124]. Хук являє собою несподівану зміну якогось компонента музичної композиції: переінакшення ритму, раптовий сплеск динаміки, зміну мелодії після кількох повторів, неординарний вокальний діапазон, несподіваний спів початку фрази асаpella, модуляція гармонії, раптова пауза в аранжуванні, використання особливих інструментів і поява алюзії: акордеон – Париж, банджо – Америка, цимбали чи трембіта – українські Карпати.

Хук має три основні способи втілення у пісенному шлягері: введення хуку як несподіваного прийому, впровадження хуку як повтору на відстані, введення цитати-алюзії. Ці прийоми перманентно спрямовані на створення контрасту, який активує увагу аудиторії та призводить до оновлення сприйняття слухача.

Висновки. Розглянувши різні підходи до дослідження феномена естрадно-вокального мистецтва, приходимо до висновку, що дієвим механізмом для аналізу композицій зі сфери масового музичного мистецтва, які стають шлягерами, є виявлення основних способів втілення хуку у конкретному естрадно-пісенному творі.

Таким чином дослідження специфіки творення музично-пісенного шлягеру крізь призму концепції «хуку» видається **перспективним** та може сприяти накопиченню системи знань про творчу лабораторію естрадно-пісенної творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософії: 025 / НАКККіМ. Київ, 2023.
2. Гіга С. С. Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості: дис. ... д-ра філософії: 025 / ПНУ імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2023.
3. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2007. 175 с.
4. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 19 с.
5. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.
6. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.

7. Палійчук А. В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2018. 216 с.

8. Куш В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця: дис. ... д-ра філософії: 025 / НАКККіМ. Київ, 2021. 200 с.

9. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / ХНУМ. Х.: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.

10. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 2. С. 153–158.

11. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 298 с.

Дреєва Валерія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Маніхровська Дарія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Чернишова Анна Михайлівна

ЖИТОМИРСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ ІВАНА КОЧЕРГИ: ТЕХНІЧНИЙ АСПЕКТ ТА АНАЛІЗ РЕПЕРТУАРУ

Театр завжди відігравав важливу роль у формуванні культурного життя та взаємодії з суспільством. Його вистави, творчість акторів та режисерів часто відображають актуальні проблеми, цінності та ідеї суспільства. Важливо зазначити, що різні театри мають свої унікальні підходи до взаємодії з аудиторією та реалізації мистецтва. В даній доповіді ми проаналізуємо та розглянемо взаємодію Житомирського академічного українського музично-драматичного театру імені Івана Кочерги та яким чином його репертуар впливав на наше суспільство та його світосприйняття [1].

Для того, щоб проаналізувати деякі аспекти масштабу тогочасних творів на суспільство і отримати глибше розуміння того, як театральні п'єси впливали на людей, ми візьмемо за приклад деякі з цих п'єс.

Неможливо не розпочати аналіз з такої відомої п'єси, як «Украдене щастя», так як вона є не тільки однією з найкращих п'єс Івана Франка, а й класикою української драматургії, яка не втрачає своєї актуальності і в наш час. Постановка охоплює тему кохання, щастя бути поруч з коханою людиною, несправедливість, розпач, біль розлуки, брехню і наслідки цього, крім того людський біль за втраченим щастям. Чому саме ця постановка мала вплив на тогочасне і теперішнє суспільство? Тому, що ці теми є актуальними у будь-якому суспільстві, і піднесення їх через театральну постановку може спонукати глядачів задуматися над ними. Незважаючи на те, що п'єса була написана понад століття тому, багато проблем, які вона порушує, залишаються актуальними й у сучасному суспільстві. Показуючи виставу на основі цієї п'єси, театр може вказати на те, які проблеми є вічними та до яких сфер життя вони відносяться навіть сьогодні.

Але враховуючи факт того, що кожен театр і кожен окремий режисер інтерпретує дану п'єсу за своїм унікальним авторським баченням, саме подання театральної постановки від Житомирського академічного театру ім. І. Кочерги відрізняється великою увагою до центральної теми. Режисер спеціально не звертає увагу на буденні деталі п'єси, зосереджуючись лише на внутрішніх почуттях кожного персонажа, їх емоційному стані та внутрішньому напруженні. Яскраве та виразне відтворення масових сцен у постановці підкреслює її особливість, в той час як стримане художнє оформлення не відволікає глядачів від головної ідеї – любовного трикутника, де кожен персонаж захищає та прагне досягти власного щастя [2, 3, 4].

Враховуючи психологію суспільства за всіх часів, люди, окрім драми полюбили не тільки серйозні твори, а для певного психологічного розвантаження та уникнення важкої буденності, влучним варіантом для розваги було відвідування постановок з комедійним характером. Однією з таких п'єс є музична комедія Михайла Старицького «За двома зайцями» яка є не старіючою класикою і дотепер збирає аншлаги. Її актуальність проявляється й досі через свій гострий гумор, водночас порушуються проблеми соціальної нерівності, неосвіченості і моральної деградації особистості. Так як в творі також висміюються русифіковані українські міщани, цю п'єсу можна вважати актуальною і в наш військовий час. Особливістю постановки театру імені Івана Кочерги було музичне оформлення під керівництвом заслуженого діяча мистецтв Олександра Стецюка, який створив яскраві мелодії та аранжування для даної п'єси що не могло не зацікавити глядача [5].

Беззаперечно, однією з найвпливовіших і найбільш впізнаваних п'єс є "Кайдашева Сім'я" за повістю І. Нечуя-Левицького. Незважаючи на те, що ця повість була написана понад сто років тому, вона як і інші вище згадані твори не втрачає своєї актуальності для глядача сьогодення. Отож, що особливого має цей витвір? Насамперед не секрет, що соціально-побутові повісті завжди відкликалися в серцях українського народу, а додаючи до цього детально пророблені характери, гостре зіткнення героїв з соціальними умовами, тонке поєднання реалістичної конкретності описів, особливостей мови та поведінки персонажів із живописною образністю, емоційністю, тонкий гумор, ми отримуємо незабутню історію, яка буде знайома, або близька до душі кожному глядачу. Щодо постановки в Житомирському академічному музично-драматичному театрі ім. І. Кочерги можна зазначити, що передусім режисерка прагнула розповісти про руйнування гармонії в побуті, родині, житті. Духовне непорозуміння викликане байдужістю до спроб зрозуміти одне одного, що само собою є важливою темою як і в минулому, так і в наші дні. Тому що непорозуміння це не тільки про родинні сварки, а й про цілу країну. Безсумнівно, подібні теми, які так професійно порушуються та обігруються в театрі, є великою складовою для формування світосприйняття і самоаналізу середньостатистичного глядача. Набули своєї популярності в Житомирському театрі також твори: «Вій» М. Гоголя так як режисер-постановник вніс своє власне бачення, зберігши містичність і наповнивши мелодикою українські народні пісні; «Фараони» О. Коломійця – режисер театру захопив глядачів думати про вічні теми людської природи, включаючи схильність до влади, жадобу, моральні принципи та жертвоприношення у погоні за владою [6].

Не обійшли стороною і зарубіжні п'єси, що також були поставлені на сцені Житомирського академічного театру: «Ханума» А. Цагареллі – класичний грузинський водевіль; «Аладдін» – східна казка із захоплюючим сюжетом і світловими ефектами; «Фантастична Мері» – казка-фентезі з великим емоційним наповненням, що привертає увагу з перших секунд; «Смішні гроші» Р. Куні – кримінальна комедія, де режисерською особливістю стала гостросюжетність з елементами детективу. Отже, ми з'ясували, що театральний репертуар був, і досі є різноманітним, а автори спрямовують фокус на прагненні того щоб глядач проводив зовнішній аналіз того, що власне відбувається на сцені, та обов'язково свій власний внутрішній самоаналіз [7, 8].

Перейдемо до теми сучасних театральних постановок. Враховуючи військовий стан, хочемо змістити свій фокус уваги на постановки, що є на часі та мають на меті розвинути самосвідомість громадян. Однією з таких постановок є «Хлібне перемир'я» за п'єсою С. Жадана. Вистава проходить у доволі незвичному форматі "сцена на сцені", що забезпечує ефект

присутності і надає можливість глибше розібратись у психологічних особливостях персонажів, у їх намаганні зрозуміти себе і інших. Події відбуваються влітку 2014 року, де центральними героями стають прості люди, що опинилися у "сірій зоні" бойових дій. Війна охоплює їхні душі і свідомість, змінює все життя, тим часом біль стирає теплі давні спогади, але це не означає, що все втрачено. Герої намагаються радіти, жартувати і не втрачати надію, навіть якщо їх може чекати найгірше. Саме тому це не просто п'еса – це болісна драматургія нашого сьогодення. Та незважаючи на це, жанр вистави – сміх крізь сльози, тому перед початком цієї вистави до публіки кожного разу виходить режисер, який повідомляє, що сміятись під час сценічного видовища дозволено і навіть потрібно. Бо втрачати себе в сильному горі і болі не є виходом з ситуації, потрібно вміти сміятися і у важкі моменти. Цей твір театрального мистецтва не відповідає на питання, не має позитивних чи негативних героїв, він лише показує епізоди життя і навпаки ставить запитання до глядачів. Подібні постановки є важливою частиною нашого сьогодення і невід'ємним попередженням для наступних поколінь і тих, хто ще спить в ілюзорній безпеці [9].

Наступна сучасна постановка під назвою «Відсіч. Шлях до перемоги» – це перформанс створений з творів переможців та учасників Літературного марафону «Війна росії проти України. Відсіч – 2023», постановником якого є заслужений артист України Петро Авраменко. Подія відбулася на основі творів, створених учасниками літературного марафону Житомирщини. Участь у цьому літературному заході надала молодим людям унікальну можливість виразити себе творчо. Через мистецтво вони змогли звільнити свої почуття та емоції, які нагромадилися у них в цей складний час. Молоді актори презентували історії, які були написані учасниками марафону про війну та події, що наразі відбуваються в країні, вони стосуються тем, що хвилюють всіх нас у ці складні часи – це розповіді, які важко слухати без власних емоцій та сліз. Тому ця постановка нікого не лишила байдужим.

Говорячи про сучасність, не можна оминати ще одну театральну складову, без якої не обійшовся б жоден виступ – технічний аспект. Наразі новітні технології дозволяють створити театральні постановки ще більш яскравими не тільки за рахунок гри акторів. Проводячи паралель між технічною складовою театру більше 50 років тому, ми маємо значну відмінність технічного фактору. На ранній стадії, технічне забезпечення театру було базовим, в основному звук контролювався аналоговим пультом, були також задіяні й оркестри, що виступали наживо. Для того, щоб глядачі чули акторів використовували навісні мікрофони колової спрямованості, які захвачували звук по всій сцені. Невід'ємна частина сцени це також світло, яке було складене на основі галогенних і металогалогенних ламп та подавалось з прожекторів з лінзами френеля як заповнююче, а також з боків на рампах чи зверху сцени як моделююче. Кольорове світло в залежності від задуму сцени отримували за рахунок скляних або плівкових світлових фільтрів, що одягали на софіти. Мінусом подібних ліхтарів на основі ламп розжарення було те, що вони швидко нагрівались та тягнули багато електроенергії. Цікавим фактом є створення ефекту зіркового неба, який використовували в Житомирському театрі в 1970-1980х роках і який досі є неповторним й до нашого часу. Враховуючи технічні фактори, можна вважати що в деяких їх аспектах театр був обмежений в своїй технічній мобільності та швидкості їх використання [10].

З розвитком технологій та вдосконаленням театральної індустрії з'явилися нові технічні можливості, які дозволяють театрам реалізовувати більш складні та вражаючі ефекти на сцені. На заміну аналогу прийшли цифрові технології, а саме цифрове управління звуком та світлом. Звісно, враховуючи сучасний звук, він набув більшої якості та з'явилась можливість використання різноманітних звукових ефектів відповідно до заданої сцени. Окрім навісних мікрофонів як раніше, в пару до них використовують і напільні мікрофони які маскуються на підлозі і захвачують звук ще й знизу. Окремо для головних ролей інколи використовують навушну гарнітуру з мікрофонним капсулем для більшого акцентування та подачі звуку від героя. Аспект світла також розвинувся і наразі в театрі ми маємо софіти, фронтальне світло у вигляді слідкуючого прожектора, бічне заповнююче світло, верхнє заповнююче світло, світлові динамічні голови ефектного та моделюючого освітлення та RGB ліхтарі, що є економними на відміну від своїх попередників, а також легко контролюються з цифрового пульта і дають нам багато можливостей, починаючи від створення динамічних світлових ефектів до різноманітних

локальних, або просто для заповнення сцени світлом різного відтінку. Отже, деякі технічні засоби, які були описані вище допомагають нам в повній мірі відтворити режисерський задум та ще більше заглибити глядачів у театральні постанови [11, 12].

Враховуючи все вищезгадане, театр завжди був потужною силою, поєднавши в собі багато творчих аспектів, він спокон віків допомагав і спрямовував людство на шлях розвитку, шлях розуміння, шлях становлення як особистості та шлях духовного піднесення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Головненко А. Мистецтво дозвілля. Тиждень. 2019. 4 трав. URL : <https://tyzhden.ua/Culture/22923> (дата звернення 28.04.2024).
2. Пакуліна Е. Інтеграція мультимедійних технологій в простір театру. URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/integratsiya-multimediynyh-tehnologiy-vprostranstvo-teatra> (дата звернення 28.04.2024).
3. Гайшенець А. Дихає – не дихає: сучасний український театр. URL : <https://pustoproject.com/literatura/dykhaie-ne-dykhaie-suchasnyi-ukrainskyi-teatr> (дата звернення 28.04.2024).
4. Асмут Б. Вступ до аналізу драми. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2014. 220 с.
5. Житомирський академічний український музично-драматичний театр імені Івана Кочерги. За двома зайцями. URL : https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/za_dvoma_zajcyami (дата звернення 29.04.2024).
6. Житомирський академічний український музично-драматичний театр імені Івана Кочерги. Кайдашева сім'я. URL : https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/kajdasheva_simya (дата звернення 29.04.2024).
7. Житомирський академічний український музично-драматичний театр імені Івана Кочерги. Ханума. URL : https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/xanuma (дата звернення 29.04.2024).
8. Мигашко О. Коротка історія творчої резервації. Про наші театри за кордоном і закордонні в Україні. *Тиждень*. 2019. 6 лип. URL : <https://tyzhden.ua/Culture/231804> (дата звернення 29.04.2024).
9. Житомирський академічний український музично-драматичний театр імені Івана Кочерги. «Хлібне перемир'я» за п'єсою Сергія Жадана. URL : https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/xlibne_peremirya_zh_pesoju_sergiya_zhadana (дата звернення 29.04.2024).
10. Литвиненко А. С. Світлові прилади. Харків, 2015. 125 с.
11. Елкін Е.Г.М «Звук та зображення. Звукотехніка», 1978. 344с.
12. Кноррінг Г. М. Освітлювальні установки. 1981. 288с.

Мурленко Іванна,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СТИЛІЗАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Й. С. БАХА

У статті аналізуються сучасні тенденції виконавства клавірної спадщини Й. С. Баха, поняття «інтерпретація» розглядається, як один з методів наукового пізнання, суть котрого полягає в трактуванні внутрішнього змісту інтерпретованого об'єкта через вивчення його семіологічних якісних характеристик та інших зовнішніх проявів. Обґрунтовується наступна теза: для формування актуальної виконавської концепції головним чинником є характеристики звуковидобування та якісні параметри звучання інструменту, оскільки художня виразність

сучасного фортепіанного виконання базується на широкому спектрі динамічний та артикуляційних складових звучання, що зумовлено технічною побудовою інструменту.

Ключові слова: автентичне виконання, мотивний символізм, музична семіологія, клавірна творчість Й. С. Баха, сучасна інтерпретація клавірного мистецтва епохи Бароко, «ДТК» Й. С. Баха.

Композиторське ім'я Й. С. Баха – це синтез традицій і новаторства характерний для його багатогранної творчості. Перш за все, твори для клавіру відрізняються не просто масштабністю і винятковою релігійно-філософською змістовністю, а й виразністю та різноманіттям використовуваних музичних засобів, безперервним пошуком нових, котрий відкриває нам Баха – новатора. Композитор, спираючись на багаж музикантів-попередників, вивчаючи і одночасно розвиваючи досвід сучасників, відкривав нові горизонти світової музичної культури, що яскраво простежується при розгляді його творів для клавіру. Справді, сьогоднішні сталі мистецькі переконання в значній мірі зобов'язані таланту Баха, в тому числі як віртуоза-виконавця, котрий змінив саму суть музичних образів, надавши їм основи таку глибину ідей і смислів, котрої раніше не знала світова органна музична культура. Цілком закономірно, що сучасна виконавська культура взагалі і європейське виконавство зокрема, глибоко зацікавлене у вивченні бахівського класичного репертуару, збереженні традицій виконання та формуванні нових тенденцій. І ми навряд чи помилимося, сказавши, що даний репертуар все частіше виступає не просто обов'язковою програмною частиною музичної освіти, але є елементом і переконливим показником високого рівня професіоналізму в широкому сенсі цього слова (включаючи в себе і загальномузичний, і виконавський рівні) [1].

Яскраво ілюструвати провідні тенденції сучасної піаністичної виконавської школи можуть не тільки утверджені часом європейські культурні осередки, але й таке специфічне явище, як китайський «фортепіанний бум», котре складається з величезної кількості китайських виконавців, які в особистих концертних практиках звертаються до композиторського спадщини Й. С. Баха.

Отже, аж ніяк не випадково все частіше дослідники говорять про активне розповсюдження музики Баха, формування нових виконавських тенденцій під впливом соціокультурної дійсності; враховуючи розмах і динаміку зростання музичної освіти і навчання на цьому інструменті, представленість піаністів (а також молодих виконавців) у світовій конкурсній і концертній практиці. У політиці світової культурної індустрії музична освіта розцінюється як показник престижного соціального статусу, успішність виконавської фортепіанної кар'єри, чітко зорієнтована на відповідний «світовий рівень» і результат.

Сьогодні молоді піаністи, активно використовуючи в тому числі Інтернет-ресурси, (аудіо і відео бази та ін.) вивчають практики німецької фортепіанної школи, інших шкіл світового рівня. Вони звертаються, наприклад, до спадщини тих музикантів, своїх далеких попередників, внесок яких в популяризацію бахівської творчості воістину безцінний [2].

Для сфери сучасного світового виконавства Баха нам представляється дуже важливим поняття «культура інтерпретації», обов'язково поміщене в контекст епохи або музичного стилю. Тип інтерпретації та побудова на його основі виконавської концепції є основним елементом будь-якого професійного виконання музичного твору – зразка мистецтва. Повною мірою це відноситься до формування та кристалізації типів інтерпретації бахівської музики [3].

Головною тенденцією сучасного виконання творів Баха, незалежно від типу інтерпретації та з урахуванням особливостей кожного з них, є прагнення зберігати особливості музичної мови композитора, аспекти стильових рис і спрямованість музичного мистецтва епохи бароко, на загальному культурному і музичному тлі якого жив і творив великий композитор і виконавець. Сьогодні сучасним інтерпретаторам досить непросто відчувати і відтворювати інтонаційну природу бахівського мелосу, альтераційні зміни звуків, які створюють специфічну мелодичну та емоційну напруженість, а також грати так, щоб все це тонко передавалось виразними засобами фортепіано – інструменту, здатного в повній мірі вмістити в себе весь багатий світ клавірної музики великого поліфоніста. Прекрасні ті інтерпретації, в яких твори Баха передаються

виконавцями з привабливою свободою, а сакральні пласти людських емоцій розкриваються в філософській драматургії [4].

Іншими словами, інтерпретація бахівських творів – культурно-історичне явище, яке переживало різні етапи своєї еволюційної трансформації та зазнавало змін, в залежності від культурного контексту, що не могло не відбиватися на репертуарі та «подачі» слухачам різноманітних сфер бахівських образів.

Сьогодні для світової виконавської культури характерно прагнення до нового прочитання, бажання по-новому почути і немов знову відкрити цього великого Майстра. У свою чергу, особисто для нас це особливо актуально, оскільки в практиках освіти і навчання виконавців першочергове значення надається рівню засобів виконавської технологічної фортепіанної бази. Ситуація продукує суміжні питання, що стосуються місця і ролі «живого звуку» і «живого виконання» [5]. Викладаючи свою позицію і спираючись на думку фахівців-дослідників, ми даємо власну філософсько-критичну рефлексію даних метаморфоз і виявляємо та описуємо наступне: помилково і не далекоглядно вважати, що в епоху тотальної експансії, в наше життя Інтернет-дискурсу, мережових структур, які захопили в свою орбіту людей ХХІ століття, феномен музичного виконавства вичерпає себе, а особистість виконавця втрачить своє значення для музичної культури. Адже, будь-які зміни, пов'язані з людським прогресом та розвитком інноваційних технологій не можуть жодним чином знищити значущі, перевірені часом пласти культури; навпаки, вони лише загострюють художню цінність кожного з них. Можна також припустити, що, оскільки сучасну музичну сферу консолідує сакральна ідея розуміння і переживання єдності і взаємопов'язаності, то в її координатах загальноприйняте філософське розмежування світу на «матеріальне і духовне», на «науки про природу» і «науки про культуру» не є доцільним. Набагато важливішими є зовсім інші «точки відліку», що в повній мірі зачіпає представленість творчості Й. С. Баха в конструктивних елементах сучасного виконавства, взятому в його специфіці [6, с. 17]. У зв'язку з цим потрібно розглядати виконавський стиль сучасних музикантів не як «поганий» або «хороший», він просто «інший», не схожий на інші зразки і моделі (будь то європейська, американська чи українська музична традиція). Така альтернативність пояснюється нами цілим комплексом обставин, чинників, умов, які формують причинно-наслідкові зв'язки у феномені сучасного виконавства. Цей ряд «своєрідних властивостей» досить широкий, починаючи від власне індивідуальності піаніста: ментальності, алгоритму мислення, темпераменту, особливостей конструювання свідомістю музичних образів, мовних особливостей та ін.

Але головним є одна спільна риса: будь-яке талановите виконання бахівських творів не просто передає сутність твору, його експресію і образи, але одночасно демонструє слухачам, кращі риси авторської виконавської творчості, яка, по-перше, завжди строго індивідуальна і особистісно сформована та відчута, і, по-друге, здійснюється не просто як виконавський процес в сухому сенсі цього терміна, але є граничною концентрацією почуттів, душевного напруження. Тобто, задачею музиканта-інтерпретатора, а також його мистецькою місією є оптимальне втілення цілісного композиторського «ідейного задуму», що становить «душу» твору, узгоджено з передачею власних емоцій, одержуваних від причетності до виконаного шедевра.

Зрозуміло, таке завдання не можливо реалізувати без повної самовіддачі, творчого самозречення виконавця. Тому нам здається, що виконання творів Баха, котрі містять емоційний відбиток багатьох епох, вимагає особливого життєвого досвіду, який ми отримуємо з труднощами, радіощами і бідами. Такий «життєвий багаж», як правило, накопичується з часом і є «віковою категорією». Таким чином, справедливо вважати, що для досягнення бахівської музики потрібна невинна кропітка праця.

Виникає питання: чи достатній досвід емоційної сфери здобувачів (18, 19-річних) для занурення у виконавську практику творів міжнародного рівня такого складного композитора, як Бах, за яким справедливо закріпився статус генія «серйозного» мистецтва? Або такі інтерпретаційні можливості все ж об'єктивно обмежені юністю? ...

Музикознавці та методисти поділяють думку, що нерідко, в силу вікових особливостей, перевага віддається виконанню жвавих, моторних, танцювально-побутових п'єс, поруч з якими

більш складні твори Баха здаються недосвідченому вуху важкими, нецікавими, одноманітними і безбарвними [6, с. 33]. Отже, це питання здебільшого риторичне і відповідь на нього очевидна. Так, в моделі сучасного академічного виконавства, що пропагує історичну інформованість та сучасні культурно-етичні загальносуспільні, не всі елементи, з яких складається поняття високої виконавчої культури, представлені в рівних пропорціях. Поряд з професійною самовіддачею, сьогодні в моделі фортепіанного виконавства класичних бахівських творів превалує технічна сторона, доведена, можна говорити, до досконалості; нерідко, як кажуть неупереджені критики, на шкоду інтерпретативним сенсам і контекстам зразків мистецтва. Хоча, висловлюючись так, ми, зрозуміло, не претендуємо на безумовність цієї тези. Крім переконання в тому, що цінність феномена виконавської творчості сама по собі і включає його функціональну роль, значимість виконавства полягає не тільки в результативній стороні (при всій її безперечній важливості), але й також в самому процесі творчості, в усвідомленні власної естетичної задоволеності від нього [7, с. 12]. Ще раз підкреслимо актуальність цієї тези для явища сучасного фортепіанного виконавства в цілому та інтерпретації музики Баха особливо: вона має безумовні риси-переваги та одночасно суперечливі моменти, що потребують філософської проблематизації і об'єктивної рефлексії.

Будь яка піаністична інтерпретація Баха, не залежно від її типу, повинна бути адаптованою до дійсності виконавця та творчо відповідати актуальним тенденціям сучасності, але першою задачею інтерпретатора залишається максимальна реалізація авторського змісту з урахуванням так званого історичного аспекту. Інтерпретація творів Й. С. Баха має бути спрямованою не лише на осмислення головних ідей епохи Бароко та філософської сутності світобудови, але задачею інтерпретатора є знайти піаністичні засоби виразності для висвітлення цих ідей. Необхідно збагачувати музичний тезаурус як виконавцеві, так і слухачеві, лише за таких умов бахівська поліфонія сенсів буде повноцінно відтворюватись.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андросова Д. Стильова позиція фортепіанного виконавства Г. Гульда в контексті композиторського авангарду ХХ століття. *Таврійські студії*. Мистецтвознавство. 2013. №3.
2. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха. Питання педагогіки та виконавства. К.: Музична Україна, 1981.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах: Навч. Посібник. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 300 с.
4. Отич О. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти : монографія. Чернівці : Зелена Буковина, 2009. 752 с.
5. Самойленко О. Проблематика семантичної типології музики : Збірка матеріалів міжнародної науково-творчої конференції «Трансформація музичної освіти та культури в Україні»: до 90-річчя ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. С. 57-66.
6. Свириденко Н. Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха. Київ, 2017.
7. Nester, S. (2009). Modern performance trends In Bach's Sacred Music : Changing tastes in the performance of Bach's Weihnachtsoratorium : An exploration of the rhetorical style. Edith Cowan University.

*Рось Зоряна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри виконавського мистецтва
Навчально-науково інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника*

**МИСТЕЦЬКА ТА КУЛЬТУРНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БЕРЕГІНИ УКРАЇНСЬКОЇ
ПІСЕННОГО МИСТЕЦТВА НІНИ МАТВІЄНКО**

Постать відомої української співачки Ніни Матвієнко, яка нещодавно пішла з життя, стала легендою вітчизняної пісенної культури. Дана стаття, як данина її чудовому виконавському таланту й стійкій громадянській позиції, присвячується її сподвижницькій мистецькій та культурницькій діяльності як талановитій співачці, берегині української народної пісні й авторських композицій українських митців, фольклористці, письменниці, відомій театральній-кінематографічній, театральній-режисерській, громадській та політичній діячці.

Ключові слова: українська народна пісня, вокальне виконавство, співробітництво.

На сучасному етапі розвитку вітчизняної музичної культури відбувається трансформація культурного простору, в процесі якого особливе значення належить саме вокальному естрадному мистецтву з його жанровими різновидами, яке відповідає естетичним потребам громадськості, характеризується спадкоємністю з українськими пісенними традиціями, максимальною доступністю, простотою музичної мови, легкістю сприйняття мелодій, що знаходять емоційний відгук у слухачів і тому користуються найбільшою популярністю у публіки. В. Антонюк відзначав: «Естрадно-джазовий вокал є популярним жанром музики, який має велику аудиторію та значну культурну вагу. Він відображає і передає настрої, емоції та смаки суспільства, відкриває нові можливості для самовираження та творчості, а також сприяє формуванню та розвитку музичної культури. Естрадно-джазовий вокал є творчим процесом, що вимагає виконавців індивідуального підходу та вміння виражати свою унікальну музичну особистість» [1].

Відповідно до цього особливу роль у «сценічному житті» пісенного зразка відіграє виконавець-інтерпретатор, від майстерності (вокальної, внутрішньої емоційної, артистичної тощо) залежить сила впливу на слухачів виконуваного твору. Такою харизмою володіла одна з легендарних виконавців української народної пісні та авторських вокальних композицій, відома співачка, яка недавно пішла з життя, а її слухачам пощастило почути її виконання, – *Ніна Матвієнко*.

Особистість відомої української співачки Ніни Матвієнко частково розкривається в дослідженнях, присвячених визначенню особливостей та загально динамічних процесів розвитку української естрадної пісні в культурному просторі ХХ–ХХІ століття у музичній культурі України: О. Колубаєва, М. Мозгового, Т. Рябухи, Т. Самаї, Н. Шевченко, У. Конвалюк, Ю. Карчової, М. Маслія, Ю. Прядко та ін.; виконавської майстерності та інтерпретації музики естрадними співаками: І. Бобула, Н. Гребенюк, Н. Дрожжиної, О. Колесник, В. Олендарьова Л. Прохорової, Ю. Радкевич та ін.; вивчення форм і способів репрезентації української народнопісенної спадщини: О. Бенч, С. Грици, А. Іваницького та ін. Відома мемуарна та музикознавча література про Н. Матвієнко: М. Боднар, В. Кузика, А. Луніної, О. Михайлової, А. Окари, А. Пономаренко, Ю. Прядко, С. Ткацевіч та ін.

На жаль, до теперішнього часу відсутній ретроспективний аналіз її мистецької та культурницької діяльності, який був би поданий на тлі загального розвитку української пісенної культури останньої третини ХХ–початку ХХІ ст. Не знайшли глибокого дослідження й належної оцінки в українському музикознавстві особливості світоглядної позиції співачки, яка значною мірою окреслила основну парадигму її мистецької та культурницької діяльності, що і становить актуальність даного дослідження.

Мета роботи. Окреслити багатогранну творчу діяльність Ніни Матвієнко – берегині української естрадної пісенної культури ХХ–ХХІ ст. та визначити її роль у розвитку українського естрадного мистецтва.

На сучасному етапі розвитку української музичної культури українська вокальна естрада, йдучи в ногу з часом, стає потужним рушієм культуротворчих процесів в Україні. Вагома роль естрадно-пісенних традицій пов'язана в першу чергу з національним чинником і процесами етнічної консолідації, що визначає естетику і поетику естрадно-пісенного жанру як у фольклорних творах, так і в творчості композиторів та виконавців. Однією з найвідоміших

виконавців народно-пісенного репертуару і авторських естрадних пісень була відома українська співачка, перлина української естради, голосом якої, як зазначають популярні джерела, «співала й плакала Україна», Ніна Матвієнко, яка свою сольну кар'єру розпочала у 90-х рр. (з 1966 по 1991 рр. була солісткою Українського народного хору ім. Г. Верьовки). Вона належить до нового покоління музичного спрямування, представленого такими діячами як І. Поклад, В. Івасюк, С. Ротару, Н. Яремчук, вокальними ансамблями «Мрія», ВІА «Кобза» та ін., що відзначалися прагненням поєднати народні пісенні традиції з сучасними актуальними тенденціями, зокрема, фолк-рок та етно-поп, які в культурному процесі регламентуються новою настановою.

Основна сфера діяльності Ніни Матвієнко це *вокально-виконавська діяльність: сольне та ансамблеве виконавство*.

Ніна Матвієнко прославилася унікальним голосом і талановитим виконанням українських народних пісень та авторських естрадних вокальних творів українських композиторів. «Український соловейко» – так одного разу про народну артистку сказав Дмитро Гнатюк. Справді, голосу Ніни Матвієнко може позаздрити кожен. Ніжний, таємничий, магічний, але з нотками тужливості тембр. Це все про неї, про українську птаху» [2]. З поміж тисяч голосів її голос впізнають відразу. І не тільки голос, а й його психологічну ауру, із якої проростають чудові витвори мистецтва. Справедливі слова, що Ніну Матвієнко народ визнав як свою, близьку до душі й серця співачку. Вона народна не за званням, вона народна за її талант від природи.

Саме під час виконання народно-пісенного репертуару починає формуватися оригінальний виконавський стиль майбутньої відомої співачки. Сама Н. Матвієнко говорила в одному з своїх інтерв'ю: «Що до народної пісні, то вона така важка, що її й не хочуть співати. Бо ця пісня як коваль, – вона робить людину здоровою, сильною. Людина може співати 3–4 такти, це здорова людина. В селі так і було. Я вже задихаюся, а моя мати ще співає, і здоровим голосом співає. Це ж такі відчуття у тілі, коли починаєш співати народне, – коли попадає звук сюди, у міжбрів'я, то аж голова крутиться, така могутня сила цього звуку» [5]. «Мої пісні – це інтерпретація українського духу. Цей дух закодовано в інтонації народної пісні, яку без відчуття генетичної цілісності з моїм народом не можна співати» [4, с. 11].

Даний напрямок виконавської творчості Н. Матвієнко можна окреслити наступними розділами: виконання *автентичного* народно-пісенного матеріалу та *обробки* українських народних пісень, які спеціально для співачки робили українські композитори (Г. Гаврилець, В. Грицишин, О. Саратовський, М. Муха, М. Скорик, О. Кива та ін.). Найпопулярнішими у виконанні співачки були колядки й щедрівки, веснянки, пісні до Зелених свят, купальські та петрівчані, жнивварські й обжинкові, весільні, колискові, поховальні, жартівливі й танцювальні, історичні та станові пісні, пісні про кохання, родинне життя тощо.

Але попри виконання народних пісень, їх записів й обробок Н. Матвієнко завжди вдосконалювала свою виконавську майстерність, вивчаючи класичну, естрадну музику, осягаючи тим самим «загальний смисл» українського вокального мистецтва [3, с. 57]. Поряд з народно-пісенними обрядовими, побутовими та ліричними піснями у її виконанні можна було почути молитви, псалми, духовні та світські канти, пісні-романси, авторські пісні українських композиторів (І. Поклада, М. Скорика, О. Білаша, В. Шумейка, І. Кириліної, К. Меладзе, І. Карабиця та ін.). Останнім часом співачка захоплювалася бароковими композиціями, які виконувала у складі Ансамблю давньої музики (художній керівник К. Чеченя), з яким співпрацювала багато років. У репертуарі Н. Матвієнко були також камерні вокальні твори О. Киви, Є. Станковича, Л. Дичко, І. Кириліної та ін., які можна віднести до академічного репертуару співачки.

У її вокальному виконанні відомої співачки органічно поєднуються традиції і новаторство. Незважаючи на те, що виконувала Ніна Матвієнко, у її виконанні завжди відчутний голос серця, що відлунує в душі слухача, запам'ятовується йому як голос Матвієнко. Між нею і слухачем відсутні академічні бар'єри, її вихід на сцену спрямований на довірливе спілкування з людьми

Ніна Матвієнко часто *співпрацювала* з відомими українськими виконавцями та музичними колективами. У період 1991–2010 рр. працювала з Національним ансамблем солістів «Київська камерата», вокально-інструментальними ансамблями «Мрія», «Березень», «Кобза»,

Національною академічною капелюю України «Думка», хоровою капелюю «Дударик», академічним камерним хором «Хрещатик», муніципальною академічною чоловічою хоровою капелюю імені Л. Ревуцького, Кубанським козачим хором та багатьма іншими хоровими колективами, а також пізніше з естрадними гуртами – «Божичі», «Океан Ельзи», «Танок на майдані Конго» та естрадними співаками – Д. Монатиком, О. Скрипкою, С. Вакарчуком та ін.

З огляду на місце та роль народно-пісенного матеріалу в творчо-виконавській діяльності співачки, збереження та популяризацію української народної пісні можна стверджувати про її *фольклористичну* спадщину. Н. Матвієнко щиро вболівала за збереження традицій та долю народної пісні: «Якби встигнути видати хоча б те, що я сама назбирала, те із «Золотих ключів», що йшло по радіо... Україна співуча! У нас півні співають, кури, коти, – в нас все співає. Це такий край. Хіба такі солов'ї за океаном є? Та солов'ї, які в народі – їм же треба дати співати» [5]. Вона залишила після себе ряд публікацій, збірок або записів українських народних пісень, які не втрачені для української культури і мають етнографічну цінність. Зокрема, майже у програмі всіх її альбомів присутні народні пісні, або повністю їм присвячені («Пісні українського народу» разом з вокальним тріо «Золоті ключі», «Українські народні пісні» (30 пісень), «Молитва» (12 пісень), «З маминих долонь» (11 пісень), «Колискова зорі» (16 пісень), «Колядки та щедрівки» (13 пісень). 12 лютого 2024 р. був надрукований збірник Ніни Матвієнко українських народних пісень «Ой ти соловейко».

Поряд з пісенно-виконавською діяльністю Н. Матвієнко захоплювалася і була закохана в *українську літературу, в українське слово*. З метою поглибити своїх знань в цій галузі у 1975 році вона заочно закінчила філологічний факультет Київського університету ім. Тараса Шевченка, почала активно займатися літературною творчістю. Вже в той час були надруковані: Історія Народного хору ім. Г. Верьовки, власні вірші, оповідання та есе. Її починають друкувати такі відомі українські часописи, як «Україна», «Дзвін», «Жіночий Світ» та ін. Згодом з'являється вершина літературного надбання співачки – її біографічний 2-х томник під назвою «Ніна Матвієнко». У першому томі надруковані особисті листи, щоденники, гастрольні враження. Другий том під назвою «Ой, виорю нивку широкою» присвячений пісенно-музичному матеріалу із власного репертуару співачки (понад 250 народних пісень і творів українських композиторів). У 2004 р. вийшла з друку книга спогадів Ніни Матвієнко «Уже так не буде, як є». У 2010 р. співачка записала вступне слово до аудіокниги Блаженнішого Любомира «Дорога до ближнього» тощо. Співачка мріяла написати художній роман про любов. Але цій мрії не судилося здійснитися.

Ніна Матвієнко була не тільки талановитою співачкою, але й також актрисою театру і кіно. Вона залишила свій слід в *театральній-кінематографічній та театральній-режисерській галузі*, мала талант драматичної актриси, а її вміння перевтілюватись вражало режисерів. Список кінематографічних робіт Ніни Матвієнко досить об'ємний. Вона грала в художніх картинах («Солом'яні дзвони», «Пропала грамота», «Золоте весілля»); знімалася в документальних фільмах («Політ стріли», «Цвіт папороті», «Ой, глибокий колодязю», «Тризна», «Хор народний», «Дівочі мрії», «Ой, гаю, мій гаю», «Ти, моя пісне» та ін.); брала участь у телевізійних виставах («Маруся Чурай», «Катерина Білокур», «Розлилися води на чотири броди») та сценічних постановках (фольк-опера «Золотий камінь посіємо ми»). В її творчому доробку також участь в радіоспектаклях «Лісова пісня», «Князь Святослав», «Сватання на Гончарівці». Часто її запрошували озвучити окремі ролі в спектаклях, мультфільмах, мюзиклах. Її спів можна почути у фільмах «Тронка», «Солом'яні дзвони», «Дорога через руїни» та ін., мультфільмах «Свіччине весілля», «Колискова» та ін., у мюзиклі «Сорочинський ярмарок». У 1995 році Матвієнко зіграла 16 вистав з американським театром La Mama E.T.C. (Нью-Йорк, США). Також Ніна була театральним режисером музичного спектаклю «Під сонцем» за участю японського танцівника Тадаші Ендо.

Творчий доробок співачки нараховує чимало *платівок, аудіозаписів, компакт-дисків, альбомів*. Серед вище названих альбомів стали відомими: «І серце одпочине», «Золотослов», «Золотий камінь посіємо», «Найкраще», «Осінь, така мила», «Всякому городу нарв і права», «Марія Оранта» та ін.

Співачка на протязі свого життя проводила активну *громадську* діяльність: голова журі Міжнародного конкурсу українського романсу ім. Квітки Цісик, а у 2011 році очолила Експертну Раду (Журі) Міжнародного Благодійного Фестивалю талантів «Дивосвіт» у м. Запоріжжі. У 2018 році долучилася до благодійного фотопроекту «Щирі Свята», присвяченого українському народному костюму та його популяризації. Була обличчям новоствореного Фонду Княгині Ольги тощо.

З 2004 року Ніна Матвієнко бере активну участь у *політичному житті* країни. Вона є особистістю із чіткою громадянською позицією, незаплямованою творчою репутацією, яка сповідує християнські, загальнолюдські вартості. Вона завжди відстоює інтереси України, брала активну участь у Помаранчевій революції та Євромайдані. Під час Революції Гідності Ніна своїми піснями і надихаючими промовами підбадьорювала людей на Майдані. Після зміни політичної влади в Україні у 2014 році виступила з критикою Євромайдану та його лідерів і назвала загибель людей на Майдані та на Сході країни геноцидом нації.

Свого часу Н. Матвієнко відмовилась від депутатського мандату на користь тих, за її аргументацією, хто вміє займатися політикою професійно: «Я не жалкую, що я залишилась співачкою, – подивіться на інших наших співачок, і зрозумієте. Є Богом даний талант, нащо я буду його нащось інше витрачати...» [5]. Співачка війну на Сході України назвала не патріотичною, а братовбивчою, відкрито критично та емоційно висловлювала своє відношення до влади: «Мені здається, що в державі – дві держави. І кожна живе своїм власним життям. Є влада, а є народ, про який згадують напередодні виборів... Я сьогодні не вірю – не вірю цій Верховній Зраді. Подивіться, – туди пішли в основному ті, хто гроші має!» [5].

Ніна Матвієнко завжди була патріоткою України і своє призначення вбачала служінню своїй Батьківщині: «Нікуди не поїду, ні за які гроші, ні за які мільйони. Там така ностальгія!.. Україна є Україна, комусь і тут потрібно жити. Тут мій Бог, мені здається» я, тільки тут він є, і я тільки тут можу з ним поспілкуватися [8].

Співачка рідко виступала перед нашими бійцями на передовій. В одному з інтерв'ю Н. Матвієнко пояснила, чому побоюється співати бійцям АТО. «Голос не слухається. Тому не їду в АТО. Не розумію цієї війни...» [8].

На завершення можна навести наступні слова, які дуже влучно характеризують співачку: «Ніна Матвієнко завжди сучасна, ніколи не зраджувала собі, з нею рахуються не через те, що вона для цього щось робить, під щось підлаштовується, а тому, що не змінює своїх переконань» [7].

Висновки. Сфери діяльності Ніни Матвієнко вражають своєю різноманітністю та змістовністю. Зокрема, багатий виконавський репертуар співачки, який нараховує понад 250 пісенних зразків (українські народні пісні та вокально-естрадні твори українських композиторів), серед яких жодного російського, на той час було майже викликом системі. Ніна Матвієнко завжди була відкрита до вокально-виконавських експериментів. Виступала не тільки соло чи з оркестром або хором, а ще й з естрадними гуртами та відомими українськими естрадними виконавцями.

Формування творчої особистості Н. Матвієнко, особливості світоглядної позиції співачки, властивості вокально-виконавського стилю Ніни Матвієнко та детальний аналіз окремих композицій чекають своїх дослідників і допоможуть зрозуміти її творчий метод щодо відбору народно-пісенного репертуару та авторських вокально-естрадних творів українських митців.

Цитуючи Андрія Окару: «Місія Ніни Матвієнко суто жрецька – відновлювати в сучасних та майбутніх людях оте гостре відчуття органічності, відчуття Всесвіту як повноти божого творіння. Дати їм побачити неземні світи та почути гармонію небесних сфер. Можливо, через це, коли співає Ніна Матвієнко, хочеться плакати?» [6].

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Вища школа, 2000.

2. Джей Джи. Розповідь про Ніну Матвієнко. URL: <https://dovidka.biz.ua/rozpovid-pro-ninu-matviyenko/>
3. Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти: *Матеріали I Всеукр. наук.-творчої конф., 21 лют. 2013 р. в рамках Всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі»*. Київ: НАКККіМ, 2013. 108 с.
4. Євтушенко О. Обличчя музики. *Творчі портрети українських зірок*. Тернопіль: Джура, 2006. 272 с.
5. Михайлова О. Ніна Матвієнко: «Ніби сидиш на острові, який підточує вода». *«Політик HALL»*, № 28. URL: <https://www.obozrevatel.com/news/2006/5/19/113628/amp.htm>
6. Окара А. Ніна Матвієнко: Репертуар для ангелів «Золотого віку». УС. 2006. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/author-column/46071-nina-matvienko--repertuar-dlya-angeliv-zolotogo-viku>
7. Ткацевіч С. «Душа української пісні»: ким була Ніна Матвієнко та як її згадують українці. *Українська музика та сучасна рок-культура*. URL: <http://rock-oko.com/knizhki/oblichchya-muziki/tvorch-portreti/nna-matvnko.html>
8. Шурин В. Ніна Матвієнко: «Співаки «годують» багато років...». *Інтерв'ю. «Високий Замок», 15.01.2017*. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/190900-nina-matvienko>

Чигер Олег,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
кафедри естрадно-вокального мистецтва
Університету Короля Данила (м. Івано-Франківськ)
Гоней Христина,
студентка Університету Короля Данила

СОЦІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглядаються питання соціально-комунікативної ланки «композитор → виконавець → слухач», яка відображає загальні закономірності соціальної реалізації музичної продукції, функціонування музичного мистецтва як художньо-соціального явища, в умовах діаспори, де основна увага зосереджена на останній складовій – слухачеві. Однак занижений рівень естетичного смаку діаспорної публіки не сприяв оновленню репертуару творами сучасних композиторів, творами, які вимагали інтелектуальних зусиль для їх сприйняття.

Ключові слова: композитор, виконавець, слухач, видовище, публіка, гра.

У комунікативній ланці «композитор→виконавець→слухач» саме вико-навство є в центрі комунікативно-художньої діяльності, адже композитор фіксує музичний твір і опредмечує свій творчий процес, в першу чергу розраховує на виконавця. Природний прояв природи музики – виконавство – фактично стає єдиною можливою формою участі музики в культурному житті суспільства, формою її об'єктивації, способом соціальної реалізації музичної продукції.

Разом з тим, музичне виконавство немислиме поза сферою слухачького сприйняття, яке є не тільки замикаючою, підсумковою, але й цільовою ланкою в життєвому циклі продукту творчої діяльності композитора. Таким чином, доля музичного твору залежить не тільки від виконавця, але і в не меншій мірі – від слухача. Саме у свідомості останнього завершується акт соціальної реалізації музичної продукції. Таким чином, акт соціальної реалізації музичної продукції є нерозривним цілим, яке складається з двох актів – виконання музичного твору і його сприйняття.

Повноцінність акту соціальної реалізації музики визначається як внутрішніми властивостями кожного із взаємодіючих об'єктів – музичного твору, його виконавця і його адресата, так і зовнішніми, ситуаційними умовами, в яких відбувається їх взаємодія, яка сприяє або протидіє йому. При цьому слід звернути увагу на те, що під актом соціальної реалізації музики ми розуміємо всі без винятку форми виконання і сприйняття музики – публічно-масову і

камерно-інтимну, а також навчальну, індивідуальну, таку, що здійснюється за допомогою технічних засобів звукозапису і т. і.

Зв'язок виконавця і публіки створює певну атмосферу, яка характеризується, по-перше, своєрідним відключенням ситуації від навколишньої дійсності (вона підкреслюється звичайно навіть зовнішньою ізоляцією – проведенням у спеціальних приміщеннях), по-друге, створенням особливої психічної святково-емоційної атмосфери.

Музичний концерт характерний особливою концентрацією елементів соціально-комунікативної ланки «композитор → виконавець → слухач», найбільш повно відображає загальні закономірності соціальної реалізації музичної продукції, функціонування музичного мистецтва як художньо-соціального явища.

Концертність як самостійна цілісність складної ідеально-відображальної природи має важливу особливість – актуалізуватися тільки в певних, досить чітко регламентованих умовах. Об'єктом художнього сприйняття в концертній ситуації виступає твір мистецтва (у даному випадку – музичний твір), існування якого не мислиться поза межами виконавського акту. Об'єктом музичного впливу в цій ситуації є публічно-масова, тобто конкретно-соціальна, аудиторія, яка одночасно перебуває під впливом одного і того ж художнього об'єкта.

Пара «видовищність – публічність» являє собою дві сторони єдиного цілісного феномена. Діалектичні відносини видовищності і публічності зумовлені діалектичною єдністю самих явищ – видовища і публіки.

Видовищем стає всяке явище, яке розглядає, на яке уважно споглядає і оцінює одночасно велика кількість людей, тобто публіка. Властивість видовищності яка іманентна риса видовища полягає в потенційній направленості будь-якого соціально значимого явища на одночасне публічне сприйняття, в розрахунку на одномоментну соціальну оцінку.

За основу нашого розуміння поняття «публіка» беруться уявлення про неї як скупчення великої кількості людей, як особи, що знаходяться десь в якості глядачів, слухачів, як неформальна група, як публічно-колективна група, яка на невеликий проміжок часу вступила в безпосередній емоційно-чуттєвий контакт один з одним для сприйняття видовища, об'єднаних єдиним психічним механізмом – настроєм на сприйняття певного видовища. Такі якості публіки, як готовність до сприйняття певного видовища, відчуття соціальної єдності, солідарності, спільного емоційного настрою, узагальнено складають якості публічності.

Через єдність принципу художнього змагання можна сумістити зміст поняття гри із сутністю концертного начала. «Гра з кимось» і «гра для когось» стають важливими характеристиками відносин між виконавцями і публікою, виконавців між собою, а також всередині публіки між слухачами-глядачами. Елементи ігрового начала можна помітити в міміці, жестах, словах, репліках слухачів у процесі музичного сприйняття, яке відбувається в умовах концерту. Гра як принцип діяльності представляє ще один тип: гру заради досягнення результату. Таким чином, камерно-вокальному виконавству притаманні елементи театралізації, акторської гри, режисури, які проникли з драматичного мистецтва. Використання співаками жести і міміки, інтонації (невербальних засобів спілкування) сприяє поглибленню смислового навантаження виконуваного твору.

В концертній ситуації взаємозв'язок гри і професіоналізму наочно демонструє свої діалектичні грані: концертне змагання, яке явно є художнім у своїй основі, передбачає, по-перше, вияв сильнішого із суперників, по-друге, одномоментне публічне сприйняття і народження соціальної оцінки даного змагання. І те, і інше – стимули до досягнення вищих художніх результатів у сфері того чи іншого виду мистецтва. Достовірність професіоналізму майстра звичайно перевіряється тим, як він справляється зі своєю справою – істинний віртуоз справляється з ним легко, немовби «граючись».

Отже, в кожній конкретній концертній ситуації явища «видовищність – публічність» і «гра – професіоналізм» є присутніми тією чи іншою мірою, що робить її унікальною і неповторною.

До характерних якостей концерту, що зумовлені особливостями музичного мистецтва, належать, по-перше, надзвичайно висока роль, яку відіграє тут музикант-виконавець, по-друге, крайно важливими є акустичні умови, в яких він відбувається. Перша якість пов'язана з тим, що

широка публіка не може отримати навіть поверхневого уявлення про музичний твір доти, поки він не буде виконаний хоча б обмеженому колу музикантів-професіоналів. Неврахування другої якості (акустичного фактора) може сприяти глибокому викривленню звучання музичного твору, а отже, зниженню його художнього впливу, зменшенню ступеню адекватності музичного сприйняття.

Розглядаючи соціологічний аспект вокального виконавства, слід звернути увагу на *соціальну модель поведінки* українських співаків за кордоном. Л. Кияновська, проаналізувавши її реалізацію в українському галицькому суспільстві кінця XIX – першої половини XX ст., підкреслює, що вагомість добродійних справ і великих заслуг перед своєю громадою С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцинського, М. Голинського, М. Антоновича, М. Скали-Старицького, «які зробили блискучу світову кар'єру, але ніколи не цуралися свого народу і походження» [3, с. 21]. Такої моделі поведінки дотримувалися співаки і за межами України.

Оскільки «оперний співак із загостреним почуттям національної свідомості і не просто з ностальгією за Батьківщиною, з якою йому не часто доводиться зустрічатися, а відповідальність на долю нації – феномен у європейській історії оперного театру не такий вже й частий та поширений» [3, с. 22], то солідаризуємося з висновками Л. Кияновської, яка окреслює особливий образ українського оперного співака крізь призму культурно-центрованого підходу над національним характером, формування національної ідентичності. Такі видатні постаті, як С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, М. Голинський, І. Маланюк та ін. не тільки демонстрували неабияку незалежність, але й підкреслювали *своє українське походження*.

Вони активно концертували перед українськими громадами у багатьох країнах світу. Іноді такі концерти відбувалися в складних життєвих обставинах (в таборах для інтернованих, ДП). Так, М. Менцинський виступав перед українськими полоненими у таборі Вецляр (1916), свідченням чого залишалася програма [4]. Співак виконував твори М. Лисенка, українські народні пісні, співав про волю і кращу долю.

Українські співаки часто брали участь у *доброчинних акціях*. С. Крушельницька у 1903 р. виступає на добродійних концертах у Львові, кошти яких передбачалися на будівництво українського народного театру у Львові. М. Сокіл у 1937 р. з великим успіхом гастролювала з концертами у США, весь збір від яких (5460 доларів) віддала на будівництво лікарні у Львові, якій також подарувала кілька комплектів медичних інструментів. Співпереживаючи важким втратам України у Другій світовій війни, співаки здійснювали добродійні концерти, а кошти переказували на підтримку рідного народу. Так, К. Бельмас (ПАР) на зароблені кошти закупила медикаменти та медичне обладнання. М. Сокіл у 1946 р. здійснила велике концертне турне містами США, прибутки від якого (10. 000 доларів) переслала в Україну, зруйновану фашистами.

Часто співаки *підтримували матеріально* заклади культури, передавали власні багаті бібліотеки навчальним закладам, співпрацювали з аматорськими колективами, допомагали талановитим учням, долучалися до багатьох важливих національно-суспільних починань. М. Голинський передав усі свої збереження на побудову Народного дому в м. Городенка (нині – Івано-Франківська обл.) [1, с. 40]. С. Федчук відома своїми пожертвуваннями значних коштів для розбудови української науки та культури в Канаді. М. Менцинський заповів свою багату музичну бібліотеку НТШ у Львові, О. Мишуга – усе своє майно ВМІ ім. Лисенка у Львові. Сучасна співачка О. Кровицька є постійною учасницею благодійних акцій, які влаштовує УІА, концертів та бенефісів, направлених на пропагування та популяризацію української культури. М. Калитяк пише: «У рамках благодійної акції, метою якої було придбання музичних інструментів для Львівської музичної академії, 23 квітня 2001 року відбувся концерт, який представив публіці сопрано Оксану Кровицьку та піаніста Володимира Винницького. Вони виконували твори видатних західноєвропейських композиторів А. Скарлатті, Дж. Россіні, Дж. Пуччіні та Ф. Шопена, а також твори відомих українських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, М. Скорика, Б. Лятошинського, М. Колесси та інших» [2, с. 106]. «Концерт у театрі «Рослін Спектрум Сіете», – писав оглядач Яро Бігун спеціально для «The Ukrainian Weekly», – став завершальним етапом сезонного експерименту Вашингтонського культурного фонду, який, співпрацюючи з українським посольством, поєднав свою місію познайомити жителів

Вашингтону з культурою України з бажанням підтримати українську культуру під час важких для України економічних часів. Під акомпанемент Володимира Винницького Оксана Кровицька розпочала концертну програму арією з опери Дж. Россіні «Il palazzo incantato» («Зачарований замок»), продовжила піснями та аріями Дж. Перті, А. Скарлатті, Ф. Чілеа та А. Каталані, а на закінчення першої частини програми перед антрактом заспівала пісню Русалки з опери А. Дворжака «Русалка» та виконала свій коронний номер – арію «Un bei di» з опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй». Після антракту пані Кровицька познайомила публіку з великою кількістю пісень українських композиторів XIX та XX століть: Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Миколи Колесси, Ігоря Соневицького та Василя Барвінського» [5, с.14, 15].

Пояснення такої альтруїстичної спрямованості діяльності українських співаків Л. Кияновська вбачає у взаємодії індивідуально-підсвідомого та соціально аксіологічного. «У це колективне підсвідоме входить, безперечно, і генетична пам'ять, і домашнє виховання, і традиції, в яких був вихований той чи інший співак. Адже характерні риси української світоглядної ментальності – усвідомлення мистецтва як катартичного засобу при досить високому загальному рівні мистецької обдарованості нації, її схильності до естетизування самого свого побуту, кожної його деталі та потяг до кордоцентризму в сукупності активізує можливості переживання мистецьких почуттів і дає підстави стверджувати актуальність і природність саме мистецького способу пізнання світу, самопізнання, самореалізації індивідуума» [3, с. 25-26]. Домашнє виховання майбутніх відомих співаків здійснювалося у священних (С. Крушельницька, М. Менцинський, Р. Любинецький, І. Туркевич-Марти-нець), мистецьких родинах (А. Добрянський, З. Дошак, О. Нижанківський, А. Шкурган). Важливу роль у формуванні їхнього світогляду відігравали *духовні навчальні заклади та участь в церковному хорі* (О. Мишуга, М. Менцинський, М. Антонович). Часто ще з юності і впродовж творчого життя багато співаків підтримували тісні контакти з *аматорськими хорами*. Всі ці компоненти сприяли усвідомленню ними себе «як частинки великого музичного «інструменту», підвладному єдиному пориванню» [3, с. 27].

Л. Кияновська висуває надзвичайно важливу гіпотезу про те, «що надзвичайно істотними у становленні такої активної суспільної позиції українських оперних співаків стала, по-перше, притаманна українському характерові кордоцентричність, філософія серця, а по-друге, особлива ситуація бездержавної нації, коли національної інтелігенції було надто мало, щоби хто-небудь з її представників міг повністю віддаватись лише своїй справі і не підбудовувати в таких несприятливих обставинах «дух нації» [3, с. 26]. Українські співаки виступали сподвижниками національної культури як на теренах рідної землі, так і далеко від неї.

Важливою є роль співака у вихованні *естетичного смаку* слухачів, який поряд із естетичною культурою і естетичною поведінкою складає систему естетичного відношення людини до оточуючої дійсності. При вивченні цієї проблеми використаємо соціологічний підхід. Науковці розглядають смак як еквівалент цілісної структури особистості, іншими словами, *людина – це й є її смак*.

Висновок в соціально-комунікативній ланці «композитор → виконавець → слухач», яка відображає загальні закономірності соціальної реалізації музичної продукції, функціонування музичного мистецтва як художньо-соціального явища, в умовах діаспори основна увага зосереджена на останній складовій – слухачеві. Саме в рідному соціально-культурному середовищі співак мав можливість виконувати твори, близькі сприйняттю земляками. Однак занижений рівень естетичного смаку діаспорної публіки не сприяв оновленню репертуару творами сучасних композиторів, творами, які вимагали інтелект-туальних зусиль для їх сприйняття. Разом з тим, залишаючись відданими рідній українській культурі і своєму народові, соціальна модель поведінки співаків діаспори характерна вагомністю добродійних справ і великих заслуг перед своєю громадою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Голинський М. Т. Спогади. Львів : Априорі, 2006. 616 с.

2. Калитяк М. Молоді співаки – вихованці української школи співу на оперних сценах США. Львів : СПОЛОМ, 2010. С.100-110.
3. Кияновська Л. Соціальна модель поведінки оперного співака в українському галицькому суспільстві кінця XIX – першої половини XX століття (спроба соціологічного аналізу). Львів : СПОЛОМ, 2010. С.21–29.
4. Модестови Менцінському полонені Українці Вецлярського табору 6 лютого 1916 року. / Вецляр : З друкарні «Союза Визволення України», 1916. 25 с.
5. Bihun Y. Krovvytska and Vynnytsky perform at Washington benefit. The Ukrainian Weekly, 13. 05. 2001. № 19. P. 14, 15.

*Щербань Сергій,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

БАЯННО-АКОРДЕОННЕ ВИКОНАВСТВО У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

На сьогодні українське акордеонно-баянне виконавство та музична педагогіка мають вже сформовану традицію, визнані досягнення та неповторне національне вираження. Протягом років еволюції українська академічна акордеонно-баянна школа пройшла значний шлях від аматорських фольклорних виступів до важливого становлення як значущого елемента академічного камерного інструментального мистецтва.

Сучасна акордеонно-баянна музика переживає тенденцію до оновлення звукового виразу, що стає унікальним з точки зору тембрових характеристик музичного інструментарію, а також в театралізованому виконанні, що відображає сучасні стилі мислення виконавця-інструменталіста. Музика для сучасного концертного акордеона/баяна та виконавське мистецтво стають втіленням новітніх ідейно-образних та інструментально-технологічних аспектів музичної творчості. Теперішній етап розвитку акордеонно-баянного репертуару відзначається стрімким розвитком. Починаючи як фольклорна течія зі своєю специфічною жанровістю, акордеон і баян перейшли на ступінь академічності - вивчення форм, різновидів та виразових засобів, що характерні для академічної музичної культури, і досягли органічного поєднання, підкреслюючи свою фольклорну природу на новому якісному рівні.

Особливо важливим є фольклорний елемент у професійному акордеонно-баянному мистецтві країн, що тривалий час не мали державності, що відображається унікальним значенням фольклорного начала в музичному мистецтві України на всіх етапах його розвитку. Музика вітчизняних композиторів та виконавців акордеонно-баянного мистецтва історично пов'язана з фольклорними традиціями, і, незважаючи на наявність великого обсягу наукових праць, присвячених акордеонно-баянному виконавству, історично-мистецька хронологія розвитку фольклористичних тенденцій у творчості українських композиторів залишається недостатньо дослідженою. Ми маємо фокусуватись на системному аналізі особливостей використання фольклорного першоджерела, його семантичних елементів, інтонаційно-ритмічних та технічно-виразальних компонентів музичної мови, специфіки відбору мистецьких засобів у звертанні до національних та інших етнічних фольклорних джерел.

Еволюція фольклорно-орієнтованого репертуару у навчально-методичній літературі започаткована наявністю фольклорних обробок і танцювальних творів в акордеонно-баянних школах гри і самовчителів. У кінці XX - на початку XXI століття національно орієнтовані програми підготовки баяністів/акордеоністів увійшли в новий етап, в якому були впроваджені нові жанрові фольклорні орієнтири. До провідних жанрів стали належати дитячі сюїти, сюжетні цикли, альбоми та збірки. Вони поєднували фольклорні риси з елементами сучасної музичної мови, при цьому зберігаючи фольклорну аутентичність або загально-фольклорний, етнічний чи жанровий характер. Найбільш яскравими прикладами оригінального трактування фольклорних джерел є твори українських композиторів для сольного акордеона та баяна [6, С.118].

Наприклад, широко представлені жанри мініатюри, концертної п'єси, фантазії та варіацій демонструють нові підходи до обробки фольклорних тем (такі як «Варіації на тему української народної пісні «Дощик» М. Різоль, Варіації на теми пісень «Подільночка» та «У Харкові дощ іде» В. Гальчанського). Також існують різноманітні цикли, такі як «Прикарпатські візерунки» Е. Мантулева та сюїти, наприклад, «Карпатська сюїта» В. Зубицького.

Композитори, які зверталися до фольклору, такі як Микола Різоль, Володимир Власов, Віктор Зубицький, Ярослав Олексів, створили твори, які відрізняються професійністю та художністю. Наприклад, Микола Різоль створив «Концерт для баяна з симфонічним оркестром», а Володимир Власов творив обробки пісень та танців, таких як "Румунський весняний хоровод" та "Чардаш". Такі твори стали відомими як початок нової ери баянної музики, яка характеризується високою майстерністю та творчістю. Перехід до нової інструментально-художньої системи відзначається органічним злиттям традиційного й новаторського підходів, яке створює плідність у взаємодії. Ця взаємодія сприяє відкриттю несподіваного та унікального синтезу вже існуючих елементів, що має мету виправдати високі художні цілі. У даному контексті оновлення музичної мови, породжене новим змістом та образами сучасної музики, потребує нового розуміння акордеонно-баянного інструменталізму. Тоді як традиційність полягає в специфіці комунікативної ролі музики, заснованої на звичних звукових комплексах та тембрах, які доступні слухачеві.

Творчість українських композиторів активізується в контексті таких тенденцій:

1. Формування методичних засад професійної майстерності акордеоніста-баяніста.
2. Створення оригінальної акордеонно-баянної музики у новому стилі музичного мистецтва, що відомий як «неофольклоризм».
3. Розробка акордеонно-баянного оригінального репертуару на оновленій мовно-виразовій основі.

У відомостях про три етапи розвитку фольклористичних тенденцій в акордеонно-баянній творчості українських композиторів виділяються наступні періоди:

1. Перший етап (1920–1940 рр.) - започаткування професійного становлення акордеонно-баянного мистецтва.
2. Другий етап (1945-1990 рр.) - формування оригінальної та навчально-педагогічної літератури післявоєнного періоду.
3. Третій етап (1990-ті роки - наш час) - активне поширення оригінального акордеонно-баянного репертуару та розвиток нових інструментально-виразових засобів музичної мови [4].

Аналіз творчості українських композиторів акордеонно-баянного мистецтва дозволяє виокремити такі художньо-виконавські аспекти в оновленні музичної мови:

- Формування нової мовностильової структури акордеонно-баянної музики, що відбувається за участю представників течії "неофольклоризму".
- Розширення жанрового спектру музичних творів.
- Інтенсивне оновлення мовно-виразових форм та намагання піднести акордеонно-баянну музику до рівня сучасного мистецтва.
- Розширення гармонічної мови та збагачення образно-емоційної складової композиторської творчості.
- Ускладнення та оновлення інструментальної лексики для встановлення модерного звукообразу акордеонно-баянного інструменталізму [4].

Таким чином, у сучасній оригінальній творчості українських композиторів велике значення має фольклорно-орієнтований сольний акордеонно-баянний доробок, який є важливою частиною національної народно-інструментальної традиції. Він відображає природу інструмента в його початковій народно-інструментальній функції, а також інтегрує в себе досягнення естрадного акордеонного мистецтва, відтінки якого відображаються у його виконанні. Одночасно, цей доробок є результатом великого еволюційного шляху баяна/акордеона в опануванні академічної інструментальної традиції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безугла Р. Український баянний інструменталізм у соціокультурному контексті 50-х – 70-х років ХХ століття. *Вісник КНУКіМ* : зб. наук. праць. К. : КНУКіМ, 2002. Вип. 6. С.12–19.
2. Борисова С., Литвинов О. Талант і доля народного мистця (нотатки про деякі невідомі сторінки життя і творчості Анатолія Білошицького). *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах* : зб. статей і доп. за мат. III-ї міжнар. наук.-практ. конф. (26-28 грудня 2005 р., Луганськ) / [ред.-упор. та відп. за вип. А. Сташевський]. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 165–172.
3. Барка В. Проблеми синтезу традицій і новаторства в розвитку культури і мистецтва України. *Народна творчість у етнографія*. 2003. № 4. С. 52–56
4. Имханицкий М. Баян в музыкальной культуре Украины грани ХХ – начала ХХІ столетий. *Львівська баянна школа та її видатні представники*. Михайлу Оберюхтіну присвячується : зб. мат. наук.-практ. конф. (14 грудня 2006 р., Львів) / [ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 70–86.
5. Карась С. Тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Формування репертуару. *Музикознавчі студії* : Наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка : 75 зб. статей / [ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, С. Карась]. Вінниця : Нова книга, 2006. Вип. 11. С. 69–77.
6. Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С. Людкевича. К. : Музична Україна, 1979. С.117–144.

Секція 2. ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

*Губаль Алла,
аспірантка ВДПУ, викладач фахового
коледжу культури м. Тульчин
Науковий керівник – доцент ВДПУ,
Теплова Олена Юрїївна*

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ АСПЕКТ ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА

У статті розглядається важливість освітнього питання педагогіки – театральне мистецтво в практиці сучасної освіти, нечисленна наявність узагальнюючих праць та брак концептуальних підходів щодо розв'язання означеної проблеми - як складової теорії і методики музичного виховання в Україні, зумовили необхідність переосмислення і вибір теми статті “Музично-педагогічний аспект педагогічної спадщини М. Д. Леонтовича. Конкретизовано цінні позитивні прийоми театального мистецтва, театралізованої діяльності, театралізованої гри в школі з точки зору педагога. На основі аналізу, систематизації наукової літератури, визначено, що використання театального мистецтва на заняттях у початковій школі має суттєвий потенціал для гармонійного естетичного розвитку школярів (починаючи з молодшого віку).

***Ключові слова:** М.Д. Леонтович, дитячий фольклор, театр, краєзнавство, особистість, пісні-ігри, види театральної педагогіки, опера.*

Виклад основного матеріалу. Сучасні процеси формування нової генерації інтелектуально-освічених та духовно вихованих громадян України здійснюються відповідно до державних освітніх програм, Закону України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», Національної стратегії розвитку освіти в Україні до 2021 р. та Комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах, спонукає вітчизняну педагогічну науку до пошуків нестандартних педагогічних технологій щодо музичного розвитку та виховання учнівства на основі національної музичної творчості.

Декаданс у мистецтві і культурі викликаний війною, кризовими явищами економічного, політичного, духовного життя суспільства, потребує розв'язання процесу реформування загальноосвітньої школи за рахунок поглибленого вивчення та критичного осмислення вагомих теоретичних та практичних засад національних музичних надбань, що були створені місіонерами української музичної педагогіки попередніх поколінь кінця XIX – початку XX ст. Інноваційні підходи яких акумулюють у собі теорію та практику минулого педагогічного потенціалу, надає можливість вилучити, проаналізувати, синтезувати прогресивні ідеї, прийоми й форми та комплексно використати в практиці сучасного музично-освітнього процесу.

Цінну роль у процесі виховання молодого покоління відіграв досвід прогресивних краєвих українських композиторів, педагогів та діячів музичної культури, пасіонарним вибухом серед яких став М. Д. Леонтович (1877-1921). Народний рядовий вчитель з Поділля, самоук за музичними знаннями і одночасно незвичайне явище в історії української культури –всесвітньо відомий композитор, педагог, диригент, майстер хорових мініатюр, фольклорист, що у своїй педагогічній діяльності стояв біля витоків учнівського хорового театру.

Аналіз останніх досліджень Творчо-педагогічна хорова спадщина М. Леонтовича досліджувалась низкою визнаних вчених, музикантів, педагогів: П. Козицьким, С. Орфеевим, М. Гордійчуком, В. Дяченко, В. Івановим, А. Завальнюком, Л. Івановою.

Про неоціненну роль використання театрального мистецтва в школі наголошували видатні педагоги В. Сухомлинський й А. Макаренко. Цінний вклад у дослідження питання навчання засобами театрального мистецтва внесли педагоги А. Брянцев, А. Луначарський, Н. Корнієнко. Дослідники української культури такі як Б. Грінченко, І. Франко, М. Вороний звернули увагу на моралізуючий момент театрального мистецтва, його сприяння розвитку естетичного смаку, загалом духовності і патріотизму.

Питання виховання естетичних цінностей у дітей молодшого шкільного віку розглядали А. Капська, Л. Левченко, Н. Миропольська, С. Русова, В. Ширяєв, Л. Чуриліна. Осмислення феномена хорового театру, як художнього явища, його виразних і комунікативних можливостей, розвитку в історичному аспекті, висвітлено у науково-педагогічних дослідженнях Н. Кошкарьова, Н. Кіреєва, Ю. Мостова, Т. Овчинникова, А. Тевосян.

Нажаль, інноваційна театральна-педагогічна діяльність новатора М.Д. Леонтовича, її вплив на молоду генерацію виявились майже недослідженою і практично не відображеною в науковій літературі, не застосованою в методиках навчання співу та музики у сучасній школі, шкільних програмах. Виключенням стала науковець Л.О. Іванова, яка конкретно висвітлила діяльність митця як вчителя музики в школах і побіжно доторкнулась до сфери театралізації, але на базі формування педагогічного дидактичного музичного матеріалу науковець збирила ряд хорових творів з різними спільними для всіх українських теренів рисами театралізації, що системно вживались на практиці майстром у дитячому хоровому співі. У дисертаційному дослідженні «Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича» науковець піднесла на належний рівень, класифікувала ряд необхідного шкільного театралізованого народнопісенного матеріалу [1].

Сумно, що принципові засади Л.О. Іванової, багаті творчі і теоретичні матеріали виявившись на світ, по суті так і не знайшли вдумливих послідовників серед учителів музики. Поза увагою дослідників залишився ряд питань включення та становлення системи педагогічної театралізації у музичну освіту в Україні. Багатьом вчителям на сьогодні пропонується вивчення методичних розробок С. Русової, М. Ветлугіної, І. Гадалова, Д. Кабалецького, К. Орфа, Г. Огороднього і зовсім не враховуються найцінніші інновації з театроведення Миколи Дмитровича Леонтовича, бо це є цілковито майже не пізнані педагогічні новації метра (тематика опосередковано озвучена у праці “Практичний курс навчання співу в середніх школах України”) [2].

Але, завдяки ряду авторитетної спадщини спогадів учнівства, колег і наступників знаходимо практичне підтвердження про ефективне вживання педагогічної театралізації педагога у експериментальній діяльності метра спрямовану на розвиток: активної творчої естетичної діяльності; появу бажання до самоактуалізації, самовиховання і самоосвіти; розкриття

творчих задатків і потенціалу стати творцем власного життя; стимулювання пізнавальної активності особистості у системі «Я – Світ»; накопичення досвіду творчої діяльності, інтересу до різних предметів; формування усвідомлення важливості, цілеспрямованості в опануванні певної дисципліни; зв'язок з попередньо здобутими знаннями; досвід знаходження особистого і суспільно значущого місця в житті; формування моральних цінностей та патріотизму; активність особистості, що має на увазі якості домагання та саморегуляції, виникнення задоволення у їх єдності і взаємному зв'язку; виникнення емоційної реакції і зацікавленості самого учителя в результатах учнів тощо.

Новаторські ініціатива вчителя з музики у музично-теоретичному навчанні школярів використані у жіночому епархіальному училищі Тульчина (1908–1921) стали найпліднішою сторінкою культурно-мистецького життя Поділля початку ХХ ст. Організація і проведення різних форм позакласної роботи, використання закономірностей театру (сценічні заходи: літературно-музичні композиції, оперні спектаклі, інсценізації, концерти, виступи, музичні вечори) [3] у синтезі з краєзнавством, з *театральною педагогікою*, ефективно впливали на *освітньо-виховний процес* (емоційну сферу учня, активізацію уваги, уяви, фантазії, саморозвитку індивідуальності), оптимальним образом допомагали вчителю виявити в дитині творчі задатки, розкрити величезний потенціал для виховання всебічно розвинутої особистості, а в процесі розвитку – бажання самовдосконалення.

Прийшов час навести еволюційний факт, що підтверджує наявність чималої чисельності талановитих особистостей – послідовників після трагічної загибелі Майстра, (більш 50 постатей, що отримали спеціальну і вищу освіту та досягли визнання України та колишнього радянського союзу) що є свідомством позитивного практичного інноваційного результату формування міцних основ вітчизняної мистецької освіти [4;3;5]. Імена даних постатей є цінним аргументом еволюційного результату дій спадщини Миколи Дмитровича: М. Покровський – народний артист УРСР, професор ОНМА ім. А. Нежданової; Г. Гриневич – заслужений вчитель УРСР; В. Мерзляков – заслужений вчитель України; А. Лебединець – заслужений діяч мистецтв УРСР; О. Мінківський – народний артист СРСР; Г. Шандровський – один з колишніх солістів, співак хору ім. Олександра Кошиця; М. Гончаров – диригент симфонічних оркестрів в УРСР; І. Годзішевський – самодіяльний композитор (випускник ОНМА); Д. Євтушенко – співак, професор Київської державної консерваторії, ще 7 колишніх учениць закінчивших різні консерваторії пост радянського періоду і все життя працювали за методами і прийомами свого вчителя [4;3;5].

В експериментальній лабораторії митця величезний виховний потенціал відводився саме театралізації побудованої на різножанровій системі дитячому фольклору. Найкращі зразки календарної народнопісенної педагогіки, що віками виконували роль своєрідної народної школи, мали на думку вчителя продовжатись, поліпшуючи формування естетичних смаків, музичного розвитку особистості, що повинен був базуватися на національній основі, на найкращих зразках народнопісенної творчості. Цінні наукові думки митця про взаємодію дитячого фольклору на базі театралізованої педагогіки належним образом мають бути використані в освітньому процесі сучасної школи.

Одним з найпродуктивніших практичних педагогічних прийомів Метра стало використання хорового театру і його особливостей. Пройшов вік, за науковцем Т.К. Овчинниковою переконуємось, що сучасні групи творчо зацікавлених однодумців вважають *«основу якого складають вокально-сценічне дійство, що перетворює концерт в театральний хоровий спектакль, головна дійова особа якого – камерний хор; кожен учасник хору одночасно є солістом і артистом сценічного шоу»*. Отже, за допомогою групової театральної діяльності при зацікавленості вчителя-альтруїста, посилюється емоційний вплив на вихованців, який невідривно йде разом із натхненням, радістю, почуттям згуртованості заради ідеї спільної справи.

Хоровий театр як форма художньої творчості у музично-педагогічній діяльності композитора став супутнім чинником процесу музичного виховання дітей та підлітків мотиваційно спрямованих і зацікавлених творчою ігровою діяльністю. Однодумці-учні в єдиному соборному прагненні, у змозі краще творчо проявити самостійне вираження

особистості. Одночасно митець вважав, що використання театралізованої освіти є відносно легкою наукою, яку у змозі досягнути учні різних вікових категорій (навіть дорослі), де в основу фундаменту театрального мистецтва закладено фактор створення рольової гри, що дозволяла краще сприймати опанування шкільних предметів. Яскравими зразками стали філігранні пісні: «За городом качки пливуть», «Грицю, Грицю до роботи», «Добрий вечір, дівчино», «Тиха вода», «А вже весна», «Добрий вечір, дівчино» тощо. Де композитором чітко відображено театралізацію хорових пісень (мається на увазі різні види звучності хору: тембральність, динамічний, артикуляційний, ритмічний ансамбль, унісонне чи багатоголосне виконання, фактурний виклад голосів...) та використання засобів театрального мистецтва (мізансцена, сценічна дія, сценографія, розподіл ролей та ін.).

В процесі розвитку пізнавального інтересу до навколишнього світу гра приносить радість, зацікавленість, приносить задоволення, яке як ніщо інше примиряє людину з її позбавленнями, втратами та жертвами. За доктором педагогічних наук Т.М. Турчиною: «Лише за умов гри творчість дітей сприймається як процес, вона не виявляється в об'єктивно новому кінцевому результаті, а у створенні дитиною системи власних цінностей, взаємовідносин зі світом, у розумінні особливостей навколишнього середовища й досягнення своєї ролі в цьому середовищі. Тому театральне мистецтво має займати більше місця в навчальній програмі» шкіл [6].

Ще на початку ХХ ст. розглядаючи сутність дитячого ігрового театру М.Д. Леонтович вважав, що головною ідеєю навчання є триєдність *музики, слова і жести* (основних елементів театру). Експериментуючи використав у своїй спадщині синтез музики, слова і дії поставивши з учнями (3-х, 4-х, 5-х кл.) ряд дитячих опер: «Коза-дереза» М. Лисенка (1910), «Назар Стодоля» П. Ніщинського до п'єси Т. Шевченка, «Снігова Краля» М. Лисенка (1913), дві картини-сцени з опер «Мазепи» П. Чайковського та «Борис Годунов» М. Мусорського [3]. І, нарешті, виховану лебедину пісню – єдиний класичний оперний твір «На русалчин Великдень» (І дію). У останньому «фатальному» опусі в достатку органічно поєдналися всі складові мистецького жанру - нескладні хорові, ансамблеві й вокальні музичні номери, побудовані на народних піснях (сакральні виконувались єпархіалками духовного училища Тульчина) [5], інструментальною музикою (епізодичними позначеннями з музичних інструментів оркестру у клавірному вигляді) [7], обов'язковим елементом – танцями та образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями) [5].

Драматургічною основою ігрового театру на думку М.Д. Леонтовича завжди мав виступати народнопісенний матеріал. Науковці В. Іванов з Л. Івановою зібрали і структурували більш 130 календарних пісень, які майстер протягом життя записав у народі [7]. Вчителем було аранжовано більш 20 пісень-ігор, що стали своєрідним показником соціально-культурної, праксеологічної і аксеологічної функцій театральної педагогіки і ввійшли до навчального репертуару учнів різних вікових категорій на Поділлі. Це звісні загалу напрацювання: рухлива гра для дітей на жартівливу пісню «Женчичок-брєнчичок»; актуальна пісня-гра для всіх вікових категорій «Про зайчика», що увійшла до культурної спадщини українців та турботливо зберігається суспільством; обрядова пісня гра-веснянка «Черчик»; для більш старшого віку розважальні «Налетіли журавлі» й «Гей у світлиці» [8]; та популярна у «Тульчинському обласному спеціалізованому будинку дитини з ураженням центральної нервової системи» дитяча пісенька-гра «Мак», що понад 100 років з успіхом використовується нянями й виховательками (записана у 20 р. майстром) [8]. Всі наведені приклади свідчать про компетентність, обізнаність, рівень методичної думки і глибоке знання тематики педагогом. І це не згадуючи про існування всесвітньо відомих колядок і щедрівок Метра.

Висновки. На превеликий жаль, життя найіменитішого сина України трагічно обірвалося у розквіті творчих сил, що назавжди загальмувало подальший ряд відкриттів з театрального хорового мистецтва і краєзнавчої педагогіки, унікальних авторських творів та методичних розробок, яких би він зміг подарувати суспільству. Ймовірно, його ідеям з театрально-хорової педагогіки у вихованні також судилася б інша доля, але залишився довгий ряд зафіксованих спогадів учнів, колег й співвітчизників, що встигли пунктирно зафіксувати 11-річну новаторську діяльність самовідданого творця. Проте, врахований досвід Метра-реформатора, його колосальні

напрацювання в сфері театрального мистецтва на заняттях у початковій школі має суттєвий потенціал для гармонійного естетичного розвитку школярів, уможливило вирішення багатьох завдань програми сучасної початкової школи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іванова Л.О. «Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича»: Монографія. Миколаїв-Вінниця. 2007. 144 с.
2. Архів Миколи Леонтовича. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені Вернадського В. І., Ф. І, од. зб. 36343.
3. Іванов В.Ф. Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали. Київ, 1982. С. 92;
4. Губаль А.Б. Збірник наукових праць «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання». ТОВ «Друк». Вінниця, 2024. 195 с.
5. Власний архів автора: спогади, листи, м. Тульчин. Вінницької області.
6. Турчин Т. М. Театральне мистецтво в практиці сучасної початкової школи. №2. Наукові записки. Методологія і теорія педагогіки. Ніжин, 2021. С. 56-63.
7. Іванов В.Ф., Іванова Л.О. Леонтович – збирач народних пісень. Миколаїв-Вінниця, 2007. 144 с.
8. Губаль А.Б. Педагогічне краєзнавство як фактор розвитку творчої індивідуальності учнів у спадщині М.Д.Леонтовича. *Науково-педагогічний журнал «Молодь і ринок»*. № 9. Дрогобич, 2023. С. 131, С.174.

Гончаров Антон,
*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Рівненського державного гуманітарного університету
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
Філіпчук Мирослав Степанович*

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ ГІТАРИ В УМОВАХ ЗМІШАНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ

У статті з'ясовано специфіку викладання гітари в умовах змішаної форми навчання як важливого засобу здобуття освіти в умовах викликів сьогодення. Розглянуто науково-методичні праці з проблем опанування інструменту, котрі пропонувалися у дотехнологічні часи. Також висвітлено досвід педагогічної адаптації до дистанційного навчання гри на гітарі учнів у період активного впровадження інтерактивних технологій, зумовлений карантином та військовим станом. Розкрито поєднання традиційних методів та інноваційних рішень у музичній освіті.

Ключові слова: *змішана форма навчання, гітара, інтерактивні технології, традиційні методи, гурток інструментальної музики.*

Основний текст: Актуальність теми дослідження зумовлена головними чинниками, котрі її породили, а саме – карантинними обмеженнями КОВІД-19 та військовим станом в Україні. Як наслідок, уся освітня система в цілях безпеки змушена шукати шляхів адаптації до умов, що склалися, використовуючи вже наявний досвід, та впроваджувати нові засоби ефективного донесення і здобуття знань. Важливим є питання не лише збереження, а і навіть удосконалення якості освіти за допомогою сучасних засобів: інтерактивних технологій, мережі інтернет, гаджетів. Оскільки чи не усі учасники освітнього процесу мають у своєму розпорядженні засоби дистанційної передачі інформації, доступ до інформаційних платформ, то постає питання ефективного їх використання задля реалізації освітніх потреб.

У контексті нашого дослідження варто відзначити праці таких авторів, як: О.М. Олексюк, Я. В. Рудницька, М.А. Михайличенко, І.Ю. Регейло, В.Ф. Черкасов, Л.В. Масол, Т.А. Смирнова, цікавою працею є колективна монографія "Змішане навчання: інноваційна відповідь на виклики сучасності" (2021). Що ж стосується авторитетних джерел, варто назвати основоположників європейської класичної гітарної школи: М. Каркассі, Ф. Сор, Ф. Каруллі, А. Сеговія. Слід також згадати напрацювання українських дослідників: В.А. Куценко, О.В. Бурська, В.В. Супрун, В.М. Грищенко, В. Вольська та В. Терлецький.

Мета дослідження – з'ясувати методичні засади навчання гри на гітарі учнів гуртків та ДМШ у форматі змішаного навчання.

Основна частина. Змішане навчання, або ж змішана форма навчання у контексті викладання гітари – це поєднання традиційних індивідуальних і групових занять з елементами дистанційного та онлайн-навчання за допомогою інтерактивно-комунікаційних технологій. Така модель передбачає використання цифрових освітніх ресурсів, віртуальних симуляторів, інтерактивних завдань поряд із безпосередньою практичною роботою викладача зі здобувачами освіти [3].

Здійснивши аналіз джерел з теорії та методики навчання гри на гітарі, доцільно окреслити певні рекомендації та інноваційні підходи до впровадження змішаної форми навчання в гітарній педагогіці, зокрема варто виділити працю Т.А. Смирнкової "Формування музично-інструментальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами мультимедійних технологій" (2017). Дослідниця пропонує комплексну методику застосування мультимедіа для розвитку гітарно-виконавських умінь в умовах змішаного навчання [10].

По-перше, доцільно зберегти та адаптувати прогресивні традиції академічної "живої" гітарної школи, емпіричний досвід безпосередньої взаємодії "викладач-учень". Однак доповнити його сучасними мультимедійними засобами для візуалізації постановки рук, техніки гри, нотного тексту тощо.

По-друге, доречно розробити інтерактивні онлайн-симулятори, мобільні додатки для відпрацювання конкретних виконавських прийомів, штрихів, розвитку координації рухів в дистанційному форматі під керівництвом викладача.

По-третє, перспективним убачається створення хмарної платформи з різноманітними гітарними партитурами, аудіо- та відеоматеріалами для забезпечення самостійної роботи учнів гуртків або ДМШ, формування навичок аналітичного сприйняття творів.

По-четверте, варто впроваджувати елементи змішаного навчання в підготовку майбутніх фахівців гітарної педагогіки, забезпечуючи здобувачів освіти інструментарієм для організації онлайн-занять, роботи в спеціалізованих віртуальних студіях. Проводити курси підвищення кваліфікації для освітян.

По-п'яте, необхідно розробити науково обґрунтовані критерії оцінювання практичних виконавських компетентностей учнів в умовах дистанційного та змішаного навчання [10].

Безумовно, пропонувані інноваційні рішення потребують подальшого ретельного вивчення й апробації, проте їх впровадження створить передумови для ефективної модернізації гітарної освіти відповідно до сучасних тенденцій цифровізації та запитів нової генерації учнів.

З власного педагогічного досвіду можемо констатувати, що застосування змішаних форм навчання у викладанні гри на гітарі є ефективним. Упродовж останніх років довелося адаптувати традиційні методики індивідуальних гітарних занять до умов дистанційної та змішаної освіти. Цей процес мав як виклики, так і переваги.

Серед основних труднощів варто відзначити об'єктивну складність відпрацювання технічних нюансів постановки рук, положення корпусу, плавності переходів у віртуальному форматі. Доводилось активно використовувати спеціальні відеоматеріали, анімації та графічні ілюстрації для візуалізації прийомів гри.

Проблемними також були питання створення атмосфери безпосереднього творчого контакту з учнями, збереження мотивації для активної практики під час онлайн-занять. Тут допомагали різноманітні інтерактивні завдання, навчальні ігрові форми, нестандартні підходи до формування виконавського репертуару [11].

Водночас змішаний формат навчання відкрив нові можливості для індивідуалізації освітнього процесу. Розроблені інтерактивні курси та тренажери давали змогу кожному учню працювати в зручному темпі, з урахуванням власного рівня підготовки.

Окремої уваги потребувало питання оцінювання, контролю якості виконавських компетенцій. Було розроблено систему критеріїв для комплексного оцінювання технічної досконалості, музичної виразності, артистизму на основі дистанційних відео-звітів учнів [13].

Підсумовуючи, варто наголосити, що форма змішаного навчання не повинна витіснити, а доповнювати та збагачувати традиційні академічні підходи у гітарній педагогіці. Інформаційні технології підвищують якість мистецької освіти і зацікавлюють підростаюче покоління опановувати музично-інструментальне виконавство.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Олексюк О.М. Інноваційні технології навчання гри на гітарі: монографія. Київ: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2018. 243 с.
2. Рудницька Я.В. Змішане навчання як інноваційна форма організації освітнього процесу. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Педагогічні науки. 2019. Вип. 1. С. 141-146.
3. Михайличенко М.А. Дидактика музично-інструментальної підготовки вчителів мистецьких дисциплін: монографія. Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2022. 408 с.
4. Змішане навчання: інноваційна відповідь на виклики сучасності: кол. монографія. За заг. ред. В.М.Кухаренка. Харків: Міськдрук, 2021. 368 с.
5. Биков В.Г. Електронні бібліотеки України: проблеми і перспективи розвитку. Інформаційні технології і засоби навчання. 2018. №2. С. 166-175.
6. Регейло І.Ю. Формування виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами інформаційних технологій: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2020. 298 с.
7. Рудницька О.П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2005. 360 с.
8. Черкасов В.Ф. Музична освіта у вимірах сучасності. Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. 2017. №12. С. 28-41.
9. Масол Л.В. Інтеграція інформаційно-комунікаційних технологій у процес музично-педагогічної освіти. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2019. Вип. 181. С. 148-154.
10. Смирнова Т.А. Формування музично-інструментальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами мультимедійних технологій: дис. ... д-ра пед. наук. Київ, 2017. 556 с.
11. Грищенко В.М. Психологія навчання гри на гітарі: монографія. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. 423 с.
12. Супрун В.В. Формування готовності майбутніх учителів музики до гітарно-виконавської діяльності: монографія. Вінниця: Планер, 2015. 388 с.
13. Бурська О.В. Професійно-педагогічна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва інструментальними колективами: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2005. 282 с.

*Грищенко Ігор,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

УДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК ЗДОБУВАЧІВ ЗАСОБАМИ ВПРАВ ДЛЯ ГОЛОСУ

Вокальні вправи займають особливе місце в процесі виховання майбутнього вокаліста. «Навчання співу починається із вправ» [2, с. 16], вони інтенсивно використовуються в процесі становлення здобувача як вокаліста й супроводжують його протягом всієї його творчо-

виконавської діяльності. «Розспівування» – так часто називають їх здобувачі, і в цій назві відбита одна з найважливіших властивостей: «розминка» співоного апарату, підготовка його до виконання технічних завдань і до виконання вокальних творів.

Насправді функції вправ для голосу набагато ширші. Вони є не тільки «обов'язковою умовою формування й удосконалення вокальних навичок» [1, с. 49], але й становлення вокальної техніки в цілому. Більше того, з їх допомогою співочий апарат здобувача підтримується в «формі» протягом багатьох років виконавської діяльності. Тому цілком зрозумілою є увага вокальних педагогів до вправ і величезна кількість різних збірників на цю тему.

В основу «базового» набору вправ, необхідного для кожного педагога, повинен бути покладений принцип системності, який охоплює всі етапи підготовки співака, та пріоритетні завдання, для вирішення яких будуть застосовуватися відповідні вправи. Ці етапи включають увесь шлях виховання здобувача, від його перших кроків, до оволодіння співоною майстерністю.

Так, на початковому етапі оволодіння здобувачем вокальними навичками головним завданням педагога є точність звукоутворення, і цій меті мають бути підпорядковані усі дії педагога: необхідно створити для здобувача всі умови для правильного виконання технічного прийому. У вокалі це виражається в тому, щоб співати в зручному регістрі, за мінімальних зусиль, ретельно контролювати звуковий результат і м'язові відчуття. Цей період занять зі здобувачем можна визначити як освоєння «початкових співоних навичок». Він включає в себе вправи на формування співоного тону, на спів інтервалів, арпеджіо, хроматизмів і т.д., які виховують чистоту співу.

У міру засвоєння початкових співоних навичок, які дозволяють легко й вільно, при правильному звукоутворенні, чисто вокалізувати, починається другий етап – «удосконалення вокальної техніки». На цьому етапі змінюються завдання: якщо раніше акцент робився на точності технічного прийому, то тепер, коли дії виконуються «правильно», акценти зміщуються. На перший план висуваються вимоги технічного, а потім і віртуозно-технічного виконання усіх тих різноманітних музично-технічних завдань, що впливають зі специфіки вокально-виконавського мистецтва. Матеріал для удосконалення вокальної техніки охоплює такі сфери технічного розвитку співака як робота над диханням, знаходження швидкості, сили й витривалості вокального апарату, освоєння різноманітних фактурних формул (гами, арпеджіо й т.п.), різних артикуляційних навичок й умінь. Велика увага приділяється здатності співати в різних динамічних режимах. Інакше кажучи, відбувається інтенсивне тренування вокального апарату на основі правильно сформованих початкових співоних навичок [3, с. 72].

Разом з тим, крім цих двох етапів оволодіння здобувачами вокальних навичок існує ще й цілий пласт технічної роботи, яка переслідує інші цілі. Тут мова йде про одне з найважливіших завдань вокальної методики: пристосування гарно тренованого співоного апарату до виконання художніх завдань. Для вокаліста мало мати віртуозний, сильний, витривалий апарат, який легко переборює будь-які технічні труднощі. Потрібно, щоб він тонко реагував і втілював дрібні відтінки художньої свідомості.

Допомогу у вирішенні завдань цього класу надають вправи, об'єднані в три групи:

- 1) вправи на дикцію;
- 2) вправи на виразність виконання;
- 3) вправи на імпровізацію.

Робота над дикцією має на увазі не тільки знання відповідних вправ, поза вокалізацією, але й ретельне відпрацьовування букв, складів і слів у співі. І якщо в творах робота над дикцією необхідна в певних епізодах, то вправи повинні охоплювати всі труднощі подібного роду. Вони проводяться в різних динамічних, артикуляційних, реєстрових, темпових й агогічних режимах. Така підготовка зведе роботу над артикуляцією у творах до мінімуму.

Те ж саме можна сказати і про вправи на виразність виконання. З останньою найчастіше пов'язують використання в навчальному процесі вокалізів. Однак ці вправи також надають виняткові можливості для вирішення проблеми взаємозв'язку вокальної техніки з художніми завданнями. І тут доцільним буде наступний педагогічний матеріал:

- 1) для засвоєння технічної сторони мистецтва співу;

- 2) для розвитку слуху;
- 3) для розвитку художнього смаку.

Сюди ж можна віднести і вправи на філіровку звуку, мелодійних оборотів, мелизматику.

Остання сфера роботи над підпорядкуванням моторики – це вокальна імпровізація. Її метою є вивчення каденцій, які повинні виконуватися в різних режимах, що дозволить пластично й швидко використовувати їх у вокальних творах.

Таким чином, «базовий» набір вправ, який повинен знати кожен педагог вокалу, складається із двох частин: вокально-технічний розвиток здобувача й підпорядкування його техніки музично-художнім установкам. Крім цього необхідним є знання системи вправ, що застосовується для приведення у виконавську форму голосового апарату. Вона підбирається, як правило, для кожного здобувача індивідуально.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ : Віпол, 2007. 173 с.
2. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. 3-тє вид. Київ: Музична Україна, 1992. 80 с.
3. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ : ІЗМН, 1998. 159 с.

Льїн Єлизавета,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Рівненського державного гуманітарного університету
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії музики та методики
музичного виховання Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
Прокопович Тетяна Юрїївна

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗДОБУВАЧІВ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

У статті проаналізовано проблему формування професійної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва. Наголошено на значенні вокально-виконавської компетентності у структурі професійних якостей фахівця музично-освітньої галузі. Обґрунтовано роль концертної діяльності здобувачів вищої музично-педагогічної освіти як дієвого засобу професійної підготовки. Висвітлено сучасний стан ефективної організації в університетському середовищі культурно-мистецьких заходів, які сприяють набуттю та удосконаленню вокальної майстерності майбутніх педагогів-музикантів.

Ключові слова: компетентність, музично-педагогічна освіта, концертна діяльність, вокальне виконавство.

Постановка проблеми. У фаховій підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва невід'ємною складовою є формування вокально-виконавської компетентності як запоруки ефективної професійної діяльності в закладах загальної середньої освіти. Адже уявити життя школи без співу не можливо. А щоб якісно організувати співочий процес із учнями вчителю необхідно володіти майстерністю вокального виконавства.

В освітньо-професійній програмі спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), розробленій і впровадженій у Рівненському державному гуманітарному університеті, набуття вокально-виконавської компетенції здобувачами освіти забезпечується низкою обов'язкових дисциплін: «Постановка голосу», «Хоровий клас та практикум роботи з хором». Серед

вибіркових дисциплін можна виділити такі: «Методика навчання естрадного співу», «Основи хорознавства». Побіжний аналіз освітньої програми засвідчує важливість розробки сучасних методичних підходів формування вокально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальні положення компетентнісного підходу розкриті в працях І. Єрмакова, І. Беха, Л. Парашенко, О. Пометун, О. Овчарук, О. Савченко, С. Сисоєвої та ін. Професійна компетентність вчителів музичного мистецтва була предметом вивчення низки провідних дослідників: А. Козир, В. Шульгіної, Г. Падалки, Є. Проворової, Л. Масол, Л. Василенко, Н. Цюлюпи, Н. Гузій, О. Олексюк, Р. Савченко, О. Хижної, О. Ростовського, Я. Сверлюка та ін.

Сутнісні характеристики вокально-виконавської компетентності та шляхи її набуття здобувачами вищої освіти розглядаються у працях В. Антонюк, Є. Проворова, Н. Овчаренко, Н. Гребенюк, О. Стахевич, О. Єрошенко. Вчені відзначають, що особистісна якість майбутнього співака формується в процесі опанування ним теоретичних знань та практичної діяльності, зокрема, участі у концертах.

Метою статті є з'ясування важливості концертної діяльності здобувачів вищої музичної освіти у формуванні вокально-виконавської компетентності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Магістральним вектором сучасної вищої освіти є реалізація компетентнісного підходу у професійній підготовці майбутнього фахівця, здатного до продуктивного виконання виробничих функцій. Н. Сидорчук визначає компетентність як складну інтегральну характеристику особистості, деталізуючи її через «здатність вирішувати проблеми і типові завдання, які виникають у реальних життєвих ситуаціях, у різних сферах діяльності на основі використання знань, навчального й життєвого досвіду відповідно до засвоєної системи цінностей» [6].

М. Михаськова розглядає сутність фахової компетентності майбутнього вчителя музики як здатність до музично-освітньої діяльності на основі музично-педагогічних знань і умінь, досвіду емоційно-ціннісного ставлення до явищ музичного мистецтва, відповідно до суспільних вимог та цінностей [5].

Дослідниця О. Горбенко виокремлює музично-виконавську компетентність як базову, ключову в системі професійної підготовки вчителя музики та інтерпретує її як інтегровану професійно значущу особистісну якість, що виявляється в здатності вчителя музики до художньої інтерпретації й творчого самовираження в різних видах музично-виконавської діяльності [2].

А. Козир зазначає, що «важливими показниками виконавської компетентності студентів є: вияв системних знань щодо музично-педагогічної діяльності зі школярами, достатній рівень сформованості фахового тезаурусу; вміння аналізувати процес і результати власної музично-педагогічної та виконавської діяльності, вміння проектувати мету та завдання подальшого професійного самовдосконалення» [7].

Специфіка музично-виконавської діяльності органічно поєднується з вокально-виконавською компетенцією. Вокально-виконавська діяльність майбутнього вчителя музики передбачає його різнобічну освіченість, наявність вокально-виконавської культури, багатство емоційного світу, оскільки без розвинутої здатності сприймати і співпереживати він не може вплинути на сферу почуттів своїх майбутніх учнів.

В наукових працях Н. Косінська зазначає, що ефективність формування вокально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва значною мірою залежить від концертної діяльності, оскільки така форма роботи передбачає публічне виконання вокальних творів за визначеною програмою. Під час виступу майбутні вчителі музичного мистецтва мають можливість самовдосконалюватися, набувати сценічний досвід, формувати здатність до самооцінювання та розвивати вокально-виконавську культуру [4].

Т. Жигінас акцентувала увагу на те, що підготовка до концертно-просвітницької діяльності має орієнтуватись так, щоб, з одного боку, студент систематично здобував знання, розширював власний світогляд, удосконалювався в галузі мистецтва і методики його викладання,

з іншого – необхідно дбати про забезпечення таких умов навчання, де майбутні учителі музики мали б змогу практично застосовувати набуте, не тільки “споживати”, а й “віддавати” [3].

3. Стукаленко вважає що концертна практика учителя вимагає великих психоемоційних витрат, тому у системі музично-педагогічної освіти сценічна (музично-виконавська) майстерність є властивістю особистості, яка формується в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, проявляється як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської здатності. Однією з основних особливостей музично-виконавської діяльності, що передбачає мобілізацію зусиль виконавця, є концертний виступ. Виступ перед аудиторією має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки під час підготовки до концерту, а й протягом усього періоду вивчення музичного твору. Тому викладач повинен знати про специфічні особливості мислення та культуру поведінки на сцені [6].

Як слушно зазначає І. Бондарук, концертно-виконавська діяльність здобувачів вищої музично-педагогічної освіти охоплює цілу низку видів і форм культурно-мистецьких заходів, які організовуються в університетському середовищі та реалізуються на місцевому, обласному, всеукраїнському або міжнародному рівнях. Проведення тематичних програм, конкурсів, фестивалів, творчих проєктів сприяє вдосконаленню вокальної майстерності майбутніх педагогів-музикантів. При чому здобувачі освіти беруть участь у концертних виступах в якості соліста-вокаліста або співака-ансамбліста [1].

Наведемо декілька прикладів концертної діяльності здобувачів музично-педагогічної освіти Інституту мистецтв РДГУ, яка реалізовується під керівництвом доцента пісенно-хорової практики та постановки голосу, кандидата педагогічних наук Л. І. Сверлюк.

Впродовж 2023 року студенти класу доц. Л. І. Сверлюк виступили як солісти-вокалісти у:

- сольних концертах: Єлизавети Ільїн («Заради життя на землі», 10.05.23) та Катерини Холод (15.11.2023);
- науково-творчому проєкті «Герман Жуковський: живи і пам'ятай» (Анастасія Кушнірук виконала «Арію Насті» з опери «Чудасія та й годі» Г. Жуковського;
- благодійному концерті організований студентською радою РДГУ (21.09.23);
- захід до дня української писемності в корпусі №1 РДГУ (23.10.23);
- заході з нагоди 25-річчя Вищої школи техніко-економічної школи ім. Б. Маркевича у м. Ярослав, Польща (Єлизавета Ільїн виконала сольні номери) (18.10.23);
- концерт до 105 річниці Дня незалежності Польщі (10.11.23);
- благодійних концертах фьюжн-бенду «Айя» (кер. Трофимчук О.І.) (Єлизавета Ільїн – солістка-вокалістка) – благодійний концерт у м. Луцьк (29.10.23); - виступ у м. Вараш (23.11.23).

Водночас, здобувачі музично-педагогічної освіти – учасники хору «Світанок» (кер. Л. Сверлюк) взяли участь у:

- університетському заході до вшанування пам'яті Тараса Шевченка «Борітеся – поборете» (10.03.23);
- Спільному проєкті з українським державним університетом ім. М. Драгоманова «І на оновленій землі...»;
- обласному благодійному фестивалі «Великодні піснеспіви» в костелі св. Іоанна Павла ІІ;
- університетському заході «Різдвяна коляда» (19.12.23).

Важливо, що незважаючи на складності воєнного часу культурно-мистецькі заходи відбулися офлайн, а сучасні технічні засоби дозволили зробити відеозапис і поширити їх в мережу Інтернет, тим самим охоплюючи потенційну аудиторію по всьому світі.

Висновки. Концертна діяльність відіграє важливу роль у розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва та є важливою складовою процесу формування вокально-виконавської компетентності. Участь здобувачів музично-педагогічної освіти у концертах дозволяє отримати цінний досвід виступів перед аудиторією, сприяє розвитку вокальних навичок і виконавської майстерності, допомагає керувати своїм емоційним станом та тренувати сценічну витримку, що є важливими аспектами майбутньої професійної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондарук І. Концертно-виконавська діяльність як засіб духовного розвитку здобувачів вищої музично-педагогічної освіти. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Вип. 1 (103). Київ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2022. С. 24-33.
2. Горбенко О. Б. Музично-виконавська компетентність майбутнього вчителя музики в структурі професійної підготовки. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2011. Вип.12. С. 56-61.
3. Жигінас Т. В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності: навч.-метод. посіб. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 178 с.
4. Косінська Н. Л. Формування сценічного образу майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-виконавської підготовки. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Серія: Педагогічні науки. 2017. Вип. 155. С. 134-138.
5. Михаськова М. А. Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. 2007. С. 74–77 .
6. Стукаленко З. Концертно-освітня діяльність як засіб формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. 2020. № 186. С. 169–172.
7. Янь Інши Формування вокально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва – психолого-педагогічна проблематика. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Педагогічні науки: зб. наук. пр. № 4 (67), грудень 2019. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2019. С. 257-262.

Мацієвська Людмила,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЛУХОВИХ НАВИЧОК ЗДОБУВАЧІВ У ПРОЦЕСІ ХОРОВОЇ РОБОТИ

У статті розглядається компонентна структура та принципи формування вокально-слухових навичок здобувачів у процесі хорової роботи. Наголошено на важливості формування вокально-слухових навичок вокалістів з позицій системно-структурного підходу, основу якого складають мотиваційний, когнітивно-інформаційний та діяльнісний компоненти. Відзначено принципи, дотримання яких забезпечить ефективність формування вокально-слухових навичок вокалістів у процесі хорової роботи.

Ключові слова: хоровий спів, вокал, структура, принципи, вокально-слухові навички, педагог.

Постановка проблеми. Серед форм колективного музичного виконавства хорове виконавство є одним із провідних різновидів музично-сценічної діяльності. На сучасному етапі все більшої популярності набуває хоровий спів, зокрема - хорові ансамблі. У них молодь має можливість набувати вокально-слухових навичок, навчитися керувати власним голосом, розвивати власні творчі здібності та мати перспективи для самовираження. У процесі хорової виконавської діяльності здійснює також й естетичне виховання молоді. Застосування різних видів діяльності (спів, елементи театралізації та хореографії) розвиває її творчі здібності. Зокрема, наявність ігрових елементів, використання вокальних, ритмічних, танцювальних імпровізацій сприяє самовираженню та самореалізації, формуванню виконавських вокально-слухових навичок, створенню художнього образу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Як зазначав В.Сухомлинський «музика є наймогутнішим та нічим не замінним помічником у вихованні молоді, вона необхідна кожній людині, а не окремим, від природи музично-обдарованим особистостям» [9, с. 120]. Науковці та

педагоги (О.Апраксіна, А.Болгарський, Н.Добровольська, І.Зеленецька, Є.Малініна, А.Менабені, О.Огороднов, Г.Струве, Г.Стулова, Л.Сверлюк та ін.) акцентують увагу на можливості вокально-хорового виконавства як активного засобу музичного і морально-естетичного виховання. Вони вважають, що участь у вокальній діяльності значним чином сприяє розвитку вокальних здібностей, розвитку співацького голосу, духовних почуттів молоді. Ми погоджуємося з вищевикладеним, однак вважаємо, що у їх працях мало уваги приділено системно-структурного підходу формування вокально-слухових навичок вокалістів.

Мета статті – дослідити компонентну структуру та принципи формування вокально-слухових навичок здобувачів у процесі хорової роботи.

Виклад основного матеріалу. Методику формування вокально-слухових навичок вокалістів ми розглядаємо з позицій системно-структурного підходу. Це пояснюється, насамперед, тим, що категорія структури характеризується, з одного боку, високою узагальненістю розгляду, а з іншого – здатністю розкривати механізми перебігу конкретних процесів. Системно-структурний підхід надає можливість організувати ефективний педагогічний процес з формування вокально-слухових навичок вокалістів, що є своєчасним і необхідним для свідомого дослідження всього процесу вокально-хорового навчання [2, с. 78].

Використовуючи системно-структурний підхід, ми виходили з можливості абстрактного виділення з цілісного процесу вокально-хорового навчання відносно завершених блоків – структурних компонентів, якими охоплюються змістовно-функціональні аспекти формування вокально-слухових навичок вокалістів у процесі хорової роботи.

Формування вокально-слухових навичок вокалістів ми розглядаємо, як закономірно побудовану педагогічну система, основними компонентами якої виступають:

1. Мотиваційний.
2. Когнітивно-інформаційний.
3. Діяльнісний [3, с. 121].

Мотиваційний компонент зорієнтований на розвиток у вокалістів потреби до співу, позитивного ставлення та інтересу до навчання, вольового зусилля у досягненні найвищого результату, прагнення до самовираження та самореалізації у процесі хорових занять. За допомогою системи мотивів (емоційного, пізнавального, комунікативного) окреслюється потреба та інтерес до хорового виконавства [3, с. 121].

Когнітивно-інформаційний компонент передбачає отримання вокалістами знань, умінь і навичок, що забезпечують сприйняття музики, її відтворення й інтерпретацію; оволодіння вмінням аналізувати художній образ, виконавські засоби, тощо.

З точки зору В.Д. Доронюк, когнітивно-інформаційний компонент виконує інформаційну, орієнтаційну, трансляційну функції та представлений єдністю культурологічних, музично-теоретичних і спеціальних знань, а також комплексом умінь, які забезпечують практичну реалізацію виконавської компетентності майбутнього хориста. Ступінь сформованості знань та умінь відбиває теоретичну й практичну готовність вокаліста до подальшої музично-виконавської діяльності [3, с. 122]. Важливу роль відіграє здатність вокалістів створювати художній образ, демонструвати продуктивність, гнучкість дій.

Загальновідомо, що спів – це творча діяльність. Тому наступним системоутворюючим компонентом формування вокально-слухових навичок вокалістів є *діяльнісний*, який виражає здатність до художньо-образного виконання вокально-хорових творів на основі здобутого досвіду [3, с. 122].

На основі вищевикладеного, можемо констатувати, що для процесу формування вокально-слухових навичок вокалістів характерна динамічна цілісність. Роботу над набуттям вокально-слухових навичок слід проводити у нерозривному зв'язку із теоретичними і практичними знаннями, розширенням художньо-естетичного смаку, активізації творчої діяльності за допомогою формування інтересу до участі у хоровій роботі.

Також розглянемо принципи, дотримання яких забезпечить ефективність формування вокально-слухових навичок вокалістів у процесі хорової роботи. Як відомо, «принцип – це твердження, яке сприймається як головне, важливе, суттєве, неодмінне» [4, с. 32]. У

повсякденному житті принципами називають «внутрішні переконання людини, ті практичні, моральні та теоретичні засади, якими вона керується в житті, в різних сферах діяльності» [6, с. 320]. У музичній педагогіці принципи – це вихідні положення, згідно з якими здійснюється навчальний процес, зокрема, формування вокально-слухових навичок вокалістів у процесі хорової діяльності [5, с. 74].

Розглянемо визначені принципи детальніше. Так, *принцип спрямованості* навчальної вокально-хорової діяльності на розвиток навичок виконавства, на вирішення виховних завдань, розширення кругозору, підйом інтелектуального рівня вокалістів.

Музичне мистецтво утворює навколо себе потужне виховне середовище, яке безпосередньо впливає на всіх учасників музично-педагогічного процесу. Однак цей процес може піти в небажаному напрямку, і не тільки через неправильно підібраний репертуар. Це пов'язано, насамперед, із самим процесом навчання. Наприклад, при розвитку у вокалістів аналітичних здібностей, в оцінці якості музичного виконавства своїх же однокласників можуть виникнути ситуації, образливі для найбільш слабких здобувачів. Завдання педагога – не допустити цього, виховуючи у вокалістів доброзичливість до іншого при оцінці його недоліків [7, с. 45].

Спрямованість роботи педагога повинна включати в себе не тільки технологічний, художньо-образний, виховний, але й розвиваючий аспект із елементами активної творчої позиції. Ефективність формування вокально-слухових навичок вокалістів у процесі хорової діяльності буде залежати і від спрямованості роботи педагога на поглиблення процесів сприйняття, уявлення, відтворення, які тісно пов'язані з усіма розумовими операціями вокалістів, розвитком їх мислення в цілому [7, с. 46].

Принцип зацікавленості хоровим виконавством багато в чому визначає організацію навчального процесу, робить роботу над удосконаленням вокального виконавства, а значить і формуванням вокально-слухових навичок більш природною, бажаною, котра відмітає рутинне, стереотипне начало. Якщо в педагогічній формулі навчально-виховного процесу присутній інтерес, то там є такі доданки, як доступність, захопленість, розуміння, цілеспрямованість, що дуже важливо для здійснення музично-творчого процесу. Варто відмітити, що принцип зацікавленості варто використовувати не тільки на основі різних видів музичної діяльності, поглиблення змісту й тематичного спектру навчального процесу. Важливо знайти міжпредметні зв'язки, що обумовлюють прагнення до одержання нових знань, активізацію естетичного інтересу вокалістів [1, с. 39].

Принцип зацікавленості безпосередньо пов'язаний із процесом формування вокально-слухових навичок вокалістів під час хорової діяльності. Освоєння історико-теоретичних знань, репертуарних програм припускає наявність у предметі вивчення як елементів розвитку (нового знання), так і властиво самого інтересу вокалістів до хорового виконавства. Саме оптимальне поєднання компонентів розвитку й інтересу дає високий музично-педагогічний результат [1, с. 39].

Принцип усвідомленості включає в себе активізацію процесів осмислення на особистісному й діяльнісному рівнях. Свідоме ставлення до вокального хорового виконавства, розуміння необхідності переборювати труднощі в процесі навчання, а також свідоме освоєння знань, умінь і навичок – запорука успіху вокалістів. Можливості для цього відкриваються на рівні формування інтересу до вокального мистецтва, а також у розвитку музичного слуху у всіх його проявах з найпершого звуку на основі самоконтролю. Всі завдання у ході вокального хорового виконавства можуть бути успішно вирішені в тому випадку, якщо вокалісти навчаться свідомо контролювати свій голос [8, с. 27].

Завданням педагога є перебування у постійному творчому пошуку, відкриття все нових і цікавих перспектив як у процесі навчання, так й у процесі виховання майбутніх хорових вокалістів. Даний напрямок оголює свою значимість і у період планування навчально-виховної роботи, визначення її етапів. Тому важливим ми також вважаємо *принцип перспективності*.

Варто відмітити, що процес становлення вокалістів виявляється безперспективним, якщо відсутня у педагогічному арсеналі система форм і методів, які забезпечують планомірний,

послідовний їх розвиток на шляху формування вокально-слухових навичок у процесі хорової діяльності. Саме процес розвитку багато в чому обумовлює пошук перспектив навчання, творчого росту вокалістів. Принцип перспективності виконує не тільки функцію організації навчально-виховного процесу, його методичного оснащення. Він активно впливає на весь механізм формування вокально-слухових навичок вокалістів у процесі хорової діяльності, їх виконавської компетентності та культури в цілому [8, с. 28].

Принцип поступовості, послідовності, безперервності навчального процесу віддзеркалює важливість у процесі вокального хорового виконавства поступового ускладнення вокального репертуару, інструктивно-тренувального матеріалу (вправи, творчі завдання), роботи над виконавськими прийомами. Велике значення має послідовний розвиток умінь і навичок вокального виконавства молодих людей. Відомо, що співацький апарат потрібно увесь час розвивати й підтримувати, оскільки це відчутно впливає на рівень вокального хорового виконавства [8, с. 28].

Підготовка психологічна, виконавство, безпосереднє проведення занять, осмислення їхніх підсумків з боку викладача та здобувачів також забезпечує якість освіти.

Висновки. Урахування структурних компонентів педагогічної системи навчання вокалу та дотримання основних принципів формування вокально-слухових навичок здобувачів у процесі хорової діяльності дають змогу створити сприятливу атмосферу спілкування між викладачем та вокалістами, розвинути стійку позитивну мотивацію до вивчення вокалу у процесі хорової діяльності, до особистісного зростання, сприяють розвитку у вокалістів пізнавальної активності, підвищенню рівня знань. Викладач виконує відповідальну місію – активізує всі сфери діяльності здобувачів на заняттях, що гармонізує розвиток особистості майбутнього вокального виконавця.

Перспектива подальших наукових розвідок полягає у з'ясуванні основних методів та форм роботи викладача зі здобувачами у процесі формування їх вокально-слухових навичок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник (2-ге вид.). Київ: ЗАТ «Віпол», 2014. 174 с.
2. Гавриленко Л.М. Системно-структурний підхід як домінуючий у процесі вокального виховання. *Теоретичні та практичні питання культурології*: зб. наук. праць НМАУ. Мелітополь: Сана, 2016. Вип. 26. С. 75-81.
3. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики: навчальний посібник (3-тє перевид.). Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2016. 306 с.
4. Дуткевич Т. Загальна психологія: конспект лекцій. Кам'янець-Подільський, 2009. 96 с.
5. Карпось В.А. Основні положення з теорії співу: навчально-методичний посібник (4-те перевид.). Луцьк: Вежа, 2014. 202 с.
6. Новий тлумачний словник української мови. Київ: «Аконіт», 2010. Т. 2. С. 230.
7. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навчальний посібник (2-ге перевид.). Київ: КНУКіМ, 2012. 188 с.
8. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу: навчально-методичний посібник (3-тє перевид.). Кіровоград: КДПУ, 2017. 89 с.
9. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Київ: Рад. школа, 1972. 244 с.

*Мельнічук Олександра Станіславівна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

ХОР THE MADRIGALS – СИНТЕЗ РЕНЕСАНСУ ТА СУЧАСНОСТІ

У статті розглядається питання презентації хорової музики епохи Ренесансу колективом *The Madrigals* у новій вокальній інтерпретації. З'ясовано, що виконавцями здійснюються спроби синтезу традиційного й сучасного співу; встановлено – співаками застосовується низка прийомів у процесі творчого опрацювання вокальних творів для відтворення цікавого звукового образу, несхожого на традиційний спів *a cappella*.

Ключові слова: старовинна музика, вокальна манера сучасного виконавця, стилістика художньої інтерпретації хорових творів епохи Ренесансу, спів *a cappella*, синтез традиційних та сучасних вокальних прийомів.

Інтерес до старовинної музики, паростки якого можна побачити у так званих «історичних концертах» ХІХ ст., активізувався на початку ХХ ст. і спричинив появу та формування окремого, особливого напрямку культури музичного виконання – синтезу, зі своїми ідеологією, науково–теоретичними засадами та науково–методичними працями, у яких систематизується попередній накопичений досвід. З кінця ХХ–на початку ХХІ ст. з'являються перші творчі колективи цього напрямку по всьому світові [1].

Хто ж такі *The Madrigals*? Спробуємо надати конспективну інформацію про невідому співочу групу з муніципальної середньої школи міста Салем, штат Массачусетс, США. Проте зацікавила вона нас тим, що молоді люди так вправно, наполегливо і творчо займаються вокалом, виконуючи дійсно складний хоровий репертуар – вокальну музику епохи Ренесансу, але роблять це у сучасній формі. Ми опрацювали значну кількість матеріалу з інтернет–ресурсів і з'ясували, що у кампусі, де мешкають співаки є багато груп і заходів, у тому числі: клуб К–роп, кіноклуб і навіть клуб D&D. Що стосується музичних груп, то варіанти такі ж широкі: вокал, оркестр, джаз–клуб, гурт Salem Select і *The Madrigals*.

The Madrigals – це хорова група з 13 учнів усіх класів під керівництвом пані Лінн Герман. Вони зустрічаються під час першого блоку навчання 5 днів на тиждень. Ця вокальна спільнота працює з 1997 року. «Я приєднався до *The Madrigals*, тому що хотів більше брати участь у хорі», – сказав молодший Іззі Ноулан. У цій групі студенти вивчають музику різними мовами, виконують різними стилями та з різних періодів часу. «Я сподіваюся покращити свої навички читання по очах і також хорові навички», – каже Ноулан. Ноулан – новачок у *The Madrigals*, але він не новачок на музичній сцені. Він не тільки є вокалістом свого гурту Total Luminosity, але й минулого року відвідував Губернаторську школу мистецтв [3].

The Madrigals складається з різних впевнених у собі людей, які хочуть співати. Це не просто спів по дві години на день, вони також весело проводять вільний час, наприклад, у спортивних, інтелектуальних змаганнях та екскурсіях. Вони щороку їздять до садів Буш (Busch Gardens), де весною проводять цілий день, прогулюючись та розважаючись. Нещодавно вони відвідали острів Окракок, що знаходиться в окрузі Хайд, штат Північна Кароліна, США (Ocracoke), щоб виступити перед людьми, які там проживають.

«На даний момент у мене був позитивний досвід у *The Madrigals*. Я люблю людей, які мене оточують; усі такі добрі, дивовижні та креативні, а наша німецька вчителька просто чудова», – каже учениця Лейсі Капістрано. Капістрано також є учасником власного гурту і любить регулярно співати, навіть коли не навчається. Ця спільнота співаків, як сім'я, намагається створити безпечне, позитивне середовище для всіх зацікавлених старовинною і сучасною музикою [3].

Наразі у хорі один бас, один тенор, п'ять альтів і шість сопрано! Більшість дівчат з *The Madrigals* також співають у Salem Select. Отже, *The Madrigals* – камерний хор, який виконує музику *a cappella* від епохи Ренесансу і до наших днів. Крім стандартного репертуару, гурт представляє як мінімум одну–дві нові композиції на півроку, експериментуючи з поєднанням стилів та жанрів. Кожен семестр хор *The Madrigals* дає один концерт на території кампуса, а

також один концерт у приголомшливому акустичному просторі в районі Великого Дейтона (Greater Dayton), що дозволяє всім повною мірою відчутися багатство співу *a cappella*. Відчуті резонансне звучання хору можна вже зараз, переглядаючи відео концертів за посиланням [4; 5; 6].

Доктор Джеквіт викладає учасникам хору курси з теорії музики, композиції та музичних технологій, а також активно працює як композитор на місцевому, так і на національному рівні. Останні виконання його композицій включають *Blaze of Autumn* у виконанні філармонічного оркестру Баффало, *Quintet for Brass* у виконанні *Mirari Brass Quintet* під час їхнього південно-західного туру; Концертіно, прем'єра якого виконано Чаком Клевенджером в Університеті Седарвіль, і Кінезіс молодіжним оркестром Дейтонської філармонії. Доктор Джеквіт також нещодавно став фіналістом у конкурсі музичних творів фестивалю *Christian Worldview Film Festival* і працює над музикою для короткометражного фільму «Протиотрута життя» сценариста та режисера Олаїнки Хасана [2].

Від хорової музики до сучасних балад – *The Madrigals* виконують все це. Проте з кожним роком настає час нового стилю музики. «Я дуже схвилюваний цим. Дійсно, що *The Madrigals* дозволяють нам досліджувати безліч різних стилів і жанрів. Це справді чудово – познайомитися з різними типами музики – від класичних пісень до поп-культури», – каже старший Пі Джей Гулсбі [3].

Вперше за довгий час *The Madrigals* виконують *a cappella* сучасні пісні лише під акомпанемент свого вокалу у стилі ренесансної музики. «Ми ніколи цього не робили, тому це справді нове та захоплююче. Дуже весело співати пісні, які ми чуємо по радіо, і дуже добре співати партії, які ми зазвичай чуємо у піснях як інструменти, але по-іншому, неначе поринув у минуле», – каже другокурсниця Лорен Авірам. Оскільки стиль співу *a cappella* приблизно такий самий, як будь-який інший вид співу, *The Madrigals* займалися протягом тривалого часу. У результаті пройшло п'ять місяців занять, вони й досі зберігають зосередженість та вдосконалюють свої хорали.

Метт Макдональд, нинішній співак гурту *Axiom*, приїхав, щоб допомогти вдосконалити *The Madrigals* стилю та засобам співу *a cappella*. «Це вимагає великої концентрації, тому що ніщо не може приховати ваші помилки» – каже старший Мігель Рамірес. «Крім того, *a cappella* унікальна, тому що вона справді підштовхує вас як групу до того, щоб вона звучала приємно та захоплююче. Цей тип музики вимагає всіх навиків, яким ви навчилися і це стане для всіх справжнім випробуванням» [3].

The Madrigals співають виключно *a cappella* і без жодного інструменту. Але вже п'ятий рік поспіль хором готується шоукейс (особливий вид виступу, де творчі особистості можуть показувати свої таланти, найкращі номери та творчі шоу), який незабаром відбудеться і це не є типовим виступом для хору. Відомо, що цей стиль музики відрізняється від традиційної хорової, а процес підготовки до виступу різниться від підготовки звичайного концерту. Проте найбільш помітною зміною є той факт, що Стейсі Кікава, викладач вокалу, не єдина людина, яка допомагає зібрати презентацію до купи. Роб Дітц, аранжувальник, також допомагає в цьому процесі. Присутність Дітца у підготовці до концерту – найкращий аспект цього процесу, на думку старшої Керолайн Джерман, сопрано, яке виступає у *The Madrigals* вже рік.

«Оскільки він аранжував ці п'єси, він знає, як вони всі звучать і які відчуття повинні передавати», – каже пані Лінн Герман. Герман не єдина, яка радіє, що Дітц допомагає з шоукейсом. Старший учень Себастьян Шрамкобскі, учасник хору протягом останніх трьох років, також вважає Дітца найкращим в організації шоукейсу: «Він робить все, що ми робимо дещо по-іншому і це здорово – поглянути зсередини на світ музики *a cappella*» [3].

Дітц не тільки допомагає з презентацією, надаючи аранжування пісень, але й дає співакам навчальні треки, щоб допомогти їм у виступі. «Деякі з пісень дуже складні. Він дає нам треки, на яких ми можемо навчатися. Нам не потрібно читати музику за зображенням. Деякі пісні нам доводиться вивчати самостійно. Ритми та висота тону будуть каверзними й важкими для виконання», – каже пані Лінн Герман. Незважаючи на допомогу Дітца, деякі співаки стикаються з труднощами у піснях, стилях та командній роботі. Особливо важко співати такі пісні, як «*Crazy*» Гнарлса Барклі та «*Lullaby*» Джоша Гробана, а Шрамкобскі має свої проблеми: «Я виконую

бітбокс з вокалом та перкусією для концертів *a cappella*, тому особисто для мене у пісні Стіві Уандера під назвою «Superstition» є великі проблеми з бітбоксингом, тому що вона трохи незвичайна і більш джазова», – каже Шрамкобські [3].

Тим не менш, The Madrigals старанно працюють над подоланням цих проблем, тренуючись щодня під час занять, починаючи з фінального тижня, а такі люди, як Шрамкобські, тренуються більше двох годин на день.

Ще одна проблема, з якою зіткнувся хор, це зміна музичного стилю. «The Madrigals мають більш класичний тон, а вище зазначені композиції *a cappella* більш орієнтовані на поп-стиль. Замість того, щоб намагатися бути виконавцями, які співають у хорі разом, ми імітуємо інструменти, щоб створити відповідний звук», – каже Шрамкобські. Однак, незважаючи на труднощі та відмінності стилів, багато співаків люблять це виконувати, якщо не більше, ніж традиційну хорову музику. «Це щось інше, і саме тому мені це подобається. Можливість робити щось, що відрізняється від того, що робить більшість людей у нашому хорі і можливість спробувати нову музику, яку ви ніколи по-справжньому не виконували – це дійсно приносить неабияке задоволення» – каже пані Лінн Герман.

Таким чином, все вище висвітлене доводить, що синтез творів епохи Ренесансу і сучасних стилів – важливе питання для музики сьогодення, котре вимагає певної культури виконання та сприйняття. Це поєднання перш за все повинно бути усвідомлене не як негативне в порівнянні з іншими напрямками та не як абсолютно позитивне, як її оцінюють фанати своєї справи – The Madrigals. Її спадкоємність від екстатичних обрядів старовини й сучасності вказує на глибоку вкоріненість емоційних потреб людини у чуттєвій розрядці. Отже, синтез Ренесансу і нових стилів та напрямків можна назвати формою сучасного існування й прояву культурного історичного феномену, яка властива людині XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Цюряк І.О. Специфічні особливості виконання хорової музики епохи Ренесансу сучасними співаками // Мистецька освіта: проблеми і перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції: зб. наук. праць / за заг. редакцією І.В. Баладинської, Н.Є. Колесник. Житомир, 2017. С. 178–184.

2. Austin Jaquith, DMA : URL: <https://www.cedarville.edu/academic-schools-and-departments/music-and-worship/music/faculty/jaquith-austin> (дата звернення 15.04.2024).

3. Who are The Madrigals? : URL: <https://sundeviltimes.com/4463/features/who-are-the-madrigals/#> (дата звернення 15.04.2024).

Відео:

4. The Madrigals performing a song for Renaissance at GEHS : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cokEYkVgfhw>

5. The Madrigals sing Bohemian Rhapsody by Queen : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9c87zZedEfU>

6. The Madrigal Choir virtually performing Take Me Home as recorded by Pentatonix : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dBsNRPsXbV8>

Одайник Світлана,

Тітова Олена,

Черній Віктор,

*концертмейстери кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП РОБОТИ ІЗ ЗДОБУВАЧЕМ НА ЗАНЯТТЯХ ВОКАЛУ

У статті розглядаються питання самого початку роботи із здобувачами на уроках вокалу. Робляться акценти на основних положеннях і етапах цієї роботи, яка закладає фундамент майстерності майбутнього співака. Багато уваги приділяється особливостям

індивідуального підходу до кожного здобувача при формуванні його вокальних та слухових навичок, роботі над зняттям психологічних та емоційних проблем, роботі над поставою та різними типами дихання, а також зовнішнім виглядом. Сукупність розгляду цих питань дає розуміння особливостей здійснення вокально-педагогічного процесу для успішного розвитку голосу в процесі навчання.

Ключові слова: *голос, постава, вокальні здібності, вокальне дихання, вокальні навички, вокальна техніка, вокально-виконавська майстерність.*

Постановка проблеми. На самому початку роботи із здобувачем на уроках постановки голосу і вокалу необхідно звернути увагу на декілька основних важливих положень (моментів), від яких у великій мірі буде залежати в подальшому плідність та успішність роботи над розвитком вокальних здібностей та удосконалення творчої майстерності здобувача.

Упущення, або неналежне ставлення до цього етапу роботи на самому початку може призвести до неефективності праці над вокальною майстерністю, зниження її результативності, що може стати причиною втрати зацікавленості здобувача до занять, неналежного росту майстерності, низького рівня виконання.

Основний текст. Вокально-виконавська майстерність співака не виникає одночасно, а формується у ході навчального процесу і багато в чому вона залежить від ефективної організації цього процесу. Для цього необхідно:

1) розвинути вокальні та слухові навички; гострий інтонаційний слух і темпоритмічне відчуття, загальні музичні здібності здобувачів, образне й асоціативне мислення, фантазії та творчу уяву, емоційно-ціннісне ставлення до мистецтва;

2) оволодіти основами музичної грамотності;

3) виробити навички усвідомленого виконання музичних творів;

4) сформувані мотиваційну спрямованість на продуктивну музично-творчу діяльність (слухання музики, спів, інструментальне музикування, драматизація музичних творів, імпровізація тощо) [1].

При знайомстві з новим здобувачем необхідно спершу з'ясувати справжній стан його природних даних, зрозуміти психологічний тип його особистості, рівень інтелектуального розвитку й музичної підготовки. Саме тому необхідно проводити перші уроки у формі бесіди (і бажано наодинці) – саме це допомагає скласти виразне уявлення про повний комплекс якостей нового здобувача, сприяє створенню особливого психологічного мікроклімату доброзичливості, глибокої зацікавленості у його навчанні та успіхах.

У ході бесіди із здобувачем важливо з'ясувати інформацію про його біографічні та музичні дані, зрозуміти його загальнокультурний рівень, відмітити особливості його психіки та характеру. Необхідно підняти питання про те, які мотиви підштовхнули обрати саме цей вид діяльності (у подальшому – професію), розповісти про її труднощі. Слід досягти такого результату, аби здобувачем було усвідомлено, що крім здібностей, мистецтво вимагає спрямованості зусиль характеру і волі. Часто буває так, що хороші музичні дані не поєднуються з необхідним комплексом психологічних якостей, а для того, щоб стати професійним музикантом, потрібен увесь комплекс. Тому так важливо, щоб ці вимоги здобувач вірно зрозумів з самого початку щодо себе й знав, чого саме не вистачає в його натурі й що слід розвивати.

Так як голос співака – це результат фізіологічних процесів, то м'язи його тіла повинні бути вільними від напруження, і так вони стануть більш сприйнятливими до імпульсів мозку.

Природний голос у співі, як правило, може блокуватися та спотворюватися фізичним напруженням. Співак-початківець страждає від емоційних, інтелектуальних і виключно суб'єктивних затисків. В основі усіх цих перепон – ті або інші психофізичні властивості. Коли співак їх позбувається, тоді його голос може передавати увесь діапазон людських емоцій та усе багатство думки [2].

На самому початку занять із здобувачем необхідно звернути його увагу на правильність постави, положення голови, приємну міміку обличчя та вираз очей. Звичку до природного

положення корпусу (спина – пряма, руки – вільні, жестикуляція – невимушена) виховують з перших уроків. Естетична сторона цієї проблеми вимагає серйозного ставлення до неї здобувача.

Коли м'язи живота підтягнуто, а грудна клітка знаходиться у вільному «розгорнутому» стані – це найкраще положення для роботи над голосом. Вільне і при цьому активне положення корпусу співака мобілізує його м'язи для виконання вокально-фонаційних завдань по максимуму. Крім того, мобілізацією м'язів дисциплінується мозок: загострюється увага, посилюється тонус нервової системи, створюється необхідний психофізичний та психоемоційний стан готовності до співу.

Увесь зовнішній вигляд вокаліста повинен бути гармонійним. Співак, що задирає високо голову чи нахилиє її низько (а найгірше – коли нахилиє її убік), може залишити по собі дивне та неприємне враження. До того ж, задираючи голову, співак сприяє напруженню м'язів, які можуть сковувати гортань; нахилиючи голову низько, через артикуляційні рухи нижньої щелепи він заважає вільному утворенню звуків, тому що впливає негативно на положення гортані. Цих звичок треба намагатися позбавлятися. Постава у співака повинна бути завжди красивою, обличчя – спокійним, погляд – «присутнім».

Важливим етапом роботи здобувача в класі вокалу є робота над диханням. У співі використовуються різні типи дихання:

1) ключичне (клавікулярне, верхньо-грудне дихання - відбувається підйом грудної клітки, а діафрагма не залучена майже у процесі вдиху; живіт втягується, інколи можуть помітно підніматися плечі);

2) нижнє грудне дихання (вдих здійснюється в основному шляхом розширення і підняття нижньої частини грудної клітки);

3) нижньорегерно-діафрагмальне (костоабдомінальне, грудо-діафрагмальне) дихання. Є найпоширенішим типом дихання, яке використовується більшістю співаків (за цього типу дихання грудна клітина та діафрагма активно включаються в роботу – за вдиху не тільки розширюється грудна клітина, а й живіт також дещо випирається вперед);

4) черевне (абдомінальне) дихання (за цього типу при вдиху грудна клітина залишається нерухомою, а живіт випинається дещо вперед) [3].

Вокальною практикою доведено, що, в принципі, можна отримати хороше професійне звучання за будь-якого з названих типів дихання, але дотримуючись лише однієї умови – варто попрацювати над диханням паралельно із звуком; при цьому навички виробляти поступово, послідовно, і рухатись в одному напрямку – від простого до складного. В той же час ключичний тип дихання часто не рекомендується тренувати. Нижньорегерно-діафрагмальне та черевне дихання – найдоцільніші для співу.

Здобувачу слід також звернути увагу на декілька важливих моментів:

- не варто починати спів, не маючи достатньої дихальної підтримки: для цього слід зробити помітний вдих, а потім – коротку затримку дихання, тоді дихання буде фіксуватися на вдихальній установці, саме на такій затримці дихання й слід здійснювати атаку звуку;

- дихання у фразі має розподілятися таким чином, щоб звук був добре підтриманий диханням і наприкінці фрази його було достатньо;

- і найзагальніше правило: дихання повинно вистачити до самого кінця фрази, а закінчивши її, надлишок дихання корисно видихнути перед початком нового вдиху [4].

Ці загальновідомі правила користування диханням – основні в роботі над голосом співака. Організація ж співацького звукоутворення засобами впливу на нього дихання – один із найуспішніших шляхів розвитку голосу.

Висновки. Доцільно пам'ятати, що у перші роки навчання закладається фундамент майстерності майбутнього співака. І тут перед здобувачем стоїть складне завдання, яке полягає у освоєнні ним вокальної техніки, виборі вірного підходу до розумування художніх творів, стимулюванні розвитку інтелекту і музичності, прищепленні основ високої музично-виконавської культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2010. 68с.
2. Букач М. М. Взаємозв'язок слуху та голосу – основа вокального виховання. Наукові записки НаУКМА. 2006. Вип. 29. С. 121-127.
3. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навичок / Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів, 2012. 43 с.
4. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу: методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. Кам'янець-Подільський, 2009. 92 с.

Омельчук Софія,
*магістрантка кафедри естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету,
завідуюча відділом з культурно-освітньої
роботи та організації дозвілля Здолбунівського
центру культури і дозвілля Здолбунівської міської ради
Науковий керівник – народна артистка України,
професор кафедри естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
Фарина Наталія Петрівна*

КОНЦЕРТНО-ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ

У статті розкрито сутність поняття «концертно-проектна діяльність», як домінуючого компонента творчої роботи майбутніх естрадних виконавців нової генерації, вагомого складника вдосконалення музично-педагогічного простору. Окреслено основні напрями процесу формування активної позиції, творчої мотивації, набуття студентами музично-виконавських компетенцій у професійному становленні крізь вектор проєктування особистості. Проаналізовано специфіку впровадження означеної діяльності у освітню сферу закладів вищої освіти.

Ключові слова: концертно-проектна діяльність, естрадне вокальне виконавство, освітня траєкторія студента, інноваційні технології.

Динаміка соціокультурного простору сьогодення, курс розвитку українського суспільства передбачають оновлення і модифікацію системи професійної підготовки конкурентоспроможних фахівців галузі естрадного вокального мистецтва. Відповідно заклади вищої освіти впроваджують інноваційні педагогічні технології та засоби, які забезпечують ефективне оволодіння здобувачами освіти предметною галуззю з урахуванням вимог сучасності. Майбутні естрадні співаки мають бути креативними, адаптивними, володіти не лише фаховими компетентностями, а й здатністю до постійного професійного зростання, самореалізації, ефективного застосування інновацій.

Саме концертно-проектна діяльність є невід'ємною складовою освітнього процесу, вирішальним чинником формування професійних якостей особистості, культурно-мистецького простору української нації та світосприйняття прийдешніх поколінь. Вона сприяє реалізації модифікацій із практичним залученням всіх суб'єктів освітнього докільця у сфері підготовки естрадних виконавців творчої спрямованості, високого рівня розвивального потенціалу, особистісно-усвідомленого саморозвитку.

Проблему проєктування у мистецькій сфері порушували у своїх працях зарубіжні та вітчизняні вчені, такі як: Ф. Кольбер, Ж. Нантель, С. Білодо, Дж. Деніс, О. Литвиненко, Т. Мантула, Н. Плахотнюк, Г. Кравченко, О. Горбенко, М. Поплавський та ін. На думку науковців

саме впровадження мистецьких проєктних технологій є засобом вдосконалення освітнього процесу, формування у студентів фахових компетенцій, урізноманітнення музичної діяльності, конструювання та успішної реалізації власного творчого шляху. Аналіз досліджень і публікацій підтверджує, що окреслена проблематика є нагальною для закладів вищої освіти та становить вагомому дослідницьку сферу. Однак наукові розвідки характеризуються неузгодженістю підходів, їм не притаманний цілісний характер у контексті формування особистості фахівців галузі естрадного мистецтва крізь вектор концертно-проєктної діяльності.

Зважаючи на це, відзначимо, що попри ґрунтовність узагальнень та наукових пошуків, важливі акценти окресленої сфери залишаються актуальними, потребують подальшого обґрунтування, систематичного вивчення та нового наукового осмислення. Проведений аналіз наукових джерел та позиції відображені у наших попередніх роботах свідчать, що зазначена квестія досліджена недостатньо.

Мета статті – обґрунтувати сутнісні характеристики та компоненти концертно-проєктної діяльності як засобу вдосконалення підготовки майбутніх естрадних співаків, зокрема, визначити специфіку її реалізації у освітньому просторі вищої школи.

У дослідженні означену логічну категорію ми розглядаємо як креативну, ефективну діяльність майбутніх фахівців естрадного мистецтва, що включає цілепокладання, прогнозування майбутнього, здійснення, оцінку корекцію результатів та має на меті конструювання й оптимальну реалізацію власного творчо-професійного і життєвого онтогенезу.

Зауважимо, що у векторі суб'єкт-суб'єктної взаємодії в освітньому процесі закладів вищої освіти вказана діяльність є модифікаційною, інтерактивною, творчою, інноваційною, бо скерована на формування об'єктивно і суб'єктивно нового музичного продукту.

Аналіз наукової літератури, дані наших спостережень, досліджень дозволяють виокремити її специфічні риси у структурі професійного становлення студентів: особистісно-центрична зорієнтованість освітнього процесу, врахування індивідуально-психологічних особливостей, природніх здібностей і задатків особистості; планування поточне, перспективне та його корекція; цільовий характер етапів діяльності, що спрямований на досягнення конкретного результату; виховання у студентів конкурентоспроможності, життєво-професійної компетентності, соціальної мобільності, вміння конструктивно виконувати життєві, професійні та соціальні ролі; прогнозування кінцевого музичного продукту, етапів його реалізації, оцінка та корекція результатів.

Як констатують результати анкетування студентів магістерського рівня підготовки Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, музична діяльність проєктного спрямування для них це – складна інтегрована особистісна модель творчої реалізації, підсумок дидактично-репетиційних процесів, можливість виконувати самостійно цікаві освітньо-музичні проєкти, використовувати власний потенціал, виявити себе, приносити користь, публічно продемонструвати досягнення, що мають практичний характер, спосіб забезпечення співтворчості у креативному вирішенні завдань щодо різних видів музичних доробків. У освітньому процесі вона стимулює розвиток мотиваційних механізмів концертно-творчого спектру виконавця, самостійний пошук шляхів досягнення мети.

Концертно-проєктна діяльність – це відкрита динамічна система дидактичних компонентів, що спрямована на формування у студентів навичок дослідження, конструювання та реалізації оптимальних шляхів життєво-професійного становлення, застосування набутих компетенцій на практиці, напрямки формування емоційно-естетичного досвіду, самооцінки із публічною презентацією і поглибленим аналізом результатів. Концертно-творче проєктування зумовлює формування навичок комунікативної компетентності майбутніх виконавців у сфері музичного, міжособистісного спілкування, контактів з аудиторією, інформаційного пошуку, розвиток емоційно-інтелектуальної сфери особистості, дає можливість навчити студентів проблематизації, цілепокладання, плануванню діяльності, самоаналізу, рефлексії, вибору та використанню оптимальної технології музичної творчості, проведення дослідження та ін. [2].

Схарактеризуємо досвід роботи кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету у сфері організації освітнього процесу на

засадах концертно-проектної діяльності студентів. Акцентуємо, що музична діяльність проектного спрямування здійснюється на підґрунті індивідуальних освітніх траєкторій студентів, є поліаспектною та об'єднує аудиторну й позааудиторну сфери освітньо-музичного простору. У дидактичній системі музичного навчання майбутніх фахівців алгоритм виконання концертно-проектної діяльності містить переважно наступні компоненти [4]:

- мотиваційно-цільовий – ознайомлення із критеріями створення музичного проекту, вимогами до публічної презентації, прогнозування та чітке визначення мети, освітніх завдань, усвідомлення, прийняття її студентами, ідеальне передбачення кінцевого музичного продукту, завдань, розуміння суті і способів концертно-проектної діяльності, стимулювання активності, формування полімотивованого характеру творчості студентів;

- змістовий – створення музичного портфоліо, формування тематичних та змістових блоків, відмінних за характером, жанрами, стилями, напрямків, розділів відповідно до тематично-змістового спрямування, художньо-проектної мети і завдань;

- операційно-діяльнісний – робота над проектом із музичними творами, науковою літературою, історичними джерелами, тематичними та літературними складовими, аналіз візуальної низки, побудова послідовності творів крізь спектр контрастування звукових образних характеристик, створення кавер-версій, опрацювання сценічної культури, хореографії, хронометражу, технічних засобів;

- контрольно-регульовальний – контроль за якістю виконання музичного проекту, спонукування студентів до самоконтролю, корекція діяльності на кожному етапі щодо її відповідності художньо-проектній меті і завданням, індивідуально-психологічним особливостям майбутніх виконавців;

- оцінно-результативний – реалізація проекту у формі мистецької презентації, концерту, оцінка викладачами і самооцінка студентами досягнутих результатів, визначення рівнів досягнень відповідно до мети і завдань, що сприяє розвитку мотивації, інтересу до створення нових концертних проектів, почуття радості, задоволення від успіхів і досягнення мети.

Окреслимо напрями позааудиторної поліфункціональної концертно-проектної діяльності студентів. Виклики сьогодення зумовлюють актуальність міжнародної співпраці та волонтерської діяльності з метою допомоги ЗСУ. У 2023-2024 роках студенти-магістранти брали участь у реалізації міжнародного освітнього проекту «Цінуй життя», який здійснювався за сприяння Генерального консульства Республіки Польща в Україні. У структурі проекту проведено майстер-класи, зустрічі із музичною спільнотою, закордонні поїздки, концертні виступи у регіонах з метою збору коштів на дрони для ЗСУ. Підсумкове театральномузичне дійство відбувалось 7 квітня 2024 року у приміщенні Рівненського обласного лялькового театру. Систематично урізноманітнюються концертні виступи майбутніх фахівців естрадного мистецтва перед військовослужбовцями. Студенти створюють музичні відео-проекти і тиражують їх на платформах Instagram, Youtube, Facebook у вигляді власних кавер-версій, аранжування, музично-комп'ютерного оформлення, беруть активну участь у різних формах монотематичних, стилістичних, музично-просвітницьких творчих проектів. До прикладу, студенти магістерського рівня підготовки спеціальності «Музичне мистецтво» у квітні 2024 року активно долучились до реалізації науково-творчого проекту «Музичні стежки Кобзаря ведуть до перемоги». Успішно здійснюється популяризація музичного матеріалу у конкурсному форматі, про це свідчать здобуті відзнаки, дипломи лауреатів і переможців Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів естрадного мистецтва. В умовах посилення сучасних загроз і викликів інтерактивний формат концертно-проектної діяльності студентів є основою складного багатогранного процесу формування загальнонаціональної ідентичності, соціальної активності особистості, підготовки молоді до життя в демократичному суспільстві.

Резюмуємо, концертно-проектна діяльність збагачує музично-педагогічний спектр, життєво-соціальний досвід студентів щодо їх співпраці у громадянському суспільстві, творчий пошук та є засобом вдосконалення освітнього процесу, особистісного зростання кар'єри майбутніх естрадних співаків, що трансформує заклади вищої освіти у відкритий життєво-

професійний простір студентів, спрямований на становлення особистості як суб'єкта життєтворчості у індивідуальній та професійній царині.

Перспективи подальших наукових розвідок пов'язуємо із впровадженням концертно-проектного типу діяльності у організаційну структуру закладів освіти, культури та дозвілля.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Литвиненко О. В. Професійно-педагогічне проектування навчального процесу у ВНЗ. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2012. № 22. С. 43–48.
2. Поплавський М. М. Мистецький проєкт: дискурс художньої культури поч. нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 1. С. 248–254.
3. Сметана О. П., Омельчук С. В. Вокальна підготовка майбутніх естрадних співаків крізь призму педагогічного проектування. І Всеукраїнська науково-практична конференція «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика». Івано-Франківськ, 2022. С. 123-127.
4. Сметана О., Омельчук С. Вокальна підготовка майбутніх естрадних співаків крізь призму концертно-творчого проектування. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка «Актуальні питання гуманітарних наук». 2023. С. 109-113.

*Підгаєцька Іванна,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

ПІДГОТОВКА МУЗИКАНТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

У статті аналізуються проблеми та труднощі, які виникають у музикантів у період сценічних виступів і підготовки до них. Відзначено критерії підготовленості музиканта до виступу; опрацьовано вимоги, які пред'являються до музиканта перед концертним виступом. Наголошено на важливості виховання у майбутнього виконавця такого почуття, як самокритичність.

Ключові слова: концертний виступ, підготовка, сценічне хвилювання, педагог, мистецтво, самокритичність.

Постановка проблеми. Історія розвитку вокального виконавства свідчить, про те, що і на сьогоднішній день питання, пов'язані з концертним виступом того або іншого виконавця, залишаються актуальними й вимагають особливого розуміння й знання основ музичної психології й педагогіки.

Концертний виступ – це кінцевий етап роботи над музичним твором. Музикантам доводиться в тій або іншій формі відчувати естрадні почуття, виступаючи перед публікою; і це – вже з найперших років долучення до музичного мистецтва. І яким би не був музикант за віком, якими б не були скромними його успіхи, готуватися до виступу він повинен у режимі виконавця.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Різні аспекти підготовки музикантів до концертних виступів знайшли висвітлення у працях таких українських музикантів-педагогів, як В. Білоус, С. Гмиріна, І. Єргієв, Г. Зуб, Л. Лабінцева, Т. Сирятська та ін. Ними була піднята проблематика сценічного хвилювання та самопочуття, а також запропонована методологія роботи над собою для їх оптимізації. Водночас, існування різних за своєю сутністю підходів до розуміння проблеми підготовки музикантів до публічних виступів штовхає нас на пошук узагальненого рішення.

Мета статті – дослідити особливості підготовки музиканта до концертного виступу.

Виклад основного матеріалу. На процес підготовки до концертного виступу впливають різні фактори: нервово-психічний склад музиканта, рівень його здібностей, ступінь вивченості програми, знання інструмента, на якому він буде виступати тощо.

Найважливішою умовою підготовки до виступу є перевірка готовності програми – і наодинці, і перед «публікою». Останнє особливо корисно, тому що навіть присутність одного – двох слухачів сприяє більшій внутрішній мобілізації, появі певного психологічного стану, близького до відчуттів, що виникають під час естрадного виступу. З цього приводу С. Гмиріна відзначає: «Чи не помічали ви, що слухати виконавця «віч-на-віч та у присутності інших музикантів – зовсім не одне й те ж саме. У другому випадку ніби перебудовується «із хвили» свого, уже звичного сприйняття на «хвилю» чужого, свіжого й найчастіше більш об'єктивного» [1, с. 532].

Надзвичайно корисним також буває слухання своєї гри в записі. Це дає можливість чітко виявити багато негативних рис виконання, як наприклад, ритмічні неточності або темпову нестійкість. Пробні виконання всієї програми доцільно проводити в тому ж порядку і з тими ж проміжками, які будуть мати місце на концерті. Виконана в такий спосіб програма – це вже репетиція, яку варто проводити перед уявною аудиторією з повною мобілізацією душевних сил, з повним почуттям відповідальності [2, с. 117].

Після кожної такої репетиції варто повертатися до детальної роботи, щоб знову, максимально мобілізувавшись, повторювати пробну перевірку на новому етапі. Працюючи над деталями, можна рекомендувати наступні способи роботи:

- гра окремих партій;
- уповільнена гра;
- багаторазове повторення дрібних ланок.

Усіма зазначеними способами слід «зміцнювати» й ті місця, де на репетиції була хоча б тінь невпевненості у роботі пам'яті. Перевіряти роботу пам'яті необхідно й тоді, коли все здається міцно виученим. Для цього потрібно програвати будь-яке місце на пам'ять у можливо повільному темпі, наскільки вистачить терпіння. Річ у тому, що сильно вповільнена гра гальмує дію всіх автоматичних зв'язків («підказки рук»), і безпомилковість гри тут цілком залежить від внутрішнього слухання й знання кожної фрази [2, с. 117].

Є ще один спосіб перевірки та зміцнення пам'яті: один-два такти граються реально, а наступні один-два – вже подумки й т.д. При розучуванні напам'ять потрібно неодмінно грати повільно для того, щоб уникнути труднощів. Не слід також учити напам'ять голосним звуком. Слід пам'ятати, що при тихій грі всі деталі чути чіткіше, і в цьому змісті неголосна гра виховує слух. Саме поняття «повільна гра» вимагає уточнення: мова йде про такий темп, у якому все виходить бездоганно. Якщо музиканту, коли він грає напам'ять, сказати, щоб він грав повільніше, і йому при цьому стане важче грати, то це перша ознака того, що він властиво не знає напам'ять тієї музики, яку грає, а просто «намахав» її руками. Таке виконання є найбільш небезпечним, і з ним потрібно боротися [4, с. 127].

Заключний етап роботи повинен вести до того рівня виконання, щоб гра задовольняла усі критерії естрадної готовності.

Критерії готовності програми:

1. Потрібно вміти без будь-якого внутрішнього зусилля програвати в голові будь-яке місце п'єси.
2. Будь-яке місце потрібно вміти добре зіграти з першого разу, як у нормальному темпі, так і в уповільненому.
3. Потрібно вміти будь-яке місце зіграти кілька разів підряд без ніякого погіршення.
4. Повинен бути резерв сили й швидкості. Корисно погравати яскравіше й швидше.
5. Повинно зникнути як фізичне, так і психічне стомлення від програвання програми [4, с. 128].

Питання, пов'язані з ефективністю роботи в цей період, надзвичайно важливі й серйозні. Дуже корисним є прийом «включення» в гру з будь-якої заданої точки. Для музикантів, які виступають на сцені нестабільно, корисно намітити кілька таких точок-акцентів, так званих «рятувальних станцій». На репетиції музикант повинен вміти розпочати гру з будь-якої такої точки, а на сцені (у випадках «аварії») перескочити на найближчу «рятувальну станцію».

Особливо велику користь на етапі підготовки до естрадного виступу можуть принести заняття «в голові».

При правильному до себе ставленні така робота може бути корисна практично усім. Відтворення музики «в голові» не тільки допомагає точніше почути звуковий образ твору, але й розвиває творчу уяву. У період підготовки до виступу музиканти прагнуть закріпити, насамперед «рухові вміння». Звичайно, закріплення рухових навичок теж є важливим, але саме робота «в голові» дозволяє знижувати витрати виконання: квапливість, недослуховання окремих елементів музичної тканини [3, с. 87].

Якими ж є форми роботи «в голові»? Як і за інструментом, вона може проводитися у цілому та фрагментарно. Для розвитку внутрішнього слуху, уточнення, шліфування деталей особливо корисною є гра «в голові» по нотах; для перевірки запам'ятовування – «програвання» напам'ять. Останнє може проводитися за різних умов, зокрема, на прогулянці. Ходьба іноді здатна послужити своєрідним метрономом при перевірці ритмічного відчуття.

Перед концертним виступом до занять пред'являються інші вимоги:

- насамперед, чим ближче до виступу, тим більшою мірою заняття варто уподібнювати своєрідним репетиціям;

- не слід домагатися яких-небудь радикальних змін задуму;

- незадовго до виступу зауваження, що стосується яких-небудь деталей, може не тільки «не вийти» на сцені, але й привести до «катастрофи»;

- чим ближчим є момент виступу, тим обережнішими й скупішими мають бути педагогічні рекомендації, особливо технічні вказівки (в частині ігрових рухів) [3, с. 88].

Докладні настанови у виключно професійному відношенні повинні носити узагальнений характер. Так, доречним буває застереження від квапливості в грі або нагадування про необхідність яскравого й виразного виконання; можливі уточнення динамічного плану, звукових градацій, пов'язаних з особливостями інструменту, на якому має грати музикант.

Найбільшу обачність слід проявляти в словах «напуття» безпосередньо перед виходом на сцену. Якими словами підтримувати музиканта-початківця? Відповідей стільки ж, скільки індивідуальних характерів і ситуацій. Скоріше потрібно знати, чого не треба говорити в цей відповідальний момент. А саме – не давати ніяких конкретних вказівок, тому що, якщо виконати вимоги педагога легко, майже точно вони виявляться перебільшеними, а якщо важко, то в найкращому разі – це призведе до скутості виконання, у гіршому – викличе «катастрофу» через порушення звичної, цілісної системи виконавських самовідчуттів [6, с. 318].

Отже, проблема психологічної підготовки до майбутнього виступу дуже важлива. Тут важко переоцінити важливість обережності, яку повинен виявити педагог-музикант. Не слід спрямовувати увагу виконавця на негативні емоції, важливо перемкнути емоційний настрой на ставлення до виконуваного твору. Можна сказати, що саме в самій музиці утримуються головні «ліки» від надмірного хвилювання. Мається на увазі захопленість музичними образами, любов до кожної найменшої деталі виконання, усвідомлення величі музики, значущість особистості її творця, у порівнянні із чим всі життєві страхи здаються незначними. Завдання педагога полягає в тому, щоб емоційно «зарядити» музиканта, змусити тим самим забути про все, що поза нею [5, с. 39].

Під час виступу хвилюються майже всі виконавці. Певна частка хвилювання може не тільки не зашкодити, але й допомогти прояву артистичного натхнення. Надмірне ж хвилювання, «хвилювання-паніка» має потребу в постійному подоланні. Навичка сценічної витримки, як й інші навички, вимагає тренування. Кожне заняття, кожна репетиція повинні стати для музиканта ніби «концертом», а аудиторія – «сценою» [6, с. 319].

Ще одна важлива проблема в цей відповідальний період стосується загального режиму виконавця. Ритмічність у житті й у роботі – це одне з найбільш загальних і важливих завдань. Варто уникати як зайвого постійного зосередження уваги на майбутньому завданні, так і надмірно відволікатися від цього. Небажаним є вторгнення в життєвий уклад яких-небудь несподіванок, що можуть внести негативні емоції. Кількість занять за інструментом (а також без

нього) може коливатися залежно від індивідуальності музиканта, готовності програми й інших факторів.

З особливою гостротою стоїть і питання режиму, кількості занять безпосередньо в день виступу, останні години перед ним. Зовсім не грати або перемикатися на програвання іншої музики навряд чи доцільно. Уявна робота з нотами є головною формою роботи в цей день; корисно програвати окремі частини твору в дуже повільному темпі (навіть по нотах) [3, с. 92].

Перед виходом на сцену краще не ходити, а сидіти, навіть нерухомо, усуваючи в усьому тілі напруження. Перебувати на самоті й спокійно обмірковувати програму (загалом, а не в деталях). Надзвичайно шкідливою є порожня балаканина з іншими. Не слід також слухати попередніх номерів концерту. Виходити скромно, але з достоїнством.

Кожен публічний виступ повинен допомогти педагогові підсумувати досягнуте й намітити подальші перспективи росту майбутнього музиканта. Величезний інтерес для викладача має й власна думка майбутнього музиканта про свій виступ. Так, наприклад, часто зустрічається підвищене критичне ставлення до своєї гри. При заохоченні вимогливості до себе, потрібно побадьорити музиканта, не дати зміцніти почуттю розчарування у власних можливостях. Але повинна насторожити й протилежна оцінка своєї гри – повна задоволеність виступом. Тому тут безумовним завданням педагога є виховання у майбутнього виконавця такого почуття, як самокритичність. Найоптимальніший варіант – коли музикант досить тверезо усвідомлює сильні й слабкі сторони своєї гри, ступінь «вдалості» виконання. Якщо він взагалі нічого не може сказати про свою гру, найчастіше це пов'язано з дійсно невдалим виконанням і надмірним хвилюванням [7, с. 327].

Висновки. Концертний виступ завжди повинен бути свого роду важливою подією в житті майбутнього музиканта. Тому його завдання, і завдання педагога – виявитися гідними тієї відповідальності, яка виникає при виступі. І для виконавця, і для його педагога концертний виступ – це свого роду створення твору мистецтва, за який вони обидва несуть відповідальність перед слухачами.

Перспектива подальших наукових розвідок полягає у аналізі різних форм сценічного хвилювання та особливостей їх прояву в музикантів на різних стадіях підготовки до публічного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гмиріна С.В. Проблема сценічного хвилювання естрадного виконавця під час концертного виступу. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конференції. Київ, 2016. С. 529-536
2. Гусак В. Особливості виявлення сценічного хвилювання в процесі інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 6 (ч. 2). С. 114-122.
3. Кондаш О. Хвилювання – страх перед випробуванням. 2-ге перевид. Київ: Рад. школа, 1998. 169 с.
4. Лисюк С., Лисюк Є. Проблема сценічного хвилювання студентів-піаністів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 29, том 5. С. 126-128
5. Саннікова О. П., Саннікова А. О. Сценічні бар'єри: диференціально-психологічний підхід. Одеса, 2014. 97 с.
6. Царькова О. В. Методи емоційно-вольової саморегуляції психологічного стану студентів. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського*. 2013. Вип. 10 (91). С. 316-321.
7. Чжу Цянь. Емоційно-вольова саморегуляція як компонент фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич, 2019. Вип. 5. С. 323-331.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВИХ ЯКОСТЕЙ МУЗИКАНТІВ

У статті розглядаються особливості розвитку емоційно-вольових якостей музикантів. Здійснено огляд позитивних мотивів, які стимулюють майбутнього музиканта цілеспрямовано займатися музикою. Відзначено, що виховання і розвиток емоційно-вольових якостей музиканта повинні здійснюватися постійно.

Ключові слова: музикант, воля, емоції, педагог, емоційно-вольові якості, мотивація, потреба, самостійність.

Постановка проблеми. Проблема волі є однією з важливих у сучасній психолого-педагогічній науці, оскільки особистісне і професійне зростання людини завжди пов'язане не так з її здібностями та сприятливим збігом обставин, як з емоційно-вольовими якостями, які допомагають їй домагатися високих результатів. Професія музиканта – це складний вид діяльності і припускає спрямованість всіх творчих сил людини: творчої фантазії, багатства уяви, ясності та логічності мислення, а також високого рівня розвитку емоційно-вольових якостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема розвитку емоційно-вольових якостей музиканта розглядається дослідниками більше з погляду подолання сценічного хвилювання (В. Генковська, О. Кондаш, Л. Котова, М. Микиша, Г. Падалка, О. Старовойтова, Т. Ткаченко, Д. Юник та ін.). Однак цю проблему слід розглядати не тільки з погляду підготовки до публічного виступу, але й з погляду організації повсякденної роботи, адже саме емоційно-вольові якості багато в чому визначають й обумовлюють обсяг і масштаб творчої роботи, її якість, а також змістовність і продуктивність.

Мета статті – з'ясувати особливості розвитку емоційно-вольових якостей музикантів.

Виклад основного матеріалу. Відома українська фахівчиня з музичної педагогіки О.П. Рудницька, говорячи про діяльність виконавця, вказує, насамперед, на емоційно-вольові якості, оскільки для представників творчих професій емоції й воля становлять єдине ціле. Емоційна заразливість у музично-виконавській діяльності здобуває важливе значення в силу самої специфіки музики, тому що неможливо поза відчуттям й переживанням пізнати й зрозуміти зміст музики. По-друге, у силу самої специфіки виконавського мистецтва неможливим є артистичне виконання поза вмінням заражати інших своїми почуттями й думками [5, с. 96].

Розвиток емоційно-вольових якостей майбутніх музикантів прямо пов'язаний з організацією занять, які повинні будуватися за наступними принципами: систематичності й регулярності, раціональності, досягнення успіху власними силами.

Для того, щоб самостійні заняття музиканта були систематичними й регулярними, педагогові необхідно будувати процес навчання на високо-пошуковій мотивації самого виконавця. Формування мотивації, ставлення, установок музиканта є дуже важливим. Саме мотиваційно-потребова сфера служить потужним психологічним механізмом діяльності. Педагог, уміло використовуючи мотивацію, може боротися з інертністю виконавця, його лінню, душевною апатією, байдужністю й т.д. Можна торкнутися честолюбних струн свого вихованця; навести на думку про привабливе професійне майбутнє; привернути увагу до публічного виступу; зацікавити репертуаром тощо. Не спрацьовує один підхід, доводиться пробувати інший, третій. До кожного музиканта можна знайти індивідуальний підхід, захопити, зацікавити. Мотив, який має особисту значимість для молодого музиканта, вносить істотні зміни в його навчальну діяльність, змінює його ставлення до цієї діяльності, його внутрішній, психологічний стан [6, с. 122].

Серед позитивних мотивів можуть бути:

- а) мотиви, пов'язані зі ставленням до виконуваних творів, самоактуалізація;

б) мотиви, пов'язані зі ставленням до виконавської діяльності (мотиви професійного самовдосконалення);

в) мотив самоствердження через твір, який близький за духом і настроєм;

г) мотиви, прагнення, спонукання, які мають відношення до майбутнього та включають внаслідок цього механізми фантазії, уяви, передбачення [6, с. 123].

Систематичні та регулярні заняття музиканта розвивають такі якості, як відповідальність, дисциплінованість, обов'язковість, цілеспрямованість, ретельність, організованість, самостійність, витримку, наполегливість тощо.

Сам процес роботи виконавця, якщо цей процес раціонально організований, являє собою не механічне повторення розучуваного матеріалу (якого-небудь епізоду, пасажу і т.д.), а поступове покращення якості гри, подолання численних труднощів (технічних і художніх) шляхом аналізу, вслуховування, проникнення в образний лад твору. У такій роботі велике значення мають мобілізаційні та організаційні вольові зусилля. В.С. Косенко, досліджуючи роботу музиканта, наголошує на тому, що при регулярних заняттях «рефлекторні прояви волі людини починають знаходити статус індивідуально-особистісних якостей і властивостей, і складаються у досить стійкі й міцні психічні утворення. Воля – ніби риса характеру, ніби особлива психологічна субстанція, що починає відігравати усе більш помітну роль в ієрархії властивостей особистості, впроваджуючись у глибинні фундаментальні шари її структури» [2, с. 34].

У роботі небажані будь-які паузи, перерви – особливо тривалі. Необхідно пам'ятати, що чим складнішою є структура музично-виконавської навички, чим тоншою є внутрішня організація музиканта, тим більше уваги й турботи потрібно для його розвитку, для підтримки в робочому тонусі виконавського апарату в цілому. Звідси випливає, що виконавська діяльність мобілізує й актуалізує емоційно-вольові якості музиканта, створює сприятливі умови для їх розвитку.

О. Кондаш говорить про те, що «особливості творчої діяльності музиканта пропонують йому певний спосіб життя – суворо впорядкований, регламентований, який цілком підпорядковує собі людину. Ставши звичним, подібний спосіб життя з його суворим розпорядком і чіткою організацією праці вимагає, природно, дещо менших вольових зусиль; звичка – перша опора й помічниця волі» [3, с. 67]. До тих пір, поки у музиканта-виконавця не сформувалася звичка, не виробилися певні життєві стереотипи й автоматизми, йому доводиться нелегко. Однак тільки в таких умовах і закладається воля людини, формуються й розвиваються емоційно-вольові й професійно значимі якості особистості.

Робота музиканта полягає в тому, щоб перевести в реальний звуковий план («озвучити») ті музичні образи та уявлення, які перебувають у його свідомості, вимагаючи свого втілення. Втілити ці образи за допомогою музичного інструменту. Досягти повного злиття ідеального образу й матеріального його втілення практично неможливо. Задум багатший і цікавіший за його конкретну звукову реалізацію. Але в той же час, наблизитися до уявного ідеалу можливо. Це й складає основу професійної діяльності музиканта-виконавця або здобувача. Вирішальну роль тут відіграють емоційно-вольові якості музиканта: цілеспрямованість, наполегливість, самостійність, ініціативність, витримка, сила волі, енергійність, упевненість, організованість, самокритичність, самовладання й т.д. Чим сильніше виражене у виконавській діяльності імперативно-стверджувальне начало «хочу зіграти так і тільки так...», тим кращим буде результат. Л.Котова стверджувала, що у виконанні, насамперед, потрібна воля: «Воля – це багато чого хотіти, хотіти більшого, ніж даєш зараз, чим можеш дати. Для мене вся робота – це робота над загартуванням волі» [4, с. 14].

В. Генковська, розкриваючи секрети своєї педагогічної майстерності, вважала головним у психологічній підготовці музиканта-виконавця виховання волі й емоційно-вольових якостей особистості. Її учні знали, що жодна вада в їхній грі не буде пропущена, жоден недолік не залишиться непоміченим. Це виховує в них граничну мобілізованість, загартовує їх емоційно-вольові якості [2, с. 31].

Важливою є робота, спрямована на досягнення успіху власними силами музиканта.

Молодого музиканта треба вчити вчитися. Самостійність виховує його самоповагу, розвиває його ініціативу й волю до подолання труднощів. Вихованець сам може вибрати п'єсу, сам розібрати, сам намітити план інтерпретації. Чим вищим є професійний рівень педагога, тим більше майбутній музикант уміє сам. Необхідно пам'ятати, що процес виконавської творчості являє собою не тільки акт втілення композиторського задуму, але й створення власного виконавського трактування. Відомо, що тільки ті знання по-справжньому міцні й цінні, які добуваєш сам. У людини, яка працює самостійно, постійно міцніють емоційно-вольові якості, розвивається інтелект, почуття обов'язку та відповідальності. Вона впевненіше відчуває себе в спілкуванні з оточуючими людьми, упевнена у своїх силах і можливостях, і, що природно, впевненіше тримається на сцені. У такої людини бійцівський характер й особлива активність духу. Самостійність музиканта надзвичайно важлива для педагога; від цього, в остаточному підсумку, залежить результат його роботи. На людину, не привчену домагатися успіху власними силами, невдача діє згубно: вона никне, у неї розвивається «психоз невдачі», невір'я у свої можливості [5, с. 97].

Необхідно відзначити, що прояв волі людини пов'язаний з такою емоційно-вольовою якістю, як внутрішня впевненість у собі, яка підвищується або знижується залежно від емоційного стану, рівня самооцінки, від ступеня «упевненості-непевності» в собі у цей момент. Упевненість – це атрибут волі; воля живить, підтримує відчуття упевненості в собі. Тут важливими є такі прийоми самостимуляції як самопідбадьорення, згадування своїх минулих успіхів, актуалізація почуття власного достоїнства, пробудження самолюбства тощо.

Поряд із цим, у музиканта в роботі важливий самонастрій. Обов'язково вірити у себе, тому що довіра до себе, до своїх ідей, свого таланту, своїх технічних можливостей – найголовніше у мистецтві. При цьому важливо, щоб у творчому процесі була внутрішня збалансованість, взаємозалежність між вірою й невір'ям, переконаністю й сумнівом, самоствердженням і самокритикою, між «так» й «ні». Усе вище перераховане є психологічним механізмом вольового акту й дає поштовх до дії.

Висновки. У підсумку відзначимо, що завдання розвитку емоційно-вольових якостей є одним з важливих завдань, які стоять перед педагогом-музикантом. Постійна робота над вихованням і розвитком емоційно-вольових якостей повинна починатися на самих ранніх рівнях музично-педагогічного процесу, оскільки вони багато в чому сприяють досягненню успіху не тільки в професійній музично-виконавській діяльності, але й у будь-яких життєвих ситуаціях.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у з'ясуванні найефективніших методів та форм роботи з музикантами для розвитку їх емоційно-вольових якостей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Генковська В. Особливості саморегуляції як форми психічної стійкості особистості. *Українська музична педагогіка*. 2017. № 4. С. 29-34.
2. Івахненко Л.Я. У світі чарівної музики: кабінет-музей Віктора Степановича Косенка. Київ: Київ, 2007. 150 с.
3. Кондаш О. Хвилювання – страх перед випробуванням / Пер. зі словацької. Київ : Радянська школа, 1981. 169 с.
4. Котова Л. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів: автореф. дис... канд. педаг. наук: 13.00.02. Київ, 2002. 27с.
5. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. 360 с.
6. Юник Д. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія. Київ: ДАКККіМ, 2009. 338 с.

*Роговська Єлизавета,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

Рутецький Василь,
заслужений артист України,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Суботницький Ігор,
концертмейстер кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОМОРСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ В СЛУПСЬКУ (ПОЛЬЩА)

У статті розглядаються питання підготовки фахівців музичного мистецтва у Поморському університеті в Слупську; представлені пріоритети та художньо-дидактичні завдання щодо конструювання та оптимізації програм підготовки висококваліфікованих кадрів для потреб загальноосвітньої школи, закладів музичної освіти та мистецької діяльності в широкому розумінні; акцентується увага на програмах «семестрового обміну» та «подвійного диплому» для студентів українських закладів вищої освіти, які навчаються за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Ключові слова: *Польща, Поморський університет у Слупську, мистецька освіта, музичне мистецтво, фахівці музичного мистецтва.*

Актуальність теми статті зумовлена значним зростанням кількості українських студентів у польських закладах вищої освіти, що, за словами Ярослава Хацінського «суттєво змінило вигляд академічної освіти в країні. Існуюча модель вищої освіти, яка здебільшого базується, особливо в менших центрах, на дослідженнях однієї нації, щонайменше кілька років розвивалася в напрямку бі- або мультикультурної моделі. Українці наразі становлять найбільшу групу студентів меншин у польських вищих навчальних закладах, що впливає на соціальні настрої, які відчуються в академічному середовищі, пробуджує інтерес до іншого чи породжує негативні культурні стереотипи та упередження. У контексті цих змін постають ключові питання щодо мобільності українських студентів у Польщі, які можна розглянути в таких дослідницьких питаннях: Які мотиви українських студентів, які приїжджають до Польщі? Чи залишаться українські випускники в Польщі й будуть асимільовані, чи отримана вища професійна кваліфікація допоможе багатьом українцям із польськими дипломами будувати новий соціальний, економічний і культурний порядок?» [1, с. 255].

Поморський університет у Слупську був заснований у 1969 році (Вища педагогічна школа, пізніше Поморська педагогічна академія, Поморська академія). Університет готує студентів за двадцятьма сімома основними напрямками підготовки та понад сотнею спеціалізацій на денній та заочній формі навчання. Понад десяток років Поморський університет є міждисциплінарним університетом з переважанням гуманітарних напрямів. До структури університету входить дев'ять навчальних інститутів і університетських підрозділів.

Традиції музичної освіти в Поморському університеті сягають 1979 року, коли був запроваджений другий (магістерський) рівень напряму підготовки «Музичне виховання». Відтоді організаційна структура, яка проводила підготовку студентів за цим напрямком навчання, – відділ музичного виховання, - зазнала численних реорганізацій: кафедра музичного виховання (1990-2000), відділ музичного мистецтва та відділ художньо-естетичної освіти (2000-2002), кафедра музичного мистецтва. 26 січня 2005 року кафедру музичного мистецтва було реорганізовано в Інститут музичного мистецтва, а від жовтня 2019 року, Інститут функціонує як кафедра музичного мистецтва Поморської академії в Слупську, а з 1 червня 2023 року Поморського університету в Слупську [2].

Кафедра музичного мистецтва проводить активну дослідницьку діяльність, забезпечує педагогічну опіку над диригентською, вокальною та інструментальною освітою студентів, підготовкою до керівництва аматорськими музичними колективами. В рамках роботи кафедри

викладаються теоретичні основи музичної педагогіки, методики музики в школі, дисципліни, які безпосередньо пов'язані з освітою та компетенціями вчителя музичного мистецтва.

Кафедра проводить діяльність щодо підвищення кваліфікації вчителів музичного мистецтва, організовуючи методичні семінари, зустрічі та лекції з фахівцями музичної освіти та авторами шкільних підручників.

У Поморському університеті підготовка фахівців-музикантів здійснюється за першим (бакалаврат) і другим (магістратура) рівнями навчання, напряму «Мистецька освіта в галузі музичного мистецтва» [3].

Після закінчення другого семестру студент може продовжити навчання за однією з трьох спеціальностей:

1. Музика в школі;
2. Вокально-інструментальні ансамблі в естрадній музиці;
3. Мультимедійні техніки.

Слід зазначити, що отримання педагогічної кваліфікації вимагає продовження навчання в магістратурі.

Спеціальність «Музика в школі» готує випускника до виконання професії вчителя відповідно до наказу Міністра науки і вищої освіти від 25 липня 2019 року про освітній стандарт підготовки до професії вчителя (Закон. вісник 2019 р., п. 1450).

Здобуваючи відповідні змістові та методичні компетенції в галузі музичного мистецтва, випускник готовий до:

- проведення занять з предмету «Музика» у загальноосвітніх навчальних закладах на всіх освітніх етапах, починаючи з дитячого садка і закінчуючи початковою та середньою школою;
- проведення музичних занять у дитячих садках та позашкільних закладах;
- керівництва музичними гуртками у загальноосвітніх навчальних закладах та закладах художньої самодіяльності;
- організації та активізації музичного життя в регіоні;
- роботи в якості концертного конферансьє [4].

Таким чином, випускник за спеціальністю «Музика в школі» отримує базову музичну підготовку, а саме: гри на двох інструментах (в тому числі фортепіано), постановки голосу, диригування, аранжування, організації музичних колективів. Випускник володіє теоретичними знаннями та навичками викладання предмету «Музика» в загальноосвітніх школах та організації музичних гуртків у дитячих садках і позашкільних закладах. Випускник також може працевлаштуватися в культурно-освітніх установах. Може займатися організацією музичного життя: фестивалів, конкурсів, концертів.

Спеціальність «Мультимедійні техніки» озброює випускника такими вміннями, як:

- створення та реалізація музичних записів у процесі роботи в якості вчителя музики та музичного керівника;
- обслуговування та експлуатація звукового обладнання під час музичних концертів (мікрофони, мікшер, колонки / монітори);
- створення мультимедійних засобів, придатних для навчання музики;
- обслуговування програм для редагування звуку;
- обслуговування мультимедійного проектору,
- редагування відеофайлів,
- монтаж та мастеринг музичних записів.

Спеціальність «Вокально-інструментальні ансамблі» адресована тим кандидатам, які у майбутній професійній діяльності мають намір розвивати свої інтереси в аматорському музичному русі, керуючи хорами, вокальними, інструментальними та вокально-інструментальними колективами. Випускники можуть, окрім загальноосвітніх шкіл, працювати інструкторами в осередках культури.

Спеціальність «Вокально-інструментальні ансамблі» вирізняється специфікою музичної підготовки випускників, в основу якої закладаються навички:

- практичні – гра на інструменті, диригування, постановка голосу;

- художньо-естетичні – творча інтерпретація виконуваних творів з використанням базових (ритміка, агогіка, динаміка, метр) і вищих (формування фраз, мелодики, функції акомпанементу) принципів організації матеріалу;

- інтеграційні – засновані на припущенні, що належні міжособистісні стосунки підтримують процес підготовки твору до виконання (особливо в колективній грі);

- творчі – створення та аранжування пісень для обраних складів виконавців, у різних музичних стилях.

Випускники першого рівня навчання напряму «Мистецька освіта в галузі музичного мистецтва» можуть продовжити навчання у магістратурі за цим самим напрямом. Випускник отримує педагогічну кваліфікацію (відповідно до освітніх стандартів підготовки до педагогічної професії).

Випускник другого рівня отримує музично-теоретичні знання та вміння проведення занять з предметів «Музика» та «Художнє мистецтво», ритміки. Випускник опановує навички організації хорів, інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів; у якості інструктора-диригента може працювати у закладах культури, у тому числі інституціях, пов'язаних із духовною музикою. Випускник може зайнятися роботою, пов'язаною з організацією музичного життя: фестивалів, конкурсів, концертів та анімацією музичної культури в суспільстві [5].

Підсумовуючи зазначимо, що кафедра музичного мистецтва Поморського університету в Слупську прагне організувати реалізацію навчальних програм задекларованих спеціальностей таким чином, щоб вони виконували роль дিপозиторія знань, культури та мистецтва, були внеском у спільне створення та збереження культури та національної ідентичності, поваги до різних культур і традицій. Виходячи з Концепції підготовки фахівців напряму «Мистецька освіта в галузі музичного мистецтва», пріоритетом навчальних програм є готовність студентів до мобільності, творчості та активної участі в суспільному житті на основі отриманих знань, досвіду мистецької діяльності та володіння інформаційними технологіями.

Напрямок «Мистецька освіта в галузі музичного мистецтва» у своїх програмних підвалинах позивається до єдності а) музичної діяльності та художньої творчості, а також теоретичної рефлексії у цій сфері; б) музичної освіти, яка поєднує знання про музичне мистецтво і проблеми художнього виконання з педагогічною думкою, педагогікою вищої школи та загальною і предметною дидактикою.

До найважливіших художньо-дидактичних завдань, які ставить кафедра музичного мистецтва, належить конструювання та оптимізація програм підготовки висококваліфікованих кадрів для потреб загальноосвітньої школи, закладів музичної освіти та мистецької діяльності в широкому розумінні.

До кола завдань входять й такі, що стосуються проблем взаємозв'язку педагогіки культури та педагогіки мистецтва, естетичної й музичної освіти. Ця пізнавальна сфера потребує постійного збагачення і творчого розвитку основ мистецьких та теоретичних дисциплін. Слід назвати найважливіші з них: музична педагогіка і методика, композиція, теорія та історія музики, музикознавство, теорія музичного виконавства, естетичне виховання, порівняльна музична педагогіка, музичні аспекти міжкультурної освіти.

На якість підготовки фахівців напряму «Мистецька освіта в галузі музичного мистецтва» впливає міжнародна співпраця кафедри з досвідченими викладачами, професорами престижних університетів: проф. Ган Курстьєнс (Університет Утрехта – Нідерланди), проф. Фрідгельм Брусняк (Вюрцбурзький університет – Німеччина) та проф. Даріуш Терєфєнка (Рочестерський університет США).

На підставі підписаної угоди Erasmus з кількома європейськими університетами, зокрема: з Вюрцбурзьким університетом (Німеччина), Егерським та Сегедським університетами (Угорщина), студенти і викладачі мають можливість виїздити на семестрове навчання до партнерського університету, а також у випадку викладачів на щотижневі лекції.

На особливу увагу заслуговує співпраця Поморського університету в Слупську з українськими закладами вищої освіти, які замаються підготовкою фахівців музичного мистецтва:

Херсонським державним університетом, Волинським національним університетом імені Лесі Українки (колишнім Східноєвропейським університетом імені Лесі Українки в Луцьку), Центральноукраїнським державним університетом імені Володимира Винниченка (колишнім Кіровоградським державним педагогічним університетом) та Житомирським державним університетом імені Івана Франка.

На підставі підписаних між університетами угод, українські студенти мають можливість взяти участь у проєкті «Подвійний диплом». Ідея навчання в цій системі полягає в тому, що українські студенти, які навчаються за спеціальністю «Музичне мистецтво», поділяють період навчання на дві частини: 3 семестри навчаються у Польщі, а 5 семестрів в Україні. Через схожість навчальних планів, український випускник отримує ті ж самі професійні кваліфікації, які окреслені в навчальній програмі польської сторони. «Протокол еквівалентності» визначає, які саме предмети обох програм (польської та української) є рівнозначними, тобто містять однаковий зміст освіти та орієнтовані на тіж самі результати. Точна деталізація еквівалентності цих предметів включена до рамкового плану навчання. Українські студенти зобов'язані пройти професійне стажування (практику), написати бакалаврську кваліфікаційну роботу та скласти випускний дипломний іспит, що складається з двох частин (концерт і захист дипломної роботи) в Польщі [6].

Результатом плідної міжнародної співпраці Поморського університету в Слупську з українськими закладами вищої освіти, стало членство завідувача кафедри музичного мистецтва Ярослава Хацінського в Експертній раді Національного агентства із забезпечення якості освіти у вищій освіті України сектору 02 Культура і мистецтво в категорії «Міжнародний експерт» 16 квітня 2024 року.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Chaciński, J. (2020). Ukrainian students enrolled in music education studies in Poland – education, attitudes, professional expectations, and their relations to their environment – research report. *ARS INTER CULTURAS*, (8), pp. 233-256. <https://doi.org/10.34858/AIC.8.2019.260>
2. Chaciński, J. (2022). Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej w Akademii Pomorskiej w Słupsku. Rerefleksje o rozwoju profilu kształcenia. Informator oświatowy. URL: <https://www.odn.slupsk.pl/informacja-pedagogiczna-2/informator-oswiatowy-2/nr-22022-198-edukacja-artystyczna-klimat-i-ekologia/> (дата звернення 12.04.2024).
3. Ocena programowa edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej 2022 URL: <http://bip.apsl.edu.pl/artukul/552/15947/ocena-programowa-edukacja-artystyczna-w-zakresie-sztuki-muzycznej-2022> (дата звернення 15.04.2024).
4. Raport samooceny Instytut muzyki URL: https://cms.upsl.edu.pl/content/download/13706/file/RAPORT%20SAMOOOCENY_I.Muzyki.pdf (дата звернення 15.04.2024).
5. Raport z realizacji zaleceń URL: <https://cms.upsl.edu.pl/content/download/48797/file/raport%20samooceny%20po%20zaleceniach%20edukacja%20artystyczna%202021.pdf> (дата звернення 15.04.2024).
6. Uniwersytet Pomorski w Słupsku. URL: <https://www.upsl.edu.pl/> (дата звернення 11.04.2024).

Смиреньський Володимир,

*кандидат педагогічних наук, доцент,
викладач кафедри «Мистецтво співу»*

КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ПЕДАГОГ-ХОРМЕЙСТЕР ТА ЙОГО ГОТОВНІСТЬ ДО ПЕДАГОГІЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

У статті розглядаються роль і місце педагогічної імпровізації в системі діяльності педагога-хормейстера. Встановлено, що педагогічна імпровізація педагога-хормейстера є об'єктивною складовою освітнього процесу, яка виступає засобом інтуїтивного пошуку оперативного розв'язання суперечностей між усталеними, традиційними прийомами музично-виконавської і виконавсько-мовленнєвої діяльності та несподіваною ситуацією взаємодії педагога й учнів, що потребує нестандартного застосування цих прийомів.

Ключові слова: педагогічна імпровізація, педагог-хормейстер, музично-виконавська діяльність, виконавсько-мовленнєва діяльність.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Творча діяльність педагога-хормейстера виявляється у розв'язанні нескінченної безлічі як типових, так і оригінальних завдань, що з'являються у роботі з учнями. Він має проєктувати результат відповідно до вихідних даних, аналізувати ситуацію, що виникає, та знаходити засоби досягнення мети, критично оцінювати здобуті дані та формулювати нове завдання. У реальному освітньому процесі робота педагога-хормейстера має переважно заздалегідь визначений характер, і навіть невеликі раптові відступи від плану хорового заняття є для нього надзвичайно складними. Багатофакторні, швидкозмінні обставини перебігу освітнього процесу та творчі можливості самого хормейстера часто призводять до різноманітних, інколи непередбачених ситуацій навчально-музичної комунікації та несподіваної появи нового, більш конструктивного варіанта, що виникає безпосередньо на хоровому занятті. За таких обставин педагог-хормейстер має бути готовим до оперативного розв'язання суперечностей, що з'являються раптово, інтуїтивним шляхом на основі набутого досвіду творчої діяльності, тобто до педагогічної імпровізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми. На значущість і важливість уміння педагога орієнтуватися в обставинах, що швидко змінюються, вказували А. Макаренко, В. Сухомлинський, К. Ушинський. Актуальність уміння вчителя приймати оперативні, гнучкі рішення в умовах багатоваріантності уроку підкреслюється сучасними дидактами і психологами (В. Бондар, Б. Коротяєв, В. Краєвський, Н. Кузьміна, Ю. Львова, М. Махмутов, Р. Скульський, та ін.). Теоретичні основи педагогічної імпровізації, як важливого компонента творчої діяльності вчителя, найбільш глибоко розроблені в працях чеченського вченого-педагога В. Кан-Калика. В останні роки проблемою педагогічної імпровізації в загальнопедагогічному аспекті займалися С. Гончаренко, С. Дубяга, І. Толмачова, В. Харькін; у музично-педагогічній діяльності – Л. Арчажникова, О. Назаров та ін. [1; 2; 6].

Метою статті є визначення готовності педагога-хормейстера до педагогічної імпровізації.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Особливістю музично-педагогічної діяльності педагога-хормейстера є наявність художньо-творчих засад, що виявляються в умінні цікаво, захоплююче проводити хорові заняття, яскраво, образно виконувати хорові твори. Аналізуючи потреби професії педагога-хормейстера, серед різноманітних аспектів його багатопланової музично-педагогічної діяльності виділяються два основних напрями – художня культура, де найперше місце посідає розвинений музичний смак педагога, що є своєрідним орієнтиром, на який рівняються учні та який відбивається на всій їхній художній діяльності, і педагогічна майстерність, основи якої значною мірою зумовлені особливостями художнього пізнання.

До педагогічної майстерності педагога-хормейстера, як і педагога іншої спеціальності, цілком належить педагогічна імпровізація, основою якої є прояв загальнологічних та емоційно-творчих дій в їх єдності. Сутність педагогічної імпровізації полягає у вільному поєднанні різних видів музично-виконавської діяльності та словесного експромту. Для здійснення педагогічної імпровізації велике значення має рівень загальної культури хормейстера, його психолого-педагогічна грамотність і наукова ерудиція.

Оскільки для педагога-хормейстера змістом викладання предмета є мистецтво, то творчий характер діяльності та вміння вільного спілкування виявляються в знаходженні специфічних методів і прийомів педагогічного впливу відповідно до конкретної ситуації, емоційної

спрямованості атмосфери уроку, а також у пошуках нових, оригінальних способів навчання і виховання засобами музичного мистецтва. Завдяки цьому в педагогічній імprovізації сконцентровані головні риси творчої діяльності педагога-хормейстера: музично-виконавський і виконавсько-мовленнєвий види діяльності – специфічні для даної професії засоби втілення педагогічних дій у різних організаційних формах. Тому в основу хорового заняття мають бути покладені заздалегідь запланований сценарій та осмислена режисура, але сам урок загалом і всі його складові мають бути пронизані художньо-педагогічною імprovізацією [3].

Отже, *педагогічна імprovізація педагога-хормейстера є об'єктивною складовою освітнього процесу, яка виступає засобом інтуїтивного пошуку оперативного розв'язання суперечностей між усталеними, традиційними прийомами музично-виконавської і виконавсько-мовленнєвої діяльності та несподіваною ситуацією взаємодії педагога й учнів, яка потребує нестандартного застосування цих прийомів* [4; 5].

Для творчої педагогічної діяльності, у тому числі імprovізаційної, характерна взаємодія таких особистісних якостей педагога як інтуїція, антиципація, творче мислення й уява.

Провідну роль у педагогічній імprovізації педагога-хормейстера відіграє інтуїція, яка є внутрішнім рушієм її виникнення та виявляється в миттєвих педагогічних знахідках, характеризується прийманням оперативних рішень. При цьому педагогічна імprovізація є дійовим засобом впливу на інтуїцію, сприяє її «тренуванню». Інтуїція – специфічна форма пізнавального процесу. Завдяки її різним формам відбувається взаємодія чуттєвого й логічного пізнання. Інтуїтивне рішення не є досягненням чогось нового й незнайомого людині, яка розв'язує ті чи інші суперечності. Нове, що виникло під час інтуїтивного рішення, вже містилося у попередньому досвіді, хоча й не усвідомлювалося людиною. Інтуїція – надзвичайно швидке, іноді майже миттєве розуміння складної ситуації та знаходження правильного рішення. Тому необхідність інтуїтивних пошуків у музично-педагогічній діяльності педагога виникає в процесі навчальної комунікації під час розв'язання суперечностей складних, різноманітних нестандартних навчально-виховних ситуацій завдяки педагогічній імprovізації.

Структурною одиницею інтуїції є антиципація. У психологічній науці антиципація розглядається як здатність (у широкому розумінні) діяти і приймати ті чи інші рішення з певним часово-просторовим випередженням щодо очікуваних, майбутніх подій. Антиципація в діяльності педагога-хормейстера, як і педагогів іншого фаху, активно допомагає розв'язувати суперечності між ретельно продуманим планом хорового заняття і варіативно-мінливими умовами його реалізації. Вона сприяє правильному і доцільному вибору необхідних для кожного конкретного моменту методичних засобів і прийомів. Передбачення педагогом можливих подій безпосередньо у спілкуванні з учнями та, у зв'язку з цим, миттєве внесення у власні дії, що планувались заздалегідь, корективів складають одну з головних ланок педагогічної імprovізації.

Інтуїція й антиципація неможливі без творчого мислення й уяви. Мислення є творчим, продуктивним процесом, це завжди пошук і відкриття істотно нового. Нове є таким лише щодо вихідних, початкових, взагалі попередніх стадій цього розумового процесу. Щодо педагогічної імprovізації особливий інтерес становить питання про оперативне мислення педагога-хормейстера, зокрема, в процесі педагогічного спілкування. Взаємодія педагога й учнів породжує в них нові думки та ідеї, активізує всі напрями розумової діяльності учасників освітнього процесу, постійно потребує від хормейстера оперативного розв'язання різних педагогічних завдань, що виникають несподівано.

Під час педагогічної імprovізації творче мислення можливе завдяки уяві. В науці уява визначається як психічна діяльність, що полягає у створенні уявлень і розумових ситуацій, які ніколи загалом не сприймалися людиною в дійсності. Педагог-хормейстер як під час самопідготовки, так і в процесі реалізації попереднього планування педагогічної діяльності на хоровому занятті має моделювати, тобто розумово програвати різноманітні ситуації з метою знаходження адекватних засобів і методів розв'язання різних за ступенем складності педагогічних завдань. У процесі педагогічної імprovізації уява сприяє миттєвому перетворенню теоретичних знань в адекватні конкретній ситуації практичні дії.

Таким чином, інтуїція, антиципація, творче мислення та уява є об'єктивними умовами успішного, плідного запровадження педагогічної імпровізації в освітній процес і, зокрема, процес хорового виконання.

На відміну від педагогів інших навчальних дисциплін педагог-хормейстер спілкується з учнями не тільки завдяки слову. Безумовно, розповідь, бесіда, дискусії про музику займають в його діяльності значне місце і певний час. Проте важливою особливістю педагогічного спілкування, що здійснює та організовує педагог-музикант, є виконання музики. У непередбачених заздалегідь ситуаціях навчально-музичної комунікації, під час яких виникає педагогічна імпровізація, хормейстер, розв'язуючи суперечності між запланованими і несподіваними елементами процесу хорового виконання, використовує спеціальні музично-виконавські та виконавсько-мовленнєві вміння, педагогічна доцільність застосування яких виникає безпосередньо під час уроку. До музично-виконавських належать такі вміння: читати з листа; транспонувати; підбирати на слух; власне імпровізувати і створювати різні варіанти виконання; поєднувати спів, гру на музичному інструменті та диригування; співати під власний акомпанемент та одночасно показувати вступи і зняття мелодії пісні, що розучується; завдяки жестам, очам, міміці, артикуляції показувати напрям руху мелодії, її стрибки, правильне дихання й артикулювання, володіти спеціальними вокальними, інструментальними, диригентськими та ін. прийомами керування вокально-хоровою діяльністю учнів. Музично-виконавські вміння тісно пов'язані з виконавсько-мовленнєвими, що передбачають уміння сценічної майстерності та художнього слова, зокрема, розповідати про музику, поєднувати розмову та ілюстративний показ музичного матеріалу на інструменті [4; 5].

Висновки. Таким чином, музично-виконавські та виконавсько-мовленнєві вміння педагога-хормейстера є показником його імпровізаційної готовності, а також об'єктивною передумовою застосування педагогічної імпровізації, завдяки якій розв'язуються суперечності між традиційними формами виконавської та лекторської діяльності хормейстера і творчими методами їх втілення в процес хорового виконання.

Перспективи подальших наукових розвідок. Стаття не вичерпує всіх можливостей використання педагогом-хормейстером педагогічної імпровізації. Формування готовності до цього цікавого феномена може поширюватися і на фахівців інших спеціальностей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
2. Дубяга С. Підготовка майбутніх учителів початкової школи до педагогічної імпровізації: автореферат дис. ...к. пед. наук. Київ: Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2008. 22 с.
3. Падалка Г. Учитель, музика, діти. Київ: Муз. Україна, 1982. 144 с.
4. Смиренський В. Педагогічна імпровізація вчителя музики як важливий показник його професіоналізму. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*: збірник наукових праць. Слов'янськ: ДДПУ, 2017. Вип. 5. Ч. 1. С. 265-273.
5. Смиренський В. Функції та види педагогічної імпровізації. *Гуманізація навчально-виховного процесу*: науково-методичний збірник. Слов'янськ: СДП, 2001. Вип. II. С. 185-188.
6. Толмачова І. Дефініція «педагогічна імпровізація» в контексті вдосконалення підготовки майбутнього вчителя початкової школи. *Педагогічні науки*: збірник наукових праць. 2017. Вип. LXXVIII. Том 2. С. 186-189.

Стецюк Євген,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

МУЗИЧНА ПАМ'ЯТЬ ТА ЇЇ РОЗВИТОК У МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

У статті розглядаються особливості розвитку музичної пам'яті майбутніх музикантів

на заняттях у вишій. Відзначено, що музична пам'ять є специфічною й складною структурою. Розглянуто умови, які сприяють розвитку музичної пам'яті на заняттях зі здобувачами. З'ясовано фактори, від яких залежить якість запам'ятовування музичного твору.

Ключові слова: музична пам'ять, якість, розвиток, фактори, умови, музичний твір.

Постановка проблеми. Музичний слух, відчуття метроритму й музична пам'ять є основними, провідними музичними здібностями. Вони не можуть існувати незалежно одне від одного. Заняття із використанням музичного інструменту спрямовані на розвиток саме цих музичних здібностей. Найважливішим компонентом, який входить у поняття «музикальність», є музична пам'ять. І тільки раціональна та цілеспрямована організація осмисленого заучування музичного матеріалу веде до її розвитку та високих виконавських результатів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблему необхідності розвитку музичної пам'яті, її удосконалення підіймали М. Білецька, Ф. Бузоні, І. Гофман, А. Гольденвейзер, Є. Ліберман, Л. Маккінон, О. Назайкінська, Г. Нейгауз, В. Петрушин, С. Савшінській та інші. Основні дослідження за цим напрямом стосуються особливостей процесу запам'ятовування музичного твору, формування рухової активності в процесі гри на музичному інструменті або розвитку художньо-образної пам'яті юних музикантів. В той же час, науково-методичні основи розвитку музичної пам'яті музикантів залишаються мало вивченими.

Мета статті – з'ясувати особливості розвитку музичної пам'яті майбутніх музикантів.

Виклад основного матеріалу. У музичній діяльності розрізняють три основних види:

- створення музики;
- виконання музики;
- слухання музики.

В усіх цих видах пам'ять відіграє велику роль. При слуханні музики пам'ять проявляє себе як здатність збереження й упізнавання, тобто пасивну, а при виконанні – вона активна й виступає як спосіб відтворення. Видатний український композитор Б. Лятошинський стверджував, що найважче за все піддається штучним способам розвитку музична пам'ять [4, с. 6]. Іншої точки зору дотримувався відомий психолог Г. Середя, який відзначав, що музична пам'ять заснована на можливості значного розвитку всіх здібностей, тому що вони існують у русі, а значить – у розвитку [2, с. 19]. Для нас ближчою є друга точка зору, тому що саме запам'ятовування й виучування напам'ять є важливою навичкою при вихованні юного музиканта.

Музичну пам'ять С. Науменко визначає як «здатність довгостроково зберігати у свідомості отримані зовні музичні сприйняття» [3, с. 89]. Завдяки наявності музичної пам'яті ми можемо упізнавати музичні теми й твори при їх повторному виконанні. Пам'ять допомагає відтворити ту або іншу тему, музичну фразу, цілий твір. Відтворення музики може бути внутрішнім – «про себе» – на основі внутрішнього слуху, а також зовнішнім, у вигляді співу або гри на інструменті [3, с. 89].

Музична пам'ять є специфічною й складною структурою. За характером психічної активності вона ділиться на кілька видів: слухову, словесно-логічну, зорову, моторну або рухову, емоційну або афективну (пам'ять – почуття), образну. Існує розподіл пам'яті на види, який прямо пов'язаний з особливостями виконуваної діяльності. Залежно від цілей діяльності пам'ять ділиться на довільну й мимовільну. Причому часто буває так, що музичний матеріал, який запам'ятався мимовільно, відтворюється краще, ніж той який запам'ятовувався спеціально. Учені, психологи стверджують, що розвитку музичної, слухової, зорової, емоційної пам'яті сприяють:

- постійне виучування напам'ять нових прозаїчних, віршованих, музичних творів;
- підключення до процесу заучування таких аналізаторів, як асоціативне заучування матеріалу з різними рухами, предметами, зоровими образами;
- активізація мотивації на необхідність завчання;
- підбір на слух на музичному інструменті;
- уявлення в пам'яті голосів природи, голосів музичних інструментів;
- перерахування предметів задалегідь представлених для запам'ятовування;

- малювання по пам'яті запропонованих предметів;
- відновлення образу або ситуації;
- передача лініями й фарбами різних емоцій;
- передача рухом тіла, мімікою, жестами різних емоцій, характеру, настрою тощо [5, с. 21].

При заучуванні музичного твору на будь-якому інструменті, активно працює і зорово-слухова, і моторна пам'ять, тобто поєднання різних видів пам'яті. Як правило, види пам'яті розподілені нерівномірно. В одних учнів переважає слухова пам'ять, в інших – зорова. Часто юних музикантів виручає моторика: звичні рухи тіла на уроках ритміки, заучені рухи пальців по клавіатурі або грифові інструменту на уроках зі спеціальності. Якість запам'ятовування залежить від різних факторів й у першу чергу від:

- тренуваності власної пам'яті здобувачів, звички вчити напам'ять;
- якості й доступності запропонованого матеріалу;
- установки особистості здобувача на запам'ятовування, тобто, усвідомлення важливості й необхідності запам'ятати той або інший матеріал;
- аналізу музичного матеріалу [1, с. 188].

Установка на запам'ятовування є найважливішим чинником. При цьому треба мати на увазі, що нудний матеріал, який не викликає у музиканта позитивних емоцій, незрозумілий або недоступний – запам'ятовується набагато гірше, ніж яскравий, захоплюючий, цікавий. Саме тому на заняттях необхідно постійно тренувати музичну пам'ять на високомистецькому матеріалі: народні пісні, мотиви, теми із класичного й сучасного репертуару.

Розвиток музичної пам'яті відносять до розряду найскладніших, але й найцікавіших занять при навчанні музиці. Основними формами роботи з розвитку музичної пам'яті на заняттях можуть бути наступні:

- завчання чотиривіршів, проплескування його на ритмосклади;
- записування в зошит ритму виученого й проплесканого (2-3 рази) чотиривірша;
- завчання напам'ять у класі невеликих тем, мелодій, наспівів українських народних пісень, класичних зразків (швидкість завчання 3-4 програвання або проспівування);
- запис ритмічного диктанту (4 такти, після 4-5 програвань й 8 тактів після 7-8 програвань);
- запис мелодійного диктанту (4 такти, після 4-5 програвань й 8 тактів після 7-8 програвань);
- виучування напам'ять мелодійного диктанту (домашнє завдання);
- запис виученого вдома або на занятті напам'ять музичного матеріалу;
- спів по фразах виученого напам'ять музичного матеріалу;
- відтворення в зошиті виученого на уроці мелодійного або ритмічного прикладу (4-8 тактів), записаного педагогом на дошці (після заучування приклад стирається);
- визначення по пам'яті виконуваних педагогом на інструменті виучених раніше мелодій, наспівів;
- підбір мелодій, виучених напам'ять, на інструменті;
- перевірка засвоєння теоретичного матеріалу за предметним курсом (тести, кросворди) [5, с. 22].

Висновки. У підсумку відзначимо, що для того, щоб уміти втілювати що-небудь, треба вміти уявляти; щоб уміти уявляти – треба вміти запам'ятовувати; щоб уміти запам'ятовувати – просто необхідно вміти чути. Педагог, який бажає що-небудь залишити у пам'яті майбутнього музиканта, повинен подбати про те, щоб якнайбільше органів відчуттів – очей, вухо, голос, відчуття мускульних рухів тощо взяли участь в акті запам'ятовування.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у з'ясуванні тих методів запам'ятовування, які залежить від індивідуальних особливостей виконавця й того виду музичної пам'яті, який потребує тренування на заняттях зі здобувачами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зеленін В. Фактори впливу на музичну пам'ять учня. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 60. С. 186-192.

2. Іванова О. Ф. Теорія пам'яті Г. К. Середи. Музичний керівник. 2013. № 2. С. 18-20
3. Науменко С.І. Психологія музичної діяльності. Чернівці: ПП Видавничий дім «Родовід», 2015. 408 с.
4. Олійник Л. Скарб Бориса Лятошинського. *Дзеркало тижня*, 28 січня 2005. С. 6.
5. Юник Т.І. Удосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 1996. 32с.

Яремчук Олександр,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ПАРАДИГМИ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ

У статті розглядається процес освоєння основ вокальних навичок співаками-початківцями на традиціях провідних вокальних шкіл й їх практичному застосуванні. Відзначено, що формування виконавської майстерності відбувається тільки на основі міжособистісних перцепцій вокаліста та його викладача.

Ключові слова: вокал, техніка, мистецтво, традиції, фонація, опора.

Постановка проблеми. Робота зі співаком-початківцем вимагає розкриття багатьох граней професіоналізму з перших занять по класу вокалу. Результативність підготовки буде детермінована послідовним, методологічним підходом викладача й гранично вдумливою роботою вокаліста. Якщо пізнавати ази постановки голосу за принципом «дзеркального» повторення за викладачем, не маючи слухового мислення, рефлексії, не маючи уявлення про будову голосового апарату, достатніх знань для аналізу складної вокальної ситуації й шляхів подолання тих або інших труднощів, то ми отримаємо навчену ляльку. Бездумне повторення, копіювання викладача не принесе довгострокових результатів, а рекомендації на кшталт «ноги на ширині плечей», «відкрий рот», «не піднімай плечі», «не так, проспівай іще раз» – повинні відійти у минуле, як непридатні у вокальній методиці.

Навчання співочому мистецтву й вокальній техніці вимагає набагато більшого кола знань, ніж ті, які співак здобуває шляхом проб і помилок у класі сольного співу. Тут присутні міжпредметні зв'язки, загальний рівень культури й освіченості вокаліста, його мотивація. Необхідно впливати на нього через контекстну термінологію й використовувати емоційно-образну сферу. У робочий процес мають бути підключені всі види уваги, асоціативне мислення, слухання, мовлення, периферичні рецептори тощо. Тому формування виконавської майстерності вокаліста має відбуватися за новими технологіями і методиками.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблему формування виконавської майстерності співака у різні часи висвітлювало багато науковців. Різні аспекти підготовки професійного та успішного вокаліста розглядали Г. Ніколаї, І.Мостова, Г. Падалка, Ю. Цагареллі, В. Федоришин та інші. Про формування окремих професійно важливих якостей особистості, що визначають виконавську майстерність вокаліста говорили І. Коваленко, Л. Рапацька, О. Рудницька, О. Щолокова та інші. Разом з тим, на сьогоднішній день потребують більш детального розгляду новітні (та інноваційні) методики викладання вокалу.

Мета статті – з'ясувати особливості процесу освоєння основ вокальних навичок співаками-початківцями на традиціях провідних вокальних шкіл.

Виклад основного матеріалу. Якщо розглядати основні критерії, характерні для співака високого класу й майбутнього методично грамотного викладача, то, насамперед, знайомство із предметом слід починати з вивчення будови голосового апарату, природних функцій організму, а точніше – дихання. Знання анатомічно вірного розташування діафрагми дозволить швидше освоїти нижньореберне діафрагмальне дихання, необхідне для здоров'язбережувального потенціалу співака. Він повинен знати анатомічні відомості, відчуття, які виникають при

голосоутворенні, причини втоми голосу, фактори, які впливають на дистонію тощо [1, с. 24].

О. Козій відзначає, що без уявлення про умовно-рефлекторну природу роботи голосових органів не можна зрозуміти їх функцію, регульовану й контрольовану головним мозком. Тому на занятті вокаліст має прийти до розуміння того, які саме сигнали повинен нам посилати мозок і для чого, яким чином голос та тіло починають діяти синхронно з головою, і як домогтися цієї синхронності під час співу [3, с. 43].

Співак-початківець – це чутливий організм, який приходить у клас зі своїм настроєм і психологічними затисками, і найчастіше не знає основ гігієни голосу. Якщо на перших заняттях процес співу для нього прирівнюється до стресової ситуації, то необхідно домогтися довірливої атмосфери на занятті, дати зрозуміти, що м'язова свобода – найголовніша умова для нього. Можна запропонувати йому погуляти по класу, повертати головою, зробити собі легкий масаж шиї, розслабити корпус, помахати руками. Далі вже можна починати «охати», «зітхати», «стогнати», тут переважне завдання – безперешкодно пропустити дихання назовні [5, с. 80].

Потім підключається фонація:

- «ооооо» (glissando зверху вниз) – формується висока позиція, атака звуку, піднімається піднебіння, відходять затиски;

- «ауууу» (glissando знизу вгору) – найбільш сприятлива природна позиція, у ковтку формується округла форма, звук стрімко виходить назовні, з'єднуються верхній і нижній регістри;

- «щоооо?» (запитати здивовано й манірно з висхідною інтонацією) – піднімається піднебіння, формується необхідний об'єм звучання [5, с. 81].

Як тільки виходить необхідний звук, то слід зафіксувати успіх і запропонувати вокалісту проаналізувати алгоритм дій з наступним їх використанням.

Далі – перехід до виспівування, де кожна вправа повинна бути раціональною, доцільною і застосовною до конкретної ситуації. Пояснюючи завдання кожної вправи вокалісту, можна буде домогтися квалітативного звучання набагато швидше [5, с. 81].

Основи мистецтва співу «bel canto» були й залишаються еталоном у становленні співочої майстерності. Співаки італійської школи співу відрізнялися рухливістю голосу, високою технікою, близькою до інструментальної, рівним діапазоном, кантіленою, рівним вібрато на кожному звуці й здатністю співати «прикритим звуком». Якщо у вітчизняній школі голосні прийнято було уніфікувати, то італійський текст потрібно вимовляти вкрай точно, особливо закінчення, які часто вказують на рід або число. Вітчизняна школа стояла «на плечах гігантів» італійської школи, але продовжила свій рух у бік національних джерел та інтонацій, наспівності й плавності, близькій українському фольклору. Давати вокалісту-початківцю відразу твір як італійською мовою, так і українською однаково, що вчити його писати відразу лівою й правою рукою, тому що фонетично вимова у цих двох мовах буде різнитися. Стратегією педагога повинен бути пошук близького звучання, у зв'язку із цим необхідно починати осягати основи вокальної майстерності зі співу вокалізів, потім – співу творів італійських композиторів з нешироким діапазоном (переважно Дж. Перголезі, А. Вівальді та ін.) [6, с. 76].

Часто вживаною у викладанні вокалу є фраза «співай, як говориш», але будь-яка така фраза повинна бути трактована правильно й мати контекст. На основі рентгенологічних досліджень можна побачити, як змінюється положення кореня язика, надгортанника, ротоглотки й інших складових системи голосоутворення при правильному співі, а також – як відрізняються мовні голосні від співочих. Артикуляція не повинна заважати процесу фонації, а повинна бути генератором активного й близького співу. О.М. Прядко стверджував, що «у правильності інтонації, у забарвленні слова й фрази – вся сила співу» [7, с. 13]. О.О. Муравйова вимагала виразності у своїх студентів, вона говорила, що живе слово насичене зсередини [9, с. 208]. Пригадаємо відомий афоризм: «Голосні – це ріка, приголосні – її береги». Тому необхідно домогтися, щоб тільки голосні лилися нерозривно й створювали кантіленне звучання, а приголосні при цьому детонували в губах. Гарна артикуляція важлива для співака так само, як і для драматичного актора, однак завдання співака набагато складніше, тому що включає в себе музичні й вокальні сторони виконання.

Найважливішим елементом вірної фонації є «співоча опора». Тут доречно буде відзначити, що для викладача існує два шляхи. Перший шлях – давати стандартні дихальні вправи. Наведемо деякі з них:

1) довго тягнути звук «сссс...» – необхідно розуміти, що ми повинні не здувати цей звук як дірявий м'яч, а навпаки – зафіксувати вдих (не застосовним є слово «затиснути») і спробувати видихати, зберігаючи об'єм у легенях. Саме так можна знайти відчуття співу на диханні, ніби співак бере повітря для того, щоб залишатися на плаву у воді; як тільки він почне здувати дихання – буде поринати у воду;

2) покласти три книги на живіт і спробувати цю ж вправу, відчуваючи опір так, нібито вокаліст впирається в ремінь;

3) короткий і фіксований вдих – видих, вдих – видих, вдих – три видихи (видих короткий звук «ф») – доводить роботу діафрагми до автоматизму;

4) покласти вокаліста на тверду поверхню животом униз, привести організм у стан спокою, зітхнути й затаїтися. Так можна зрозуміти, що плечі й груди не беруть участь у процесі [4, с. 89].

Слід пам'ятати, що будь-яка дихальна вправа робиться з інтервалом на відпочинок.

Другий шлях – поєднати пошук «опори» прямо зі співом. Багато співочих шкіл дотримуються цього методу у випадку, якщо діафрагма працює автономно. Не випадково організм співака часто порівнюють із духовим інструментом. Виникнення звуку відбувається при активному подоланні музикантом опору інструмента видихуваному потоку повітря. За словами С.В. Кулікова, основою акустичного феномену є «коливання «звукового тіла» – стовпа стислого проточного повітря, який перебуває в дихальних шляхах співака, а не змикання голосових складок, як вважалося традиційно [4, с. 89].

Будь-який успішний співак, який пройшов шлях становлення свого голосу, скаже вам, що так звана «співоча опора» перебуває набагато нижче від діафрагми. До розсунутих на вдиху ребер, вільного й рівного положення корпусу додається «точка», що знаходиться на десять сантиметрів нижче від пупка (у кожного індивідуально). З'єднавши цю нижню точку із точкою фонації, можна одержати спів на «опорі», своєрідний повітряний стовп, необхідний для якісного, більш густого й «польотного» звуку.

Над відчуттям точок опори й пошуком необхідного об'ємного звучання працювали А.С. Каплюк та Л.М. Василенко. Ними була розроблена система «акустичного» співу, зміст якої полягає у застосуванні акустики грудного й головного резонатора, а також необхідності їх спільної роботи. Ряд вправ дозволяє розслабити м'язи, дає можливість усім резонаторам «відзвучувати» при стисканні повітря й створенні підзв'язкового тиску, правильно вибудовує співочу позицію, мобілізує атаку звуку [2, с. 47]. У сучасній вокальній педагогіці часто застосовують цей «акустичний» метод.

Одним з головних факторів розкриття голосу є правильна «співоча позиція» і відчуття резонаторів. В італійській і німецькій школах прийнято було працювати із сонорними згодними «м» та «н», важливість і доцільність співу цих звуків не викликає ніякого сумніву й донині. Однак слід зазначити, що «м» можна вимовляти глибоко в куполі, або близько на губах, і в обох випадках не потрапити в резонатор у центрі обличчя. Тому доцільніше для пошуку резонаторних відчуттів застосовувати «н». Злегка тиснути буквою вгору, енергійно спрямовуючи звук у тверде піднебіння. На практиці застосовується рекомендація «понити». Далі величезне значення для вірної вокальної установки, пошуку резонаторів і розвитку відчуття опори є німий звук «н», у закордонній практиці можна зустріти назву «ng» (відкритий – закритий рот). У сучасних майстер-класах американська оперна співачка Джойс Дідonato для пошуку резонансу пропонує використовувати звук «ня». Не співати, а вимовляти цей склад треба досить різко й гугняво, «подитячому». Після практичного використання цього методу при виспівуванні можна отримати вільний, «польотний» звук [8, с. 105].

Висновки. У підсумку зазначимо, що робота в сучасному вокальному класі являє собою систему когнітивних процесів, яка включає почуттєве пізнання (відчуття, сприйняття, уявлення) і раціональне пізнання (поняття, судження, умовивід). Вокаліст повинен бути присутнім на

заняті тут і зараз, і його робота має бути усвідомленою. Викладачеві необхідно працювати з референсами, підключаючи емоційно-образний компонент. Спів має бути близьким до мовлення за своєю природою і простотою, але він вимагає набагато більшої енергетичної й вольової віддачі та фонетичних умовностей.

Перспективи подальших наукових розвідок. Розглянувши традиційні та новітні методики навчання співу, відзначимо, що важливо не тільки знати та уміти правильно співати, а й розуміти, що співати. Як правило, репертуарна політика є дзеркалом стратегії викладача. І правильний підбір репертуару прокладає шлях до досягнення вокальної майстерності й розкриття всього творчого потенціалу вокаліста-початківця як майбутнього співака, так і викладача. Це і стане основою подальших наукових пошуків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
2. Каплюк А. С., Василенко Л. М. Функції співацьких резонаторів в теорії та практиці вокального навчання. *SWorldJournal*. 2022. № 11. С. 46-49.
3. Козій О. До проблеми формування вокальних навичок майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 5 (1). С. 41-47.
4. Кулікова С. В., Шафарчук Т.Г., Десятникова Н.Л. Формування техніки співу на опорі у майбутніх педагогів-музикантів. *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка*. 2021. Вип. 200. С. 87-92.
5. Лоцман Р. Особливості вокальної підготовки майбутніх вчителів музики на початковому етапі. *Наукові часописи НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2018. Вип. 12. С. 79-82.
6. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Хрестоматія: навчальний посібник. Київ : Ліра, 2016. 216 с.
7. Прядко О. М. Методика розвитку співацького голосу у майбутніх педагогів-музикантів: автореф... дис. канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2009. 23 с.
8. Ткаченко З. О. Фактори розкриття голосу вокаліста в процесі фахової підготовки. *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка*. 2018. Вип. 13. С. 103-107.
9. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва: монографія. Івано-Франківськ: «Плай», 2012. С. 207-209.

Секція 3. НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ: ПЕРСПЕКТИВИ ВПРОВАДЖЕННЯ

Броновіцька Анжеліка,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Цюряк Ірина Олександрівна

ПЕТЕР БЕНЦЕ – ФОРТЕПІАННА СЕНСАЦІЯ

У статті розглядається феномен піаніста–виконавця світового рівня Петера Бенце. Встановлено, що у своїй творчості він використовує власні унікальні аранжування. З'ясовано – стиль, у якому працює музикант поєднує класику та популярну музику і оригінальне та самобутнє виконання сприяє збагаченню креативного потенціалу піаніста на сцені.

Ключові слова: фортепіанна музика, відеохіти, стиль виконання, музика до фільмів, унікальна техніка звукоутворення.

Сучасна світова культура починає все більше актуалізувати тенденцію та нагальну потребу в синтезуванні різних видів духовної діяльності людини, в тому числі мистецтва. Синтез мистецтв – створення якісно нового художнього продукту за допомогою органічного поєднання мистецтва або видів мистецтва в єдине ціле. Кінцеве явище не зводиться до суми складових його компонентів. Об'єднання мистецтв у новий синтетичний вид відбувається за потреби сучасного суспільства у більш широкому, всеосяжному освоєнні й зображенні дійсності [1].

Постать представника сучасного синтезу мистецтв Петера Бенце приваблює все більше не тільки шанувальників цього напрямку, але й поважну світову наукову спільноту, яка називає Петера всесвітньою фортепіанною сенсацією. Петер Бенце – угорський естрадний піаніст, композитор, саунд–дизайнер і музичний продюсер, який завоював Інтернет своїми унікальними аранжуваннями для фортепіано, зібравши понад 1,2 мільярда відеохітів і мільйонну базу шанувальників лише за 5 років! Він також був нагороджений Книгою рекордів Гіннеса у номінації «Найшвидший гравець на фортепіано». Його часто називають музикантом, який не тільки революціонував спосіб гри на фортепіано, але й продовжує впливати на нові покоління піаністів і музикантів.

Бенце досяг сенсаційного успіху завдяки своєму різкому, ударному та експресивному стилю гри, який руйнує межі між класичною та популярною музикою та створює новий синтез звучання інструменту. Він виводить фортепіано на абсолютно новий рівень, перетворюючи його на повноцінний оркестр, який надихає як молоде, так і старше покоління музикантів і меломанів з усього світу. Його живі виступи приваблюють тисячі людей по всьому світу. За останні роки він гастролював у понад 45 країнах на чотирьох континентах.

Починаючи з двох років, він уже відтворював на слух мелодії з улюблених мультфільмів і фільмів на піаніно бабусі та дідуся. Виявляючи серйозний інтерес і талант, він незабаром почав здобувати музичну освіту в чотири роки у місцевій музичній школі свого рідного міста Хайдубошормені (Угорщина).

Вчителі та однолітки вважали його музичним вундеркіндом, і його вже прийняли в Університет музики Ференца Ліста в Дебрецені, незважаючи на те, що він ще навчався в початковій школі. У сім років він написав свою першу композицію, на яку сильно вплинула музика Моцарта та Шопена, а в одинадцять років він опублікував перший сольний фортепіанний альбом своїх ранніх творів.

У підлітковому віці Петер почав проявляти великий інтерес до кіномузики, особливо до музики Джона Вільямса – американський композитор, написав музику до таких відомих фільмів як «Зоряні війни», «Індіана Джонс», «Парк Юрського періоду», «Щелепи», «Гаррі Поттер», «Сам удома» та ін. Також він створив музику до чотирьох Олімпіад, безлічі телесеріалів та концертних номерів. З 1980 року по 1993 рік працював диригентом Бостонського Естрадного Оркестру та зараз є його заслуженим диригентом. Вільямс – п'ятикратний лауреат премії «Оскар» (за музику до фільмів «Скрипаль на даху», «Щелепи», «Зоряні війни. Епізод IV. Нова надія», «Іншопланетянин», «Список Шиндлера»). Також він має 54 номінації, що робить його найномінованішим композитором в історії (більше номінацій має тільки Уолт Дісней) [2].

Отже, ця музика відкрила для Петера новий світ і змусила його далі досліджувати й вдосконалювати себе в музичному плані.

Після опанування класичного фортепіано та композиції в Угорщині Бенце продовжив навчання у Музичному коледжі Берклі в Бостоні, штат Массачусетс, США за спеціальністю «Музика до фільмів», «Електронне виробництво і дизайн» і «Фортепіано», де засвоїв широкий спектр музичних жанрів, багато з яких сприяли становленню його стилю сьогодні. Найбільше на нього вплинули композиції Джона Вільямса, Майкла Джексона, Queen, Й.С. Баха, В.А. Моцарта та ін.

У січні 2012 року він був занесений до Книги рекордів Гіннеса за «Найбільшу кількість ударів по клавішах фортепіано за одну хвилину» – 765 ударів! І цей рекорд досі не побито [3].

Під час навчання в Берклі Петер почав завантажувати відео на YouTube, а у 2015 році зі своїм аранжуванням пісні «Bad» Майкла Джексона він швидко здобув популярність, зібравши колосальні 10 мільйонів переглядів лише за кілька днів, ставши величезною вірусною сенсацією. Зараз він має понад 1200 мільйонів переглядів відео на YouTube і Facebook разом узятих. За останні чотири роки він виступав з аншлагом у більш ніж 45 країнах, включаючи Сіднейський оперний театр, концертний зал Lotte у Сеулі, Stadthalle у Відні і Victoria Hall у Женеві. Він відкрив вечірку BBC Proms In The Park 2017 року у Гайд-парку Лондону для 50 000 людей. У 2020 році його альбом «The Awesome Piano» – дебютував на лейблі Steinway & Sons – відразу посів №1 в iTunes у багатьох країнах і №11 в Billboard у всьому світі.

Наведемо фрагменти інтерв'ю з Петером Бенце:

- Петер, окрім того факту, що Ви, безумовно, найшвидший піаніст у світі з унікальною технікою гри, для Вас має особливе значення шоу. Наскільки важливо творче шоу для того, щоб стати популярним піаністом у сучасному світі?

Бенце: Я вважаю, що для артиста дуже важливо знайти власний голос і дозволити своїй творчості домінувати, коли справа доходить до складання репертуару чи шоу. Це має величезне значення тоді, коли ви підключаєтесь до аудиторії, вони відчують Вашу енергію як щось невідоме й незвичне. Я завжди шукаю способи подарувати своїй аудиторії щось унікальне, що вони завжди пам'ятатимуть мене.

- З 28 лютого по 2 березня 2016 року в іспанському містечку Льорет-де-Мар проходитиме міжнародний конкурс молодих виконавців інструментальної музики Open Spain, де Ви будете представляти суддівську колегію. За якими критеріями Ви будете оцінювати конкурсантів?

Бенце: Крім техніки та виконання, я буду шукати артистизм, експресивність та інтерпретацію. Звичайно, дуже приємно почути справді хорошу техніку, але величезна різниця полягає в тому, що вона впливає на мене та на людей, особливо у ті моменти, коли я кажу: «Вау, я щось відчув», і це для мене важливіше, ніж отримати ідеальні ноти. Музика має бути «живою».

- Під час фестивалю Open Spain у Вас буде ще й майстер-клас. Якими секретами Ви поділитесь з учасниками?

Бенце: Я поділюся своєю ідеєю та досвідом щодо того, що робить різницю між середньою продуктивністю та продуктивністю, яка приваблює людей. Музика настільки барвиста та змістовна, що мета полягає в тому, щоб інтерпретувати її таким чином, щоб вона торкнулася душі слухача. Це не як їжа, «без кольору, без смаку».

- Окрім технічних нюансів виступу, Ви також обговорюватимете важливість шоуменства?

Бенце: Абсолютно. Я вважаю, що сьогодні бути хорошим виконавцем на сцені залежить від уміння спілкуватися з аудиторією. Це дійсно визначає художника і те, як люди сприймають його як особистість.

- Традиційне запитання: які плани на найближче майбутнє?

Бенце: Зараз я працюю над своїм студійним альбомом, який міститиме багато нових оригінальних композицій, а також працюю над кількома музичними відео. Я тимчасово повернувся до США, щоб працювати над розробкою мого нового концертного шоу, якого я не можу дочекатися, щоб поділитися з Вами [4; 5].

Таким чином, постать Петера Бенце і світові хіти у його виконанні недаремно збирають в мережі мільйони переглядів. Серед найпопулярніших записів – «Despacito», кавери пісень Майкла Джексона, Джастіна Тімберлейка, а також музика з епічної кіносаги «Зоряні війни». Молодий музикант відзначений безліччю нагород за видатний музичний талент, інноваційні ідеї, унікальну техніку і харизму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. К. : НАКККіМ, 2016. 352 с.

2. Джон Вільямс : URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD_%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BC%D1%81 (дата звернення 18.04.2024).

3. Петер Бенце : URL: <https://kasa.in.ua/ua/peterbence-artist> (дата звернення 18.04.2024).

Відео:

4. Peter Bence on what makes a great performance : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gjIC7ERr7p0>

5. TOP 10 PIANO COVERS / Peter Bence : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iRxqJxmlGGw>

Голуб Анастасія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Чернишова Анна Михайлівна

ІВАН УРИВСЬКИЙ – СУЧАСНИЙ РЕФОРМАТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Іван Сергійович Уривський (нар. 9 березня 1990) — український театральний режисер, режисер-постановник Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (з 2 листопада 2020), до того — головний режисер Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька (7 лютого 2019 — 31 серпня 2020). Заслужений артист України (2020). Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2024) [1].

Один із найяскравіших та наймолодших театральних режисерів не боїться складних тем, сміливо береться за тексти класичної літератури, може створити 3D-версію вистави чи розрізати на деталі та заново скласти твір. Будучи студентом 3-го курсу криворізького «будфаку» змінив своє життя, вирушивши вступати до Києва.

В інтерв'ю газети “ The Ukrainians” Іван Уривський розповів про вступ на режисуру, роботу над новою виставою за твором Івана Карпенка-Карого та вагу монтажних склейок у виставі:

“- Ти вступав на акторське відділення, потім на режисуру. Що ти готував на творчий конкурс?

- Є така п'єса у Марка Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю». Я обрав два монологи з твору і об'єднав їх в один. Коли прочитав монолог комісії Карпенка (Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого), то мене запитали: «Як це — два монологи в один? Так не можна робити, це неправильно». У Карпенка мені одразу відмовили, а в КНУКіМ (Київський національний університет культури і мистецтв) щось помітили і взяли не на актора, а на режисуру. На вступі у КНУКіМ я прочитав те саме. Там була сцена, коли герой звертався до Бога, — після цього в нього розривалося серце, він помирав. Я думав, що мене зупинять і помирати не доведеться, а мене до останнього моменту слухали. І от я вже схопився за серце й кажу: «Я не знаю, як далі помирати», а комісія лише засміялася. Дуже серйозно, із басовою подачею я читав вірш «Золото» Павла Грабовського про багатіїв та гроші, що руйнують світ. Ну і пісня... Це був такий вік — 18-19 років. Як і багато моїх однолітків, я писав пісні й грав на гітарі. У мене було дві пісенні заготовки: власна пісня про любов і «Червона рута» в джазовому аранжуванні. Коли я запитував, що мені співати — свою чи Ротару, то комісія обирала «Червону руту»” [2].

Закінчив Київський національний університет культури і мистецтв (майстерня Ніни Гусакової). За студентства на учбовій сцені поставив водевіль «Солом'яний капелюшок» за п'єсою Ежена Лабіша. В рамках проекту студентських дебютів Open Mind на сцені київського театру «Золоті ворота» поставив виставу «Дядя Ваня» за Чеховим, «Украдене щастя» за Франком, «Олеся. Забута історія кохання» за Купріним.

Будучи студентом 5-го курсу КНУКіМ — поставив «Тіні забутих предків» за Коцюбинським на сцені Одеського українського академічного музично-драматичного театру ім. В. Василька. Рішенням конкурсної комісії Театру ім. Василька, 7 лютого 2019 року Іван Уривський перемагає в конкурсі на посаду головного режисера. 31 серпня 2020 року — останній робочий день в Одеському українському театрі — переїжджає жити та працювати до Києва.

Постановки Івана Уривського йдуть на сценах Одеси, Львова та Києва. За втілення «Перехресних стежок» Івана Франка на сцені Львівського театру ім. Леся Курбаса отримав премію імені Леся Курбаса у 2019 році [2].

РЕЖИСЕРСЬКІ РОБОТИ: «Солом'яний капелюшок»(Ежен Лабіш), «Дядя Ваня» (Антон Чехов), «Олеся. Забута історія кохання» (Олександр Куприн (за мотивами повісті «Олеся»)), «Тіні забутих предків»(Василь Василько за мотивами однойменної повісті Михайла Коцюбинського), «Останній день літа»(Олександр Вампілов (п'єса «Полювання на качок»)) (переклад – Любов Федченко) , «Украдене щастя»(Іван Франко) , «Турандот»(Карло Гоцці) , «Олеся Містифікація»(Олександр Куприн (за мотивами повісті «Олеся»)), «Одруження»(Микола Гоголь (переклад – Остап Вишня)), «Фрекен Юлія»(Август Стріндберг) , «Перехресні стежки»(Іван Уривський за Іваном Франком) , «Прекрасний рогоносець»(Фернан Кроммелінк), «Лимерівна»(Панас Мирний), «Підступність і кохання»(Фрідріх Шиллер (переклад – Ю. Назаренко)) , «Трамвай „Бажання“»(Теннессі Вільямс), «Пер Гюнт»(Генрік Ібсен), «Конотопська відьма»(Григорій Квітка-Оснорович), «Хазяїн» (за п'єсою Івана Карпенка-Карого), «Земля»(за однойменною повістю Ольги Кобилянської), «Підступність і кохання»(за п'єсою Фрідріха Шиллера), «Камінний господар»(Леся Українка).

Драма Лесі Українки «Камінний господар» на сцені київського Театру на Подолі у режисурі Івана Уривського. Як відомо, перший показ «Камінного господаря» відбувся у театрі Миколи Садовського 18 січня 1914 року відбувся перший показ вистави «Камінний господар». Головні ролі були виконані видатними акторами того часу: сам Микола Карпович зіграв роль Командора, Іван Мар'яненко втілював образ Дон Жуана, а молода актриса Марія Малиш-Федорець вразила глядачів в ролі донни Анни. Декорації, створені художником І. Бурячком, були дивовижними: будинок іспанського гранда був прикрашений розкішно, а фонтан у центрі дворика здавався живим, з його дзюркотом води. Навіть дрібні деталі історичних костюмів та предметів побуту були відтворені з великою увагою до деталей.

У 1970-х роках відбувся новий етап у житті вистави «Камінний господар», завдяки режисерським ідеям Сергія Данченка. Його впливні концепції змінили спосіб сприйняття твору як у Львівському академічному українському драматичному театрі імені М. Заньковецького (1971), так і на сцені Київського академічного українського драматичного театру імені І. Франка (1988). У львівській постановці Данченко прагнув до філософських узагальнень, шукаючи метафоричну символіку через образи, такі як аскетичний кам'яний конус, що перетворювався на різних місцях дії, підвішена макет-маска та темні постаті-маски, які стежили за героями під час їх гріхопадіння. Вистава дозволила відчутти паралель між емоційними проявами та світоглядними пристрастями головних персонажів – Дона Жуана (Богдан Ступка) та Донни Анни (Людмила Кадирова). Вона відзначилася елементами режисерського інтелектуалізму Сергія Данченка, які звертали увагу на загальнолюдські проблеми через призму життя окремої людини. Як зазначає М.Гринишина (2012): ... у стилістиці спектаклю він поєднав епічність дійства з яскравою образністю його окремих компонентів і деталей, у жанрі — філософську узагальненість й відстороненість поетичної притчі з психофізичною конкретністю драми. Просякнутий знаковими символами простір дії (художник М.Кипріянов), насичена конденсованим музичним звуком її атмосфера (композитор Б.Янівський) слугували ґрунтом і тлом для роз-гортання епізодів-композицій, що оповідали історію переможеної особистості в її боротьбі з собою та навколишнім життям. І цей шлях роз-гортання й краху морального імперативу, уособленого в дуеті-двобої Дон Жуана і Донни Анни, насамперед і вирізняв львівську виставу з цілого ряду її попередників у сценічній історії «Камінного господаря» [3].

Останньою важливою подією у історії постановок «Камінного господаря» стала вистава Михайла Резниковича у 2002 році. Режисер відтворив задум вистави у класичних просторово-

часових рамках, але водночас артикулював свій власний імператив щодо цієї драми. «Перемагає завжди Командор, тобто щось суто раціональне, міцно-камінне, узгоджене і з думкою натовпу, і зі звичаями» [4].

Нині ж І. Уривський пішов іще далі. Він зняв із романтичних котурнів героїв цієї п'єси та по-новому розставив акценти, в прямому сенсі виліпив скульптурну елегію образно-предметного світу для створення статуї жіночого марнославства. Адже в історичній тяглоті сценічного втілення драми вистави переважно були «чоловічі», з артикулюванням світоглядних зіткнень Дон Жуана та Командора, а в Театрі на Подолі виникла, можливо, найбільш «жіноча» вистава з усіх показаних до того. У ній «першу скрипку» грає жінка: сильна, вольова, інтелектуальна, прагматична й зухвала водночас. Жінка, яка відповідає сучасним, досить високим соціальним запитам і стандартам. І, можливо, це саме та жінка, яка змушена зрощувати в собі зернини прорахунку й статусності, бо чоловіки все частіше перетворюються на «лицарів волі» без зобов'язань і відповідальності. Головна інтенція донни Анни — «Нема без влади волі» — стала лейтмотивом вистави, що змодельована наперекір сценічній традиції і демонструє нову якість режисерського мислення.

Іван Уривський, крокуючи вперед, відірвав героїв п'єси «Камінний господар» від романтичних кліше і переосмислив акценти, створивши скульптурну елегію образно-предметного світу, щоб втілити у статую жіночого марнославства. До цього моменту сценічні інтерпретації п'єси переважно були спрямовані на відтворення «чоловічих» аспектів, зосереджуючись на світоглядних протистояннях Дон Жуана та Командора. Проте вистава в Театрі на Подолі відзначилася, можливо, найбільш «жіночою» концепцією. У цьому варіанті жінка відіграє провідну роль: вона сильна, вольова, інтелектуальна, прагматична й амбіційна. Вона відповідає сучасним високим соціальним стандартам і має високі запити. І, можливо, саме ця жінка, яка поєднує в собі прорахунок і статус, вимушена виставляти чоловіків у негарному світлі через те, що вони все частіше стають «лицарями волі», не несучи відповідальності. Основна ідея донни Анни - «Нема без влади волі» - стала головною темою вистави, яка виходить за рамки традицій сценічного мистецтва і демонструє нову якість режисерського мислення [4].

Слід зазначити, що головна ідея цієї вистави сфокусована на світоглядному двобої донни Анни з доном Жуаном, в якому перемагає героїня. У першій сцені «лицар волі» у виконанні В'ячеслава Довженка постає огорнений у дротові конструкції, схожий на висмикнуте пір'я. Дон Жуан у його виконанні схожий на підбитого птаха, який прагне злетіти до емоційно-чуттєвого вирію. Натомість донна Анна пропонує йому лише місце на високості гори, кам'яний притулок невгамовному серцю. Варто зазначити те, що актор засобом звичайної живої розмови знімає романтичний пил з усталеного в українському театрі образу зухвалого мрійника. Дон Жуан в акторській подачі В. Довженка дуже щирий і відкритий у своїх поривах, його мета полягає не в упокоренні жіночих сердець, а в пошуку половинки власного серця, спраглою до кохання й свободи. Його пристрасть до донни Анни стає згубною, бо влада, яку вона пропонує, не дає свободи душі, натомість гарантує свободу дій. Високий кремезний красень Довженко не має душевних сил боротися й протистояти експресії й логіці крицевої жінки. «Лицар волі» губиться у світі цинізму й прагматики, стає кволим і переможеним до останку.

Наміри творців цієї вистави відійти від історичних замальовок розкішного антуражу іспанського замку та показати головних героїв у стані ментального й емоційного зіткнення увінчалися великим успіхом. У темному кабінеті сцени, аналогічному простору «Украденого щастя» та інших вистав І. Уривського, герої демонструють своє доволі буденне існування, наче вони вийшли з реалій античного міфу й займаються рутинною роботою творення постаментів свого власного щастя. Однак образи цього щастя не мають естетичної довершеності античних зразків; вони увиразнені у деформованих абрисах багатьох скульптурних символів, таких як підвішена жіноча фігура, схожа на античну Венеру, глиняні скелети мумій, понівечені крила тощо. Режисер моделює образний ряд за допомогою скульптурних опудал, що є парафразом на солоні опудала «Лимерівни», символізуючи викривлену свідомість та хтиві бажання.

У фіналі вистави символом перемоги донни Анни стає уламок античної статуї, що висить над сценою. Саме під ребра цієї статуї героїня вкладає справжню закривавлену печінку, що,

ймовірно, символізує її фізичне з'єднання зі скульптором своєї долі — Командором. Образ Командора, створений Романом Халаїмовим, на тлі пристрасних перипетій донни Анни та Дона Жуана, корелює з вчинками сірого кардинала, який логічно й холоднокривно відтворив цей скульптурний паноптикум. Отже, концептуальні вектори вистави І. Уривського гармонізуються з сучасними реаліями, де перемагають владні та прагматичні устремління. У сучасному світі романтика розглядається лише як відлуння лицарського минулого, тоді як пропагуються партнерські відносини, спрямовані на подібні життєві та світоглядні орієнтації. Але що робити, коли любов спалахує між людьми з кардинально протилежними поглядами на життя? Це актуальне питання, яке вистава І. Уривського вирішує, з одного боку, за допомогою фантастичної образної лексики, а з іншого – відтворює сучасні пріоритети суспільної думки. Сила, влада, воля - це тріада, яка направляє сучасних людей до успіху. В одному з інтерв'ю про ідею створення скульптурного середовища Іван Уривський розповідає:

У п'єсах зазвичай є багато місць дії, а я завжди намагаюся перенести все на одну локацію. Такі речі виникають у співпраці з художником постановником: ти приходиш із якимись ідеями, ви починаєте спілкуватися, у діалозі народжується певний простір. Так з'явилася скульптурна майстерня. В нас із художницею вистави Танею Осійчук було багато ідей, аж поки ми не побачили дерев'яну «клітку» — в таких перевозять скульптури. А далі — посипались асоціації, що ця клітка — машина часу, що рухається з давніх-давен до сьогодні. Скульптури завжди хтось реставрує, а вони все одно псуються, їх потрібно відновлювати. І так крок за кроком з'явилася скульптурна майстерня. А далі пошуки — що ми можемо робити в майстерні, як рухатимуться актори у просторі? Ми ходили на екскурсії у майстерні до скульпторів і взяли звідти деталі інтер'єру, щоби простір мав реалістичний вигляд. Уже пізніше я з'ясував, що в листі до Ольги Кобилянської Леся Українка писала, що ця драма повинна нагадувати скульптурну групу [2].

Вистава "Камінний господар" Івана Уривського відображає особливості режисерської роботи з творами національної драматургії. Режисер не "осучаснює" відомий сюжет за допомогою сучасних елементів, а навпаки, створює "нейтральний" світ, де розміщує твір, звільнений від конкретних часопросторових вказівок. Сценічний простір вистави насичений символікою, яка викликає у глядачів асоціації та рефлексії. Глядачі сприймають виставу, опираючись на свій життєвий досвід, чуттєвий поріг, ерудицію та уяву. Незважаючи на всі режисерські "знахідки" у нейтральному світі, завжди присутня національна символіка, що вказує на національне походження фантазійних наративів режисера.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко, Т. (2022). Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, С. 117-124. URL : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269616>
2. Євдокимова, Н. (2021, 3 вересня). *Іван Уривський: «Єдиний шанс режисерові щось зрозуміти – поставити»*. *Театральний режисер – про те, як підступитися до класики*. URL : <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/>
3. Гринишина, М. (2012). Леся Українка «Камінний господар». В М. Гринишина (ред.), *Український театр ХХ століття: Антологія вистав* (с. 81–106). Фенікс.
4. Резникович, М. (2002, 9 листопад). В п'ятий раз. Київські відомості, 8.

Мельниченко Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Новосадова Світлана Артемівна

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА МІКА ГОРДОНА

У статті розглядаються ключові аспекти творчості Міка Гордона, чії роботи відзначаються не лише вишуканою художньою естетикою, а й глибоким індивідуальним поглядом на світ. Ця наукова робота присвячена ретельному аналізу бачення творчості Гордона, зокрема, досліджуються його вплив на сучасну культурну сцену. Планується розглянути, як його роботи впливають на аудиторію та суспільний контекст, звертаючи увагу на те, як вони змінюють уявлення про музику в іграх. Крім того, у роботі буде зосереджено увагу на інноваційних підходах Міка Гордона до композиції та використання звукового дизайну, що робить його творчість особливою та актуальною у світі відеоігор та саундтреків.

Ключові слова: Творчість, Мік Гордон, Художня естетика, Інновації, Культурна сцена, Мистецькі техніки, Вплив, Ігрова індустрія, Doom.

Творчість у галузі музичного супроводу відеоігор набула значного значення в останні десятиліття, визначаючи не лише вражаючі звукові ландшафти для гравців, але й створюючи мистецькі твори, що власне перетинають межі геймдеву та музичного світу. Одним із визначних імен у цьому сегменті є Мік Гордон, чий внесок в музичний пейзаж відеоігор відзначається не тільки технічною майстерністю, але й глибоким художнім баченням та інноваційним підходом до композиції. У цій науковій роботі ми ретельно проаналізуємо творчий шлях Міка Гордона, вивчаючи ключові аспекти його музичної творчості, вплив на культурну сцену та інноваційні підходи до створення звукового дизайну. Дослідження покликане відобразити глибину та різноманіття його мистецького внеску, а також висвітлити його значення у контексті сучасної музичної та гейміндустрії.

Мік Гордон (англ. Mick Gordon; нар. 9 липня 1985, Маккай, Квінсленд, Австралія) — відомий австралійський композитор і саунд-дизайнер, який спеціалізується на створенні музики для відеоігор.

Він написав музику для кількох шутерів від першої особи, зокрема Atomic Heart, LawBreakers, Wolfenstein: The New Order, Wolfenstein: The Old Blood, Prey, м'яке перезавантаження Doom і його продовження Doom Eternal, Wolfenstein II: The New Colossus, а також перший і другий сезони фінтингу Killer Instinct 2013 року.

У 2016 році Гордон створив музику до науково-фантастичного шутера від першої особи Doom, що є продовженням гри 1993 року від id Software. За музику до цієї гри він отримав низку нагород, у тому числі нагороду церемонії нагородження DICE Awards у категорії «Визначне досягнення у творі музики».

Гордон почав свою музичну кар'єру як джаз/блюзовий гітарист у підлітковому віці. Спочатку він почав працювати звукорежисером у Pandemic Studios, де він створив додатковий саунд-дизайн для Destroy All Humans!

Творчість Міка Гордона, відомого композитора і саунд-дизайнера відеоігор, має значний вплив на сучасне мистецтво, особливо в контексті цифрової культури. Його робота відображає, як сучасні технології змінюють мистецтво, відкриваючи нові можливості для творчості.

Проблема, яка виникає в контексті творчості Міка Гордона, полягає в тому, як музика для відеоігор може бути визнана як форма сучасного мистецтва і як вона впливає на розвиток мистецтва в цілому. Його робота демонструє, як музика може підсилити враження від гри, створюючи емоційні та потужні звукові ландшафти, які доповнюють геймплей.

Це має велике значення для сучасного мистецтва, оскільки відеоігри стають все більш популярними як форма медіа, а музика в них відіграє важливу роль. Музика відеоігор, як і всяке інше мистецтво, відображає культуру свого часу і може викликати сильні емоційні реакції.

Творчість Міка Гордона та його внесок у музику для відеоігор мають важливе значення як для наукових, так і для практичних завдань.

Щодо наукового зв'язку, музика відеоігор є предметом дослідження в галузі музикознавства, психології, культурології та інших наукових дисциплін. Вона допомагає вивчати вплив музики на емоційний стан гравця, механізми взаємодії звуку та візуального контенту, а

також роль музики у формуванні культурних ідентичностей. Творчість Міка Гордона може слугувати важливим матеріалом для таких досліджень.

На практиці музика Міка Гордона використовується в різних відеоіграх для підсилення атмосфери, створення емоційної реакції та підтримки геймплею. Його робота може слугувати як приклад для інших композиторів і саунд-дизайнерів, які хочуть створювати ефективну музику для відеоігор. Крім того, він може надихнути розробників ігор на нові ідеї та концепції.

Таким чином, дослідження творчості Міка Гордона може допомогти нам краще зрозуміти, як музика впливає на досвід гри, як вона може бути використана для створення потужних емоційних вражень, і яке місце вона займає в сучасному мистецтві. Це також може допомогти нам краще зрозуміти, як сучасні технології змінюють мистецтво, і як ми можемо використовувати ці зміни для створення нових форм мистецтва [1, 3].

Основні риси творчості Гордона можуть бути такими: Мік відомий своїм унікальним стилем, який поєднує елементи року, електронної музики та індустріального звучання. Його музика часто використовує важкі гітарні рифи, потужні бас-лінії та агресивні електронні біти. Він використовує інноваційні техніки та незвичні технології для створення своєї музики. Наприклад, він використовував 9-струнну гітару та власноруч створені цифрові інструменти для створення саундтреку до DOOM. Музика Міка Гордона також вплинула на індустрію відеоігор, встановлюючи нові стандарти для музики в іграх. Його робота над DOOM визнана однією з найкращих музичних композицій в історії відеоігор. Мік отримав численні нагороди за свою роботу, включаючи нагороду The Game Awards за найкращий саундтрек. Також композитор відомий своєю соціальною відповідальністю. Він пожертвував увесь свій виторг з роботи над проектом Atomic Heart на користь акції допомоги Австралійського Червоного Хреста для українських постраждалих та біженців.

Загалом, творчість Міка Гордона характеризується унікальним стилем, інноваційним підходом, великим впливом на індустрію відеоігор, визнанням та нагородами, а також соціальною відповідальністю. Його робота продовжує впливати на музику в іграх та сучасне мистецтво в цілому.

Останніми публікаціями Міка є: Atomic Heart – Мік Гордон створив оригінальний саундтрек для гри Atomic Heart; DOOM Eternal - Гордон також працював над оригінальним саундтреком та музикою для трейлерів DOOM Eternal, але для DLC (доповнень) працював інший композитор Andrew Hulshult, так сталося в результаті останньої роботи його зі студією id Software, а саме внутрішнього конфлікту між ним та студією; Diablo IV - Rouge Trailer - Гордон створив оригінальну музику для трейлера Diablo IV – Rouge; 3TEETH (feat Ho99o9) : Paralyze - Гордон був співпродюсером треку "Paralyze" групи 3TEETH (feat. Ho99o9); Motionless in White: Scoring The End Of The World - Гордон був співпродюсером, гітаристом, басистом, барабанщиком та синтезатором для треку "Scoring The End Of The World" групи Motionless In White [2,3,5].

Основні напрямки досліджень, пов'язаних з творчістю Міка Гордона, можна поділити на наступні категорії: 1. Аналіз музичного стилю - дослідження його унікального музичного стилю, який поєднує елементи року, електронної музики та індустріального звучання; 2. Вплив на індустрію відеоігор - аналіз його впливу на індустрію відеоігор, особливо через його роботу над такими відомими іграми, як DOOM, Wolfenstein та Prey. 3. Технічні аспекти його роботи: Дослідження технічних аспектів його роботи, включаючи використання інноваційних технік та технологій для створення музики. 4. Соціальна відповідальність - аналіз його соціальної відповідальності, включаючи його роботу над благодійними проектами та його внесок у громадські справи [4].

Хоча творчість Міка Гордона була предметом дослідження в контексті музики для відеоігор, існують деякі прогалини, які можуть бути досліджені подальше: 1. Вивчення процесу створення музики: Хоч ми і знаємо про кінцеві продукти роботи Гордона, процес створення цих творів залишається відносно недослідженим. Це може включати його методи композиції, використання технологій та інструментів, а також його підхід до саунд-дизайну; 2. Вплив на інші області мистецтва: Більшість досліджень фокусуються на впливі Гордона на індустрію відеоігор, але його вплив на інші області мистецтва, такі як кіно або театр, може бути також цікавим

предметом для дослідження; 3. Соціальний та культурний вплив: Хоча Гордон є важливою фігурою в індустрії відеоігор, його соціальний та культурний вплив за межами цієї індустрії є менш відомим. Це може включати його вплив на музичну культуру в цілому, а також його роль у формуванні сучасних тенденцій в музиці; 4. Академічне визнання: Не дивлячись на те, що творчість Гордона була високо оцінена критиками та галуззю відеоігор, її академічне визнання залишається обмеженим. Дослідження, які б дали більше академічного визнання його роботі, можуть бути корисними [2].

Загальна мета роботи, що стосується творчості Міка Гордона, може бути сформульована таким чином: "Дослідити та аналізувати внесок Міка Гордона в музику для відеоігор, його унікальний стиль, технічні методи, соціальний вплив та вплив на сучасне мистецтво, з метою кращого розуміння його ролі в індустрії відеоігор та ширшому контексті музичного мистецтва" [1].

Для досягнення цієї мети можна поставити наступні конкретні завдання: 1. Вивчення музичного стилю Міка Гордона: Аналіз його унікального стилю, використовуючи приклади з його роботи в різних відеоіграх. 2. Аналіз технічних методів: Дослідження технічних методів та технологій, які Гордон використовує для створення своєї музики. 3. Оцінка впливу на індустрію відеоігор: Аналіз його впливу на індустрію відеоігор, включаючи вплив його роботи на розвиток музики в іграх. 4. Дослідження соціального впливу: Оцінка його соціального впливу, включаючи його роль у благодійних проєктах та громадських справах. 5. Аналіз впливу на сучасне мистецтво: Дослідження його впливу на сучасне мистецтво, включаючи його роль у формуванні сучасних тенденцій в музиці. 6. Оцінка академічного визнання: Аналіз академічного визнання його роботи, включаючи огляд нагород та визнання, які він отримав за свою роботу [3,5].

Мік Гордон є визнаним композитором і саунд-дизайнером, відомим своєю роботою в галузі музики для відеоігор. Ось деякі з його найважливіших творчих здобутків: 1. DOOM (2016): Музика, яку він створив для цієї гри, була високо оцінена критиками і гравцями. Вона відображає його унікальний стиль, який поєднує елементи року, електронної музики та індустріального звучання; 2. Wolfenstein II: The New Colossus: Гордон також працював над музикою для цієї гри разом з Мартіном Стіг Андерсеном; 3. Prey (2017): Гордон написав музику для цієї гри; 4. Killer Instinct (2013): Гордон написав музику для першого і другого сезонів цієї гри; 5. Atomic Heart: Гордон написав музику для цієї гри. Ці проєкти відображають його внесок у галузь музики для відеоігор і його вплив на сучасне мистецтво.

Мік Гордон має значний вплив на сучасну музичну сцену, особливо в області музики для відеоігор. Його унікальний стиль, який поєднує елементи року, електронної музики та індустріального звучання, встановив нові стандарти для музичного дизайну в іграх. Його робота над такими відеоіграми, як DOOM, Wolfenstein та Prey, вплинула на розвиток музики в іграх і встановила нові стандарти для музичного дизайну в іграх. Це вплинуло на інших композиторів і саунд-дизайнерів, які намагаються відтворити його унікальний звук і енергію.

Важливо зазначити, що вплив Гордона не обмежується лише музикою для відеоігор. Його робота також впливає на інші області мистецтва, включаючи кіно та театр. Його унікальний підхід до музики і саунд-дизайну впливає на те, як ми сприймаємо і взаємодіємо з музикою в цілому [2,7].

Це дослідження має велике значення для розуміння творчості Міка Гордона та її впливу на сучасну культуру. Його робота відображає, як сучасні технології змінюють мистецтво, відкриваючи нові можливості для творчості. Крім того, його вплив на індустрію відеоігор показує, як музика може підсилити враження від гри, створюючи емоційні та потужні звукові ландшафти, які доповнюють геймплей. Це допомагає нам краще зрозуміти, як музика впливає на наше сприйняття і взаємодію з медіа, а також її роль у сучасному мистецтві. Дослідження технічних методів, які Гордон використовує при створенні своєї музики, може включати аналіз його використання різних інструментів, технологій та програмного забезпечення. Хоча Гордон відомий своєю роботою в галузі відеоігор, його вплив на інші області мистецтва, такі як кіно або театр, може бути цікавим предметом для дослідження. Мік активно бере участь у благодійних проєктах та громадських справах. Дослідження його соціального впливу та його ролі в

громадському житті може бути корисним для розуміння, як артисти можуть використовувати свою платформу для позитивного впливу на суспільство. Хоч творчість Гордона була високо оцінена критиками та галуззю відеоігор, її академічне визнання залишається обмеженим. Дослідження, які б дали більше академічного визнання його роботі, можуть бути корисними.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Мік Гордон — Вікіпедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D0%BA_%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%BD. (дата звернення: 23.04.2024).
2. Як сучасні технології змінюють мистецтво | Your Art. <https://supportyourart.com/stories/art-technology/> (дата звернення: 23.04.2024).
3. MICK GORDON. <https://mick-gordon.com/>. (дата звернення: 23.04.2024).
4. Sound Design as Music: How Mick Gordon Embodies the Modern Music <https://allthethings.com/2022/01/31/mick-gordon-sound-design-as-music/>. (дата звернення: 23.04.2024).
5. Mick Gordon releases tell-all statement on Doom Eternal OST. <https://www.vg247.com/mick-gordon-releases-tell-all-statement-on-doom-eternal-ost> (дата звернення: 23.04.2024).
6. Mick Gordon Pens Explosive Open Letter On Doom Eternal's Nightmare <https://www.kotaku.com.au/2022/11/mick-gordon-pens-explosive-open-letter-on-doom-eternals-nightmare-production/>. (дата звернення: 23.04.2024).
7. Види творчості, Методи досліджень у психології творчості – Загальна https://pidru4niki.com/79959/psihologiya/vidi_tvorchosti (дата звернення: 23.04.2024).

*Рабін Сергій,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Чернишова Анна Михайлівна*

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ 60-80 р.р. XX ст.

Стилістичні особливості виконання естрадної пісні 60-80 років XX століття відображають культурні та соціальні зміни того часу. Цей період характеризується появою нових музичних жанрів, еволюцією техніки вокалу та зміною в смаках аудиторії. Вивчення цих особливостей дозволяє глибше зрозуміти вплив музики на суспільство та її роль у формуванні ідентичності.

Цей період був часом значних соціальних та культурних змін, які вплинули на музичну індустрію. Від руху за громадянські права до зростання контркультури, музика відіграла ключову роль у формуванні суспільних настроїв та відображенні соціальних змін. Розвиток технологій таких як багатодоріжкове записування та електронні музичні інструменти змінив спосіб створення та виконання музики. Це дало виконавцям більше можливостей для експериментів зі звуком та стилем.

60-80 роки XX ст. позначені появою та розвитком нових музичних жанрів, включаючи рок, диско, фанк, та поп-музику. Ці жанри вплинули на стилістичні особливості виконання естрадних пісень та розширили межі традиційної естради. Вивчення стилістичних особливостей цього періоду дозволяє зрозуміти, як минулі тенденції продовжують впливати на сучасну музику. Багато сучасних артистів черпають натхнення від стилів та технік, які були популярні в той час [1].

Музика 60-80 років допомогла формувати ідентичність поколінь. Пісні та їх виконавці стали символами епохи, відображаючи цінності, прагнення та виклики того часу. Для музикантів та студентів, які вивчають музику, знання стилістичних особливостей виконання естрадної пісні є важливим для розуміння ширшого контексту музичної історії та теорії [2].

Дослідження охоплює аналіз музичних та вокальних технік, які були популярні серед виконавців естрадних пісень у 60-80 роках. Особлива увага приділяється таким аспектам, як мелодійність, ритміка, гармонія, та емоційна виразність.

Пісня “Бесаме мучо”, написана Консуело Веласкес, стала популярною у виконанні Андреа Бочеллі. Його інтерпретація відзначається емоційною виразністю та теплим тембром голосу, що додає пісні особливої чуттєвості.

Андреа Бочеллі – видатний італійський тенор, який здобув світову славу завдяки своєму унікальному голосу та здатності поєднувати класичну та популярну музику. Він народився 22 вересня 1958 року в Лаятіко, Тоскана, Італія. З дитинства Бочеллі страждав на вроджену глаукому, що згодом призвело до його сліпоті після нещасного випадку у дитинстві. Бочеллі виявив інтерес до музики з раннього віку, почавши відвідувати уроки гри на фортепіано у шість років. Він також навчався гри на флейті та саксофоні. Незважаючи на свою сліпоту, він продовжував активно займатися музикою та спортом. Після закінчення школи він отримав ступінь у галузі права в Пізанському університеті.

Текст пісні “Бесаме мучо” говорить про пристрасне прощання, можливо, останнє, та бажання зберегти цей момент назавжди. Бочеллі, з його потужним тенором, додає пісні особливу виразність, роблячи її ще більш запам’ятовуваною та вражаючою. Його виконання саме цієї пісні часто включається до концертних програм та альбомів, підкреслюючи його універсальність як виконавця, здатного звертатися до широкої аудиторії.

Виконання Бочеллі підсилює емоційний вплив пісні, дозволяючи слухачам відчути ностальгію та романтику, які є ключовими для класичного болеро. Його інтерпретація “Бесаме мучо” є прикладом його здатності з’єднувати класичну музику з сучасними слухачами, роблячи класичні твори доступними та зрозумілими для людей, які можуть бути не знайомі з оперою або класичною музикою.

Джо Дассен був французьким співаком і музикантом з єврейським корінням українсько-американського походження. Він народився 5 листопада 1938 року в Нью-Йорку, США, і помер 20 серпня 1980 року в Папеете, Французька Полінезія.

Джо Дассен почав свою музичну кар’єру у 1960-х роках і досяг успіху з піснями, як “Les Dalton”, “Guantanamo”, “Siffleur sur la colline” і “Les Champs-Élysées”. Він записував свої пісні різними мовами, включаючи французьку, англійську, німецьку, іспанську, італійську і грецьку.

“Et si tu n’existais pas” – одна з найвідоміших пісень Джо Дассена, яка стала класикою французької естради. Пісня виражає глибокі емоції та роздуми про життя без коханої людини. Текст пісні говорить про те, як безглуздим було б існування без кохання та як важливою є присутність коханої особи для повноцінного життя.

Ця пісня відображає унікальний стиль Джо Дассена, його здатність передавати емоції через музику та слова, а також його вплив на французьку поп-музику.

Джо Дассен у своїй пісні “Et si tu n’existais pas” використовує ліричний стиль, що відображає романтичну атмосферу 70-х. Його м’який вокал та французька вишуканість зробили цю пісню класикою естради.

Елвіс Преслі “король рок-н-ролу” є одним із найуспішніших музикантів ХХ століття. Він народився 8 січня 1935 року в Тупело, штат Міссісіпі, і помер 16 серпня 1977 року в Мемфісі, штат Теннессі. Преслі був не тільки співаком, але й актором, який знявся у 33 фільмах. Його культурний вплив значно перевищує навіть цифри продажів його платівок, які перевищують 1 мільярд [3].

Пісня “Can’t Help Falling in Love” – це одна з найвідоміших пісень Елвіса Преслі, яка була записана ним у 1961 році для фільму “Blue Hawaii”. Елвіс Преслі, у пісні “Can’t Help Falling in Love” демонструє свою здатність до вокальної адаптації, використовуючи м’якіше та більш емоційне виконання, що стало характерним для популярної музики того часу.

Висновки. Естрадна пісня 60-80 років ХХ століття є відображенням динамічного розвитку музичної культури та суспільства в цілому. Цей період характеризується не тільки значними соціальними змінами, але й інноваціями в музичній індустрії, які вплинули на стилістику виконання та виразність пісень. Технічні нововведення та експерименти зі звуком дали виконавцям можливість розширити горизонти традиційної естради. Вони використовували новітні технології для створення унікальних звукових ефектів та емоційної глибини у своїх творах. Різноманітність жанрів, які з'явилися в цей час, від року до диско, відображає багатогранність музичних смаків та прагнення аудиторії до новизни.

Вплив виконавців на естрадну пісню цього періоду не можна недооцінювати. Артисти, такі як Елвіс Преслі, Джо Дассен, та Андреа Бочеллі, не тільки внесли свій вклад у розвиток музичного мистецтва, але й стали іконами культури, формуючи музичні тенденції, які продовжують впливати на сучасну музику. Культурне значення цих пісень полягає у їх здатності відображати дух епохи, висловлювати колективні настрої та емоції. Вони стали музичними хроніками, що зберігають в собі ключі до розуміння минулого та його впливу на сьогодення. Освітній аспект вивчення цих стилістичних особливостей полягає у можливості зануритися в історію музики, зрозуміти її розвиток та вплив на суспільство. Це також сприяє формуванню естетичних смаків та розуміння мистецтва виконання [4].

Таким чином, стилістичні особливості виконання естрадної пісні 60-80 років ХХ століття є важливими для розуміння історії музики, культурних змін та технологічного прогресу. Вони відкривають широкі перспективи для аналізу та оцінки музичного мистецтва, його впливу на суспільство та його тривалої спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ороновський А. І., Цап Г. В., Ороновська Л. Д. Окремі аспекти розвитку української естрадної пісні у постколоніальний період кінця ХХ – початку ХХІ століття. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 145-152.
2. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
3. Овсяннікова Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 1. С. 170-173.
4. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2007. 175 арк. Бібліогр.: арк 159-175.

Секція 4. ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД РОЗВИТКУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

Безпалюк Дмитро,
*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – відмінник освіти України,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Федорченко Валентин Кузьмич*

МІЖЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КОМПЗИТОРСЬКІЙ ШКОЛІ

У статті пропонується розгляд історичного розвитку та пошуку нових засобів музичної та звукової техніки, сонористики, прийомів звукоутворення та активного втілення їх у

академічній композиторській практиці наших сучасників, корифеїв української композиторської школи. З'ясовано, що українські композитори повсякчас знаходяться в пошуках синтезу академічного мистецтва із різними манерами музикування на традиційних інструментах, пошуку нового звучання, вражень, душевного стану слухача, роздуми і вплив роздумів на фізіологічний стан людини.

Ключові слова: синтез мистецтв, сучасна українська композиторська школа, духовна музика, творчий доробок В. Сильвестрова, В. Степура, Є. Станковича.

Одна з найбагатших серед інших народів! Так можна сказати про весь період існування, а це понад тисячу років української музики. Духовна, світська, зародження і зростання її композиторської школи ми спостерігаємо від монодій до музики М. Березовського, А. Веделя, М. Дилецького, Д. Бортнянського, Я. Яциневича, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Скорика, до псалмів Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Степура, В. Сильвестрова. Всі історичні епохи тут присутні, і в кожній з них є представники України, які створювали свою музику на найвищому рівні.

Все починалося з церкви. У Православ'ї немає органу або інших інструментів для використання під час богослужіння. Хор був основою музичного оформлення відправ. Багато століть поступово відшліфовувалась вокальна майстерність, регентство, композиторська школа. Дуже яскраво прозвучали українці в часи бароко і класицизму. Суспільно-економічні ситуації цілком природньо впливали на розвиток духовної та світської музики. Навіть заборони мови російськими чиновниками не могли завадити зародженню і появі думок з приводу ведення служб і потреб вірян українською.

Буремний перехід з ХІХ у ХХ століття вивів у перші ряди велику когорту регентів, які пізніше почали писати музику для церкви українською мовою. Це «Літургія» К. Стеценка, М. Леонтовича та ін. композиторів того часу. З приходом більшовиків церква потрапила в опалу. Як наслідок – перервався зв'язок регентської справи, де досвід і навички цієї діяльності передавався і набувався під час служб. Композитори припинили писати духовну музику, бо мали виховуватись в лоні церкви, жити, вивчати і знати її канони.

Не менш важливою є той факт, що й науково-дослідницька робота музикознавців, які повинні були вести розвідку минулих епох (і цим самим стимулювати виконавство та композиторський рух) припинила своє існування.

На рубежі ХХ–ХХІ століть, вже за часи Незалежної України, почалися спроби відновити втрачене. Додалося ще і те, що кращі виконавці – музична еліта, провідні композитори стали шукати щастя в інших краях. Композитори радянської пори писали духовну музику для церкви, але вона, зазвичай, не виконувалась. На тлі «безбожжя», «радянської масової пісні», монументальних творів для церкви не було. Публіка тих часів не була готова до сприйняття нових технік композиторської діяльності, музична критика того часу не допомагала слухачеві зрозуміти новітність цих пошуків.

Першою спробою відновити тисячолітню традицію у композиторській сфері була «Літургія» Л. Дичко. Вона стала точкою відліку народження сучасної української духовної музики. Критика регентів, реакція суспільства були неоднозначні. Регенти наголошували на недопустимості дисонансів, надмірності світського звучання. Суспільство ж майже не сприймало нові форми звучання.

Рівень хорів того часу був занадто слабким для гідного виконання подібних партитур та ще й для непідготовленої аудиторії слухачів. В цей час в архівах «знаходять» твори для літургійного виконання знаних і забутих композиторів: К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, Я. Яциневича та ін. і повертають цю музику до українського слухача. В цей же час плідно працюють молоді та зрілі композитори, які пишуть свої твори сучасною музичною мовою і теж починають звертатися до духовної музичної традиції.

В певний життєвий період, що пов'язаний з втратою дружини Лариси починає працювати знатний пошуковець нової композиторської техніки, засобів звучання та написання музичних творів В. Сильвестров (1937 р.н.). У середовищі композиторів дедалі більше стає звичним писати музику на літургійні тексти. Музикознавці роблять перші кроки до систематизації цих матеріалів.

З середини 90-х р.р. ХХ століття ця робота ведеться постійно, але вже зараз можна сказати, що Україна є спадкоємицею однієї з найбагатших церковно-музичних культур світу.

В. Сильвестров увесь цей час активно працював у інших жанрах, «нібито» не помічаючи суперечностей часу. Можливо він не відчув би потреби зануритись у світ духовної музики, якби одного разу не прийшов на прем'єру «Літургії» М. Скорика. Це був особистий творчий апокаліпсис для композитора. Невдовзі з'явилися перші духовні твори: «Літанія», «Кредо», «Алілуя», далі «Всенощні піснеспіви», цикл «Псалми і молитви». Між ними багато окремих «Давидових псалмів», духовних пісень, трохи пізніше – музичні присвяти А. Веделю, Г. Сковороді, К. Стеценку, М. Леонтовичу, Б. Лятошинському, Ф. Шуберту, В. Моцарту, А. Пярту, Г. Канчелі, які написані на канонічні і народні тексти та вірші Т. Шевченка, П. Тичини.

Композитор взявся за написання релігійної музики, хоч був відомим переважно оркестровим творцем. За десятиліття став одним із найплідніших хорових композиторів в історії української духовної музики. Він звернувся до жанру духовної музики в період своєї творчої зрілості. Позаду бурхливий авангард, пошуки нових способів самовираження. Свої нові ідеї в різних жанрах В. Сильвестров переніс у хорові партитури. Композитор говорив: «... Я сподівався винайти новий музичний стиль, який не належав би до, вже існуючої, звукової системи «модальної, тональної, атональної, чи сонористичної. Мені здавалося, що всі ці системи можна об'єднати в одну надсистему, а краще метасистему. Намагався створити звукове поле, яке було б заряджене музичною напругою, яке б об'єднувало різні звукові системи в нові фігури та структури» [1].

Духовна музика В. Сильвестрова – монолог-роздуми автора, «Присвяти» – частіше своєрідна сповідь звичайної людини, до того ж з національним корінням. В окремих духовних піснях композитор веде мову ніби із середньовіччя, де звучать зависаючі педалі, а над всім цим в'ється мелодія, яка нам здається стародавньою. Інколи в «Псалмах» композитор рухається віртуозно-мелодичним малюнком, переносючи нас у часи партесів, насолоджуючись бароковим звучанням. Автор полюбає українські терції та малює ними дивовижні переплетіння. Це, як приклад, цикли різдвяних пісень «Спи, Ісусе, спи», «Свята ніч», – де з'являється «український дух». Поряд із всесвітнім «Щедриком» М. Леонтовича – коляда В. Сильвестрова «Настала тиха ніч», яка дивовижно перекликається з американською «White Christmas», німецькою «Stille Nacht» та нашою «Нова радість». Дух української землі живить та надихає композитора впродовж всього часу.

Чи є церковною духовна музика В. Сильвестрова? На нашу думку, ця музика безсумнівно звучатиме в церкві. Професійний високого рівня хор та регент, згода настоятеля церкви для виконання цієї музики при богослужінні, бажання парафіян молитися під час її звучання. Жодних перепон для входження духовної музики Сильвестрова до церкви, тільки питання часу.

Цікавий приклад із творчості В. Сильвестрова, «Реквієм для Лариси» де співіснують мішаний хор, солісти, симфонічний оркестр з семи частин на канонічні «латинські» тексти та вірші Т. Шевченка. Композитор значно відступає від жанрового канону, є звертання до свого ж фортепіанного твору, написаного раніше, при житті Лариси. Автор вживає нову стилістику в цьому творі за допомогою синтезатора. Завдяки йому ефект шуму вітру, який звучить до кінця частини і розчиняється в повітрі. За виконання та аудіозапис «Реквієму для Лариси» – премія Grammy 2005 р. в номінації «Краще хорове виконання», виконавці: капела «Думка», Національний симфонічний оркестр України, диригент В. Сіренко [2].

Пошук об'єднання в одному творі різних мистецьких жанрів завжди приваблював і В. Степурка (1951 р.н.), який має великий та різноманітний доробок творів. Але найбільше себе він проявив у хоровій творчості. Як і більшість сучасних українських композиторів у В. Степурка часто присутні духовні твори, майже всі вони користуються можливістю багатогранно висловити свою думку у канонічних і неканонічних текстах, до яких часто залучають при виконанні солістів, вокалістів, інструменталістів та читців-акторів. Синтезований твір з цими виконавцями іноді приголомшує, іноді заворожує, в залежності від індивідуального почерку автора. Так, значна частина хорового доробку В. Степурка створено на сакральні тексти Псалми, Молитви, Літургії, Православної Меси, «Богородичні догмати» «Missa movege». Власна хормейстерська

практика композитора допомагає йому створювати нові твори, синтезуючи традиційні жанри хорової музики з новітніми можливостями сучасного музикування та сонористики [3, С. 30–40].

Меса – унікальне явище по синтезу інтонаційно–стильових джерел як основи тематизму: тут бароко і романтизм, обробки кантів XVII століття, засоби сучасної хорової лексики, цитування фрагментів і окремих інтонацій меси Й.С. Баха; тут поєднуються два канонічні жанри – меса та реквієм і тут же приєднанні українські канти православного походження, музика для написання частини меси на латинський текст, а також жанри різних конфесій.

Зокрема, *Missa movere* (*movere* – хвилювати). Обране уточнення *movere* є посиланням до музики бароко, і звичайно ж вплив та звернення до музики Й.С. Баха, як музичних проповідей, а вживання українських кантів приводить до поєднання жанрів різного походження, які належать різним гілкам християнства, проте відповідають тенденції до утворення жанрового міксту сучасної духовної музики [3, С. 30–40].

«Диво дивнеє» – твір В. Степурка, який яскраво об'єднав духовність і фантастичні образи природи, що їх передають людські голоси, та враження від картин, які бачить «наяву» перед собою слухач. У двох хорових конкурсах Європи 2003 р. цей твір презентувала хорова капела «Орея» м. Житомира, головний диригент з.а. України Сергій Адаменко. Це було на конкурсі духовної музики в місті Гайнувка (Польща, травень 2003р.) та конкурсі хабанери та поліфонії у м. Торревієха (Іспанія). У Польщі «Орея» мала у своєму репертуарі твори М. Дилецького «Чотирьохчастинна літургія» та на закінчення виступу продемонструвала слухачеві «Диво дивнеє» В. Степурка. Цей твір приємно здивував і заворожив як польську, так і іспанську публіку своїми звуками, що можна трактувати як «створення світу». Глядач чує і малює собі картини гейзерів, голоси якихось птахів, пейзаж земної поверхні, що народжується, створюється і розвивається. Поєднання барокових, класичних, авангардних технік та сонористики у творчості В. Степурка залишає у слухачів неабияке враження від прослуханих творів композитора.

Постать Є. Станковича (1942 р.н.) заслуговує на окрему увагу. Він одразу назвав три свої твори «Страстями за Україною»: це Каддиш-Реквієм (поминальна пісня) «Бабин Яр», «Чорна елегія», та «Панахида за померлими з голоду» [4].

«Панахида...» Є. Станковича – реквієм для повного складу симфонічного оркестру, двох мішаних хорів, баса, жіночого народного голосу та читця. Тексти канонічні на вірші Дмитра Павличка. Тут є все – крик відчаю і моління про порятунок, ненависть до гнобителя, погляд в обличчя смерті і узагальнене вселюдське відспівування закатованим. Присутні всі ознаки стилю композитора: монументальний розмах, драматична експресія, лава оркестрових tutti та щемливо-болючі мелодії дуету народного сопрано зі скрипкою. Лірика українського багатоладового мелосу, канонічні псалмодії, православного Богослужіння, тембр народного жіночого голосу в трагічній кульмінації циклу. Панахида не є буквральним втіленням молебню. Це поєднання церковних канонічних співів разом із хорами, номерами солістів та читця на тексти поетичного циклу. Передають напругу та традицію української національної катастрофи. Заключний вірш читця – молитва за «Мільйони скатованих душ, і за сущих усопших, прийдешніх (ненароджених)», «Пшеничний безсмертний народ». «Панахида», по суті, кінематографічна в сенсі згустку і звукового та зорового відображення однієї з найболючіших трагедій в історії українського народу XX століття. Музика жалю, відчаю, жаху смерті, і разом з тим піднесення молитви і віри, музики мертвих, живих і ненароджених.

Сьогодні, під час російсько-української війни, коли ворог той самий, що і багато століть тому мордує українців у катівнях, вбиває дітей, жінок і старих, ця музика національної трагедії зараз ще більше актуалізується.

А ще варто сказати про твір Є. Станковича, який згадується вже протягом сорока років, звичайно, це «Коли цвіте папороть». Фолк–опера не має єдиного сюжету: це різні невеличкі замальовки, які все ж створюють єдину картину. Сцени тут передають різні стани життя українців, їхні вподобання. Н.а. України Ніна Матвієнко готувалася до прем'єри в кінці 70 х р. XX століття і до прем'єри у XXI столітті! В музиці цього спектаклю звучить вся Україна. Тут присутні всі жанри мистецтва сьогодення: хори академічної та народної манери, солісти, читець, балет, симфонічний оркестр. Всі вони об'єднані єдиною ідеєю та задумом композитора, у

супроводі рівнозначного завантаження всіх груп оркестру, ведуть виконавців і слухачів до нових вражень. Від прозорих звукописних імітацій до потужних громів та блискавиць низькочастотної пульсації (стогонів) Землі до скреготу зброї і «Голосу бою», до ударів списів, шабель, тупотіння коней, оглушливих вибухів сучасних бомбардувань та космічного мега-вибуху народження нової зірки у Всесвіті [5].

Таким чином, слід підкреслити, що невід'ємною складовою культури України є величезний пласт музичного мистецтва, унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку музикознавців, так і пересічного слухача. Науково-технічний прогрес, індустріалізація та урбанізація суспільства, виникнення електронних технічних засобів збереження і передачі музичної інформації привели до суттєвого оновлення композиторської мови, її жанрово-стильових аспектів. Розвиток творчості українських композиторів наразі відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити існуючі в ній жанри і стилі. Процес написання музичних творів сповнений експериментами та інноваційними пошуками щодо стилю, жанру, формоутворення, засобів виразності і це є величезним досягненням композиторської школи України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Долаючи земне тяжіння: Дзен-буддизм у музиці Валентина Сильвестрова : URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html (дата звернення 30.04.2024).

2. Реквієм для Лариси : URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%B2%D1%96%D1%94%D0%BC_%D0%B4%D0%BB%D1%8F_%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8 (дата звернення 30.04.2024).

3. Василенко О.А. Хорова творчість Віктора Степурка в сучасному виконавстві // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2018. № 2. С. 30–40.

4. Кадиш–Реквієм «Бабин Яр» – відправа по невинно убієнних : URL: <https://kpk.edu.ua/%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D0%BD-%D0%AF%D1%80-%D0%BD%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B0-%D1%8F%D0%BA%D0%B0-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B0-%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC-%D1%82%D1%80/> (дата звернення 30.04.2024).

5. «Папороть» Станковича: повернення легенди : URL: https://zn.ua/ukr/ART/paporot-stankovicha-povernennya-legendi-262827_.html (дата звернення 30.04.2024).

Бовсунівська Наталія,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

ОПЕРА ЯК ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Опера – це єдність у різноманітті

У роботі проаналізовано особливості та історичну роль музичного, хореографічного і драматичного жанрів мистецтва у процесі формування та розвитку синтетичного жанру - опери. Вказано на те, що навіть усталені складові цього мистецтва проходили трансформацію, яку не завжди позитивно сприймала публіка. Зауважено, що опера Італії та Франції, незважаючи на різність традицій, перебували у постійному взаємовпливі.

Ключові слова: синтез, опера, балет, оперна війна, реформа, композитор, драматургія, єдність слова і музики.

Синтетичний характер опери визначає специфіку її досліджень, яка охоплює питання ієрархії основних складових та їхньої взаємодії в різні епохи. Діалектика змін в інструментальній та вокальній музиці, лібрето, хореографії, сценографії відображала мобільність жанру а також його відповідність до вимог конкретного історичного відтинку. Наскільки рушійною силою була генеза основних складових, які названі вище? Ці питання обумовили мету роботи – проаналізувати взаємозв'язки мистецьких складових опери, шлях їх трансформації від зародження жанру до періоду, обумовленого великими історичними катаклізмами (зокрема – Великою французькою революцією).

Проблемою синтезу оперного мистецтва в різний час займалися Філіпп Боссан (Philippe Beaussant), який створив декілька книг про французькі оперні традиції при дворах французьких королів, Андре Вершалі (Andre Verchaly), Даньшина В. (французький музичний театр від бароко до класицизму, творчість Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо); В. Жаркова (взаємовплив слова і музики в європейській опері XVII століття); Лю Тін та Келлі Харнесс (Kelley Harness) (загальні питання розвитку опери XVII століття); Фабріс Дінко (Fabris Dinko), Т. Казначєєва, І. Несен та А. Шевчук (загальні питання синтезу в мистецтві); В. Артем'єва та Ю. Чекан (італійська опера епохи Бароко)...

Дата 6 жовтня 1600 р. має особливе значення в історичному календарі: саме цього дня у Флоренції в палаці Пітті, який належав могутньому роду Медічі, відбулося представлення нечуваного досі дійства. Музичний спектакль «Еврідіка» приніс задоволення усім присутнім. Не можна сказати, що глядачі побачили щось нове: ще з античних часів люди мали смак до театральних вистав, у тому числі – під музичний супровід. Про непересічну роль хорового колективу у супроводі та коментуванні вистав давньогрецького театру теж було відомо. Навіть зашорене (певною мірою) середньовічне мистецтво «знало» велику кількість театральних вистав під музику, містами й селами мандрували шпільмани, трувери, трубадури, які представляли власну поетичну творчість під музику на імпровізованих сценах... Проте «Флорентійські творці мелодрами мали намір відновити попередню утопію – давньогрецьку музичну трагедію, яка вже була задумана як співтовариство мистецтва муз (Mousiké), але, насправді, вони винайшли новий вид видовища, все ще заснований на співпраці різних видів мистецтва (спів, інструментальна музика, література, епос, танець, живопис, архітектура тощо). Через 400 років Опера знову стикається з викликом. XXI століття – новий період кризи, дуже схожий на XVII століття, але цього разу охоплює всю земну кулю» [1, с. 7].

Флорентійська знать, яка входила в спільноту «Камерата Барді-Корсі» переймалася важливим питанням – як повернути античну музику з її ясністю, як надати нове дихання? Ці проблеми обговорювалися на зустрічах гуртка настільки жваво, що в цих дискусіях остаточно сформувався новий жанр мистецтва – опера. (Зауважимо, що ця назва, яка в перекладі трактується як «твір», «дія», «робота», «праця», з'явиться дещо пізніше. А поки що дійство назвали «музичний театр» або «музична драма»). Флорентійці вважали тотальне багатоголосся, коли нівелюється особиста краса людського голосу в «хорі» інших, абсолютно схоластичним. На той час європейська музика знаходилася під впливом поліфонії, яка стала усталеною нормою як для світського, так і релігійного мистецтва. «Камерата» намагалася повернути в музику спів-соло, мелодію з її чуттєвим началом, підкорення її поетичному слову. В майбутньому саме ця умова (першість слова, а не музики) викличе багато дискусій, словесних (не завжди!) баталій. Власне, як кожна інновація, перша «музична драма» одразу викликала шалений інтерес і скандал, який був пов'язаний з авторством «Еврідіки». На честь одруження Марії Медічі з Генріхом IV композитори-суперники Якопо Пері, Джуліо Каччіні та Еміліо де Кавальєрі брали участь в організації музичної частини торжества. Паралельно – вони були авторами музично-драматичного дійства з однаковою назвою (себто – «Еврідіка»). І постановка, по суті, була своєрідним асорті з частин твору кожного з усіх трьох музикантів. Прем'єра, навіть така, мала успіх, але розсварила видатних митців, які по-різному бачили подальший розвиток нового мистецтва: Каччіні проголошував першість мелодії, Пері вважав мелодію «посередником» між співом і виразністю слова [2].

Клаудіо Монтеверді своїми пошуками єдності слова і музики викликав подив навіть у сучасників композитора, родоначальників оперного мистецтва. (Необхідно нагадати, що розвиток «Драми на музику» припав на епоху Бароко з його переплетенням часто протилежних течій в естетиці, літературі, живописі). Двір графа Вінченцо Гонзага в Матуї був центром освіченості, при ньому працювали еліта культури: художник Пітер Пауль Рубенс, поет Торквато Тассо, композитор Ораціо Веккі... Тому слід констатувати, що інтерес до поезії та філософії, який з'явився під час навчання Монтеверді в академії Кремони, остаточно сформувався саме в Мантуї. Варто зауважити, що до текстів своїх музичних творів музикант підходив досить прозаїчно і приземлено: слова мають бути в кожного персонажа опери, бо неможливо написати музику для нематеріальних персонажів, оскільки вони не розмовляють. Зефіри, Бореї не можуть співати, бо вони німі по природній суті своїй. Орфей, Аріадна інші можуть зачепити слухача, бо це люди і в них є почуття [3]. Незважаючи на категоричність у висловах про неможливість створення музики для вітрів, про Клаудіо Монтеверді не можна сказати, що він був однозначно прихильником першості слова над музикою. Йому були відомі мистецькі експерименти флорентійців, але його особиста *idée fixe* – ідеальний синтез слова і музики, істина. Зауважимо, що в надбаннях композитора – опери про міфічних персонажів, які наділені цілком людськими почуттями та чеснотами. Ім'я Клаудіо Монтеверді неподільно пов'язане з історією опери Венеції, яка значно відрізнялася від інших мистецьких шкіл Італії. Місто вміло цінувати дух свята, тут мешкало багато тих кого називали нуворіші, влада була представлена Дожами, які через систему змішаного управління (патриціансько-громадянська), розвивали фінансові, морські, культурні інституції міста. Однією з них став перший стаціонарний оперний театр. Відкриття театрів у Венеції мало масовий характер: одні досить швидко зникали, коли власники отримували зиск, інші працювали досить довго, але теж не цуралися такого поняття, як «комерціалізація». Сучасники писали, що в намаганні отримати якнайбільший прибуток за короткий термін, власники вимагали, в першу чергу, видовища. Тому досить часто сцена перетворювалася в цирковий балаган, а зміст опери (якщо він взагалі був) мало кого цікавив. Проте, ці «театри-одноденки» відходили, як морська піна, а в історії залишалися опери Монтеверді про людську драму, пристрасті, які зрозумілі і до жу, і простому реміснику. Вишукані боввани з аристократичними текстами родом з античності відходили в минуле. Можливо, почасти невисокий рівень репертуару таких театрів є лише констатцією, проте ці видовища допомогли у розвитку такої складової оперного жанру, як машинерія. Нині важко уявити театр без складної механіки сцени, тому такелаж став однією з основ виступу артиста (навіть зараз).

Є серед складових оперного мистецтва тема суто фізіологічна. Все, що стосується будови, розвитку людського голосу, його специфіки вивчено або вивчається. Але донедавна в історії музики була табуована тема – тема вокалістів-кастратів. Між тим, їх внесок в розвиток опери є досить потужним. Заборона папи Сікста V жінкам виступати на сцені (до кінця XVIII століття) народили сумну «традицію» заміни жінок співаками-кастратами. Оперний композитор барокової доби був не автономним творцем-креатором, а слугою: «найвищим арбітром смаку та практики був правитель або патрон; наступною в черзі стояла публіка; далі співак; за ним – лібретист. Композитор обслуговував їх усіх. Нині ми, як правило, вважаємо навпаки: що лібретист та виконавець обслуговують композитора, і що навіть публіка повинна намагатися адаптувати себе до вимог композитора» [4, с. 72]. Тому слово поступається колоратурі і насолоді від співу (знаменитий *bel canto*).

Музична культура Франції XVII століття характеризується її діалогом з мистецтвом Італії. Ця взаємодія стала можливою завдяки кардиналу Джуліо Мазаріні. Вельможа-італієць був закоханий в національне мистецтво, але прагнув слави і поваги як політик і меценат у Франції. Перші експерименти з постановками італійських опер мали частковий «успіх»: французам сподобалося все, крім музики і слів. Але декорації і сценічні ефекти вразили публіку... Подальші спроби Мазаріні повернути норовливих галлів до лав прихильників італійської опери успіху також не мали. Доки кардинал не зустрівся з Жаном Батістом Люллі (італійця, який практично все життя жив і працював у Франції)... Спеціалісти вважають, що композитор знав одну особливість французької публіки: в театрі вона не любить слухати – вона дивиться і музика тут

має другорядне значення, тому співаки часто не дотримувалися нотного тексту, а проспівували зміст лібрето, часто спотворюючи мелодію до невпізнаності. Арії часто були складовою придворного балету, в якому брала участь і публіка. Цей жанр, який в теорії визначається як хореографічний, в придворному житті на практиці об'єднав танець, музику, слово та інші види мистецтва. До нашого часу збереглися вокальні збірники для супроводу придворного балету, які дають мало інформації про спів під час танцю, але найчастіше дійство супроводжувало сопрано та лютня. «У мистецтві доби бароко Франції та Італії спів та хореографія входили до жанрового міксту «опера-балет» як атрибутивна ознака національного стилю мислення та смаків суспільства. Отже, людина, яка співає, та яка танцює – є «двійниками» [5, с. 54]. Блискучу характеристику та історію творення придворного балету (по суті – дверей у французьку оперу) дає кінострічка бельгійського режисера Жерара Корбьо «Король танцює» (Gérard Corbiau «Le Roi danse»), за хореографію у фільмі відповідає Беатріс Массен (Béatrice Massin) – експертка барокового танцю і французької придворної культури XVII століття.

Придворний балет – це «галантна» епоха, яка приховує секрети у своїх позолочених закутках, це історія взаємин Короля-Сонця та італійського композитора Жана Батіста Люллі. А, загалом, – це масштабний спектакль, який тривав досить довго, бо в ньому налічувалося декілька десятків номерів (виходів). Придворний балет створювало декілька авторів, при чому окремі композитори писали інструментальний супровід, інші – вокальні номери, але роль співу поступово нівелювалася. Люллі самостійно напише музичні номери і в співпраці з Мольєром почне шукати нові можливості синтезу танцю, комедії і опери (про яку Люллі чув, але якій ще належало сформуватися). Незважаючи на десятиріччя роботи і благовоління Короля-Сонця, саме Люллі та Мольєр, по суті, «поховають» придворний балет. Нагадуємо, що він відповідав твердженню про те, що французи люблять дивитися. Король Людовік XIV з його пихатим «Держава – це я» стверджував, що він має любити те, що люблять його піддані. Тому вважав просто необхідною своєю участь у виставах придворного балету, який вартував для казни держави надзвичайно дорого і був своєрідною ідентифікацією самої персони Його Величності: «Практично кожна постановка балету при дворі ставала подією, що мала вразити присутніх розмахом. Тож факт використання 69 співаків, 28 струнників і 14 лютнистів для супроводу «Балету Арміди», у якому роль демона вогню виконував Людовік XIII, не повинен дивувати» [6, с. 98].

Випадково чи ні, але автори комедії «Сонцесяйні коханці» мимоволі позбавили короля можливості участі в дійстві через надто неоднозначну і провокативну назву. В наступних постановках король також участі не брав. Особа Жана Батіста Люллі ще вимагатиме уваги українських мистецтвознавців, але варто сказати, що «батько французької опери» створив її з придворного балету, який «кружляв» навколо драматичного дійства. Однак, автор вимагав від усіх артистів акторської гри, виразності жестів і виключної пластичності. Також композитору належать такі нововведення в опері, як французька увертюра і музична декламація. Загалом, творчість Люллі заклала досить потужний фундамент розвитку національного мистецтва. Він виявився настільки сильним, що протримався непорушно десятки років допоки у Франції австрієць Крістоф-Вілібальд Глюк не порушить гегемонію «трагедійної декламації», яка стала, по суті, дискусією між прихильниками нового і класичного мистецтва опери. Париж знову стане ареною оперного бою, відомого як війна «глюкістів та піччіністів». Глюк усвідомив, що музика – служниця поезії, а та, в свою чергу, нерозривно пов'язана з мелодією. Лірична трагедія абсолютизму з його громадянським обов'язком (як це було у Люллі) не була близька австрійцю. Особиста драма, яка виражається простими гармоніями і словами, без лицемірної високопарності та демагогії стала основною темою творчості Крістофа-Вілібальда. Єдність музики та драматургії, посилення ролі хору та оркестру, відмова від диктату кавалерів-співаків та примадонн – усі ці основні досягнення залишили помітний слід в історії і стали поштовхом для подальшого розвитку романтичної опери [7].

(В якості ліричного відступу, зауважимо, що данські розробники подарували користувачам інтернету (а це, очевидно, більшість населення нашої планети) браузер, який назвали «Опера». Очевидно, що певною мірою відштовхувалися від багатовимірності музичного

жанру, в якому колись синтезувалися інструментальна музика, поезія, балет, сценографія, машинерія, і навіть костюмна мода...).

Висновки. Аналіз розвитку оперного мистецтва дозволяє відзначити, що цей особливий жанр репрезентує виключно складний синтез мистецтв. Кожна складова формації, якою є опера, за час своєї трансформації змінювала всю структуру цього виду мистецтва. Опера по-новому розкриває взаємозв'язки слова і музики, музики і балету, балету і драми. В її історії були різні періоди, проте навіть при занепаді завжди знаходилися майстри, які давали поштовх розвитку нового щабля в історії. Творчі пошуки єдності і цілісності в синтетичному жанрі мистецтва дали результати, які збагатили культурну скарбницю людства. Сьогодні науковці вже представляють надбання в цьому напрямку досліджень, проте значна кількість історичного масиву все ще чекає опрацювання: наприклад, великою рідкістю є праці українських дослідників з історії національної опери. Практично відсутня наукова література закордонних дослідників, перекладена українською мовою. Звичайно, що є напрацювання, які створювалися в часи більшовизму, але вони апріорі інколи є абсурдними в історичних оцінках. Опера – мистецтво, яке перебуває в постійному русі. Тому, щоб глибше знати його сучасні реалії, слід більш детально вивчити минуле.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Fabris Dinko/ Opera in 21st Century: the Utopy of United Arts of Spectacle. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах. Київ. 2020. 80 с.
2. Kelley Harness. Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini // Journal of Seventeenth-Century Music. Volume 9 (2003). No. 1. URL : <https://sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html#7.1> (дата звернення 21.04.2024)
3. Pirrotta, Nino. Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. Studies in the history of music. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England 1984. URL : <https://www.docdroid.net/XpJh5iZ/studies-in-the-history-of-music-pirrotta-nino-music-and-culture-in-italy-from-medieval-to-baroque-a-collection-of-essays-harvard-university-press-1984-pdf#page=4> (дата звернення 21.04.2024)
4. Чекан Ю. Оперні реалії доби Бароко у романі Енн Райс «Плач до небес». Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 71-80.
5. Лю Тін. Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історикостильовий та феноменологічний аспекти. Дис. ... д-ра філософії: 17.00.03 (025 «Музичне мистецтво») / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 187 с.
6. Лю Тін. Спів (вокал) як складова балету: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття / Культура України. 2022. Вип. 75. С. 93-102. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2022_75_14 (дата звернення 29.04.2024)
7. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.

Голок Марія,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Чернишова Анна Михайлівна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Українська пісенна культура – одне з найцінніших духовних надбань народу за багатомісячну його історію, яка веде свій початок ще з античності. У народних піснях відображено найрізноманітніші прояви життя трудового народу – його нележку, але героїчну історію, тривалу й запеклу боротьбу з чужоземними поневолювачами, поміщиками, боротьбу за свої права, а також щоденний побут та уподобання простих людей. Пісня супроводжувала різноманітні види праці, будучи важливим супутником на кожному етапі робочого процесу, від жнив до прядіння та збирання врожаю. Вона також відігравала значну роль у народних обрядах, включаючи різноманітні календарно-обрядові пісні, колядки, щедрівки, веснянки, а також весільні та похоронні обрядові пісні [1].

В Україні давні народні пісні у ХІХ ст. іноді називали старинами. Сучасна українська фольклористика налічує понад сто термінів для називання народної пісні. Класифікують пісні:

- за жанрами (епічні пісні, ліричні пісні, ліро-епічні пісні, ліро-драматичні пісні, пісні-балади, обрядові пісні, необрядові пісні);
- за змістом (історичні пісні, героїчні пісні, соціально-побутові пісні, історично-побутові пісні, родинно-побутові пісні, релігійні, дитячі пісні, величальні пісні, жартівливі (гумористичні) пісні);
- за хронологічно-тематичним (або історико-тематичним) принципом (пісні про боротьбу з турецько-татарськими загарбниками, пісні про боротьбу з польсько-шляхетськими загарбниками, пісні про стихійні селянські повстання та їх героїв, козацькі пісні, гайдамацькі пісні, рекрутські пісні, пісні про еміграцію, пісні про жіночу долю, пісні про кохання, колискові пісні та ін.) [2].

У початковому періоді українські народні пісні передавалися в усній формі від покоління до покоління. Вони виконувалися народом самостійно під час різних обрядів та урочистостей, заходів. Традиційне виконання відрізнялося своєю автентичністю та натуральністю, відзначалося різними стилями і техніками, мелодійним співанням, хоровим або сольним виконанням і часто супроводжувалося різноманітними музичними інструментами, такими як бандура, ліра, гуслі та інші [3].

Пісні мали значний соціокультурний та психологічний вплив на український народ. Вони об'єднували громаду під час різних подій, слугували як засіб передачі культурних цінностей та історії, вираження емоцій та почуттів, сприяли збереженню традицій та формуванню національної ідентичності.

Українські народні пісні, подібно до багатьох інших аспектів культури, піддаються впливу змін в суспільстві, технологій та культурних тенденцій, але завдяки цьому вони залишаються живими, актуальними та відкритими для творчих інтерпретацій та інновацій. Багато народних пісень сягають корінням у дохристиянські ритуали та вірування, сюжети яких пов'язані з поклонінням природі, обрядами родючості та духами предків. Запровадження християнства в Україні в Х ст. принесло нові релігійні теми та мотиви до народної музики, зокрема гімнів, молитов і релігійних пісень. великі історичні події, такі як війни, революції та соціальні потрясіння, також вплинули на теми та зміст українських народних пісень, відображаючи переживання та почуття українського народу [1].

У сучасному світі українська народна пісня продовжує виконувати свою важливу роль, але в нових контекстах. Вона використовується як засіб культурного вираження, співвідноситься з сучасними музичними течіями, а також виступає як символ національної гордості та єдності. Українські народні пісні часто використовуються в сучасних аранжуваннях, переспівуваннях та виконаннях, а також активно використовуються у медіа, освітніх заходах та культурних. Таким чином, українська народна пісня залишається важливою складовою культурної та музичної спадщини України, а також активно взаємодіє з сучасними реаліями.

Розвиток технологій запису музики дозволяє виконавцям створювати нові версії та аранжування українських народних пісень. Це включає електронні семпли, комп'ютерну обробку та сучасні звукові ефекти. Завдяки інтернету та соціальним мережам, українські народні пісні стають доступнішими для глобальної аудиторії. Це популяризує українську музику за межами країни.

У наш час, де культурна глобалізація впливає на кожен аспект життя, збереження та розвиток культурної спадщини є важливим завданням для кожної нації, а розуміння того, як змінювалися жанри та стилі української народної пісні на протязі часу, допомагає нам краще зрозуміти історію, культуру та дух українського народу [4].

На жаль, зараз Україна знаходиться в складних геополітичних умовах з протистоянням агресії та територіальною загрозою. Проте, навіть у ці важкі часи, музика продовжує виконувати свою роль у формуванні суспільства, вираженні емоцій та відображенні національної ідентичності. Перш за все, варто зазначити, що сучасна українська музика стала важливим символом боротьби за незалежність та свободу. Вона відіграє ключову роль у підтримці морального духу та мотивації українського народу.

У сучасній Україні, де звучить грізний рокот танків і лунають вибухи, тривоги пісня відіграє роль непересічно важливу. Вона стала не просто розвагою, але й могутнім знаряддям в боротьбі за незалежність та свободу. Навіть серед вогню і хаосу, вона знаходить свій шлях до сердець людей, надаючи їм сили й надії.

Українська народна пісня – це голос нації, який не згасає ні перед чим. Вона є символом сили, солідарності та незламності. Творчість може вважатися одним із засобів духовної зброї та опору, інструментом для психологічного захисту. Через творчість ми привертаємо увагу до себе та до нашої країни. Мистецтво допомагає утримати міжнародний інтерес до України, не забути про воєнні події, а також збирати кошти на підтримку армії, тим самим наближаючи нашу Перемогу.

У самому серці України, де кожен акорд наповнений емоціями, розгортається велика мелодія сучасної музики в умовах війни. Під звуки гармонії та ритмів, які несуть у собі відданість і силу, народ відчуває палкий погляд на світ та сповнену надії душу [4].

Сучасні українські артисти демонструють різноманітність та креативність у виконанні українських народних пісень. За допомогою аранжування, створюючи нові, захоплюючі версії традиційних композицій, використовуючи сучасні рокові звуки та енергійні ритми (наприклад пісня Океан Ельзи - "Відпусти" (аранжування на основі народної пісні "Гей, йшли дівчата"), традиційні інструменти та мелодії в поєднанні з сучасними музичними техніками (наприклад ДахаБраха - "Літаючий" (аранжування на основі народної пісні "До лісочка біля річки"), традиційні українські мотиви з електронним звучанням (наприклад "The Hardkiss" - "Купала" (аранжування на основі народної пісні "Купала, Купала"). Українські артисти активно взаємодіють з музикантами та культурою інших країн, обмінюються ідеями, стилями та традиціями, створюють спільні проекти. Це також змінює способи виконання та інтерпретації українських народних пісень.

Висновки. Жанрово-стильова еволюція української народної пісні є складним та захоплюючим процесом, який відображає багатогранність культурного досвіду українського народу протягом віків. З початкових обрядових пісень дошлюбного обряду та епічних балад до сучасних аранжувань та інтерпретацій українська народна пісня проходила шлях, на якому традиції перепліталися з новаторством, а автентичність з впливами зовнішніх культур.

Цей процес еволюції свідчить про живучість та адаптивність української культури, а також її здатність до відображення змін у суспільстві, історії та ідентичності народу. Народна пісня не лише віддзеркалює історію та культурні цінності, але й перетворюється разом з часом, зберігаючи свою актуальність та значимість для сучасного покоління.

Українська народна пісня продовжує викликати інтерес як серед власного народу, так і серед глобальної аудиторії, свідчачи про своє непересічне мистецьке та культурне значення. Жанрово-стильова еволюція української народної пісні лишається об'єктом дослідження та джерелом натхнення для музикантів та культурологів, що допомагає збагачувати національну музичну спадщину та зберігати її унікальність для майбутніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Руснак І.Є. Український фольклор: Навчальний посібник. К. : «Академія», 2010. 304 с.

2. Пісенні жанри українського фольклору [Текст] : навч. посіб. / Л.М. Копаниця. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : Київський університет, 2016. 383 с.
3. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Дрогобич: Коло, 2007. 544 с.
4. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. Київ – Тернопіль: АСТОН, 2007. 152 с.

*Гордєєва–Ковальчук Тетяна,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

КАМЕРТОН УКРАЇНСЬКОЇ ДУШІ – ДМИТРО КОТКО

Дмитро Васильович Котко є видатним та відомим диригентом. Його талант, майстерність та внесок у хорове мистецтво – величезні. З наймолодших років Дмитро був здібним хлопцем, який засвоював музичну культуру через спів народних пісень. Ці народні мелодії та ліричні тексти стали першими вчителями для молодого хлопця.

Протягом двох років Дмитро Котко здобував освіту екстерном на посаду диригента в Ардонській духовній семінарії (Північна Осетія), що надавало йому можливість працювати вчителем співів і графічних мистецтв у Вищому училищі в місті Прохладний, розташованому в Кабардино–Балкарії. Саме там він пережив Першу світову війну. У 1917 році він служив у Куп'янську на Харківщині в Запорізькому полку, а після розформування полку залишився у місті, де став диригентом хору товариства «Просвіта». З 1918 року Дмитро Котко перебував у складі військових сил Української Народної Республіки. Спочатку він навчався в Рівному, де отримав офіцерське звання, а потім очолював військові духові оркестри в 1–му Волинському полку.

У 1919 році Дмитро Котко потрапив у польське полон у районі Хмельницького. Наступного року він вдалося втекти та приєднатися до військової кампанії Директорії проти більшовицьких сил в Україні. Він приймав участь у відступі на Захід разом з українцями–східняками, які відмовлялися приймати російсько-комуністичну окупацію України. У Польщі, де вони опинилися, були табори для інтернованих та емігрантів. У 1920 році в місті Ланцуті (воєводство Ряшів) Дмитро Котко організував хоровий гурток, складений з ентузіастів-співаків, що перебували в цих таборах. Гурток об'єднував колишніх учнів музичних шкіл та студентів консерваторій. Цей невеликий гурт ентузіастів став основою для створення "Українського хору".

Весною 1921 року Олександр Кошиць зі своєю хоровою капелюю прибув до Стжалкова на Познаньщині. Дмитро Котко допомагав йому у підборі співаків. Кращих хористів, які не змогли покинути Польщу разом з Кошицем, він запросив до свого колективу, що нараховував до 19 осіб, і розпочав підготовку цікавої та розширеної програми для майбутніх концертів. Виступи проходили у повітових містах Каліського воєводства. Однак польська влада надала дозвіл «Українському хорові» Котка проводити концерти з метою заробітку лише в віддалених західних воєводствах Польщі, де не проживало українське населення.

У лютому 1922 року «Український хор, диригент Дмитро Котко» (офіційна назва хору) розпочав свої перші офіційні гастролі, склад налічував 16 учасників. Програма концертів включала три частини: 1) канти, колядки, щедрівки; 2) твори українських, польських, російських і західно–європейських композиторів; 3) українські народні пісні, які передавали козацький бойовий дух та жартівливий, веселий настрій. Хор був визнаний за його натуральну сценічну присутність, беззаперечний спів без нот, виразну дикцію, чисту інтонацію, чудові тенори та вражаючі басы, а також бездоганне а капела виконання. Протягом майже року хор гастролював по різних місцях, включаючи холодне узбережжя. Цей період став часом становлення першого професійного українського хору в Польщі [3, С. 49].

Концерти «Українського хору Дмитра Котка» у Познані викликали справжній мистецький тріумф. Польські часописи постійно хвалили видатні виступи хору. Фелікс Нововейський, професор музики, композитор і керівник польського «Хору народového» в Познані, після

концерту українських співаків в «Домі євангеліцького», сказав: «Ви бачите перед собою людей, які перебувають далеко від своєї Батьківщини. Ви чули їх співи. Вони тут, на чужині, не забули пісні, яку створив їх народ. Вони не перестали її любити. Нехай нам буде прикладом те, як потрібно співати і поважати свою пісню. Бажаємо українським співакам і їхньому керівнику Дмитрові Котку ще більших успіхів у цій важкій, але благородній роботі» [2.]

Успішні концерти в Горішній Сілезії закінчили гастрольний тур «Українського хору» у Польщі та прикордонних містах Німеччини в 1924 році.

Отримання офіційного дозволу (міністерської ліцензії) на проведення концертів по всій Польщі, зокрема в Галичині, Волині та Холмщині, дозволяло популяризувати українську пісню і забезпечувало засоби для прожиття хористів. Проте, за вимогою польських урядовців, «Український хор» змушений був змінити свою назву на «Український Наддніпрянський хор». Для підготовки до виступів на українських землях під польською опікою, диригент Котко розширив репертуар хору за рахунок творів західноукраїнських композиторів, таких як Філарет Колесса, Остап Нижанківський, Денис Січинський та ін.

Першою зупинкою на турне було місто Перемишль. У Народному домі хор виступив у трьох концертах, отримавши теплий прийом від художниці Олени Кульчицької, композиторів Богдана Вахнянина і Станіслава Людкевича. Потім хор виступив у Дрогобичі, Самборі, Бориславі, Трускавці. П'ять концертів у Народному домі в Стрию пройшли з великим успіхом. Мешканці міста та прилеглих сіл мали можливість вдруге насолодитися співом «Українського мандрівного хору» – вперше вони мали таке щастя в 1919 році, коли вони слухали Українську державну хорову капелу під керівництвом Олександра Кошиця, коли той здійснював гастроль до Чехії. Під час свого виступу в Стрию, Дмитро Котко особисто висловив щирі слова подяки своїм шанувальникам. Виступи в Перемишлі та Стрию були фактичним початком успішних гастролей співаків по Галичині, Волині та всій Польщі. Хор також виступив у Болехові, Долині, Калуші, а потім в Станиславові, де відсутність власного концертного залу примусила їх виступати в будівлі польського театру ім. Монюшка (тепер – обласна філармонія).

Виступ «Українського мандрівного хору» в Станиславові став найбільшою культурною подією в житті міста. Вони продемонстрували вміння бездоганно співати а капела, слухати та довіряти диригенту, який знає, як захопити аудиторію пісню. Після цього відбулися концерти в Городенці, Коломиї, Снятині та в селі Русові, куди хористів запросив Василь Стефаник [1, С. 24].

Український Наддніпрянський хор під керівництвом Дмитра Котка здобув велику популярність і визнання. Він був запрошений для концертних виступів у містах Галичини та Волині, включаючи Підгайці, Бережани, Бучач, Чортків, Тербовля, Тернопіль, Кременець, Дубно, Рівне, Костопіль, Броди, Луцьк, Ковель, Любомль і Холм. Однак справжнє випробування і великий успіх чекали хор у Львові, який вважався галицьким центром української культури. У залі Народного дому хор виконав серію концертів для вибагливої аудиторії, серед якої були композитори Філарет Колесса, Станіслав Людкевич і Володимир Барвінський. Преса Львова високо оцінювала виступи хору, а доктор Філарет Колесса у газеті «Nowy czas» висловився про них як про найвидатніші виступи хорового співу, які коли-небудь чули у Львові. Він похвалив їх вміння співати напам'ять, фразувати та декламувати, а також висловив захоплення звучанням різних голосів, які зрівнював з музичним інструментом.

Український хор під керівництвом Дмитра Котка здобув велику славу в Польщі, і Краківське концертне бюро уклало з ним контракт на гастрольну подорож по центральних воєводствах Польщі. Розширений хор з 40 учасниками виступив у Кракові, отримавши високу оцінку критиків за свої виконання і вміння диригента Котка. Другий етап гастрольного турне охопив Варшаву, Лодзь, Радом, Бельськ-Бялу, Люблін, Гродно, Вільнюс, Ліду, Барановичі, Пінськ, Кобрин, Брест і Холм. Особливо запам'ятався концерт у замку князя Радзивіла у Вільнюсі.

Хор не лише гастрював по Польщі, але також проводив тривалі гастролі у Німеччині та Франції, де виступав у містах, таких як Штутгарт, Страсбург, Діжон і Безансон. Незважаючи на те, що аудиторія не розуміла української мови, вона відчувала емоційну силу та красу української музики. Однак останні гастролі у Франції зіткнулися з проблемами, включаючи крадіжку

імпресарію та політичні перешкоди. Це змусило диригента роздумати про подальшу долю хору і свою власну кар'єру.

У період з 1930 по 1936 р.р. Дмитро Котко працював педагогом в Львівській духовній семінарії та Львівській українській жіночій гімназії. Він також керував студентськими хорами, які виконували літургійну музику на радіо. У 1936 році диригент покинув педагогічну роботу і створив чоловічий хор «Трембіта» з групи галицьких аматорських співаків. Проте, назва не сподобалася польській окупаційній владі, і хор був перейменований на «Український мандрівний хор Дмитра Котка». Іноді хор виступав у гуцульському одязі, і його навіть рекламували як «Гуцульський хор Дмитра Котка» на поштових листівках.

Незважаючи на невелику чисельність (20 учасників), члени хору «котківці» мали високу вокальну майстерність, що чарувала слухачів. Диригент навчав кожного хориста окремо співати з точністю дикції та звучання. Тільки після досягнення цих стандартів, вони співали свою окрему партію. Такий підхід був застосований до всіх чотирьох голосових партій, що утворювали чотириголосий хор, що працював до досягнення виконавської досконалості. Отже, хор став інструментом, що забезпечував високомистецьке звучання.

У репертуарі хору Дмитра Котка було понад 70 творів українських композиторів. Загалом, концертні програми хору містили до сотні народних пісень та творів відомих вітчизняних та зарубіжних композиторів. Хористи також записували пісні під час гастролей у селах і власноручно обробляли їх для виконання на концертах.

Дмитро Котко розумів важливу роль гастролей свого хору, які не тільки пропагували українську хорову культуру що викликали патріотичні почуття, але й ставали благодатним джерелом для виникнення селянських хорів «Просвіти». Гастролі були мандрівною школою хорового співу та диригування. Робота відбувалася в різних умовах, включаючи театральні приміщення, концертні зали, читальні «Просвіти», а також селянські стодоли і навіть виступи на відкритому повітрі. Ці умови не ставали перешкодою, а навпаки, стимулювали розвиток. Цей хор був фактично першим професійним хором на західноукраїнських землях. Незважаючи на відсутність відповідної бази та державних субвенцій, він постійно перебував у концертних турне й оновлював свій репертуар.

Восени 1939 року Дмитро Котко офіційно розпочав створення професійного хору у Львові з державною підтримкою. Початковий склад хору складався з хористів, які раніше співали під керівництвом Котка. Згодом хор розширився до півсотні учасників і вирушив на гастролі до Перемишля. Проте, в результаті поділу Польщі, місто потрапило під окупацію, спочатку Третього Рейху, а потім Радянського Союзу. Пізніше хор було перетворено на мішаний за рішенням урядової комісії, і його склад значно розширили, включаючи співачок. Так з'явився Львівський державний український хор «Трембіта», яким керував Дмитро Котко. Під час перших гастролей «Трембіти» по Україні в 1940 році, було дві програми виступів, де Сорока та Котко чергувалися як диригенти. Один день концертів був під керівництвом Сороки, а інший – Котка. Під час гастролей Азербайджаном весною 1941 року Дмитра Котка застав початок німецько – радянської війни. Разом з капелою його евакуювали до Алма-Ати, де в вересні того ж року «Трембіту» розформували.

Для знайдення розради для душі, Котко організував концертну групу «Львівський український ансамбль пісні й танцю» у Казахстані. Група виступала при Чимкентській обласній філармонії до кінця війни. У 1945 році Котка запросили до Станіслава, де він став диригентом відновленого Гуцульського ансамблю пісні й танцю. Концертну програму ансамблю затверджували в обласному відділі культури, попередньо погоджуючи її з партійними органами, які вимагали пісень, що прославляють партію та Сталіна. Диригент не міг згодитися з цим.

У 1951 році, під час Різдвяних свят, Котка не допустили до святкування. Восьмого січня його було заарештовано. Він був під допитами протягом кількох місяців, де йому намагалися вибити зізнання в абсурдних звинуваченнях: надання фінансової підтримки хору А. Шептицького, антирадянська пропаганда на території європейських держав через популяризацію українських пісень тощо. Йому інкримінували «злочини», що не могла робити будь-яка порядна людина. Дмитро Котко провів п'ять років у сибірських концтаборах, проте

навіть там не покинула його рідна пісня. Він гуртував навколо себе інших ув'язнених–співаків і намагався домогтись дозволу від влади табору для їхньої художньої самодіяльності.

У 1956 році його звільнили, але адаптуватись у Львові було нелегко. Він не мав можливості працювати в «Трембіті». Однак Котко не пропускав жодного концерту своєї колективу у Львові. Це було його єдиною радістю. Крім великого диригентського таланту, він також мав витончений хист маляра. Після звільнення він створив ряд пейзажів, серед яких «Три лелеки» (1958), «Гірська річка» (1960), «Човен» (1963) та ін.

Дмитро Котко помер 18 листопада 1982 року і похований на Личаківському цвинтарі у Львові [4].

Таким чином, як камертон, що видає завше один і той самий звук, так і він постійно передавав людям красу рідної пісні, а з нею – любов до України. Таким був і залишився в пам'яті народній маестро Дмитро Котко.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вардзарук Л.Д. Котко Дмитро Васильович // Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І.М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001-2023 : URL: <https://esu.com.ua/article-83> (дата звернення 30.04.2024).

2. Лисенко І.М. КОТКО Дмитро Васильович // Енциклопедія історії України: Т. 5: Кон - Кю / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2008. 568 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Kotko_D (дата звернення 30.04.2024).

3. Срібняк І., Палієнко М. Сотник армії УНР Дмитро Котко: нарис життя і діяльності у Польщі, 1921-1924 рр. (до 130–ліття від дня народження) // *Київські історичні студії*. К., 2022. № 2 (13). С. 48–53.

4. Котко Дмитро : URL: http://library.dudaryk.ua/ua/authors/~Kotko_Dmytro (дата звернення 30.04.2024).

*Люшненко Олександр,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Бовсунівська Наталія Миколаївна*

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ БІОГРАФІЇ ІВАНА ПАТОРЖИНСЬКОГО

В статті простежується рівень розвитку української академічної вокальної школи крізь основні життєві події видатного українського співака Івана Сергійовича Паторжинського. Вказано, що його життєві паралелі підпорядковувалися наявним ступеням освіти того часу: нижчої ланки (церковнопарафіяльна школа), середньої (духовна семінарія), вищої (Катеринославська консерваторія (нині – Дніпровська музична академія)).

Ключові слова : вокальна школа, академічний спів, оперне мистецтво, консерваторія, виконавська манера, церковнопарафіяльна школа, хоровий спів.

Вокальне мистецтво пройшло великий шлях, проте сьогодні розуміння його суті складається з непередбачуваних викликів. Глобалізація та технологічний прогрес забезпечують його доступність. На перший погляд. Але жодна технічна інновація не замінить тепла або потужності оркестру, помаху лебединих рук балерини, людського живого голосу. Оперу практично завжди називають синтетичним жанром мистецтва – в сенсі органічного поєднання

співу, інструментального супроводу, хореографії, режисури, сценографії. Італія стала плацдармом і джерелом натхненного розвитку цього жанру мистецтва в Європі та Україні...

З моменту тріумфу «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1863 р.) національна опера торує свій самобутній шлях, долаючи перепони. За відносно недовгий (у порівнянні з іншими) шлях розвитку вона подарувала світу видатні зразки а також цілу плеяду співаків, яких історія вже назвала корифеями. Одним з них став Іван Сергійович Паторжинський (1896–1960 рр.).

Незважаючи на велику популярність у світі та Україні, про співака збереглося дуже мало джерел. Та й вони мають характер мемуарів. Д. Гнатюк (учень І. Паторжинського), О. Колодуб, Л. Кудрявцев, І. Курас, А. Паламаренко, В. Харитонова писали про Івана Сергійовича як людину, характеризували репертуар.

Мета роботи – багатовекторна. Це:

- простежити рівень вокального мистецтва України через призму біографічних даних Івана Паторжинського;
- виокремити характерні особливості творчого стилю співака, який викристалізувався на перетині історичних катастроф і попри радянську заангажованість;
- визначити найкращі педагогічні принципи викладання вокалу, які не втратили своєї актуальності в сучасних умовах.

У дослідженні застосовано аналітичний, історичний, мистецтвознавчий методи дослідження.

Іван Сергійович Паторжинський виріс у багатодітній родині в с. Петро-Свистунове (Катеринославська губернія). Згодом навчався в церковнопарафіяльній школі в Бахмуті, а після її закінчення – в духовній семінарії. Що на той момент представляла собою освіта в таких навчальних закладах? В першу чергу – це хоровий спів. З назви зрозуміло, що заклади мали відношення до храму, який працював в кожному українському (на той час – в складі російської імперії) селі. Православна традиція передбачає використання в Літургії людського голосу, хору. Тому ази колективного вокального виконання юнак отримав саме там. Проте, саме в семінарії чудо-бас Івана почула знана в краї мисткиня – Зінаїда Малютіна (1881–1976 рр.): співачка (сопрано), педагог, професорка Катеринославської консерваторії, засновниця Катеринославської української вокальної школи.

Пані Малютіна – потужна фігура у світі мистецтва. Зазвичай це покликання вибирають ветерани або ті, хто завершив свою артистичну кар'єру. Але в цьому випадку ми маємо справу з чудовим винятком: молода солістка з вражаючим голосом вибрала шлях педагогіки, залишаючись гастролуючою артисткою. Джерела описували її як «<...> ліричне сопрано, з особливо звучним центром і низами, ясне, продумане фразування і щире почуття, експресію без афектації. Володіє голосом пані Малютіна досить вільно.... До її достоїнств слід віднести ще невтомність – пані Малютіна співала дуже багато і дуже охоче, причому голос звучав однаково рівно й свіжо. Таку вокальну бадьорість не часто зустрінеш на концертній естраді. Публіка приймала концертантку з великою симпатією. Успіх був великий» [1].

Перші десятиліття ХХ ст. на території сучасної України можна охарактеризувати словами «суцільна руїна»: після смерті М. Лисенка його школу переформатовують, закордон виїхали потужні вокальні сили, вбито М. Леонтовича. З огляду на ці події, зауважимо, що українська вокальна школа перебувала на новітньому етапі формування [2].

У 1919 р. Катеринославське музичне училище було реорганізовано в консерваторію. Великою інновацією стало введення в навчальну програму творів українських композиторів і народних пісень. Цьому сприяла професор З. Малютіна, яка вважала, що в опері має бути поняття «архетип».

Її вокальний клас був багаточисельним: понад двадцять вихованців. Але особливо вирізнявся талантом Іван Паторжинський, який в свої 15 років так вразив професорку, що вона запропонувала йому безоплатні заняття в закладі. Головні риси її педагогічного стилю це висока майстерність дихальних технік, вимоглива доброзичливість, артикуляційна довершеність

голосового апарату, розуміння опери, як високого зразка синтезу музики, слова, візуалізації. До цього додавалася ще й осягнення образу і пошук драматургічних особливостей твору.

Сучасники зазначали, що вплив пані професорки на її вихованця відчувався протягом всього життя співака. Особливо це відчувається у виконанні українських опер: мало знайдеться мистецтвознавців, які не вважають знаменитий дует Карася (І. Паторжинський) та Одарки (М. Литвиненко-Вольгемут) з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського видатним і найкращим. Але це буде в майбутньому і вже в театрі, про який мріяла більшість обдарованих і геніальних співаків – Київській опері. Як і його викладачка, Іван Сергійович поєднував артистичну кар'єру з викладацькою. Формула занять Івана Сергійовича – це поєднання трьох основних складових:

- репертуару, на основі якого формується майстерність виконавця. В цьому сенсі віддавалася перевага українській народній пісні (як незамінній платформі для розвитку вокальних навичок з її підкресленим *legato*, м'якій, плинній мелодійній лінії);

- індивідуальний підхід до кожного студента у пошуку його власної тембральної палітри;

- психологічна стимуляція студентів до саморозвитку. Він вимагав від них не тільки технічно точного виконання, а й глибокого осмислення мистецтва. Ноти на слова – то лише гола техніка, бо не ними багата музика. Емоція, тонкий нюанс слова та мелодії вважав основою вокалу [3; 4].

Очевидно, що його методика викладання вокалу дала свої неперевершені результати, бо Іван Сергійович виховав потужну плеяду митців. Серед його учнів народні артисти Д. Гнатюк, А. Кикоть, Є. Червонюк, Л. Остапенко. Але, все ж варто зауважити, що творчість та основні засади вокальної школи Івана Сергійовича Паторжинського все ще чекають глибокого аналізу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Таїсія Козак. Зінаїда Малютіна – засновниця Катеринославської української вокальної школи. Портал «Дніпро Культура». URL : https://www.dnipro.lib.dp.ua/Zinayida_Malyutina
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
3. Паламаренко А. Виконавські акценти виразності сценічного мовлення в українській опері (з досвіду роботи Івана Паторжинського / *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 3-4. С. 197-211. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2022_3-4_15
4. Кречко Н. М. Вокальна школа Івана Паторжинського. Музика в діалозі з сучасністю: комунікативні аспекти музичної культури України ХХІ століття : тези доп. щорічної наук.-практ. ін.-конф. проф.-викл. складу, докторантів, аспірантів, магістрів та студентів. м. Київ. 23 квітня 2020. Київ : видавничий центр КНУКіМ. С. 38 – 41.

Невойт Діана,
здобувачка другого (магістрського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Цюряк Ірина Олександрівна

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ НАДБАНЬ НАЦІЇ

Актуальні виклики, з якими стикається Україна на шляху власного становлення, формують необхідність у розкритті потенціально нових векторів становлення національної ідентичності, традиції та культурних надбань нації. Оптимальні завдання та потреби

спрямовані та те щоб зумовити вихід країни на потенційно новий рівень на світовий політичній та соціально-економічній арені.

Ключові слова: ідентичність, культурний обмін, дослідження, творчість, елементи національності, хорова музика.

Постановка проблеми. Надбанням діяльності Анатолія Авдієвського є те що він фактично започаткував можливість співіснування масової культури, такою що була поширена в різних осередках та елітарного мистецтва як такого що було властиве лише певним верствам населення [1, с. 218]. Таким чином, створюючи певний парадокс співіснування протилежності новаторського мислення та традиційних культурних надбань, взаємопроникнення європейських та позаєвропейських культур, інформаційний вибух, що зробив доступним кожній миті і в кожному пункті весь спектр духовних надбань людства – всі ці здобутки ХХ сторіччя, а особливо другої його половини, не могли не відбитись на художньому світогляді як творців, так і виконавців, врешті, на потребах і запитах публіки.

Ці зміни в сучасному культурному житті чутливо враховує і Анатолій Авдієвський у власній діяльності, що надало можливість окреслити такі принципи розвитку хорової музики:

- початок усвідомлення змісту діяльності. Особливістю цього етапу є те, що учасники не до кінця усвідомлюють потенційні кроки, що мають бути реалізовані на шляху досягнення мети;
- проблемою може бути й те, що учасники діяльності усвідомлюють усі складові реалізації та досягнення якісного результату, проте через відсутність розподілу ролей/відповідальності у векторі співу та створення творчого поля;
- робота має бути спрямована на розвиток емоційної складової, становленню високо-автоматизованих навичок у змісті виконавської діяльності [1, с. 219].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджуючи специфіку реалізації українського музичного фольклору, як частини сучасної національної культури, можемо зазначити, що окреслена галузь перебуває на етапі значних трансформацій. Це зумовлено впливом глобалізації та зміни співвідношення етнічних своєрідних феноменів, що в сукупності формує новий вектор розуміння ціннісних духовних орієнтирів [2, с. 372]. Отже, важливо досліджувати та розуміти специфіку культурного обміну, через призму хорової музики що може бути розглянуто на прикладі творчості та творчих здобутків Анатолія Авдієвського.

Виклад основного матеріалу. Важливого змісту набуває дослідження специфіки функціонування хорової музики, оскільки саме цей жанр є одним із тих де культурний обмін простежується найбільш чітко та динамічно. Робота з у векторі хорової музики у зазначеному контексті має такий зміст:

- виховання елементів національного, патріотичного світогляду, розвиток позитивного ставлення до культури та довкілля, передача історичного досвіду та надбань від покоління до покоління;
- утвердження позитивного емоційно-ціннісного ставлення до практичної та духовної діяльності людини;
- розвиток потреби у реалізації своїх творчих та інтелектуальних здібностей шляхом поєднання елітарної та масової культури [2, с. 370].

Безсумнівно, для Митця обробки народних пісень, стали певним своєрідним апогеєм власної творчості та надбань оскільки саме у векторі цієї діяльності Анатолій Авдієвський досягнув найвидатніших успіхів. Вважаємо, що найголовнішим здобутком було збереження у своїй власній інтерпретації та культурному світогляді гармонійності та непорушності, відчуття природи народної пісні у всій її красі та натуральності.

Дослідниця життєвого шляху А. Авдієвського – О. Драгомирецька зазначає, що роль фольклору, хорової музики у розумінні світогляду Маестро можливо розуміти зі змісту одного з його інтерв'ю: «Увага до фольклору – це цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в

українській культурі). І це знову-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню» [1, с. 217].

Зазначимо, що внесок А. Авдієвського у розвиток національного фольклору неможливо переоцінити: композитор не просто визначається розумінням колориту та самобутнього світогляду українців. По між іншим, він досліджував традиції різних регіонів України, формуючи та переосмислюючи єдність та вміло вплітаючи у канву споріднені елементи фольклору. Особливістю творчого пошуку було те, що Анатолій Авдієвський у доборі фольклорних зразків неодноразово звертався до записів, що були зроблені хористами та хористками із різних регіонів [1, с. 215]. Таким чином, через призму співпереживання та співвиконання народних співаків уособлювалися не лише регіональні традиції, що були притаманні певному географічному осередку, але й визначалися суто сутнісні прикмети художнього мислення що були відображені у змісті конкретного твору [1, с. 215]. Зокрема, погоджуємося з точкою зору А. Ткач стосовно того, що наразі провідну роль відіграють «процеси глобалізації та інтеграції, які у своїй сукупності спричиняють активний вплив на культуру кожної країни» [4, с. 146]. Глобалізація враховує економічні, політичні та технологічні зміни, що сприяють зближенню та взаємопроникненню культур з різних частин світу. Таким чином, створюється спільне полікультурне середовище, а провідними надбаннями глобалізації є поширення народної музики та фольклору, реалізація культурного обміну через призму активної взаємодії різноманітних стилів з іншими культурами [4, с. 148].

Визначаючи поняття «культурного обміну» А. Митєва акцентує увагу на тому що, провідну роль відіграє так званий «крос-культурний вплив» або «крос-культурна взаємодія» [3, с. 50]. Цей процес розуміється як «специфічне єднання між різними культурами, що призводить до взаємного обміну ідеями, традиціями, поглядами, музикою та інноваційними технологіями, – що зумовлюють динаміку різноманітних аспектів культурного життя [3, с. 51]. Провідними моделями реалізації культурного обміну та впливу, виступають процеси: міграції, соціальні мережі, туризм, дипломатичні відносини, а також новаторський мистецький пошук.

За результатами досліджень Олени Драгомирецької, пріоритетом діяльності композитора – практика творчості А. Авдієвського є властива самоприсвята хоровій справі, у векторі української національної традиції популяризації у світових масштабах, а також долучення оригінальних композицій з огляду системи певних конкретних образних, виразових засобів та принципів переінтонування народного мовлення певних регіонів та поетичного тексту [1, с. 216].

Відповідно до цього, створювався певний єдиний культурний простір що базувався на оспівуванні власне мистецтва та національної свідомості, через призму розуміння та прийняття певних культурних розбіжностей та ментальності.

Висновки. Резюмуючи, зазначимо, що фольклор різних країн може бути трансформований та інтерпретований, як інноваційний чинник у формуванні музичної культури не лише певного регіону але цілого осередку взаємодії з іншими культурами. Отриманий результат буде створювати новий базу для розуміння мистецтва та музично-мистецької репрезентації. Різноманітні дослідження, інновації, експерименти в своїй єдності та гармонійній взаємодії потенційно можуть допомагати зберегти та відтворити автентичні елементи фольклору.

Водночас, ґрунтовна праця проведена Анатолієм Авдієвським, щодо обробок та інтерпретації пісень та музики народів світу, з думкою про традиції народу й специфіку єдності духовності та неповторності самобутності, – формують новий вектор досліджень специфіки національних фольклорних артефактів, які мають суттєві розбіжності у своїй структурі [1, с. 220]. Проте, незважаючи на розбіжності вони завжди дуже органічно звучать у канві хорового співу, що призводить до природності та безсумнівного сприйняття різною аудиторією (незважаючи на вік та національну приналежність) роблячи хорову музику зрозумілою для всього людства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Драгомирецька О. Принципи індивідуального композиторського стилю Анатолія Авдієвського в контексті проблематики творчості «музикантів-практиків». *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2014. С. 215 – 221.

2. Жихарєва Є. Масове музичне мистецтво як феномен індустрії в умовах глобалізації культури XXI століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф.* 2016. С. 368–375.

3. Митева А. Фольклорні традиції як запорука збереження культурної самобутності народу за умов глобалізації. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. С. 49–52.

4. Ткач А. Глобалізаційні процеси та їхній вплив на український музичний фольклор. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. № 46. С. 145–149.

Нідзельська Олександра,
*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Новосадова Світлана Артемівна*

К-ПОП ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядаються основні поняття про корейську музику, описується історія створення як окремого жанру; освітлений сучасний корейський поп, його актуальність, причини популярності; також розглядаються вимоги до вступу в к-поп гурт, відповідні ролі в музичному колективі. У цій статті в приклад взято один з найвідоміших корейських гуртів у світі BTS, а також коротко описані як найпопулярніші гурти, так і ті, хто започаткував цей напрям.

Ключові слова: *корейська музика, трот, індустрія поп-музики, K-POP, айдол, розвиток музики, хореографія, к-поп гурт.*

Основний текст. Абревіатура К-рор утворена від англійського словосполучення «Korean pop» і включає в себе різноманітні стилі поп-музики, представлені в Південній Кореї, може поєднувати в собі танцювальну музику абсолютно різних напрямків, а саме електронний поп, хіп-хоп і сучасний ритм-енд-блюз. З точки зору стилістики, ці напрямки зародилися не в Південній Кореї, а мають багаторічну практику розвитку на європейському та американському просторі. Тобто в певному сенсі вони є адаптаціями відомих стилів зі східного музичного простору, а фактором, який надає їм національного колориту, є використання корейської мови. Компоненти - ритмічна основа, гармонічні деталі, мелодичні характеристики, виконавські деталі, тому можна зазначити, що вона не може бути однозначно визначена на основі суто музичних компонентів [1].

Важливо те, що к-поп виходить за рамки музичного напрямку та сформував навколо себе цілу субкультуру. Крім того, до цього напрямку можна віднести всю комерційну музику, орієнтовану на молодь, і хоча вона розвивається в напрямку, визначеному європейською та американською музичною культурою, вона також має свої унікальні особливості. Вплив англійського музичного контенту беззаперечний, оскільки ці практики стають все більш поширеними в контексті глобалізації [2].

Стиль к-попу бере початок з троту. Трот — музичний жанр, який вважається найстарішою формою корейської популярної музики. Його назва є скороченим варіантом «фокстрот», який вплинув на трот з його двотактними елементами. Його ритми виникли під час японської окупації Кореї з 1910 по 1945 рік і розвивались під впливом японського жанру енка. Крім того, присутність американських військових підтверджує, що специфічний ритм Північної Америки сприяв її розвитку. Трот характеризується своїм жвавим і повторюваним ритмом. Цей ритм

супроводжується співом, головним елементом якого є вокальні звороти, також відомі «уривчастий голос». Ця вокальна техніка привносить у пісні енергію, пристрась, радість і веселощі. Щодо змісту текстів пісень, вони в основному базуються на темах, пов'язаних із коханням і вечіркою [1,3].

Повертаючись до явища повторної популяризації жанру в 2000-х роках, індустрія розваг відповідала за його популяризацію, щоб підтримувати його еволюцію. Згодом, починаючи з 2010-х і донині, телевізійні та радіопрोगрами створювали простори поширення для найвідоміших співаків цього жанру.

З моменту появи в 1930-х роках трот увійшов до мейнстріму корейської поп-музики. Секрет стійкості музики полягає в її адаптивності до мінливих часів. Протягом воєнних років від початку Корейської війни (1950 р.) до угоди про перемир'я пісні троту завжди звучали для переміщених, змучених війною людей, даючи вихід їхнім стражданням і втішаючи їхні серця.

К-POP – це індустрія поп-музики, яка виникла в Південній Кореї і включає в себе елементи західного електро-попу, хіп-хопу, танцювальної музики, сучасного ритм-енд-блюзу та багатьох інших музичних стилів.

К-поп – це жанр музики, який був розроблений і розвинений корейським народом і корейським урядом. Він перетворився на популярну субкультуру серед молоді в усьому світі, рушійною силою якої є інтерес до сучасної корейської культури, моди та стилю. Завдяки інтернету к-поп охопив ширшу аудиторію, ніж можна було собі уявити. Зараз корейська поп-культура є одним із рушійних факторів молодіжної культури в Азійсько-Тихоокеанському регіоні, особливо в Китаї, Японії, Тайвані та Південно-Східній Азії [4].

К-поп — це музичний жанр, який використовує багато різних звуків і впливів. У музиці є запам'ятовуються ритми, реп та інструментальна музика для танцювальних пауз. Тексти пісень часто пишуть корейською мовою, хоча такі групи, як Blackpink і BTS, мають і тексти англійською та японською мовами. Різні гурти випускають різну музику: одні відомі своїми бадьорими мелодіями, а інші відомі своїми джазовими баладами чи важким хіп-хопом. Деякі групи матимуть гібрид багатьох видів музики одночасно, а інші змінюватимуть своє звучання з кожним альбомом.

Seo Taiji and Boys — перша група, яка наслідує к-поп музику та величезну кількість шанувальників, яку ми маємо сьогодні. Завдяки поєднанню нових музичних стилів із хореографією хіп-хопу народився кей-поп. Першим К-поп-гуртом, який виник, були Seo Taiji and Boys (1992-1996) і складався він з трьох учасників. Змішавши корейську музику із західною, Seo Taiji and Boys заклали основу сучасного к-попу, включивши елементи корейської баладної музики [5].

Коли було відкрито «рецепт» зірки к-поп (музика, що змінює жанри, привабливі виконавці, бездоганний зовнішній вигляд і складна хореографія), з'явилося перше покоління зірок к-поп. Н.О.Т вважається першою справжньою групою к-поп айдолів, оскільки гурт складався з навчених поп-зірок. Вони випустили пісню Candy у 1997 році, і вона стала поп-хітом в Кореї.

G.o.d (розшифровується як Groove Over Dose) дебютував у 1999 році, поклавши початок другому поколінню к-поп. G.o.d за тим же планом став одним із найпопулярніших бойз-бендів початку 2000-х у Південній Кореї.

К-поп групи, які сьогодні домінують у чартах, належать до третього покоління. BTS, EXO, Seventeen і BLACKPINK захопили світ музики далеко поза межами Південної Кореї. Основний успіх к-поп третього покоління в США унікальний, оскільки традиційно Америка експортує культуру, але неохоче її імпортує. Третє покоління к-поп змогло зламати американський мейнстрім значною мірою завдяки соцмережам.

К-поп айдол — виконавець(ця) корейської поп-музики або к-поп індустрії. Вони можуть бути учасниками к-поп гурту або сольними виконавцями. Зазвичай вони навчаються в корейських розважальних агенціях як стажери, проходять інтенсивне навчання, щоб вдосконалити свій спів і танці, а також розмовляти іноземною мовою, перш ніж стати повноцінними айдолами К-поп [6].

Крок 1: Прослуховування. Багато корейських розважальних компаній проводять глобальні прослуховування, щоб набрати не лише корейців, які проживають у Південній Кореї, але і майбутніх потенційних айдолів з інших країн. Тому можна пройти особисте прослуховування у своїй країні або ж онлайн.

Крок 2. Стажування у компанії Ті, кому вдається пройти прослуховування, зазвичай приєднуються до великої розважальної компанії як стажери. Навіть якщо майбутній артист довго тренується, це ще не гарантує, але це крок до цього. Під час тренінгу учасники практикують танці та спів, іноземні мови, такі як японська та англійська, а також навички співбесіди та акторську майстерність. А також вони повинні пройти принаймні елементарний тренінг з етикету та медіа, але найголовніше, триматися подалі від неприємностей – а саме, побачень і скандалів. Однак, якою б суворою не здавалася система стажування, стажери також отримують певну свободу. Стажери можуть зніматися в рекламі та музичних відео, виступати моделями, а іноді навіть зніматися в дорамах (корейських серіалах) чи фільмах під час навчання.

Крок 3. Дебют. Третій крок — це, звісно, дебютувати як айдоли. Агентство оберає серед стажерів тих, кого розмістити у групі та хто готовий дебютувати. Деякі з них стають відомими в усьому світі. На жаль, деяким іншим групам може не пощастити стати такими ж успішними. Деякі продовжують існувати протягом тривалого часу, незважаючи на меншу кількість шанувальників [7].

Хоча к-поп іноді використовується як загальний термін для всієї популярної музики з Південної Кореї, існують більш специфічні характеристики справжньої к-поп музики:

- *Великі групи:* К-рор групи зазвичай мають від чотирьох до семи айдолів (учасники) на виступ, але деякі групи набагато більші (до 23-25 учасників).
- *Гібридне звучання:* сучасна К-рор музика часто поєднує традиційні корейські музичні елементи з західним впливом, таким як джаз, соул, хіп-хоп і фанк.
- *Унікальний стиль:* К-рор айдоли відомі своїм барвистим і стильним одягом, стилі якого варіюються від вуличного одягу до елегантного, від вишуканих чорно-білих ансамблів до тематичних нарядів.
- *Систематичне навчання:* стажери та артисти проходять медіа-тренінг, вивчають хореографію, працюють з тренерами з вокалу та практикують живі виступи, які іноді записують і завантажують, щоб подражнити своїх фанатів і підігріти їх інтерес до майбутніх релізів.
- *Широка хореографія:* танцювальні програми є важливою частиною кожної К-рор групи, яку тисячі шанувальників вивчають і завантажують в Інтернет, щоб віддати належне своїм кумирам.

Причини популярності к-поп музики:

Доступність. Існує міф, що к-попом цікавляться лише підлітки, але це неправда: вікових, гендерних чи мовних бар'єрів не існує не лише в к-попі, а й у музиці загалом. Дійсно, більшість пісень написані корейською (деякі пісні англійською, інші - англійською, китайською чи японською), але музика - це більше, ніж слова.

Візуал та перформенс. Одним з головних факторів, що пояснюють популярність к-попу, є поєднання музики та особливого "сету", який її незмінно супроводжує. Цей набір включає в себе приголомшливі перформанси, пісні, які часто містять якусь історію або тему, і зовнішній вигляд кумира, тобто костюми і макіяж. Особливої уваги заслуговує той факт, що айдоли співають і танцюють. Мова йде про дуже складні танці, створені хореографами, які вимагають інтенсивної підготовки.

Старанність к-поп айдолів. Це також сприяло зростанню популярності корейської музики: айдоли – талановиті артисти. Це тому, що вони проводять багато часу, співаючи, танцюючи та граючи на інструментах.

Близькі стосунки всередині гурту. Це може бути пов'язано з тим, що більшість айдолів знають один одного ще зі школи, довгий час були стажерами або живуть разом у спеціальних гуртожитках

Контент від айдолів. Одне з завдань к-попу - розважати. Гурти та сольні виконавці часто беруть участь у різноманітних телешоу та проектах, або ж співпрацюють з іншими колективами.

Зв'язок між айдолами та фанатами. Кожен гурт і сольний виконавець завжди має особливу назву для своїх шанувальників. Візьмемо, наприклад, Stray Kids. Їх назва "Stay", що перекладається як "Залишайся", була створена з назви гурту. Учасники гурту також мають власний девіз: "Stay, you make the Stray Kids stay" ("Залишайся, ти змушуєш Stray Kids залишатися").

Культура фандомів. Коли люди починають цікавитися К-поп гуртами, вони відчувають себе частиною сім'ї, де вік, стать, національність і все інше не має значення. Навіть у ці складні для українців часи іноземні фанати підтримують українських: на одному з концертів BTS на місцях біля сцени роздавали українські прапори, вивішували плакати із закликами підтримати Україну та робили благодійні пожертви [8,9].

Одним з найпопулярніших гуртів, що відноситься до стилю к-поп є BTS. Зокрема, вони не лише регулярно виступають і співпрацюють разом з американськими виконавцями, а й беруть участь у багатьох американських шоу. У травні 2018 року група викликала фурор, коли стала першою корейською групою, яка виступила на сцені церемонії вручення головних музичних нагород американського журналу Billboard.

Надзвичайно важливим фактором, який приваблює шанувальників к-поп груп, є те, що їхніх кумирів часто представляють як ідеальних. Факти, пов'язані з особистим життям артистів, приховуються, особлива увага приділяється цілком позитивного враження, відсутності шкідливих звичок та недоречних скандальних ситуацій.

Підхід до створення групи глобальний: враховуються зовнішній вигляд; роль у гурті, багатофункціональність і типажі; поведінка; мелодії, здатні привернути увагу з перших нот, тексти пісень; серія яскравих візуальних рядів, різноманітність кліпів та танцювальні рухи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Торхманова А.М. Культурологія. «НАПРЯМОК К-ПОП ТА ЙОГО РОЛЬ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ». URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3112/%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%90.%D0%9C.%20%D0%9D%D0%B0%D0%BF%D1%80%D1%8F%D0%BC%D0%BE%D0%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 23.04.2024).
2. «К-ПОП: ЧОМУ КОРЕЙСЬКА ПОП-МУЗИКА ПІДКОРЮЄ ЗАХІДНИЙ СВІТ»). URL : <https://liza.ua/uk/lifestyle/self-development/k-pop-pochemu-koreyskaya-pop-muzyka-pokoryaet-zapadnyiy-mir/>(дата звернення 23.04.2024).
3. HaneulSsem. Стаття «Trot: The first form of Kpop». URL : <https://haneulssem.com/2022/02/07/trot-the-first-form-of-kpop/>(дата звернення 23.04.2024).
4. Korea Foundation. Стаття «Before K-Pop: Popular Music since the Korean War SPECIAL FEATURE 3 Trot, Ballads and Dance Music». URL : <https://www.kf.or.kr/kfEng/na/ntt/selectDgtldetailView.do?dgtlType=A&mi=2114&dgtlSn=6298&langTy=KOR>(дата звернення 23.04.2024).
5. The Los Angeles Film School. «A BRIEF HISTORY OF K-POP». URL : <https://www.lafilm.edu/blog/a-brief-history-of-kpop/> (дата звернення 23.04.2024).
6. 90 Day Korean. «Kpop idol – Life and career of the Korean music artists». URL : <https://www.90daykorean.com/kpop-idol/> (дата звернення 23.04.2024).
7. TIMES.ZT Інформаційно-аналітичне видання. «К-ПОП: причини популярності». URL : <https://times.zt.ua/k-pop-prychyny-populiarnosti/> (дата звернення 23.04.2024).
8. MasterClass. Стаття «All About K-Pop: Inside K-Pop's History and Signature Sound». URL : <https://www.masterclass.com/articles/what-is-kpop> (дата звернення 23.04.2024).
9. «All of BTS' collaborations with western artists, ranked». URL : <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/bts-collaborations-western-artists-ranked-2512222> (дата звернення 23.04.2024).

*Останчук Любов,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Бовсунівська Наталія Миколаївна*

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП ЯК ЗРАЗОК СИНТЕЗУ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються основні елементи українського вертепу, який є синтезом багатьох складових української культури. Зокрема, вказано, що вертеп – це зразок унікального поєднання матеріальної та духовної спадщини українського народу. Також зауважено, що незважаючи, по суті, на «іноземне» походження вертепу, зовсім скоро цей синтезований жанр культури та мистецтва став більш популярним і розвинутим, ніж в країні походження. Також наголошено на великій історичній ролі вертепного дійства в становленні та розвитку української опери.

***Ключові слова:** вертеп, інструментальний, хоровий супровід, персонажі вертепу, театралізоване дійство, оперне мистецтво.*

Кожна культурна традиція народжується в певному кутку світу. Якщо вона суголосна уявленням, смакам та інтересам певного суспільства, розпочинається її шлях поширення від народу до народу. Проте часто міграція культурних стереотипів зумовлена релігійними факторами. В українських землях особливе місце займала вертепна драма, яка стала важливим кроком у формуванні багатожанрового національного мистецтва. Італійський звичай будувати різдвяні «ясла» поступово поширився в різних католицьких країнах Західної і Центральної Європи: Франції, Іспанії, Португалії, Німеччині, Швейцарії, Австрії, Чехії, Польщі та інших [1]. В нашій державі це явище пройшло важкий і тернистий шлях: від заборони та витіснення з побуту (російським царизмом а, згодом, і більшовиками) до відродження традицій різдвяного дійства. Відповідно, з'явився певний масив праць з тематики. Вивченням цього феномену в різний час займалися Д. Антонович, І. Волицька, Д. Мозер, О. Курочкін, В. Микитась, І. Несен, Ю. Федас, І. Франко ...

Слово «вертеп» спочатку мало значення «печера», але з часом воно стало символічним для печери у Віфлеємі, де народився Ісус Христос. Вертеп, як вид лялькового театру, знайомий з XVI століття, відображав культурні особливості різних країн Європи, Азії, Африки та Америки. Кожна етнічна група надавала йому свої унікальні риси, але загальна ідея залишалася однаковою – вихвалити справедливість, прославляти перемогу добра над злом та героїв Вітчизни [2].

Отже, які складові мистецтва поєднало в собі вертепне дійство? В першу чергу – це місце, так би мовити, «роботи» акторів. Українське вертепне мистецтво передавало історію Різдва за допомогою мініатюрних сцен, які розгорталися на скриньках, які були переносною сценою. Також студенти часто виступали в ролі акторів, подорожуючи взимку по містах, селах та монастирях, демонструючи свої вистави глядачам. Це було для них не лише засобом виживання та навчання, але і способом заробітку.

Ще одним важливим матеріальним елементом вистави були костюми. Зауважимо, що всі персонажі мали своє убранство: смерть, янгол, чорт, коза, Марія, Йосип, дід, баба... Дослідники цього театрального костюму відзначають таку особливість, що «персональний» костюм пройшов свій шлях еволюції, проте ніколи не був дотичний до епохи: він мав лише елементи, за якими можна було впізнати належність особи до певного етносу (світські персонажі) чи його назву (здебільшого – це релігійні дійові особи) [3].

«Сокиринський вертеп» став відомим як один із найвидатніших зразків українського вертепу, який у XVIII ст. київські бурсаки доставили в маєток родини Галаганів. Власник маєтку, гостинний господар, був завжди радий приймати в своєму помешканні в селі Сокиринці на Полтавщині талановиту молодь. У знак вдячності студенти залишили у вельможі увесь вертепний реквізит: скриню, ляльки, музичні ноти та текст п'єси (80 сторінок) [4].

Крім самої скрині вертепу та вистави, в ньому були задіяні невеликий хор та інструментальний ансамбль, які забезпечували музичний супровід подій. У вертепній драмі ляльковий театр і музика зливалися в єдине ціле, допомагаючи відтворити національний колорит і поглибити емоційне сприйняття. Музика та вокал відігравали важливу роль у розкритті сюжету та характерів персонажів. Зазвичай вистава складалася з двох дій: «релігійної» та «світської».

Суть першої дії вертепної драми полягала у відтворенні подій Божого народження. Хор виконував роль своєрідного коментатора тих подій, роз'ясненні сюжету. Колектив а cappella не лише відтворював образи героїв, таких як Ірод, три царі, Рахіль та інші, але і надавав подіям емоційний колорит. Автори вертепних драм часто використовували жанр кант, який дозволяв їм передати духовність і народні традиції.

Друга дія вертепної драми базувалася на комічних побутових сюжетах, які сприймалися з гумором. Музичний акомпанемент базувався на народних фольклорних мелодіях, що підкреслювало комедійний характер вистави. Музика також виконувала роль коментатора подій, але, одночасно, надавала індивідуальні характеристики персонажам, роблячи кожного унікальним через свою музичну ідентичність.

Необхідно зазначити, що певна кількість українських архетипів вертепу згодом з'являється в творчості оперних композиторів, зокрема, в постаті козака Івана Карася у опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського, персонажах Возного та Виборного з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка». Зауважимо, що значна частина музичного матеріалу опери також бере свій початок з вертепного репертуару: наприклад, «Ой, під вишнею», «Всякому городу нрав і права», «Ой, не шуми, луже», «Віють вітри» та інші [5].

Необхідно зауважити, що вертеп вирізняється серед інших форм своєю складністю, оскільки поєднує в собі кілька мистецьких жанрів: літературу (лібрето), театр (сценографію, режисуру), хорове та інструментальне мистецтво. Тобто, це – поліжанровий феномен. Для більшої яскравості звернемо читача до повісті М. Гоголя «Вій», на сторінках якої представлено цю форму мистецтва [6].

Узагальнюючи викладене вище, варто підкреслити, що мистецтво вертепу мало значний вплив на розвиток оперної сцени в Україні: там також відбувається (але більш потужно і ширше) чергування музичних номерів з діалогами, використання хорового і сольного співу, вокальних та інструментальних ансамблів, танців, пантоміми, сценографії, костюмів і багато іншого. Також вертепна драма слугувала об'єднанню сільської громади, поширювала автентичне мистецтво і представляла зразки канонічної хорової музики далеко від районів її побутування.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Олександр Курочкін. Європейські мандри різдвяних ясел (до історії вертепу). URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kurochkin_Oleksandr/Yevropeiski_mandry_rizdvianykh_iasel_do_istorii_vertetu.pdf?PHPSESSID=if42ejimfif9855b6t9g1ocga2
2. Курочкін О. Різдва́ний вертеп: шляхи історичної трансформації. Монографія. Київ : Ліра-К. 188 с.
3. Несен І. І. Синтез мистецтв : навч. посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 120 с.
4. Антонович Д.В. Український театр / Українська культура: Лекції. Київ : Либідь, 1993. С.443–473.
5. Изваріна О. Вертепна драма як складова українського оперного мистецтва. Наукові записки. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. № 19. 2011. С. 11–18.
6. Гоголь М. Вій. (Переклад з російської Антін Харченко). URL : <https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Viy/>

Петюх Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Новосадова Світлана Артемівна

ФЕНОМЕН ПОСТАТІ І. Я. ПАДЕРЕВСЬКОГО

У статті розкривається феномен постаті І.Я.Падеревського, людини, яка поєднувала у собі таланти піаніста-віртуоза, композитора, педагога, філантропа, літератора, науковця, державного та громадського діяча, неперевершеного оратора, мецената. Людина-легенда, патріот, гуманіст, довге яскраве життя якого стало прикладом самовідданого служіння народу і високому мистецтву. Його ім'я добре відоме у колах знавців класичної музики та на політичній арені першої половини ХХ ст. Народжений на Вінничині він пізніше проживав у Франції, Швейцарії, США та Польщі. Влаштовував всесвітньо відомі тури, писав матеріали про музику і багато спілкувався з провідними політиками свого часу, відстоюючи ідеї незалежності Польської держави. Ігнацій Ян Падеревський прожив яскраве життя і вписав своє ім'я до світової історії.

Ключові слова: *піаніста-віртуоз, композитор, педагога, філантроп, літератор, науковець, державний діяч, громадський діяч, оратор, меценат.*

Основний текст. Ігнацій Ян Падеревський народився в Курилівці на Поділлі 6 (18) листопада 1860 року в сім'ї, яка культивувала патріотичні традиції польських національних повстань. Батько майбутнього піаніста й композитора походив зі шляхетського роду, що виводився з Падарева на Підляшші й мав герб Єліта. Його дід, свого часу, за вільнодумство був засланий царським урядом до Сибіру, де і народилася мати Ігнація – Поліксена, з роду Новіцьких. Батько приймав дієву участь у визвольній боротьбі і саме за переховування зброї для польських повстанців у 1863 р. його було заарештовано, і малолітній Ігнацій разом із сестрою протягом року виховувалися у тітки (адже мати померла невдовзі після його народження, похована на куриливецькому цвинтарі)

Батько управляв маєтками місцевих поміщиків, тому родина часто змінювала місце проживання. Музичні здібості Ігнація проявились досить рано. У три роки він підбирав по слуху знайомі мелодії на фортепіано, в чотири – навчався у приватних учителів, і в 12 років виступав з концертами у Хмільнику, Вінниці, демонструючи блискучу техніку і музичність.

У 1872 р. Падеревський побував у Києві. Відвідав там кілька оперних вистав, познайомився з відомим композитором В.Зарембою. Вражений грою юного піаніста, В. Заремба присвятив йому збірник фортепіанних творів, назвавши його «Малий Падеревський».

Талант і працездатність юного музиканта допомогли йому у навчанні на фортепіанному відділі Варшавського музичного інституту (1872-1878). Саме у ці роки стався конфлікт студента І. Падеревського з директором учбового закладу, який примушував студентів грати в інституцькому оркестрі і вважав, що, крім головного інструмента, кожен учень повинен володіти навиками гри на інших. Такі вимоги викликали супротив молодого шляхтича, який навідріч відмовився грати в оркестрі. Побачивши у такій відмові прояв бунту, директор відрахував Падеревського з учбового закладу. Лише заступництво викладачів за свого улюбленого учня повернуло Ігнація у ряди студентів [1].

На дипломному концерті Падеревський зіграв першу частину концерту ля-мінор Едварда Гріга, а на композиторському виступі представив власну пісню «Доля» (на слова Владислава Сирокомлі). Завдяки «патенту» закінчення інституту та прихильності директора Аполінарія Контського Падеревський став викладачем фортепіано в «нижчому» класі цього ж інституту.

З 1880 р. І. Падеревський вивчав інструментовку і композицію у Берліні (там йому пощастило познайомитися з Р. Штраусом, А. Рубінштейном, П. Сарасате), з 1884 р. – продовжував навчання у Відні, у 25 років отримав посаду професора-викладача фортепіано у Страсбурзі [2].

Музична кар'єра І. Падеревського розпочалася у 1885 р. й відразу ж захопила шанувальників фортепіанного мистецтва. Після артистичних дебютів у Відні (1887), Парижі (1889), Лондоні (1890) і Нью-Йорку (1891) ім'я Падеревського ставилося на рівні з ім'ям Ф. Ліста – обох називали найбільшими піаністами світу. Творчий облік його як виконавця характеризувався блискучою майстерністю, яка проявлялася в усіх видах піаністичної техніки, величезним емоційним діапазоном і тією глибиною співучості звуку, яка дозволила критику і есеїсту (письменник) Л. Ратисбону назвати його «воскреслим Шопеном»

Переломним моментом у мистецькій кар'єрі Падеревського став його дебют у Парижі, який відбувся в Залі Едварда Гріга 3 березня 1888 року. Це був справді «європейський» дебют, який назвали «сенсацією сезону». Завдяки йому Падеревського охрестили «паризьким левом» і «другим Шопеном». Через кілька днів після цього тріумфу Падеревський дав ще три концерти в Парижі, зокрема, з відомим оркестром Шарля Ламур'є. Цей шалений успіх, знаковий і для подальшої політичної кар'єри Падеревського, відкрив перед віртуозом паризькі салони..

Після Парижу розпочалася серія концертів у інших європейських центрах. У травні 1890 р. в Лондоні й по всій Англії Падеревський здобув визнання не лише музичного товариства, а й фінансових кіл, аристократів, дипломатів і навіть коронованих осіб [3].

У 31-однорічному віці Падеревський ступив на поріг своєї великої кар'єри в Америці. Його вже знали в Європі. Окрім фортепіанних успіхів, він мав і певні композиторські досягнення. Крім того, постійно працював над гуманітарною освітою. Падеревський налагоджував дедалі ширші зв'язки з провідними політиками та державними діячами. Пам'ятаючи своє важке дитинство, митець долучився до благодійної діяльності, підтримував молодь.

Восени 1891р. Падеревський виїхав за океан, як це робили інші видатні музиканти, щоб здобути славу: Марцаліна Сембріх-Коханська, Гелена Моджеєвська та Юзеф Гофман. 17 листопада 1891 р. митець упершу виступив в Америці і відразу в новому нью-йоркському залі Карнегі-хол, який досі один із найважливіших (якщо не головний) і найпрестижніших світових концертних залів [3,4].

Із нью-йорським симфонічним оркестром під керівництвом Вальтера Дамроша Падеревський виконав фортепіанний концерт №4 Каміля Сен-Санса та власний концерт ля-мінор. Він також представив п'ять сольних творів Шопена. Так розпочався перший американський тур Падеревського (107 виступів). Тільки в Нью-Йорку він дав 32 концерти. Його слухали понад 200 000 осіб, а дохід становив близько 100 тис. доларів. Окрім мистецького досягнення, Падеревський налагодив зв'язки з польською діаспорою й увійшов у коло американських політиків та фінансистів.

Ігнацій Ян Падеревський залишив по собі безцінну спадщину як мистецьку, досягнувши вершин піанізму та створивши чимало композиторських шедеврів, так й історичну, виборовши для свого рідного народу вимріяну самостійну державу. Він став одним з найвідоміших поляків у світі, користувався неймовірною популярністю як артист, його безсумнівний піаністичний авторитет у світовому контексті спричинив повагу та довіру до особи музиканта в політичних колах. Протягом життя митець майстерно та нерозривно поєднував ці сфери своєї реалізації, які були об'єднані вищою ідеєю – мрією про незалежність Польщі. «Насправді ж його постать – рідкісний випадок нерозривної єдності музично-виконавської, просвітницької і громадсько-політичної діяльності людини-патріота, борця за незалежність Польської держави та її визнання у всьому світі».

У музичній спадщині Падеревського – опера «Манру», написана за мотивами повісті видатного польського письменника Ю. Крашевського «Хата за селом», який гостро засудив кріпацтво й утверджував гуманістичні ідеї; симфонія сі мінор «Полонія», сонати для скрипки з

фортепіано, концерт для фортепіано з оркестром, пісні на слова А. Міцкевича, К. Мендеса та А. Асника [5].

Однак основу творчості І. Падеревського як композитора складають твори для фортепіано. Кращі з них - «Польські танці», «Гуморески», Менует соль мажор, Польська фантазія для фортепіано з оркестром. Більшість фортепіанних п'єс – яскраві зразки його «співучої» виконавської манери, тканина яких рясно інструментована інтонаціями, ритмами Польщі, в них ясно відчувається національний дух країни.

Центральне місце у доробку майстра займають інструментальні твори, і очевидно, найбільше авторських зразків створено для фортепіано: Фортепіанна Соната Es-dur (1885-1903), Сюїта Es-dur (1879), Інтродукція та Токата (1881-1882), численні мініатюри. Серед камерно-ансамблевих творів композитора – Соната для скрипки та фортепіано (1880-ті рр.), Варіації та фуга для струнного квартету (1884) тощо [6].

Авторському перу майстра належать його власний жанровий підтип-краков'як як прояв цікавості до локального колориту в межах національних традицій. Такий пасаж у творчості зустрічаємо в музиці зазначеного періоду і в інших європейських школах, що дає змогу констатувати цей принцип як один із важливих ознак мистецької національної ідентифікації композиторів.

Спадщина І.Я. Падеревського зайняла ключове місце в польській культурі. Музикант увійшов в історію піанізму як один із найяскравіших, найвідоміших і найпопулярніших віртуозів кінця ХІХ- початку ХХ ст., полонив світ переконливо глибокою інтерпретацією музики Ф. Шопена, створив чимало яскравих пізньоромантичних арт зразків, своєю діяльністю зміг пригорнути увагу світової спільноти до питань національної самобутності та ідентичності нації. Творчість І. Я. Падеревського вражає, насамперед, глибиною почуттів та переживань, багатогранністю розкриття образного змісту, багатством звучання, мелодичною виразністю та блискучою віртуозністю.

Оточення раннього дитинства сильно позначилось на формуванні свідомості майбутнього визначного польського діяча. І по материнській, і по батьківській лінії родина, представники якої були уродженцями сучасної Вінниччини, вирізнялась глибокими патріотичними переконаннями. Сімейне оточення юнака завше підтримувало національно-визвольні рухи вільнодумних поляків не тільки ідейно, але й фізично і матеріально. Таке сміливе волевиявлення на тлі царського політичного режиму поклало відбиток на світогляді Ігнація. Надзвичайно обдарований музично юнак зробив фантастичну піаністичну кар'єру, отримавши світове визнання та повагу до своєї особистості, що дозволило йому контактувати із передовими громадськими та політичними діячами на найвищому рівні. Завдяки можливості перебувати на авансцені мистецького олімпу маестро зміг дипломатично реалізовувати свої політичні прагнення та мрії. «І. Падеревський як відомий піаніст і композитором довгий час був символом польської музики не лише у себе на Батьківщині, але й у всьому цивілізованому світі» [7,8].

Як кожен свідомий поляк Падеревський мріяв бачити свою Батьківщину вільною і незалежною. Дружні стосунки з провідними державними діячами Європи і Америки зумовили його шлях до більш, ніж 50-річної діяльності на політичній арені. Міжнародна слава Падеревського-піаніста застала широку громадськість прислухатися до промов Падеревського-політика.

Тому основною метою дослідження є представлення патріотично – політичної діяльності І. Я. Падеревського, яка стала основною для поширення питання про незалежність Польщі у політично-дипломатичних колах США та європейських держав. Його активна патріотично-політична діяльність відіграла величезну роль у відродженні польської державності на початку ХХ ст.

Від початку 1910-х років у еміграції Падеревський починає активно займатися публічно-громадянською діяльністю, спрямованою на поширення ідеї відновлення польської державності. Унікальність цього діяча ґрунтується на тому, що, не маючи практичного політичного досвіду, він використав важливі стратегічні кроки щодо поширення польського питання у міжнародних політичних колах.

У листопаді 1918 року Падеревський вирішив повернутися в Польщу й формувати польський уряд за підтримки президента США та європейських лідерів, а також завдяки переговорам у Лондоні й Парижі (з Романом Дмовським та членами Польського національного комітету). Через Гданськ і Познань 1 січня 1919 року він прибув до Варшави. Діяча вітало 300 тисяч.

25 січня 1919 року вже як прем'єр-міністр (призначений Радою міністрів) Падеревський провів перше засідання свого кабінету, в якому він також виконував обов'язки міністра закордонних справ. Однак через дедалі жорстокіші напади опозиції Падеревський врешті оголосив про відставку і на початку 1920 року назавжди покинув Польщу. Через два роки він повернувся до концертів, але тільки на світових сценах. 1918 року Падеревський приїхав у вільну Польщу вже як одна із найбагатших світових персон. А два десятиліття тому він виїжджав із боргом 740 000 доларів [8].

Завершення Першої світової війни дозволило І. Я. Падеревському повернутися на батьківщину. На шляху до дому, в Лондоні Падеревський зустрівся з міністром закордонних справ Великої Британії Бальфумом і заручився його авторитетною міжнародно-політичною підтримкою.

Повернення на батьківщину принесло для Падеревського не лише успіх у мистецькому колі та шалену популярність серед співвітчизників, але й визнання його політичного досвіду в еміграції. Проте, використавши всі політичні та дипломатичні механізми впливу, після тривалих та бурхливих дискусій у комісіях, 28 червня 1919 року І. Падеревський підписав Версальський мирний договір, відповідно до якого були встановлені західні і північні кордони Польщі, до якої відходили майже вся Великопольща та Східне Помор'я, без Гданська. Версальський договір залишив відкритим питання про східні кордони Польщі, 25 липня 1919 р. відбулось підписання Польщею, Великою Британією, Францією та США договору «Про захист прав національних меншин» у Польщі. За цим договором Польща зобов'язувалася забезпечити свободу й рівноправність національних меншин. Як відомо рішення конференції, закріплені у Версальському договорі, підвели підсумок Першої світової війни. Вважають, що І. Падеревському не вдалося досягнути усіх вимог польської сторони на конференції, але тут він зарекомендував себе вмілим дипломатом [9,10].

Трагічний 1939 рік 1 вересня, вибух Другої світової війни. Падеревський знову розгортає політичну та патріотичну діяльність, організовує допомогу жертвам війни в Польщі. Діяч розсилав урядовцям звернення, виступав на радіо, зустрічався з польськими політиками [9,10].

У вересні 1940 року зі Швейцарії через Іспанію та Португалію Падеревський дістався до США. 1941 року там пройшли Дні Падеревського з нагоди золотого ювілею його американського дебюту. За цей час відбулось близько 6 тис. концертів на честь артиста, доходи від яких спрямовувалися передусім на допомогу Польщі. Падеревський, незважаючи на вік, залишався політично активним. Він виголошував промови, підносячи дух співвітчизників; звернувся до світової спільноти з проханням підтримати Польщу. Востаннє Падеревський виступив 22 червня 1941 року в Ок-Ридж, штат Нью-Джерсі. Тоді йому стало погано й після тижневої пневмонії 29 червня 1941 року він помер [10,11,12].

Особистість піаніста, суспільно-громадського діяча, оратора, політика, філантропа стала ключовою і у музичному, і у політичному житті Польщі кін. XIX – поч. XX ст. Завдяки неймовірній музичній обдарованості, насиченій концертній практиці він виніс проблему польської національної ідентичності на світовий рівень, заручився у питаннях державності підтримкою найвпливовіших кіл. Феномен І. Я. Падеревського – у незламності духу, вірі у незалежність своєї країни, дієвості у всіх сферах свого життя, у комплексній єдності поетичного мистецтва та розсудливої політики. В європейській культурній спадщині це унікальний випадок співіснування контрастних видів діяльності людини, їх взаємного функціонування у досягненні буттєвого кредо видатної персони.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ігнацій Ян Падеревський : громадянин, митець, музикан. URL : https://library.vn.ua/Konf2010/texts/5_6.htm (дата звернення 23.04.2024).
2. Падеревський: польський геній самопіару з XIX століття. URL : <https://culture.pl/ua/stattia/paderevskiyi-polskiyi-henii-samopiaru-z-xix-stolittia> (дата звернення 23.04.2024).
3. Бортняк, А. Славетний земляк із Поділля. Вінниччина, 2000. 17 листоп.
4. Верещагіна, О.Є. Подолянин І.Я. Падеревський. *Наукові записки ВДПУ ім. М.Коцюбинського*. Вінниця, 2004. Вип. 7. С. 99–104.
5. Грабовський, В. А світ цей музикою зветься В. Грабовський / Уряд. кур'єр. 2002. 15 черв.
6. Гребельський, С. Курилівка – колиска знаменитого піаніста Вінниччина. 1996. 12 груд.
7. Зубачевський В.А. Геополітичні плани Німеччини, Польщі... *Славяноведення*. 1999. №4. С. 41–49.
8. Історичні постатті Хмільника. Падеревський Життєві обрії. 2002. 3 серп.
9. Сітенко, Т. Польські піаністи в концертному житті Києва *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Історія музики: нові факти та інтерпретації*. Київ, 2004. Вип. 42. С. 40-51.
10. Сітенко Т. Київські епізоди творчої біографії І. Падеревського. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Історія музики: нові факти та інтерпретації*. Київ, 2006. Вип. 43. С. 40-51.
11. Верещагіна О.Є., Григорчук П.С. Подолянин І. Я. Падеревський – визначний польський політичний та музичний діяч. *Наукові записки ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Серія : Історія*. Вінниця, 2004. Вип. 7. С. 100-104.
12. Загурська-Антонюк В. Політичний внесок І. Я. Падеревського у становлення польської державності у першій половині ХХ століття. *Intermarum: історія, політика, культура*. Житомир, 2015. Вип. 2. С. 259-266.
13. Сітенко Т. Київські епізоди творчої біографії І. Падеревського. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Історія музики: нові факти та інтерпретації*. Київ, 2004. Вип. 42. С. 40-51.

Яремів Богдан,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Чернишова Анна Михайлівна

ІСТОРИОГЕНЕЗА КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті проведено аналіз історичного розвитку західноєвропейського музичного інструменту – шестиструнної класичної гітари. Проаналізовано різні методологічні підходи до вивчення історичних джерел, а також здійснено спробу встановити джерела походження цього інструменту. Висвітлено різні етапи в історії європейського виконавства на класичній гітарі, а також загальні аспекти історії музичного мистецтва в контексті європейської музичної культури.

Ключові слова: *історія музичного мистецтва, класична гітара, європейська музична культура, історія розвитку, історія виконавства*

Основний текст. Гітару вважають давнім інструментом, тому дослідники, які вивчають історію цього музичного інструменту, застосовують як традиційні методи, так і особливі підходи. Традиційний метод включає в себе аналіз теоретичних трактатів, передмов, авторських

коментарів та музичних творів. Однак специфічним методом вивчення історичних матеріалів є аналіз іконографічних документів, що поширився з ХХ століття. Початково цей метод був вивчений французькими істориками, зокрема Женев'єм Тібо де Шамбюр, які першими застосували його для одержання історичної інформації. Сучасна думка визнає, що зображення навколишніх предметів у творах мистецтва минулих епох може бути відтворене достовірно. Однак для використання цього методу необхідно порівнювати його з іншими джерелами того часу. Використання іконографічного аналізу відкриває перед дослідниками великий документальний фонд, що дозволяє отримати інформацію про стародавні інструменти, їх конструкцію, техніку гри та роль у суспільстві.

Прогрес у методології дослідження історії музичних інструментів продовжується. Починаючи з 1960-го року, розпочалося детальне наукове вивчення експонатів з музейних колекцій. Для цього почали застосовуватися сучасні наукові методи, такі як хімічний аналіз лаків стародавніх інструментів, використання ультрафіолетових і гамма-променів для виявлення прихованих особливостей будови і встановлення їх первісного вигляду.

Струнні щипкові інструменти, до яких належить і класична гітара, з'явилися у давнину. Існує припущення, що гітара має своє походження з Єгипту. Важко точно визначити, звідки саме почалася історія гітари, але можна припускати, що людина випадково відкрила перший звук музичного інструменту, виготовленого з панцира черепахи з натягнутими струнами. Інша версія вказує на те, що гітара виникла з лука, з якого стріляли стрілою, і це призвело до виникнення характерного звуку, що надихнув людину створити не просто знаряддя для полювання або війни, а для музики. Ймовірно, що гітара як інструмент з'явилася близько 3000 років до нашої ери. За словами Піфагора (500 років до н.е.), у троглодитів у Малій Азії існували триструнні гітари, які називалися Пандурою. Вони були відомі персам і арабам під назвами Самблека, Самблусе та Самбуїт. Гетибери, народ, який жив близько 2000 років до н.е. у Сирії, відомі своєю вмільстю грати на Киннарі. Через 500 років у Єгипті гітара згадується у ієратичних текстах та ієрогліфах під назвою "Нефер". На стінах єгипетських імператорів, у барельєфах часто можна побачити сцени, де присутня гітара, окремо або разом з іншими інструментами [1].

Гітара (ісп. guitarra) – це струнний музичний інструмент який є з родини лютні. Звук формується вібрацією струн і підсилюється резонатором – декою інструменту. Гітари поділяються на акустичні, електричні та напів акустичні. Також гітари відрізняються за кількістю та матеріалом струн, конструкцією корпусу і призначенням. Гітара використовується як сольний, акомпануючий та у складі ансамблю в різних музичних напрямках. Цю інформацію можна знайти у вільній електронній енциклопедії "Вікіпедія". У класичній гітарі струни (спочатку жильні, потім нейлонові) прикріплюються до підставки, розташованої між резонаторним отвором і нижнім краєм корпусу. Струни зашпилюються пальцями (нігтем або подушечкою) або за допомогою плектра (або медіатора).

На Середньому Сході поширені інструменти, схожі на гітару, що свідчить про це, зображений один з таких інструментів на фризі буддійського монастиря Эртама біля Термеза (Узбекистан). Вольман у своїй книзі "Гітара й гітарист" зазначав, що гітара – один із найпоширеніших і водночас один із найдавніших музичних інструментів, які існують вже сотні років. Вона отримала свою назву від слова "кіфара", яке давні греки вживали для позначення струнних музичних інструментів, які використовувалися для акомпанементу співу. Починаючи з Х століття, графічні зображення того часу показують багато різних видів струнних щипкових інструментів, і разом з тим, їх зображення стає загальноприйнятим. Особливі риси цих інструментів свідчать про їхній початковий етап розвитку, коли струни (зазвичай три або чотири) були прикріплені до напівкруглої підставки, що вміщена в основі деки, і натягнуті за допомогою об'ємних колків, що вставлені у колкову коробку. На початку XIII століття з'явився інший тип інструменту, схожий на віолу. Згадки про цей інструмент можна знайти в книзі "Тлумачення Апокаліпсису", яке зберігається у Парижі [2].

Лютню вважають найближчим попередником гітари. Вона була ввезена до Європи ще в Середньовіччі. Данте Аліг'єрі, великий флорентієць, народився у 1265 році, і вже у його "Божественній комедії" згадується багатострунна лютня, яка була добре відома в його час. Лютня

мала овальний корпус, короткий гриф з ладами, відігнута назад голівку з колками для натягування струн і плоску дерев'яну деку з круглим резонаторним отвором. Кількість струн на лютні була різною, іноді доходила до 24. Найпоширенішою була лютня з п'ятьма парами струн і однією одинарною. Струни настроювалися у різні способи (парні - в унісон або в октаву). На лютні грали, заціпуючи струни пальцями, іноді - плектром. Музику для лютні спочатку записували за допомогою "табулатур" - буквенної або цифрової системи запису, що передувала більш простому запису за допомогою нот. Розшифрування табулатур часто викликало складнощі, оскільки кожна країна або навіть окремі виконавці мали свій спосіб запису, що не завжди можна було точно перекласти на сучасну загальноєвропейську нотацію.

Починаючи з XIII століття в Іспанії інформація про еволюцію гітари стає більш докладною. Наприклад, мініатюри з рукопису "Кантиги Святої Марії" (1250 р.), що представляли собою збірку пісень на честь Діви Марії, показують придворних міністрелів у момент виконання своїх обов'язків, де на них багато разів зображуються гітари. У країнах Північно-Західної Європи, таких як Англія, Франція та Німеччина, гітару можна побачити в скульптурах і мініатюрах майстрів того часу. Наприклад, гітару можна побачити в руках ангела, який грає музику, на мініатюрі з псалтирі Робера де Ліля (1300-1320 рр., Лондон). З початку XIV століття вчені дослідники вказують на високу популярність гітари й визнають, що з цього часу гітара витісняє і замінює античну кіфару. Близько 1300 року Хуан де Грохео називає інструмент "guitarra sagrapenica". А через двадцять років дослідник Пилип де Вітрі використовує більш узагальнену назву - "chitarra". Гітара активно починає брати участь у всіх розважальних заходах, виступаючи як акомпанемент для танцюристів і співаків, а також бере участь у різних ансамблях. Варто зазначити, що до нашого часу не дійшло жодного нотного запису музичних творів тієї епохи. З літературних джерел відомо, що на гітарі постійно грали сільські і, пізніше, придворні музиканти. Таким чином стає очевидним, що гітара була одним із інструментів, які отримали широке визнання в XIII і XIV століттях [3].

Слід зазначити видатних виконавців на лютні тих часів. Італійські лютнярі, серед яких Франческо Спіначчіно, Франческо ді Мілано, Вінченцо Галілея (1520-1591) – батька знаменитого астронома, і А. Терці, заслуговують на особливу увагу. У музичному житті Франції відомими були П'єр Аттен'ян і Денис Готьє. Серед англійських лютнярів слід згадати видатного віртуоза Джона Доуленда і Роберта Джонса. Німецька лютнева музика стала відомою завдяки видатному лютнярю і майстру Гансу Нейзидлеру. Варто зауважити, що лютня в Німеччині була популярною тривалий час, а останні німецькі лютнярі XVIII століття уже створювали музику для неї в класичних формах сюїти. Серед відомих німецьких лютнярів XVIII століття можна зазначити Сильвіуса Леопольда Вейса. Крім того, музику для лютні також створював Йоганн Себастьян Бах.

У XVI столітті відбувається початок так званого відродження гітари в Європі. Свідченням цієї популярності може служити одна з історичних версій, пов'язаних із придворним життям того часу. Наприклад, герцог Орлеанський, син Франца I, що мав намір одружитися з іспанською принцесою, донькою або племінницею Карла V, почав вчитися грати на гітарі, можливо, з метою залучити її увагу. Вихователь молодого герцога, поет і музикант Меллен де Сен-Желе, надавав йому уроки гри на гітарі. У своїй поемі Сен-Желе описує, як заняття на гітарі тимчасово перервалися через хворобу герцога. Більшість виконавців лютні поступово переходили на гітару, яка стала набагато популярнішою за лютню. Завдяки її легкій техніці гри, виконавець на сцені міг "сяяти" навіть без спеціальної професійної підготовки.

Починаючи з XVII століття, гітари, які були виготовлені майстрами протягом наступних століть, дійшли до наших днів. Один із прикладів збережених гітар знаходиться в колекції Музею музичних інструментів Паризької консерваторії. Майстром цієї гітари був венеціанець Кристофо Кокко, і вона датується 1602 роком. Конструкція цього інструмента характеризується плоским корпусом, виготовленим з пластинок слонової кістки, з'єднаних вузькими планками коричневого дерева. Ця гітара є типовим представником найпоширеніших гітар італійських майстрів того часу [4].

Наступним важливим кроком у розвитку гітари був період кінця XVII століття. Історія свідчить, що у Франції молодому королю на навчання гри на гітарі до двору запросили видатного викладача й музиканта того часу Франческо Корбетту. Під час правління короля Франції Людовіка XIV гітара стала улюбленим музичним інструментом аристократії та композиторів не лише в Франції, але й у всій Європі. Цікаво відзначити, що в Україні, починаючи з початку XVII століття, до поширення гітари популярністю користувалася бандура. Бандура, схожа за формою на лютню, окрім основних 5-6 струн, мала "приструнки" – кілька додаткових струн, розміщених на деці. Репертуар бандуристів передусім складався з народних пісень, що з часом також знайшло своє відображення в українській гітарній музиці.

Гітара, яка раніше відігравала невелику роль у супроводі, стала надзвичайно популярною у всіх країнах Європи. Разом з фортепіано вона стала основним інструментом домашнього музикування. Завдяки виконавській майстерності М. Джуліані, Ф. Смітта, Д. Агуадо, М. Каркассі та інших видатних гітаристів, які почали виступати на сцені з кінця XVIII століття, гітара стала важливим концертним інструментом [3].

Подальший швидкий ріст популярності гітари пов'язаний з кількома факторами.

По-перше, постійне удосконалення конструкції гітари робило її конкурентоспроможним та виразним музичним інструментом серед інших. По-друге, гітара була досить портативною, що робило її універсальною і популярною серед потенційних музикантів. Крім того, вона була відносно доступною за ціною, що забезпечувало її доступність для широких верств населення. У середині XIX століття спостерігався спад популярності гітари, особливо в Європі, де фортепіано витісняло її. Проте в цей період в Іспанії та Англії класична гітара все ще мала велике значення. Гітара пройшла значні зміни в своїй конструкції, ставши сучасним інструментом. Антоніо де Торрес, визнаний майстер гітари, здійснив значний внесок у її реформу та модернізацію. Франциско Таррега Ешеа, видатний гітарист кінця XIX століття, слідував іспанській школі гри на гітарі.

Після смерті Ф. Таррега в 1909 році відбулося переломне подією в історії розвитку класичної гітари. З цього часу гітара ввійшла в складний період, що супроводжувався як спадами, так і підйомами. Проте на початку XX століття відкрилися нові перспективи для розвитку гітари, і вона розпочала свій, вже сучасний, історичний шлях [4].

Висновки. У цій статті спробовано відстежити історію розвитку західноєвропейської класичної гітари з моменту її виникнення до сучасного періоду. Розглянуті різні історичні аспекти гітарного мистецтва, намагаючись дотриматися хронологічної послідовності основних етапів еволюції. У сучасній Україні класична гітара займає провідне місце серед інших музичних інструментів за популярністю та поширеністю, що вимагає детального подальшого вивчення її історії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Матеріали — Вікіпедія. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Гітара> (дата звернення 30.04.2024).
2. Матеріали – Серенада. URL : <https://serenada.in.ua/uk/bloh/statti-pro-hitari/89-istoriya-hry-na-hitari> (дата звернення 30.04.2024).
3. Коваленко А.С. Історичні передумови становлення вітчизняної інструментальної гітарної освіти в контексті розвитку музичної освіти. *Музичне мистецтво в освітологічному дискусії*, 2017 (2). URL : <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/91>
4. Чеченя К. Музичне виконавство сьогодення. *Гітара в Україні*. 2008. № 2. С. 18–27.

Секція 5. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЗАПРОВАДЖЕННЯ СИНТЕЗОВАНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ СЬОГОДЕННЯ

Борисенко Наталія,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Шинкарук Ірина,
народна артистка України,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Грушак Ірина,
концертмейстер кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка

МИСТЕЦЬКІ ФЕСТИВАЛІ ЖИТОМИРА ЯК КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ШИНКАРУКА

Володимир Шинкарук – відомий український поет, перекладач, літературознавець, композитор, громадський діяч, бард, конференсьє, почесний громадянин міста Житомира, заслужений працівник культури України. Працював професором кафедри музики і хореографії з методиками викладання Житомирського державного університету імені Івана Франка, а також у Київському Національному університеті культури та мистецтв.

Його наукові інтереси лежали у сфері історії літератури та мистецтва, літературного краєзнавства. Постійно поєднував науково-педагогічну діяльність з концертними виступами. Як автор і виконавець був переможцем багатьох музичних фестивалів і конкурсів, виступав з концертами у Польщі, Словаччині, Угорщині, Німеччині, Франції, США [1].

Народився Володимир Федорович 19 серпня на Яблучний Спас. Саме в цей святковий день у Житомирському академічному українському музично-драматичному театрі імені Івана Кочерги традиційно проходив авторський концерт митця, у якому брали участь відомі виконавці та колективи – легендарна народна артистка України Ніна Матвієнко, народний артист України Юрій Градовський та ансамбль «Древляни», заслужений артист України Анатолій Говораadlo, академічна хорова капела «Орея», академічний хореографічний ансамбль «Сонечко», дитяча хорова студія «Струмочок», квартет «Ретро». Це стало гарною традицією, концерти проходили при повному аншлазі.

Ще на початку своєї роботи в університеті, Володимир Шинкарук започаткував фестиваль авторської пісні «Студентські струни». Разом з Костянтином Яновським, переможцем легендарної «Червоної Рути» 1991 року, автором безсмертних пісень «Свіча» та «Калинові острови», проводили в нашому місті фестивалі бардівської пісні. Трохи згодом, народились «Листопад-Фест» (ННІ філології та журналістики) та «Студенська Ліра» (ННІ педагогіки). Фестивалі стали справжніми творчими лабораторіями, де студентська молодь може експериментувати, шукати себе, знаходити нових друзів та однодумців. Завдяки ентузіазму та наставництву Володимира Шинкарука відбулося становлення багатьох творчих особистостей.

Міжнародний фестиваль мистецтв «Пісенний Спас» імені Володимира Шинкарука було засновано в пам'ять про митця у 2015 році в місті Житомирі його донькою, народною артисткою України Іриною Шинкарук. Фестиваль має кілька локацій та проходить протягом 4-5 днів. Літературна алея – це книжковий ярмарок, поетичні читання, творчі зустрічі. Алея майстрів: виставка-ярмарок та майстер-класи від народних майстрів. Художня алея: виставка картин і майстер-класи. Спасівська Алея: спільний розпис жовтого фортепіано та створення художнього панно на асфальті. Сьогодні легендарне фортепіано з автографами учасників фестивалю та видатних особистостей України можна побачити у самотньому народному музеї «Ремісничий двір» Федіра Євтушенка [2].

Одна з традицій фестивалю – вишивання відомого Спасівського рушника із автографами учасників свята, який став своєрідним оберегом «Пісенного Спасу». Вишивати рушник майстриня Інна Завальнюк почала у 2017 році, і наразі він має довжину 14 метрів і близько 100 автографів

У рамках фестивалю проходить конкурс молодих виконавців, який відбувається у трьох номінаціях: конференсьє, виконавець естрадної пісні, виконавець авторської пісні. Обов'язкова умова участі у перших двох номінаціях – виконання твору Володимира Шинкарука. Участь у конкурсній програмі в різні роки взяли молоді таланти з різних куточків України, Польщі, Грузії, Казахстану, Словенії, Молдови, Індії, Демократичної республіки Конго, Ізраїлю, Китаю та інших.

Гостями та членами журі ставали найвідоміші виконавці України та зарубіжжя. Народні артисти України: Ніна Матвієнко, Тарас Петриненко та Тетяна Горобець, Олександр Пономарьов, Павло Зібров, Ольга Сумська та Віталій Борисюк, Наталія Бучинська, Віктор Павлік, Мар'ян Гаденко, Валентина Степова, Павло Зібров, Дмитро та Назарій Яремчуки, Оксана Пекун, Анатолій Гнатюк, Катерина Бужинська, Анатолій Матвійчук, Алла Попова, Юрій Градовський, Інєса Братушич, Роман та Андрій Руді, Наталія Шелєпницька, Наталія Валєвська, Михайло Грицкан, Тетяна Піскарьова, Павло Дворський, Ауріка Ротару, Микола Свидюк, Ніна Кірсо та «Фрістайл», ВІА «Кобза», Володимир Талашко, Вадим Крищенко, Алла Кудлай, Надія Шестак, Іво Бобул, Ніколо Петраш, Олена Кулик та ансамбль «Дніпро». Заслужені артисти України: Анжеліка Рудницька, Анатолій Говорадло, Марина Одольська, Андрій Князь, Ярослава Руденко, Олександр Зайченко, Ірина Зінковська, Олександр Смик, Сергій Лазо, Інна Труфанова, Ігор Жук, Ірен Роздобудько, Маріанна Поплавська, вокальний дует заслужених артистів України Яніни та Олександра Яремчуків. Джазовий піаніст віртуоз Володимир Соляник та Вікторія Корженок, драматург і гуморист Олександр Володарський, відомий актор і конференсьє Дмитро Оскін. Лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів: Альфонсо Олівер, Іларія, Артем Кондратюк, Міла Нітіч, Олександр Воевуцький, Ірина Антонович, Поль Манандіс, Олена Романовська, Кір Каплуновський, Ігор Воевуцький (колишній соліст гурту «Авіатор»), новий проект Мирослава Кувалдіна «Джоніч», Katarzyna Klosowska, Лєна Дарк, Роман Скорпіон, Роксолана. Гурти «The ВІО», етно-гурт «Joguj Kłos» (Йорій Клоц), «G-Art», «Авіатор», Віктор Винник та «Мєрі», Каріна Плай і Вячеслав Сінчук «Galaxy», Роман Веремєйчик та група «Люм'єр», Олександр Калєнда та «Рєтро 21», «Дєсь Там», «FoFan», «My Generation», Київський ансамбль ударних інструментів «Ags NOVA», засновник гуртів «ТАРТАК», «Був'є» – Олександр Положинський та інші [3].

Нажаль, з початком повномасштабного вторгнення проведення такого потужного мистецького марафону тимчасово припинєно, але фестивалі студєнтської творчості у Житомирському державному університєті імені Івана Франка продовжуються. У 2022 році вони пройшли дистанційно, а з 2023 року проходять наживо. Фєстивалі «Листопад-Фєст» та «Студєнтська Ліра» імені Володимира Шинкарука набули нових фарб та статус «відкритий». Тепєр у них беруть участь студєнти багатьох закладів освіти Житомирщини у різних номінаціях: вокал, авторський твір, хореографія, інструментальний жанр, художнє читання. За останні 9 років свою творчєсть презентували представники всіх вісьми факультєтів Житомирського державного університєту імені Івана Франка, Житомирського медичного інституту, Поліського національного університєту, Житомирської політехніки, Житомирського технологічного фахового коледжу КНУБА, Бердичівського фахового коледжу промислової економіки і права, Житомирського фахового коледжу культури і мистєцтв імені Івана Огієнка.

19 серпня 2020 року на фасаді 4 навчального корпусу Житомирського державного університєту імені Івана Франка було відкрито барельєф Володимиру Шинкаруку.

Тим хто був знайомим з Володимиром Федоровичем пощастило, бо він щиро ділився своїми жартами, жагою до життя та творчості, своїм талантом та знаннями, завжди був готовий підтримати та допомогти розквітнути новим талантам. А його легендарну фразу «...нехай дитина вийде на цю сцену, можливо то її майбутнє!» добре пам'ятають та втілюють у життя його учні та колеги. Рідна Alma Mater митця плекає започатковані ним традиції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Хорове виконавство: навчальний посібник / Уклад.: І.О. Цюряк, Н.С. Борисенко, І.В. Грушак. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2024. С. 117
2. III Міжнародний фестиваль мистецтв «Пісенний Спас» імені Володимира Шинкарука. URL: <https://zt-rada.gov.ua/?pages=1232> (дата звернення 30.04.24)
3. Міжнародний фестиваль мистецтв «Пісенний Спас» імені Володимира Шинкарука. URL: <https://www.facebook.com/groups/1707424656137107> (дата звернення 30.04.24)

*Коновал Сергій,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

КАПЕЛА «ОРЕЯ» – ПОСОЛ МИСТЕЦТВА І МИРУ

Хорове мистецтво сьогодення спонукає музикантів усього світу поміркувати про його значущість у сучасній культурі та що можна зробити, щоб зберегти його актуальність якнайдовше. Зараз ми повинні опікуватися цією проблемою й у нашій культурі. А коли щось стає актуальним, це приносить нову цінність й успішно відкриває двері до чогось цінного у майбутньому. Це дає нову інформацію, додає сенсу життю, змінює ситуацію та дає позитивний ефект. Хорове мистецтво несе цінну інформацію, засновану на дослідженнях, десятиліттях досвіду та практичних застосувань для тих, хто хоче відродити та підвищити свою діяльність на теренах хорової музики.

Допомагають здійснити цю місію міжнародні хорові конкурси. Зокрема, мова йде про Міжнародний хоровий конкурс Certamen Internacional de Habaneras y Polifonia у Торрев'єсі (Іспанія), де культура та історія поєднуються в одне ціле.

Щороку в липні Торрев'єха приймає одну з найбільших культурних подій: Certamen Internacional de Habaneras y Polifonia (Міжнародний конкурс хабанер і поліфонії). Конкурс, визнаний фестивалем міжнародного туристичного інтересу, проводиться щоліта в Ерас-де-ла-Саль – це частина музейного, культурного та туристичного дискурсу міста прибережної смуги центру Торрев'єхи. Тут на сцену виходять хори з усього світу, щоб позмагатися за здобуття престижних нагород.

Конкурс віддає шану стилю співу, який походить з Карибського басейну. Захід проводиться саме у Торрев'єсі, оскільки місцеві моряки історично подорожували до цих далеких країн у рамках торгівлі. Торрев'єха – одне з найвідоміших місць літнього відпочинку на південному сході Іспанії, також приймає всесвітньо відомий конкурс хорових колективів, що спеціалізуються на жанрі Habaneras. В останні роки також було введено іншу категорію для насолоди глядачів – поліфонії, і подія змінила свій характер з національного на міжнародний.

Походження зазначеного міжнародного конкурсу невідоме, але музикознавці вважають, що воно може бути пов'язане з видобутком солі, яке з давніх часів було важливим джерелом доходу для Торрев'єхи. У XVIII і XIX століттях торгівля з Кубою була дуже інтенсивною і, здається, моряки привезли ці пісні, повертаючись до Іспанії (назва Habanera походить від Гавани, столиці Куби). Це насіння впало на благодатний ґрунт і з тих пір Habaneras асоціюється з містом Торрев'єха. У 1955 році відбувся перший офіційний конкурс, який ми знаємо й сьогодні, він проводився в приміщенні Eras de la Sal, старого соляного поста та складу на березі моря, тепер відомого як Собор Хабанерас. У 1990 році конкурс став відкритим для міжнародних хорів, перетворившись на міжнародну подію, яка щороку приваблює сотні туристів. Невдовзі, у 1994 році, конкурс додав нову категорію «Junior Habaneras Contest» також міжнародного масштабу та того ж року він носить почесне звання «Фієста міжнародного туристичного інтересу» [1].

Близько 20 хорів щороку беруть участь у Міжнародному конкурсі Habaneras y Polifonia, з яких майже дев'яносто відсотків є аматорськими чи непрофесійними ансамблями. Проте всі диригенти є визнаними професіоналами у світі музичного мистецтва. Щороку є обов'язкова хабанера, яку повинні виконувати всі колективи-учасники. В останній вечір поза конкурсом

виступають місцеві гурти та хори. Хори–переможці в минулому мають дуже різне походження, тому не дивно бачити східнослов'янський, індонезійський або німецький хори, які отримують перші нагороди в багатьох категоріях.

Тут не можна не сказати й про велику культурологічну місію колективу «ОРЕЯ», який у 2003 році виборов II місце на вище згаданому конкурсі і це велике досягнення для колективу! З одного боку колектив знайомить своїх слухачів з усією різноманітністю величної української хорової культури, з другого – дає широку ретроспективу кращих світових зразків від епохи Відродження до сьогодення. Спостерігаючи, як на очах поступово змінюється і уточнюється виконавська концепція капели у напрямку живого креативного контакту зі слухачем, стає зрозумілою така велика кількість «Гран–прі» та перших місць у різних номінаціях хорового мистецтва.

Колектив, очолюваний маестро Олександром Вацеком, здається, не здогадується про те, що людські можливості мають якісь границі. Колосальної складності й різноманітності репертуар, бездоганно продумана сценографія, «студійне» звучання хору, потужна позитивна енергетика безкомпромісно переконують слухачів у тому, що «ОРЕЯ» дійсно є «найкращим послом України» – послом миру, професійного мистецтва і надії [2].

Таким чином, ніколи не втрачайте нагоду прийти і послухати живу хорову музику у виконанні капели «Орея», тим паче коли вона виконується на березі Середземного моря Іспанії. Це справжня насолода для почуттів. І якщо ви є любителем музики, вам не слід пропускати цю центральну подію в календарі свят гостинної та привітної Торрев'ехі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. International Habaneras and Polyphony Contest of Torrevieja : URL: https://en.wikipedia.org/wiki/International_Habaneras_and_Polyphony_Contest_of_Torrevieja (дата звернення 21.04.2024).

2. Тріумфальні гастролі академічної хорової капели «Орея» в Німеччині, Франції та Іспанії : URL: <http://www.oreya.org/index.php/component/content/category/2-uncategorised> (дата звернення 21.04.2024).

*Олійник Ярослава,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Делех Богдан,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

СИНТЕЗ МИСТЕЦЬКИХ ЖАНРІВ В ТВОРЧИХ ПРОЄКТАХ З ФОРТЕПАННИХ КОМПОЗИЦІЙ В. ПОЛЬОВОЇ, ЦИКЛУ «МАЙДАН 2014» В.СИЛЬВЕСТРОВА, «ЛАКРІМОЗА» О. ЩЕТИНСЬКОГО

В статті досліджено три мистецькі проекти академічної музики, де органічно поєднуються декілька жанрів мистецтва- мелодекламація , кіномистецтво, сценічна драматургія, інструментальна музика. Було спроба визначити нові тенденції розвитку в сучасному мистецтві академічної музики. А саме: звернення до синтезування декількох жанрів мистецтва в одному творі, в одному творчому проекті . В роботі використано методи аналізу синтезу узагальнення функціоналізації, метод пояснення, джерелознавчий.

Ключові слова: синтез мистецтв, мелодекламація, сценічна драматургія, мистецький проєкт.

Метою даної статті є дослідження поєднання декількох мистецьких жанрів в одній музичній композиції на прикладі трьох сучасних проєктів академічної музики.

В сучасному просторі академічного українського музичного мистецтва все більше композиторів та виконавців звертається до синтезу декількох жанрів в одному творі чи в одному мистецькому проєкті. Зокрема значна увага надається мистецтву поєднання художнього слова з інструментальною музикою, включенням театралізованого руху по сцені в оркестрових проєктах, використанням кіномистецтва у поєднанні з живим виконанням твору. Такий інтерес композиторів зумовлений новими технічними можливостями у виконавському мистецтві та психоемоційною потребою академічного митця бути ближчим та зрозумілішим слухачеві. Що є безумовно вкрай важливим для суспільства, адже мистецтво формує національну самоідентифікацію покращує емоційний стан як дорослої особистості так і дитини і є особливо важливим в умовах війни.

В жанрі синтезу мистецтв цікавим є проєкт 2023 року, представлений доктором мистецтва, піаністкою І.Стародуб [1]. Проєкт презентує фортепіанну творчість української композиторки Вікторії Віти Польової. Піаністка виконала серію творів для фортепіано соло, фортепіанного секстету та мелодекламації. Метою проєкту було представити художній світ фортепіанної музики композиторки у виконавських проєкціях. Першим з синтезу мистецтв був представлений жанр мелодекламації-поєднання поезії з музикою та акторською майстерністю, коли вірші виконуються з музичним супроводом та емоційним наповненням. Мелодекламація є одним з видів вокального мистецтва, яке зазвичай виконується одним або кількома співаками-виконавцями, які в театральному виконанні передають поезію через музику, ритм та інтонацію. Мелодекламація може бути супроводжувана живою музикою або записаною під неї музичною композицією. Таке поєднання дозволяє створити емоційний настрій та додаткову глибину виконання поезії. В досліджуваному проєкті мелодекламація Green grass bunnies була представлена циклом поезії (читець дитина-дівчинка) у поєднанні з фортепіанним супроводом [2]. Слід зазначити, що в даному творі зв'язок тексту та музики є гармонійним поєднанням ритмічних та музичних інтонацій, абсолютною ритмічною відповідністю слова з ритмом і фразуванням музичного тексту. В основі поезії лежить коротка історія, текст поезії дитина декламує та наспівує, засобами акторського мистецтва представляє той чи інший персонаж, тому також можна стверджувати, що досліджувана композиція є маленькою дитячою моно виставою, де обидва виконавці є акторами. Наступний твір Етер теж є мелодекламацією але вже у поєднанні художньої прози з двома інструментами віолончелі та фортепіано. Піаністка одночасно декламує та грає в ансамблі. Після серії виконаних творів, на завершення авторка проєкту виконує секстет В.В. Польової. Отже, досліджуваний проєкт є синтезом таких жанрів мистецтва як художнє слово та інструментальна гра, художнє слово та ансамблева інструментальна гра, акторське мистецтво. Проєкт є новаторським і розкриває найкращі грані творчості української композиторки, виконавської майстерності піаніста, побудований по принципу зосередження і розслаблення уваги, емоційної розрядки психіки слухача. Також присутня сценічна драматургія проєкту – спочатку до уваги глядача представлена жінка і її емоційний світ, потім жінка і дитина- символ єдиного цілого – матері та дитини, жінка та чоловік (дуєт), нарешті родина (секстет).

Далі в статті досліджується творчий мистецький проєкт Яценко В.Р. «Майдан 2014 В.Сильвестрова – поетика композиції» [3,4]. В даному проєкті синтез мистецтв втілено у поєднанні кіномистецтва та хорової музики, мелодекламацією. Драматургія проєкту: твір «Майдан – 2014» має циклічну структуру, що віддзеркалює історичні події революції гідності 2014року в Україні. Сам композитор називав свій твір циклом циклів, оскільки є масштабним за розміром та який, з одного боку, є цілісною композицією, а з іншого – циклічною побудовою, що містить контрастні зіставлення [3]. Автор проєкту Яценко поєднав відео історичних подій з цим монументальним хоровим твором В.Сильвестрова. Відеоролики історичних подій змінює хоровий спів в церкві, чергуються роки 2014–2023. Також виконання хору відбувається в церкві, яка є духовним символом української культури. Починається проєкт з короткого відео, йде розповідь на фоні церковних дзвонів, показано відео з майдану 2014, далі глядач переміщується

в часі, потрапляє в 2023 рік в церкву, де співає хор. Після завершення хорової частини знову відео 2014 року-всюди палає вогонь, чути постріли і співають гімн України, після звучить хор – молитва Святий Боже, далі знову відео з майдану 2014, заповненого народом, де виступи патріотів піднімають патріотичний дух народу, знову 2023 – хор виконує латинською мовою і потім вірш Шевченка, який декламує патріот з майдану 2014р. Цікаво, що автор проєкту вміло вибудовує драматургію – відео підібрані так, що повністю відповідають емоційному змісту виконуваної слідом частини хорового циклу, наче продовжують один одного, розповідаючи одну трагічну історію. Так за декламацією Шевченка йде довга хорова частина, в якій з'являються інтонації тривоги, скорботи, як передвісника драми. В подальших відео зображено протистояння народу, підпали, вибухи, все горить, всюди вогонь, звучить гімн, наспівує чоловічий голос на фоні фортепіанної імпровізації. Що особливо підсилює болісність тих подій, адже фортепіано за своїм впливом на психіку людини діє як вираз свого особистісного, внутрішнього, тобто ця подія 2014 є трагедією особистості, її болем, адже свобода українцям завжди діставалась кров'ю. Також вражає наступна відео картина – тисячі засвічених вогнів, які ніби з'єднуються з небом, є символом надії і звучить фортепіано. На завершення виконуються остання частина хорового циклу, яка теж продовжує емоційне наповнення надією, світлом, перемогою.

Наступним у дослідженні є твір О. Щетинського «Лакрімоса», проєкт був світовою прем'єрою у квітні 2022 року і виконувався у Львові музикантами переміщеного Луганського філармонійного оркестру [5]. Має ряд своїх особливостей. У композитора – це суто інструментальна композиція, що відтворює зміст і характер традиційного молитовного тексту. Твір написано для шести інструментів: гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки та органа. «Lacrimosa» – унікальний твір, народжений на початку вторгнення військ російської федерації на територію України. Олександр Щетинський, зазначає: «Було періодично чути обстріли, вибухи, на щастя, не дуже близькі... Я вирішив, що, попри все, треба залишатися удома. Кожен зараз має робити те, на що здатний, виконувати свою життєву місію». Окрім цікавого тембрового поєднання, Олександр Щетинський використовує прийом переміщення музикантів під час гри. Звук лунає не лише зі сцени, а й у різних точках приміщення та навіть за його межами. «Коли я писав твір, подумки уявляв собі Львівський органний зал. Тому і пересування ансамблів тут цілком конкретні», – коментує композитор. Провідною ідеєю є повторюваність одного звука. Це ніби зосереджене молитовне промовляння прихованого тексту – засіб виразності, що дуже рідко застосовується в інструментальній музиці, підкреслює тривожність. Тремолітні тремтячі фігурації скрипки підсилюють пронизливе відчуття страху невідомості. Присутня запрограмована сценічна драматургія – рух музикантів під час гри, прийом акустичного впливу на слухача, що дозволяє ніби переміститися в часі в ті події і відчуття які передав композитор цим твором. Мідно-духова група переміщена позаду сцени і глядачів, орган, скрипка та гобой залишилися на сцені, таким чином було досягнуто певного маніпулювання емоційним станом слухача, огортання звуком усього приміщення, кожного його куточка – нікуди не сховатися, лишається лише очікувати. Таким чином за допомогою мистецтва музики, сценічної драматургії передано необхідний художній образ.

Висновки. На прикладі трьох досліджених проєктів було виявлено нові тенденції розвитку в сучасному мистецтві академічної музики. А саме: звернення до синтезування декількох жанрів мистецтва в одному творі, в одному творчому проєкті. Такий творчий, композиторський підхід дає митцям широке поле впливу на психоемоційний стан слухача і донесення духовного, художнього образу до свідомості пересічного слухача, усвідомлення ним своєї національної самоідентифікації. Адже кожен митець є пророком і історією своєї країни, носієм національної пам'яті через рефлексії подій у своїй творчості, що є надважливим у воєнні часи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Стародуб І. Художній світ фортепіанної музики Вікторії Польової у виконавських проєкціях. URL : <https://m.youtube.com/watch?v=oHZN4apFK40&feature=youtu.be>

2. Стародуб І. В. Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135. С. 48-57.

3. Сильвестров В. У мелодиці Гімну України закодована пам'ять про Літургію. Православна церква України. Храм Апостола Любові. 23 серпня 2019. URL: <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/2048> (дата звернення: 27.04.2024).

4. Яценко В. Р. «Майдан – 2014» Валентина Сильвестрова: жанрово-стильові параметри твору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 266–271.

5. У Львові зіграють написаний під ракетні удари твір *Lacrimosa* Олександра Щетинського. URL : <https://4studio.com.ua/novyny/u-lvovi-zigrayut-napysanyj-pid-raketni-udary-tvir-lacrimosa-oleksandra-shhetynskogo/>

Скромінський Борис,
*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
Цюряк Ірина Олександрівна*

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «СОНЯЧНІ КЛАРНЕТИ» – ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті розкривається значущість фестивалю інструментальної музики «Сонячні кларнети», який проходить у місті Житомирі, що є визначною подією культурного та міжнародного співробітництва. З'ясовано, що провідні музиканти світу у рамках фестивалю проводять унікальні майстер-класи, арт-галереї, а обмін інформацією слугує запорукою подальшого творчого розвитку молодих виконавців.

Ключові слова: *фестиваль, інструментальна музика, духовий оркестр, кларнет, саксофон, творчі зустрічі, майстер-класи.*

В останні часи все більше дослідників звертають увагу на глобалізаційні процеси в музичному мистецтві, результатом яких стає взаємопроникнення елементів мовлення принципово відмінних музичних доменів – західноєвропейської академічної традиції, етніки та фольклору, джазу, рок- та поп- музики тощо. Про зростання тенденції до поєднання різних музичних сфер свідчить поява у ХХІ столітті великої кількості творів, які демонструють таке поєднання виразних засобів. Така тенденція стає настільки розповсюдженою, що в найближчому майбутньому може набути статусу мейнстріму. Звертаючи увагу на це, ми маємо виразний приклад культурно-мистецького проєкту сучасності, в якому це яскраво презентується.

Унікальний фестиваль інструментальної музики міжнародного рівня «Сонячні кларнети», який дарує незабутні зустрічі з видатними майстрами та молодими талановитими виконавцями, сприяє взаємозбагаченню й обміну досвідом творчих шкіл вперше пройшов у Житомирі у 2010 році. Згодом, вже у 2019 році свято під назвою «Сонячні кларнети» відзначило своє перше 10-ти річчя. В чому ж особливість вже такого традиційного для міста фестивалю? Чому його обожають не лише конкурсанти, але й гості свята?

Наприкінці останнього місяця осені (приблизно 18–22 листопада) до Житомира зазвичай заїжджають учасники не лише з України, але й багатьох країн Європи та світу. Головою оргкомітету фестивалю є Микола Покропивний, директор відомого у місті закладу – Житомирського фахового коледжу культури і мистецтв імені Івана Огієнка.

У 2019 році вперше провели конкурс гри на кларнеті. Та конкурсна складова – це далеко не єдине, чим може пишатися фестиваль. У рамках проведеного заходу проходять також цікаві майстер–класи, арт–зустрічі, а також концерти. Інтриги завжди додають запрошені гості фестивалю. Наприклад, у 2019 році, це був квартет кларнетистів військово–повітряних сил США. Його керівником, як відомо, є Христина Мур Уррутія. Жінка була також членом журі даного конкурсу [1].

На фестивалі 2016 року з'їхалися учасники з України, Молдови, Вірменії та Сербії. Чути було не лише класичну та сучасну музику, але й відомі сонати, п'єси, додавав особливого шарму джаз у виконанні талановитої молоді. Учасники виконують твори на кларнеті, а також на саксофоні. Вже під час проведення фестивалю відчувається певний рівень виконавства, у когось більше досвіду, у когось – артистизму і т. ін. Все це дає виконавцям можливість показати свою програму, перейняти досвід один від одного.

У 2016 році з особливим нетерпінням очікували на виступ Мілоша Міятовича (Сербія). Це талановитий кларнетист та професор, випускник Академії мистецтв. Варто додати, що Мілош ще й займав посаду постійного члена Міжнародної Кларнетової Асоціації США, Європейської кларнетової асоціації. А от у 2017 році окрасою фестивалю став виступ Олександра Стерната зі Швейцарії. Це талановитий українець, лауреат багатьох конкурсів. Та краще за всіх них сказав його виступ та ті емоції, які він викликав в слухачів.

Захід зазвичай розпочинається з концерту, який проходить вже традиційно в особливому та історичному закладі – Житомирській обласній філармонії ім. Святослава Ріхтера :

- прослуховування талановитих учасників з молодшої вікової групи (діти 8–13 років) проходить зазвичай у перший день фестивалю. Це – початок заходу;
- вже далі другого дня настає черга проходити змагання учасникам зі старшої групи (13 – 18 років).

Відомо, що у 2017 році вище зазначений фестиваль проходив у стінах Житомирського державного університету імені Івана Франка. У програмі фестивалю звучав не лише фаворит – кларнет, а і його родич великої родини дерев'яних духових – саксофон. Обидва інструменти мають широкий спектр виразності та глибокий тембр і зазвичай є прикрасою будь–якого колективу чи оркестру. Але особлива неповторність їх краси – це сольне звучання. Багато композиторів минулого і сучасності створювали музику саме для кларнета і саксофона. Найкращі з цих творів звучали на фестивалі у виконанні провідних музикантів України, Вірменії, Сербії, Молдови та ін. [2].

Слід зазначити, що учасники у 2019 році змагалися за кларнет фірми «Selmer». Це відома на весь світ французька компанія–виробник музичних інструментів, заснована в Парижі у 1885 Анрі Сельмером. Широкої популярності набула на початку ХХ століття. Спочатку спеціалізувалася на тростинах та мундштуках, а з 1912 р. (перша фабрика в містечку Gaillon) освоїла кларнет, пізніше також флейту, саксофон, трубу та інші духові інструменти. Нині французький «Selmer» визнається одним із провідних у світі виробників високоякісних дерев'яних та мідних духових інструментів. Після Другої світової війни найбільшу популярність у музикантів здобули їх фірмові саксофони [3].

Всі гості фестивалю змогли почути та насолодитися концертом Національного президентського оркестру, а також виступом запрошених гостей свята.

Фестиваль у 2022 році... Війна внесла суттєві зміни в життя громадян, вплинула на всі його складові. Та українці щоденно доводять, наскільки сильними і згуртованими ми є. Незмінним залишилася така культурно–мистецька подія, як «Сонячні кларнети». Конкурс «GRAZIOSO» проходив з 4 по 14 листопада у Туреччині. Конкурс мав два тури, головою журі був професор Франц Йосип. Саме такою інформацією поділилися в офіційній групі фестивалю «Сонячні кларнети».

Таким чином, це унікальний культурно–мистецький фестиваль інструментальної музики, який щороку збирає в Житомирі талановиту молодь, яка не боїться себе показати та проявити. Житомирщина завжди була відома своїми славетними традиціями. Дуже приємно, що фестиваль «Сонячні кларнети» зародився саме у нашому місті, і який ми вже вважаємо традиційним, адже

він надає можливість прославляти нашу область. Ідея фестивалю – це об'єднання кларнетистів, проведення майстер–класів, творчих форумів та обмін цікавою інформацією. В Україні це єдиний такий проєкт, що збирає музикантів у такому широкому форматі, хоча подібні заходи доволі популярні в Європі. Бажаємо фестивалю подальшого розвитку і процвітання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Фестиваль інструментальної музики «Сонячні кларнети» в Житомирі : URL: <https://zhytomyrski.info/uk/eternal-2254-festyval-instrumentalnoyi-muzyky-sonyachni-klarnety-v-zhytomuri> (дата звернення 28.04.2024).
2. Пресцентр Житомирської міської ради : URL: <https://zt-rada.gov.ua/?pages=217> (дата звернення 28.04.2024).
3. Selmer (компания) : URL: <https://musician.ua/duhovye/klarnety/klarnet-henri-selmer-paris-privilege-evolution> (дата звернення 30.04.2024).

ЗМІСТ

Актуальні проблеми сучасного мистецтва

Берелет Володимир, Берелет Лілія Творчість режисера: від сценарію до театрального дійства.....	4
Годован Олександр Роланд Дієнс – видатний представник сучасного гітарного мистецтва.....	5
Гусар Дзвіна, Батюк Ірина Напрямки дослідження сучасної пісенної естради: музикознавчий.....	8
Дресва Валерія, Маніхровська Дарія Житомирський академічний український музично-драматичний театр імені Івана Кочерги: технічний аспект та аналіз репертуару.....	11
Мурленко Іванна Сучасні тенденції та методичні аспекти стилізації у формуванні виконавської інтерпретації фортепіанних творів Й. С. Баха.....	14
Рось Зоряна Мистецька та культурницька діяльність берегині українського пісенного мистецтва Ніни Матвієнко.....	17
Чигер Олег, Гопей Христина Соціологічні аспекти концертного виконавства.....	22
Щербань Сергій Баянно-акордеонне виконавство у сучасному мистецтві.....	26

Особливості професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі

Губаль Алла Музично-театральний аспект педагогічної спадщини М. Д. Леонтовича.....	28
Гончаров Антон Специфіка викладання гітари в умовах змішаної форми навчання.....	32
Грищенко Ігор Удосконалення вокальних навичок здобувачів засобами вправ для голосу.....	34
Ільїн Єлизавета Концертна діяльність здобувачів музичної освіти як засіб формування вокально-виконавської компетентності.....	36
Мацієвська Людмила Компонентна структура та принцип формування вокально-слухових навичок здобувачів у процесі хорової роботи.....	39
Мельнійчук Олександра Хор The Madrigals – синтез ренесансу та сучасності.....	42
Одайник Світлана, Тітова Олена, Черній Віктор Початковий етап роботи із здобувачем на заняттях вокалу.....	45
Омельчук Софія Концертно-проектна діяльність як засіб вдосконалення підготовки майбутніх естрадних співаків.....	48
Підгасцька Іванна Підготовка музиканта до концертного виступу.....	51
Поліщук Владислав Деякі аспекти розвитку емоційно-вольових якостей музикантів.....	55
Роговська Єлизавета, Суботницький Ігор, Рутецький Василь	

Підготовка фахівців музичного мистецтва в Поморському університеті в Слупську.....	57
Смиренський Володимир	
Педагог-хормейстер та його готовність до педагогічної імпровізації.....	61
Стецюк Євген	
Музична пам'ять та її розвиток у мистецькій педагогіці.....	64
Яремчук Олександр	
Традиції та сучасні парадигми методики викладання вокалу.....	67

Новітні технології в мистецтві: перспективи впровадження

Броновіцька Анжеліка	
Петер Бенце – фортепіанна сенсація.....	70
Голуб Анастасія	
Іван Уривський – сучасний реформатор українського театру.....	73
Мельниченко Вікторія	
Творча діяльність Міка Гордона.....	76
Рабін Сергій	
Стилістичні особливості виконання естрадної пісні 60-80 р.р. ХХ ст.....	80

Історичний досвід розвитку синтезу мистецтв в Україні та світі

Безпалюк Дмитро	
Міжжанровий синтез мистецтв у сучасній українській композиторській школі.....	82
Бовсунівська Наталія	
Опера як феномен синтезу мистецтв.....	86
Голюк Марія	
Жанрово-стильова еволюція української народної пісні.....	90
Гордєєва–Ковальчук Тетяна	
Камертон української душі – Дмитро Котко.....	93
Люшненко Олександр	
Вокальне мистецтво України ХХ століття крізь призму біографії Івана Паторжинського.....	96
Невойт Діана	
Хорова творчість Анатолія Авдієвського у контексті культурних надбань нації.....	98
Нідзельська Олександра	
К-рор як феномен сучасної музичної культури.....	101
Остапчук Любов	
Український вертеп як зразок синтезу жанрів українського мистецтва.....	105
Петюх Вікторія	
Феномен постаті І.Я. Падеревського.....	107
Яремів Богдан	
Історіогенеза класичної гітари в контексті європейської музичної культури.....	111

Культурно–мистецькі проєкти запровадження синтезованих видів мистецтв в українському соціокультурному просторі сьогодення

Борисенко Наталія, Шинкарук Ірина, Грушак Ірина	
Мистецькі фестивалі Житомира як культурна спадщина Володимира Шинкарука.....	115
Коновал Сергій	
Капела «Орея» – посол мистецтва і миру.....	117
Олійник Ярослава, Делєх Богдан	

Синтез мистецьких жанрів у творчих проєктах з фортепіанних композицій В. Польової, циклу «Майдан 2014» В. Сильвестрова, «Лакрімоза» О. Щетинського.....	118
Скромінський Борис	
Міжнародний фестиваль «Сонячні кларнети» – традиція та сучасність.....	121

Наукове видання

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

**I Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених**

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

*Редактори: А.М. Чернишова, І.О. Цюряк
Верстка та макетування: А.М. Чернишова
Дизайн обкладинки: А.В. Пустовенська*