

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАТЕДРА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ТА ДИРИГУВАННЯ

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ
Частина V



Івано-Франківськ
Ліля-НВ
2019

УДК 78.087.68;78.071.2(477)(063)
ББК 85.313(4Укр.)
Х80

*Рекомендує до друку вчена рада Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника» (протокол №2 від 30 жовтня 2019)*

Рецензенти:

Сеґеда Н. А. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії, диригування та вокалу Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького.

Осадча С. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Шаповалова Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Редактори-упорядники:

Серганюк Л. І. – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», заслужений діяч мистецтв України;

Зваричук Ж. Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», заслужений працівник культури України;

Рудик М. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки / ред.-упор. Л. Серганюк, Ж. Зваричук, М. Рудик; М-во освіти і науки України, ДВНЗ «Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, Нав.-наук. інститут мистецтв, кафедра методики музичного виховання та диригування, Івано-франківськ, 2019. 296 с. – 100 пр.

У збірнику вміщено наукові статті викладачів і студентів кафедри методики музичного виховання та диригування Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», присвячені актуальним питанням основних тенденцій та розвитку хорового мистецтва, теорії і практики хорового виконавства, проблемам і перспективам професійної хорової освіти у вищій школі.

Видання наукових праць рекомендовано викладачам та студентам мистецьких навчальних закладів, музикознавцям, любителям музичного мистецтва та хорового виконавства.

ВІД РЕДАКТОРІВ-УПОРЯДНИКІВ

Хорове мистецтво України – унікальне явище в історії не лише національної, а й світової музичної культури. Воно формувалося протягом багатьох сторіч на найкращих зразках народнопісенної спадщини й церковної музики, стилістично-художньо оформлювалося у творчості багатьох всесвітньо відомих вітчизняних композиторів й диригентів. Звернення українських музикантів і науковців до проблем дослідження хорової культури мало систематичний характер упродовж багатовікового шляху її розвитку. Хорознавчий напрям став одним з найрозвиненіших в українському музикознавстві.

Сьогодні хорознавча наука починає глибше займатися дослідженням чинників, що зумовили інтенсивний розвиток і вкорінення традицій вітчизняної хорової культури. Праці українських музикознавців відтворюють цілісну картину розвитку цього значного явища української культури. Тож актуальним видається дослідження питання генези та еволюції хорознавчої думки в контексті історичного розвитку українського музикознавства.

У збірнику наукових статей здійснено спроби проаналізувати історичну динаміку осмислення проблем хорової культури у вітчизняному музикознавстві. До загального контексту розвідок долучено перші спроби молодих дослідників – студентів і аспірантів кафедри хорового диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Великий масив праць присвячено проблемам хорового виконавства, теорії та історії хорового мистецтва. Одночасно в наукових працях висвітлюються суб'єктивні основи диригентської діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, визначаються особливості того, як студенти поступово усвідомлюють спрямованість всього процесу формування комплексу диригентсько-хорових навичок на їхнє дальше використання в роботі з хоровим колективом.

У пропонованому збірнику наукових статей знайшли відображення розвідки з проблем хорової творчості, виконавства, педагогіки, розвитку музично-теоретичної думки в галузі хорового мистецтва.

Збірник наукових статей присвячено висвітленню актуальних питань розвитку українського хорового мистецтва, пошуку шляхів постійного оновлення змісту, форм і методів навчально-виховного

процесу, формування професійної майстерности відповідно до умов і запитів сьогодення та динамізму і гостроти процесів незалежної України, розвитку культурно-мистецької сфери.

Перший розділ збірника – це дослідження історичних аспектів розвитку хорового мистецтва у проєкції на сьогоденні процеси, особливостей регіональних традицій у хоровому виконавстві.

У другому розділі висвітлюються практично-теоретичні питання формування та підготовки диригентсько-хорового потенціалу, підвищення фахової майстерности.

Третій розділ збірника присвячено дослідженню загальних напрямків розвитку української художньої культури крізь синтез мистецтв.

Видання наукових праць рекомендовано викладачам та студентам мистецьких навчальних закладів, музикознавцям, любителям музичного мистецтва і хорового виконавства.

Розділ I
**ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ПАРАДИГМ**

УДК УДК 78.07:7.08

*Любов СЕРГАНЮК,
професор кафедри методики
музичного виховання та диригування*

**ФОЛЬКЛОРНИЙ ЗАЧИН
У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО**

У статті проаналізовано аспекти вияву фольклорного зачину у творчості композиторки та зв'язок її доробку з жанрами музичного фольклору і обрядовістю. Визначено основні образні сфери і відтворення рис візуальних жанрів фольклору в її творчості.

***Ключові слова:** народна творчість, музичний фольклор, жанрова та образна семантика.*

*Liubov SERGANIUK,
Professor of the Department of Methodology of Music
Education and Conducting*

**FOLKLORE CELEBRATION IN CHORAL CRTATIVITY
OF DYCKO WOOD**

The article analyzes the aspects of the folklore manifestation in the composer's creative work and the connection of her work with genres of musical folklore and ritual. The main figurative spheres and reproduction of features of visual genres of folklore in her work are determined.

***Keywords:** folk, art musical folklore genre and semantics.*

Поставлення проблеми. Об'єктом наукового інтересу стає постать мисткині, чия творчість істотно вплинула на перебіг культурних процесів України, чий доробок суголосний з найсміливішими технічними засобами та наймодернішими стильовими тенденціями, зберігає яскраво-національне обличчя, вражає свіжістю першовідкриттів, неповторною самобутністю і вже традиційно успішно

репрезентує мистецтво нашої держави на міжнародних обширах. Осмисленню окремих аспектів її творчої діяльності нині присвячено декілька дисертаційних досліджень, ряд монографічних видань, цілі розділи монументальних музикознавчих праць, безліч статей, розвідок та есе. Це свідчить, з одного боку, про актуальність доробку композиторки, стабільність наукового інтересу і потужний актив прецедентів до формування нових векторів пошуку, а з другого — про наявність сформованого поля емпіричних напрацювань і масштабних наукових здобутків цієї сфери, які створюють передумови для систематичного комплексного осмислення феномену особистості композиторки, взаємозв'язку її світовідчуття, суспільної позиції творчості, діяльності, наукових пошуків, їхнього місця, значущості, суспільної ваги в мистецько-культурних процесах сьогодення, оригінальності засвоєння традиції та неповторності індивідуальних рис і їхньої спадкоємності в доробку митців молодших генерацій. Якщо зв'язок з жанрами музичного фольклору та обрядовістю, стилістика і методи їхнього осмислення підлягали музикознавчому аналізу, то звертання до семантики, міфопоетики, відтворення рис візуальних жанрів фольклору як складників цього комплексу ще недостатньо розглядали в руслі єдиного за генезою джерела художнього мислення.

Аналіз досліджень. Багатогранний доробок Л. Дичко перебуває в полі активної уваги мистецтвознавців. Особистості композиторки присвячені монографічні праці, об'ємний перелік дисертаційних досліджень, цілком чи окремими розділами спрямованих на осмислення окремих аспектів її творчості (Миколи Гордійчука, Лю Пархоменко, Алли Терещенко, Наталії Степаненко, Тетяни Кривицької, Оксани Письменної, Олени Ущапівської, Наталі Гречухи, Ольги Філатової, Софії Гриций, Олександра Козаренка).

Метою статті є спроба систематизувати аспекти вияву фольклорного зачину у творчості Лесі Дичко.

Виклад основного матеріалу. Характер процесів, притаманний фольклорній природі, адаптованій у творчості Лесі Дичко, суголосний провідним тенденціям часу. В музиці другої половини ХХ ст. зацікавлення народним мистецтвом виявляється у розробці його багатой жанрової та стилістичної системи; на цій основі часто виникають справжні художні відкриття. До того ж музичному інтерпретуванню підлягають не лише суто музичні жанри, а й зразки вербального та народно-ужиткового мистецтва (кераміки, архітектури, малярства тощо). У доробку композиторки знаходимо звертання до національно характерних жанрів музичної творчості — фольклорної обробки

(композиції з циклу: «Веселая нам новина» та «Свічі воскові»). Тематизм фольклорного походження засвідчує тяжіння авторки до епічно-історичних жанрів (як, наприклад, «Ой зйдемося, миле браття, на високу могилу...» в кантаті «Червона калина» чи ораторії «І нарекоша ім'я Києв») і календарної обрядовості (у хоровій опері «Золотослов» та у «Різдвяному дійстві»). Тут Леся Дичко широко послуговується ускладненою акордікою (акорди з доданими тонами, нетерцеві структури, поліфункційні комплекси) засобами тонально-колеристичних зіставлень та політональності, полішаровості, лінійного розгортання, сонористики, алеаторики.

Велику увагу композиторка приділяє тембровій драматургії, різним типам хорового інтонування. Так, у «Різдвяному дійстві» її носіями, окрім протиставлення партії солістів-персонажів, дитячого («ангельського») та мішаного (виразника функції персонажа-народу) хорів, є дзвони і дзвіночки – тембри, що традиційно супроводжують спів колядничої громади і Різдвяне богослужіння, породжуючи особливий настрій і дух цього свята. Стилізації музично-фольклорних жанрів, моделювання їхніх ознак на підставі семантичних рис без прямого цитування, створення за допомогою новітніх стилістичних засобів певного «автентизованого» середовища як своєрідного заміщення первинного, де інтерпретація фольклорних мотивів відбувалася в контексті обрядовості або міжвидових зв'язків, становлять першу групу творів. Другу групу фольклорного опосередкування становлять словесно-поетичні моделі. Серед них слід виділити твори на народні тексти, що зумовлюють характер стилізації: «Карпатську кантату» на народні слова (українською мовою) для мішаного хору а капела (1974), «Пори року», камерну кантату на народні слова (українською мовою) для мішаного хору а капела (1973), героїко-драматичну кантату «Червона калина» для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи й ударних інструментів на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII сторіч (1968), «У Києві зорі», кантату на народні слова (українською мовою) для сопрано, чоловічого хору, трьох флейт, фортепіано та перкусії (1982), оперу-ораторію «Різдвяне дійство» на народні слова (1992), кантату «Чотири пори року» на народні тексти, фольклорні обробки й одноактну оперу-ораторію «Золотослов» на тексти народних пісень для солістів та хору (1992).

Дуже цікавими є зразки подвійної стилізації – музичні твори на авторські поетичні тексти, в яких виділено фольклорно-вербальну та образно-семантичну ггенезу. До подібних прикладів слід віднести кантату «Сонячне коло» для дитячого хору й симфонічного оркестру

на слова Д. Чередниченка (1974–1975). Фольклорна природа міфопоетичного зачину розкриває зв'язки значної частини доробку композиторки з міфоконцептами давньоукраїнської музично-обрядової культури. Вона відображається через епічно-характерну арковість та обрамлення, активізацію епітетного контексту шляхом нагромадження вторинних поетико-ритуальних характеристик, узгодження мотивів піснетекстів із закономірностями просторово-часової архітектоники, розгортання й поширення певних образних кіл щодо сакрального «центру», диференціація та суміщення символів просторово-ієрархічних рівнів оповіді.

Окрему групу становить специфіка передачі певної історичної чи світоглядної символіки через візуальний образ. Неповторність й оригінальність авторської позиції щодо втілення візуальних образів фольклорної природи в музиці Лесі Дичко зумовлені єдністю суспільно-культурної ситуації, в якій формувались основи її мистецької позиції, освіти та власної педагогічної діяльності і та природна схильність до конкретних форм синопсії. До таких належать народне примітивне малярство (балет «Катерина Білокур» та однойменний цикл фресок, «Різдвяне дійство», інспіроване народним іконописом на склі), декоративно-ужиткове мистецтво, художній декоративний розпис (поліфонічні варіації для фортепіано «Писанки»), ткацтво (оркестрова п'єса «Килимок»).

Візуалізація форми, що набуває драматургічного й семантично-символьного рівня, очевидна на прикладі аналізу архітектоники композиції хорової акапельної опери «Золотослов»: специфічний розвиток початкових мотивів та ситуацій, що відбувається за законами варіантного повторення і укрупнення, у поєднанні з прийомами розширення образно-просторових кіл створює ознаки композиції сферичного типу. Виразною ілюстрацією цього є використання різних варіантів «центру» сюжетно-ситуативного, зміна яких створює ефект постійної напруги. Внаслідок цього сюжетне розгортання викликає аналогії зі спіраллю, а розвиток вихідної теми позначений процесуальністю.

Спільні ознаки еднають театралізовані обрядові дійства, позначені рисами питомо національного. Відтворюються синкретичні обряди, в яких фольклорною семантикою позначено інтонаційно-ритмічну, текстову, драматургійну і композиційну сфери. З одного боку, тут відбувається синтез всього комплексу виразових засобів різних мистецтв (музичного, міфологічного, поетичного, театрального і образотворчого) для відтворення ментально-специфічного світовідчуття. З другого – через національний фольклорний обряд

здійснюється осягнення космогонічної цілісності всесвіту за допомогою архетипу прапервнів (модель містеріального архаїчного обрядового дійства адаптована крізь особистий внутрішній світ музичною мовою сучасності). Відтворення прадавніх звичаїв українців спостерігаємо у кантаті Л. Дичко «Барвінок» на тексти С. Жупанина з п'яти частин: № 2 – «Віхола-метелиця», № 3 – «Щедрівка», № 4 – «Ігрова» [5].

Еволюційний шлях обрядової семантики веде від календарних обрядів через ігрові («Ігри. Забави») до родинних (плачі, сватання, заручини, народини, колискові) і через них – до замовлянь та космогонічно-сакральної містеріальності («Золотослов»).

Висновки. Фольклорний зачин виявляє: рівень образности, утворення системи образних паралелей (наприклад, Дажбог та Іванко (Князь) у хорівій опері); міфопоетичну ідею; антиномію ігрового та обрядового; іномовлення, семантичну багатозначність деталей; синтез мовотворчих, формотворчих гносеологічних засад; балансування конкретно-дійового й узагальненого, поетично-умовного планів та їхнє синхронне співіснування; вихід в позанаціональну систему універсалій.

Рівні прояву національно-ментального, інспірованого фольклорним зародком, реалізуються у творчості Лесі Дичко завдяки різноплановим формам осмислення народно-музичного зачину, виявленого через безпосередню роботу з ним як інтонаційним матеріалом (обробка на рівні тематизму), як стилізація традиції та семантичний комплекс характерних ознак (інтонаційних, жанрових, тембральних і виконавських) в руслі естетики «нової фольклорної хвилі».

Список використаної літератури

1. Кривицька Т. А. Різдвяна тема в українській хорівій та сценічній музиці періоду незалежності : дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Львів, 2008. – 182 с.
2. Луніна Г. Магнетизм «Червоної калини». Українська музична газета. – 2009. – № 3/7. – липень–вересень.
3. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту. Слово і час. – 2001. – № 11.
4. Письменна О. Б. Трансформація обрядових форм фольклору у творчості Лесі Дичко. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, – 2003. – Вип. 8. – С. 97–103.
5. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art22.htm>

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Статтю присвячено провідним жанрам вокально-хорової музики композиторів діаспори ХХ сторіччя на тексти Лесі Українки – солоспіву, романсу, мелодекламації, вокальним циклам, хоровим мініатюрам. Композитори діаспори репрезентували різні стилеві напрямки та композиторські школи ув Чехії (Володимир Балтарович), США (З. Лисько, М. Гайворонський, В. Безкоровайний, О. Залеський, І. Соневицький, Є. О. Садовський, В. Шуть, В. Кіпа), Німеччині (О. Бобикевич, С. Спех). Тематика ліричних музичних творів на тексти Лесі Українки розмаїта: любовні переживання, патріотичні почуття, пейзажна лірика, туга за рідним краєм, духовні порухи.

Ключові слова: поезія, вокально-хорова музика, солоспів, хорова мініатюра, композитор, українська діаспора, Леся Українка.

Hanna KARAS,
Professor of the Department of Methodology
of Music Education, Doctor of Science in Art Studies

POETICAL WORLD OF LESIA UKRAINKA IN VOCAL AND CHORAL MUSIC OF UKRAINIAN DIASPORA COMPOSERS OF XX CENTURY

The article is dedicated to leading genres of vocal and choral music of Diaspora composers of XX century with texts of Lesia Ukrainka, namely: song for solo, romance, recitation of poetry to musical accompaniment, vocal cycles and chorus miniatures. Composers of Diaspora represented different style directions and composer schools in the Czech Republic (Volodymyr Baltarovych), in the USA (Z. Lysko, M. Haivoronskyi, V. Bezkorovainyi, O. Zaleskyi, I. Sonevytskyi, Ye. O. Sadovskyyi, V. Shut, V. Kipa), in Germany (O. Bobykevych, S. Spiekh). Themes of lyric pieces of music with Lesia Ukrainka's texts are various: love feelings, patriotic sentiments, landscape lyric poetry, nostalgic mood for native land, spiritual awakening.

Key words: poetry, vocal and choral music, song for solo, chorus miniature, composer, Ukrainian Diaspora, Lesia Ukrainka.

Поставлення проблеми. Поезія видатної української письменниці Лесі Українки надихає не одне покоління українських композиторів як на рідній землі, так і за її межами. Її вірші втілювали в музику визначні майстри і маловідомі композитори. Однак інтерес до її творчої спадщини не згасає. Тому огляд вокально-хорової музики композиторів української діаспори на вірші Лесі Українки є актуальним.

Аналіз досліджень. В діаспорі про окремі твори композиторів української еміграції на слова видатної поетеси існують лише рецензії Р. Кухаря [7], К. Чічки-Андрієнка [12], передмови до видань Т. Булат [3], А. Кіпи [6], автобіографічні замітки О. Бобикевича [2]. Предметніше розглядають порушену проблематику дослідники України – О. Басса [1], У. Молчко [8], М. Скорик [9], Н. Толошняк [10], Є. Шуневич [14]. У нашій монографії зібрано джерельну базу, яка допомагає розкрити проблему [5]. Однак роботи, яка б цілісно висвітлювала поетичний світ Лесі Українки у вокально-хоровій музиці композиторів української діаспори ХХ сторіччя, не виявлено.

Мета статті: на основі зібраного джерельного матеріалу оглянути вокальні та хорові твори композиторів української діаспори на слова Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з умов і традицій, домінантним жанром творчості композиторів діаспори була вокально-хорова музика. Домінування пісенних форм в українській музичній творчості філософ М. Шлемкевич обґрунтовує специфікою української душі: «Пісенна ліричність – це протоплазма нашої душі, її праматерія, в якій вона народжується, росте, розцвітає, в'яне й умирає» – та славнозвісною характерною особливістю – «індивідуалізмом»: «Наш індивідуалізм – це боязнь форми» [13, с. 7, 10].

Українська національна професійна камерно-вокальна музика пройшла свій шлях зародження і становлення у ХІХ сторіччі, синтезувавши найкращі надбання у творчості Миколи Лисенка, і продовжила свій розвиток у ХХ сторіччі як на материковій Україні, так і за її межами, в діаспорі.

Домінантним жанром вокальної музики композиторів діаспори виступає солоспів, романс. Важливе місце посідає камерний вокальний цикл, який як художнє явище остаточно сформувався у ХІХ ст. «Епоха романтизму, – як підкреслює Л. Горелік, – «підіймає на щит» пісенно-романсову галузь творчості, зокрема вокальний цикл, в якому «пам'ять жанру» віднині змикається з різними проявами музично-творчої індивідуальності композитора» [4, с. 3]. Буття романтичного камерно-вокального циклу, що є одним з показових у

мистецтві камерного вокалу, активно продовжується у ХХ ст., адже він «в символічній формі фіксує уяву про життєвий *Шлях* людини у буттєво-суттєвому та побутово-життєвому проявах», а «суттєвий сенс цього жанру камерної вокальної музики узгоджується також з етимологією слова «цикл», що у культурологічній символіці уособлює «коло» (втілення «Нескінченності», «Бога», «Космосу»), досить значущих життєвих явищ, тобто «життя Серця, Духу, Душі», найбільш повно та ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу» [4, с. 4]. Щоправда, мистецтво модерну та авангарду визначило кардинальне оновлення художньої мови, що знайшло відображення також і у сфері камерної вокальної творчості. Хоч монодійність вокального циклу зберігає колорит «висловлювання від першої особи», принципову символічну персоніфікацію, сформовану онтологічністю романтизму та використаною в ролі його ознаки-емблеми, проте він набуває нового, неоромантичного сенсу.

Композитори діаспори, які працювали у вокальному жанрі, мали різну музичну освіту та професійний рівень. Так, В. Балтарович та З. Лисько є представниками Празької школи, О. Бобикевич, С. Спех – композитори-любителі, І. Соневицький, В. Кіпа, В. Шуть – композитори-професіонали. Спонукою до праці в камерно-вокальному жанрі була активна концертна діяльність співаків-українців. До речі, Володимир Балтарович та Остап Бобикевич були співаками, тож частина їхніх вокальних творів призначалася для власного виконання. Основою камерно-вокальної музики композиторів діаспори була національна літературна класика. Разом із поезією Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича, Б. Федьковича, вагоме місце в їхній творчості займають вірші Лесі Українки. О. Басса пише: «Поетична творчість Лесі Українки сприяла появі багаточисельних музичних композицій ще при житті автора» [1, с. 85]. Першими композиторами, які звернулися до поезії Лесі Українки, були М. Лисенко, К. Стеценко та Я. Степовий.

Її поетичне слово надихало композиторів-емігрантів. Так, у 1930-ті роки на тексти Лесі Українки свої ліричні романси пише Володимир Балтарович (Стон або Штон, 1904 –1968). Це «Зелені гори» та «Ноктюрн вулиці» (1937).

У творчості Василя Безкоровайного (США) вокальна музика репрезентована широким колом солоспівів та мелодекламацій різної тематики. Для солоспівів композитор обирає особливе коло поетів, чия творчість була йому близька за образним настроєм, пісенністю поетичної мови, великою гамою втілених почуттів, зокрема Лесею Українкою [15; 18]. Солоспів «І все-таки до тебе» для високого голосу

сповнений патріотичного пафосу і туги [15, с. 53–55]. Всі засоби музичної виразності (проста тричастинна форма, тональність ре-мінор, темп – *moderato*, пунктирний ритм, акценти, тріолі) спрямовані на створення яскравого художнього образу – болю за рідним краєм, мрією про волю. Наталя Толошняк підкреслює: «Вокальна партія у солоспівах композитора здебільшого поєднує пісенну наспівність з декламаційною виразністю, вона інтонаційно близька до народних українських пісень, особливо своєю ритмічною змінністю та типовими каденційними розспівами» [10, с. 165]. Композитор звертається до поетичного слова Лесі Українки і в малопоширеному жанрі мелодекламації [17]. О. Басса наголошує: «Мелодекламація була способом втілення нової поезії, їй притаманні надзвичайна дискретність вокальної партії. [...] Слово підпорядковувалось ритміці, відбулися різкі зміни в стилістиці вірша, принципах формотворення» [1, с. 155]. Мелодекламація «Забуті слова» В. Безкоровайного [17] має на меті створити образ ліричної героїні, яка спогадами лине в юнацькі роки. Метрика вірша та музики збігається. Фортепіанна партія супроводу тісно пов'язана з поетичним словом: спокійна, прозора фактура – у першому епізоді, акцентовані акорди – у другому, коли мова йде про ворогів, «що кров лили», тремоло, піанісимо – на слова «шумів зелений лист, а голос той коханий про волю золоту співав мені», акцентовані акорди, пунктирний ритм – в останньому.

Вокальна музика є найяскравішою ділянкою у творчості композитора-аматора Остапа Бобикевича (1889–1970) з Німеччини. Він написав понад 80 солоспівів для голосу в супроводі фортепіано [23]. Серед улюблених поетів композитора була Леся Українка. Романси на її тексти репрезентують «квіткову» тематику: «Ох, розкрились троянди червоні», «Останні квітки». Композитор зазначав, що його твори «ліричні, звичайно сумні, мелянхолійні. [...] Мені підходили (імпонували) поезії сумного або релігійного змісту» [2, с. 38–39]. Певним чином ліричні елементи солоспівів переважали над елементами животворної динаміки і драматизму. Ці риси відзначав рецензент його першої вокальної збірки [22], що вийшла друком у Мюнхені (1954), Роман Кухар у газеті «Християнський голос». Він, зокрема, писав, що в солоспівах О. Бобикевича «проявляється велика співзвучність із ліричним характером і загальним настроєвим тоном вибраних під музику поезій [...]. Поруч настроїв зневіри, розпачу й туги за свободою, обумовлених національним поневоленням, висловлено в ній надію й віру в прихід Весни, свята Волі і Світла» [7, с. 83]. Вихід у світ збірки привітав рецензією відомий співак Клим Чічка-Андрієнко, який виконував твори композитора: «Кожна

поезія тут має питому музичну форму, так що музичний зміст кожної пісні перегукується з думкою і висловом поета» [12]. До вокального циклу «Пісні сольові з акомпанементом фортепіану» О. Бобикевича увійшло 15 солоспівів, зокрема «Останні квітки» та «Як я умру» на слова Лесі Українки. Уляна Молчко, яка детально проаналізувала солоспів «Як я умру», підкреслює, що останній вражає глибиною передачі поетичного тексту: «Це роздум-монолог про неоціненний скарб митця – полум'я його пісень, яке буде вічно запалювати серця багатьох людей та горіти для народу [8, с. 53]. Вокальні твори О. Бобикевича вирізняються глибоким патріотичним змістом і високими мистецькими якостями. «Емоційний світ поезій яскраво втілений у музиці солоспівів. Вокальним партіям притаманні риси декламаційності, поєднаної з кантиленою пісенно-романсового типу. Важлива, а часто й провідна роль у солоспівах належить фортепіано, яке виконує одну з головних функцій у розкритті музично-поетичних образів» [8, с. 57]. У солоспіві «Як я умру» фортепіанний супровід підсилює філософський зміст поезії.

О. Басса наголошує, що у В. Балтаровича, В. Безкоровайного та О. Бобикевича це «ліричні мініатюри з елементами елегійності» [1, с. 88].

У доробку Василя Шутя (1899–1982) із США серед трьох десятків вокальних творів дві пісні на слова Лесі Українки, які було видрукувано коштом автора, – «Гетьте думи» та «І все таки до тебе серце лине» [30].

Жанрове коло вокальних творів Вадима Кіпи (1912–1968) із США обмежене романсами [25]. Як твердить Т. Булат, «звернення до вокально-інструментальних жанрів, де поетичний зміст допомагає авторові виразніше розкрити програмну ідею, не було довільною пробою пера» [3, с. 8]. Композитор звертався до сучасних йому поетів, проте найближчою авторові була поезія Лесі Українки. На її вірші створено цикл із дев'яти романсів: «Стояла я і слухала весну», «Вечірня година», «Пісня», «Напровесні», «Не співайте мені сеї пісні», «Надія», «Осінній плач», «Хотіла б я піснею стати», «Скрізь плач, і стогін, і ридання»). Ще шість романсів на слова геніальної поетеси залишилися незавершеними. Євгенія Шуневич підкреслює: «У поетичній спадщині Лесі Українки вірш «Хотіла б я піснею стати» презентує всю музикальність творчої природи поетеси, її вміння «звукове» явище зробити «зримим», відчутним на дотик. Образній сфері вірша властиві стрімкість, помітність, неподільність і багатоскладовість мрій» [14, с. 10]. В. Кіпа обрав для свого романсу просту тричастинну форму, яка «характеризується певною контрастністю між розділами. Таким чином автор «розшаровує» настрої твору на два плани: енергійний,

дієвий і ліричний» [14, с. 11]. Щодо фактури, то вона «типово «рахманіновська» (поліритмія вокальної дводольності з фортепіанними тріолями, октавні унісоми із заповненою вертикаллю, «повзаючі» хроматичні ходи, розкладені акорди)» [14, с. 12]. Образність поезії «Стояла я і слухала весну» визначають світла радість та піднесеність. Для романсу на ці слова В. Кіпа обирає просту форму, однак його «вокальна мініатюра перетворюється на розгорнуту сцену» із 31-го такту [14, с. 14]. Примхливим є ритмічний малюнок, інтонації мають низхідний характер, а партія фортепіано «складає особистий, паралельний пласт, співзвучний вокалу» [14, с. 15]. У передмові до першого в Україні видання солоспівів композитора Т. Булат писала: «Якщо музикант охопить єдиним поглядом зміст цього видання, він за назвами творів відчує пекучий біль душі. Роздуми, спогади, ностальгічні настрої – уся гама журби свідчить про розломи ґрунту, на якому будувався храм мистецьких мрій. Мелодика романсів Вадима Кіпи – переважно аріозно-декламаційного типу. Вона відбиває авторські пошуки власної манери висловлювання і є далекою від заяжених мелодичних стереотипів, фортепіанний супровід вокальних творів – напрочуд виразний. Завдяки йому солоспіви мають неприховані риси дуєтності, а сама структура композицій нерідко тяжіє до музичних сцен. Виконавці, поринувши у світ образів, що хвилювали українського композитора і піаніста Вадима Кіпу, зможуть передати слухачам глибинний смисл думок і почуттів людини, що жила в добу соціальних зламів» [3, с. 8].

У творчому доробку Степана Спеха (Німеччина) понад п'ятдесят солоспівів та романсів, мелодекламації, понад десяток дуєтів і терцетів на слова українських поетів, серед яких і Леся Українка, які відображають ліричний та оптимістичний погляд на життя [28]. Композитор писав їх упродовж п'ятдесяти років (1955–2005) переважно для високого голосу, оскільки як тенор сам і виконував їх. Тематика його ліричних творів розмаїта: любовні переживання, патріотичні почуття, пейзажна лірика, туга за рідним краєм, духовні порухи. А. Кіпа писав: «Як правило, композитор близько слідував вербальним якостям віршів, до яких він спочатку писав мелодію, а лиш потім додавав акомпанемент. Його метою було посилити музикою характерні риси тексту, тобто належно «одягти» пісні в музику. Він робить це в особистісний і несконплікований спосіб з простотою, зрозумілою всім, і в той же час – глибокою красномовністю» [6, с. 6]. Надаючи великого значення супроводу, С. Спех скрупульозно випишує партію фортепіано. На вірші Лесі Українки композитор написав два сольні твори «Надія» (1959) – для високого голосу,

«Темна хмара» (1975) – для сопрано та цикл мелодекляцій «Сім струн» (1976) [29]. Перший вірш із циклу мелодекламацій «До тебе» супроводжується мажорним супроводом, урочистого характеру, в повільному темпі в тональності до-мажор. До вірша «Реве-гуде негодонька» композитор застосовує арпеджовані акорди в тональності ре-мажор, які ілюструють стихію. Для вірша «Місяць ясененький» використано тональність мі-мажор, прозору фактуру фортепіанного викладу. Вірш «Фантазіє» супроводжується майже гомофонно-гармонічним викладом у швидкому темпі, в тональності фа-мажор. Для вірша «Соловейковий спів» композитор використовує прозору фактуру з форшлагами і трелями в тональності соль-мажор, яка має на меті вияскравити поетичний текст. Шостий вірш «Лягідні весняні ночі» в ля-мажорі теж ілюструється легкою, прозорою фактурою у повільному темпі в першій частині, яка ускладнюється у другій частині, ілюструючи мрійливу настрій, надії та фантазії. Завершальний вірш «Сім струн» написано в сі-мажорі. Спочатку, наголошуючи на семи струнах, композитор подає сім звуків мажорної гами в повільному темпі, завершуючи арпеджованим акордом, який ілюструє гру на арфі. Згодом, передаючи надії на волю, партія супроводу переходить у маршовий темп, фактура ускладнюється й ущільнюється. Загалом ритміка супроводу якнайбільше наближена до ритміки вірша, і вони становлять єдине ціле.

У жанрі солоспіву плідно працював Ігор Соневицький (США) [27]. Саме в цьому жанрі композитор зумів виразити свою ліричну вдачу та зберегти те, що є найцінніше в українській народній музиці й у творчості його попередників (мелодійність та співучість). Солоспіви митця, створені протягом багатьох років, на думку видатного композитора М. Скорика, «належать до кращих зразків української музики в цьому жанрі. Вони базуються на традиціях української пісні, побутового романсу, зокрема галицького, переосмислюють творчість українських класиків цього жанру – М. Лисенка і С. Людкевича. Відчувається і вплив відомих німецьких композиторів Р. Шумана, Р. Штрауса. Водночас солоспіви І. Соневицького мають яскраві самобутні риси, їх відзначає специфічна вишуканість, що виявляється і в яскравості тематичного матеріалу (дуже рельєфний і легкий для сприйняття, він ніколи не стає банальним), і в гармонічній мові (при загальній класичності композитор знаходить яскраві і несподівані гармонійні звороти), і у формі, дуже точно вибудованій і елегантній» [9, с. 5–6]. Найхарактернішою для композитора є інтимна лірика. У цьому руслі написано солоспів «Вечірня година» на вірш Лесі Українки. Настрій

тихого, спокійного українського вечора знайшов свою адекватність в музиці «ранньоромантичного» втілення.

Оригінальні хорові твори професійних композиторів. Відомо, що в доробку Зиновія Лиська із США (1895–1969) є твір для жіночого хору «Колись нашу рідну хату...» на слова Лесі Українки [26]. Її поезія стала натхненням для Михайла Гайворонського (1892–1949) із США. 1924 року він пише хоровий твір «Калина», а 1947-го – «Терни – квіти», «Ой в раю, в раю». Ці твори легкі і доступні, що зумовлено реаліями виконавського рівня емігрантських хорів, для яких вони призначалися. Вони привертають увагу своєю оригінальністю і колоритністю. Вокально-хоровий жанр займає провідне місце у творчості Василя Безкоровайного із США. На тексти Лесі Українки він написав кілька хорових творів. Це «Гетьте думи», «Лагідні весняні ночі», «Реве, гуде негодонька», «Соловейковий спів» для жіночого хору [16; 19; 20; 21]. У тематиці переважає патріотична та пейзажна лірика. За музичною формою це хорові мініатюри, що мають гомофонно-гармонічний виклад. Хорові твори В. Безкоровайного відзначаються цікавою мелодикою, багатою й різноманітною гармонією, професійним знанням тембральних, регістрових і динамічних можливостей хорового ансамблю. Характерною особливістю творчості В. Безкоровайного є постійна опора на традиції української фольклору, що проявляється не тільки в тематиці, але й у ладових, ритмічних, жанрових та формотворчих принципах. Для жіночого хору Осип Залеський (1892–1984) із США на вірші Лесі Українки написав твір «На човні» [24].

На слова Лесі Українки писав Євген О. Садовський (1913–2014) із США. Його хорові твори вирізняються наспівною мелодикою, прозорістю і легкістю фактури, класичною гармонією, простими формами та розмірами, нескладними ритмами. Композитор використовує гомофонно-гармонічний виклад, поєднання хорових партій, солістів та хору. «Сповнені ліризму, світлого оптимізму, пройняті духовністю та пієтизмом до рідного краю, вони здобули заслужену популярність, стали окрасою колективів та окремих виконавців» – таку характеристику творам Є. Садовського як одного з плеяди «амбасадорів» української пісні на чужині дав відомий український хормейстер О. Цигилик [11].

Висновки. Провідними жанрами вокальної музики композиторів діаспори на тексти Лесі Українки є солоспів, романс та мелодекламація, хорової – хорова мініатюра. Важливе місце посідає камерний вокальний цикл. Огляд вокально-хорової музики на слова Лесі Українки засвідчує широкий діапазон творчих інтенцій композиторів

української діаспори, які репрезентують різні стильові напрямки, композиторські школи (В. Безкоровайний, О. Бобикевич, М. Гайворонський, О. Залеський, В. Кіпа, З. Лисько, Є. О. Садовський, І. Соневицький, С. Спех, В. Шуть). Їхнім творам, які різні за жанрами, тематикою, складністю, притаманні яскраві самобутні риси. Вони зберігають найкращі традиції української пісні, побутового романсу. Частина цих творів уже актуалізована в концертній і педагогічній практиці в Україні та діаспорі, іншу частину ще чекає повернення і глибше наукове дослідження. Те, що співаки зарубіжжя та України широко виконують вокальні твори, свідчить про їхню актуальність та високий мистецький рівень.

Список використаної літератури

1. Басса О. Запальноукраїнська камерно-вокальна музика першої третини ХХ століття. Особливості розвитку. Saarbrücken, Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 264 с.
2. Бобикевич О. Автобіографія. Вашишин М. Остап Бобикевич: публіц. нарис. Львів: Червона калина, 2003. С. 38–39.
3. Булат Т. Музикант «з думним інстинктом до звукової барви». Слово про українського піаніста, композитора, органіста, педагога Вадима Кіпу. Кіпа В. Романси на вірші українських поетів. Київ: Музична Україна, 1998. С. 5–8.
4. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
6. Кіпа А. Передмова. Спех С. Композиції. Нью-Йорк; Мюнхен; Львів: Гердан Графіка, 2005. С. 6.
7. Кухар Р. У супровід сольоспівам Бобикевича. Вашишин М. Остап Бобикевич: публіц. нарис. Львів: Червона калина, 2003. С. 83–86.
8. Молчко У. Вокальний альбом Остапа Бобикевича «Пісня сольові з акомпанюванням фортеп'яну» (збірка перша). Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика: зб. статей / ред.-упор. Л. М. Ніколаєва. Львів: Сполом, 2005. С. 50–58.
9. Скорик М. Слово про композитора. Соневицький І. Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано. Київ: Музична Україна, 1993. С. 5–6.
10. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 1. Івано-Франківськ: Плай, 1996. С. 162–168.
11. Цигилик О. Коли душа перелилась у пісню. За вільну Україну. Львів, 1993. 1 трав.
12. Чічка-Андрієнко К. [Рец.] З нових видань: мистецька творчість [Остап Бобикевич: пісні сольові з акомпанюванням фортепіано – збірка перша. Мюнхен, 1954]. Шлях Перемоги. 1955. 20 лют. Передрук: Вашишин М. Остап Бобикевич: публіц. нарис. Львів: Червона калина, 2003. – С. 88.

13. Шлемкевич М. Володарка – пісня. Невмируща пісня: ювілейний альманах хору «Думка». 1949– 1959. Нью-Йорк, 1960. С. 7–11.

14. Шуневич Є. Специфіка прочитання поезії Лесі Українки у камерно-вокальній творчості українських композиторів. Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мистецтвознавство. № 2 (17). 2006. С. 9– 16.

Нотографія

15. Безкоровайний В. Вокальні твори. Сімферополь, 2014. 182 с.

16. Безкоровайний В. «Гетьте думи» на жіночий хор у супроводі ф-но, сл. Лесі Українки. 4 с. Рукопис (ксерокопія). Тернопільський обласний краєзнавчий музей (далі – ТОКМ). Ф. 8343, спр. НД. 17112 (8).

17. Безкоровайний В. «Забуті слова», мелодекламація у супроводі ф-но, сл. Лесі Українки. 2 с. Рукопис (ксерокопія). ТОКМ. Ф. 8343, спр. НД 17112 (54).

18. Безкоровайний В. «І все таки до тебе». Солоспів з ф-но. Сл. Лесі Українки. 3 с. Рукопис (ксерокопія). ТОКМ. Ф. 8343, спр. НД 17114 (15).

19. Безкоровайний В. «Лагідні весняні ночі», на жіночий хор а капела, сл. Лесі Українки. Золочів – Львів, [б.р.]. 2 с. ТОКМ. Ф. 8343, спр. НД. 17112 (19).

20. Безкоровайний В. «Реве, гуде негодонька» на жіночий хор а капела, сл. Лесі Українки. Золочів – Львів, [Б. в., б. р.]. 2 с. ТОКМ. Ф. 8343, спр. НД. 17112 (38).

21. Безкоровайний В. «Соловейковий спів», жін. хор а капела, сл. Лесі Українки. 2 с. «Соловейковий спів», жін. хор у супроводі ф-но, сл. Лесі Українки. 4 с. (два варіанти). Рукопис (ксерокопія). ТОКМ. Ф. 8343, спр. НД. 17112 (43).

22. Бобикевич О. Пісні сольові з акомпанементом фортепіану (Збірка перша). Мюнхен: Фонд Української культури ім Сергія Єфремова, 1954. 48 с.

23. Бобикевич О. Твори / упор. М. В. Вашишин. Львів: Каменяр, 2000. 213 с.

24. Залеський О. На човні. Сл. Лесі Українки. Для жін. хору і ф-но. Боффало, 1975. 4 с. [Серія «Укр. муз. вид-во», ч. 20].

25. Кіпа В. Романси на вірші українських поетів. Київ: Муз. Україна, 1998. 112 с.

26. Лисько З. Колись нашу рідну хату...(сл. Лесі Українки) для жін. хору з ф-но. Рукопис. Український Науковий інститут Гарвардського університету (США).

27. Соневицький І. Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано. Київ: Музична Україна, 1993. 159 с.

28. Спех С. Композиції. Нью-Йорк; Мюнхен; Львів: Гердан Графіка, 2005. 464 с.

29. Спех С. Сім струн: мелодекламація на слова Лесі Українки. Мюнхен: Вид-во «Дніпрова Хвиля», 1992. 20 с.

30. Шуть В. 2 пісні до слова Л. Українки для сопрано або тенора: 1. Гетьте думи 2. І все таки до тебе серце лине. Чикаго: Видання автора, 1955. 11 с.

СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ІДЕНТИЧНОСТІ ДИРИГЕНТА: ОГЛЯД ПРОБЛЕМИ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У статті досліджується соціальний аспект ідентичності диригента. Розглянуто історичну проекцію розвитку дослідження цього питання у наукових працях соціологів та психологів ХІХ–ХХ ст. Виявлено, що ідентичність диригента має тісний психологічний зв'язок із соціальним середовищем. Розуміння особливостей власної ідентичності разом з розумінням макро- та мікросоціальних зв'язків, що супроводжує професію диригента, дасть можливість не тільки окреслити ці зв'язки, але й краще зрозуміти їхній характер і глибину.

Ключові слова: ідентичність, самоідентичність, соціальна ідентифікація, диригент.

*Roman DZUNDZA,
postgraduate student of Chair of Studies
of Ukrainian Music, Folk and Instruments Art*

SOCIOLOGICAL ASPECT OF CONDUCTOR'S IDENTITY: REVIEW OF THE PROBLEM IN SCIENTIFIC DISCOURSE

The article examines the social aspect of the identity of the conductor. The historical projection of the development of the study of this issue in the scientific works of sociologists and psychologists of the 19th – 20th centuries is considered. It is revealed that the identity of the conductor has a close psychological connection with the social environment. Understanding the peculiarities of their own identity, along with understanding of macro- and micro-social ties, accompanying the conductor's profession, will give a possibility not only to outline these connections, but also to understand better their nature and depth.

Key words: identity, self-identity, social identification, conductor, discourse.

Поставлення проблеми. Звертаючи увагу на особистість диригента, ми в першу чергу відмічаємо його характерні особливості, до яких належить стиль диригування, сценічний артистизм, мистецьке бачення твору. Ці речі в першу чергу впадають в око пересічному

глядачеві через свою демонстративність. Невидимою залишається особистісна частина свідомості і підсвідомість. Ці елементи мають нерозривні зв'язки між собою, що доповнюються психологічним та соціальним досвідом, утворюючи унікальну ідентичність особистості диригента.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зважаючи на особливості професії диригента, разом з проблематикою ідентичності значне місце займає і соціальна ідентифікація особистості. Дослідженням соціальних та соціально психологічних явищ у різних його аспектах займалися такі відомі закордонні соціологи, як О. Конт, Г. Спенсер П. Сорокін, К. Маркс, М. Вебер, Дж. Мід, Ч. Кулі, Е. Дюркгейм, Т. Парсонс, Р. Мертон, Р. Дарендорф, Е. Гіденс. Проблематика ідентичності була в полі зору зарубіжних психологів і психосоціологів Е. Фромма, Е. Еріксона, М. Гібернау, психологічна сфера диригентської професії – Г. Ержемського.

Мета статті. Диригентська діяльність є однією з найбільш соціалізованих музичних професій, бо її неодмінним складником є ціла палітра соціальних зв'язків. Тому соціалізація як частина процесу самоідентифікації особистості має важливе значення для розвитку диригента як професіонала і носить унікальний для цієї особистості характер. У нашій статті ми спробуємо глибше зрозуміти, як досліджували соціальні процеси та який характер взаємозв'язків цих процесів з ідентичністю особистості.

Виклад основного матеріалу. Цікавість до людської психології та взаємодії особистості із соціальними структурами спричинила в ХІХ сторіччі виникнення ряду соціологічних теорій. Одним із перших, хто створив програму соціальної науки, став французький філософ та соціолог Огюст Конт¹ (1798–1857). Згодом поняття «особистість» почали розглядати як один із структурних елементів соціальної системи. Англійський філософ і соціолог Герберт Спенсер (1820–1903) запропонував розвернути вектор руху дослідження: від особистості (як біологічної істоти) до суспільства, що врешті стало одним із недоліків його теорії. Однак ця концепція «однолінійної» еволюції була пізніше видозмінена, внаслідок чого виникла інтеракціоністична теорія, що прагнула поєднати в соціології натуралістичний і психологічний напрямки. Об'єктом цієї теорії

¹ Його чотиритомна праця «Система позитивної політики, або Соціологічний трактат про основи релігії людства» (1851–1854) вплинула на творчість іншого відомого соціолога – Е. Дюркгейма.

виступила людина вже як соціальна істота, що взаємодіє з іншими людьми в різних соціальних групах. Згодом соціологічна теорія зазнала впливу ідеї інтерналізації (тобто переходу знання від суб'єктивного до об'єктивного, що дає змогу передавати його прийдешнім поколінням) Макса Вебера (1864–1920), Джорджа Міда (1863–1931) та Вільяма Томаса (1863–1947). Ці ідеї стали «одним з методологічних принципів теорії соціалізації людини» [8, с. 13]. Ще одним важливим етапом у дослідженні взаємозв'язків у суспільстві стало вчення німецького філософа-матеріаліста Карла Маркса (1818–1883). Особистість у нього вже не тільки суб'єкт, але й об'єкт суспільства, а соціальне середовище займає декілька рівнів: «...людство, класи, нації, держава, родина й особистість» [8, с. 13]. Він знайшов прямий взаємозв'язок розвитку одного індивіда (не абстрагуючи його особистість) з розвитком усіх інших.

Ще одним значним етапом соціальної науки стала розробка «рольової теорії», що частково помітна в роботах американського психолога і філософа Вільяма Джеймса (1842–1910). Основні свої розробки ця теорія отримала завдяки американським соціологам Чарльзові Кулі (1864–1929) та вже згадуваному Дж. Мідові. Найважливіший елемент «рольової теорії» – це функції особистості, які вона виконує в соціумі. Ці функції створюють соціальні зв'язки, що задовольняють індивідуальні потреби особистостей у соціальному середовищі. 1949 року американський соціолог Роберт Мертон (1910–2003) запропонував поняття «сукупність ролей», теорії, що демонструє позицію особистості, яка перебуває в системі різноманітних соціальних взаємозв'язків, де «кожен специфічний соціальний статус пов'язаний не з однією-єдиною роллю, але з цілим спектром ролей» [7, с. 539]. Тобто кожен статус, що окреслює місце людини в суспільстві, має свій набір ролей, що характерні для особистості в певний відтинок часу. Для «статусу» характерна і певна хронологічна послідовність, наприклад: студент – аспірант – професор і т. д. Статус – це водночас комплекс особливих взаємозв'язків (стабільних або нестабільних), який становить цілісну структуру особистості в соціальному середовищі. На думку Р. Мертона, соціалізація особистості носить несвідомий, імпліцитний (прихований) характер, що орієнтується на ті статуси, які вона ще не займає і які ще не може чітко сформулювати.

Вивчення особистості та суспільства вже до початку ХХ сторіччя отримало не тільки теоретичні основи та ряд філософських концепцій, але й міждисциплінарний підхід. Це дало можливість розвиватися

теорії соціології й перетворити її на окрему галузь. Одним з найвизначніших дослідників «соціальних структур» та «соціальних інститутів» вважають французького соціолога Еміля Дюркгейма (1858–1917) і його послідовників, американських соціологів Піритима Сорокіна (1889–1968), Толкотта Парсонса (1902–1979) та Роберта Мертона (1910–2003), а також німецько-британського соціолога Ральфа Дарендорфа (1929–2009). Раціоналіст Е. Дюркгейм розглядав соціальне життя як матерію, в якій є колективні уявлення і колективні осмислення, що за своєю структурою інші, ніж в індивіда. Вони проявляються і тоді, коли ми осмислюємо довколишній світ чуттєво, тоді «кожен з нас якоюсь мірою створює собі свою мораль, свою релігію, свою техніку.» [3, с. 21]. Коли використати це бачення соціального простору як трафарет і перенести його на диригентську професію, можна дійти висновку, що хоча виконавський колектив (хор чи оркестр) об'єднаний спільною ідеєю, кожен його учасник індивідуалізує та надає йому забарвлення на свій манер. Виходить, що ідеї, які диригент вкладає у колективний інститут, надаючи йому особистої мітки, можуть не збігатися з ідеями інших членів (хористів чи оркестрантів). І хоча в принципі це соціологічно прийнятне явище, водночас воно може породжувати внутрішньоколективні конфлікти (явні й приховані), і, щоб забезпечити цілісність та ефективну роботу, диригентові доводиться йти на психологічні компроміси.

Саме у протистоянні «я» – «вони» вибудовується індивідуальність. Соціолог Ч. Кулі вважав, що це один комплекс взаємодій, тому він не протиставляв поняття «суспільство» та «індивід». Попри те він поділяв поняття «воля» на індивідуальну і соціальну, вважаючи, що думка індивіда «завжди є відповіддю на зовнішній вплив, так що в нас навряд чи є думки, які так чи інакше не народилися б у спілкуванні. Отже, воля – вільна воля, якщо завгодно, – це взаємодійне ціле, а не скупчення розрізнених фрагментів, а свобода особистості – це свобода в рамках закону, свобода істинного громадянина, а не анархія» [6, с. 56].

Особистості видатних диригентів минулого і сучасного завжди унікальні, індивідуальні. Під особистістю німецький соціальний психолог Ерік Фромм (1900–1980) розумів «цілісність вроджених і набутих психічних властивостей, які характеризують індивіда і які роблять його унікальним» [11, с. 361]. Та для досягнення найвищого рівня потрібні «перетворення». Саме цим словом можна назвати процес, що характеризує досягнення найвищих соціальних стандартів. Саме

цей процес «накопичення» як життєвого досвіду, так і професійних умінь, що потрібні для виконання своєї соціальної ролі, й називають «соціалізацією» [10, с. 94], адже відбувається не тільки процес формування самоідентифікації, але й цілий комплекс встановлення та засвоєння інших видів ідентифікації особистості (зокрема культурної, національної та професійної). Сучасний англійський соціолог Ентоні Гіденс (1938) вважає хибним положення, за яким деякі соціологи розглядають культурне оточення людини як таке, що позбавляє права на власну індивідуальність чи вільний особистий вибір. На його думку, ідентичність розвивається саме в процесі соціалізації, адже мова, якою нас навчають з дитинства, дає можливість себе усвідомлювати, символічно збагачуватись і «приспосовуватися до середовища» [2, с. 61]. Американсько-німецький психолог Ерік Еріксон (1902–1994) навіть виділяв персональну та групову ідентичність, відзначаючи, що «пошук особистості своєї ідентичності – процес достатньо непростий і неоднозначний» [12, с. 8].

І. Гофман висловив теорію про дві іпостасі, в яких проявляє себе «неупереджений спостерігач», тобто суб'єкт – це совість і ринок. На його думку, совість є внутрішнім спостерігачем, що репрезентує як моральні норми, сформовані в ході еволюції людства, так і віру у найвищу справедливість; а друга – це ринок, чесне дзеркало. У вступній статті до книжки І. Гофмана «Уявлення себе іншим у повсякденному житті» О. Ковальов зазначає: «...ринок, чесне дзеркало, в якому відбивається і отримує оцінку потреба кожної окремої людини в інших перш за все для задоволення своїх матеріальних потреб, а не тільки для отримання морального схвалення своєї поведінки. Ринок – це дзеркало, яке правдиво показує кожному, чи потрібна взагалі і наскільки потрібна його діяльність суспільству, за яким індивід коригує якість і складає ціну своїй роботі» [5, с. 12–13].

Важливим елементом, що зберігає ідентичність особистості, є її характер і воля. Російсько-український диригент Арій Пазовський (1987– 1953) стверджував, що воля, як і творча спрямованість, «дві якості, без яких музикантові, нехай найвидатнішому, не варто ставати за диригентський пульт» [9, с. 73]. Тому диригентову «волю» слід розглядати не тільки як складову частину ідентичності, але і як засіб керування колективом, адже «діяльність волі показує стан справ у суспільстві» [6, с. 61]. Олександр Анісімов вважає, що окрім інших складників, саме «організаційно-педагогічна воля у створенні потрібних

умов для роботи з колективом виконавців повинна послужити ґрунтом, на якому пишним і яскравим букетом може розквітнути високе мистецтво диригента як виконавця, інтерпретатора чудових хорових творів...» [1, с. 226].

Диригентові жести також є незмінним складником його ідентифікації. Загалом вони поділяються на не інстинктивні, набуті (наприклад, диригентські схеми) та інстинктивні, що характерні для моментів творчості, коли організм не встигає їх контролювати. За допомогою жестів диригент виходить з колективом на рівень інтеракцій, і що вищий цей рівень, то кращий психологічний контакт. У такі миті можна сказати, що колектив «пожирає очима» свого диригента, адже цю мить на підсвідомому рівні члени колективу намагаються передбачити, що той хоче сказати. І це успішно відбувається, адже жести перетворюють на символи, що стають своєрідною мовою, якою диригент спілкується з колективом.

Диригент і музичний теоретик Георгій Єржемський (1918–2012) відзначав, що ідентифікація має різні значення, зокрема це «своєрідний прояв випереджувального зображення, у процесі якого диригент ніби ототожнює себе у своїх внутрішніх виконавських діях з майбутніми діями музикантів, ставлячи себе на їхнє місце. “Граючи” внутрішньо їхні партії, він моделює цим завдання оркестру, створюючи єдиний емоційний фон, який об’єднує творчі упрагнення колективу в єдиний смисловий потік» [4, с. 51]. Тоді зазначає Г. Єржемський, диригента легше сприймати й розшифровувати його інформацію, оскільки його психіка «може майже повністю збігатися або навіть бути ідентичною психічному настрою самих виконавців-оркестрантів» [4, с. 51].

Висновки. Очевидним залишається той факт, що диригент повинен мати свою яскраву персональність, неповторну ідентичність, яка б проявлялася у його мистецтві, висвітлюючи твори з особливою, властивою йому манерою. Саме ця унікальність у плинному світовому мистецтві творить свіжі течії, живий характер яких надає сучасного забарвлення архаїчним здобуткам минулого. Тому хочеться зазначити важливість розуміння таких складних процесів, як ідентичність та соціальна ідентифікація у диригентській професії. Її плюралізм прямо пов’язаний із «живим інструментом» диригента, до якого потрібно мати правильний психологічний підхід. Досягти цього допоможе розуміння ідентичних і супровідних диригентової професії макрота мікросоціальних процесів. У нашій статті ми намагалися показати, що ідентичність диригента у своїй основі бере початок від

особистісної ідентифікації у соціальному середовищі. Структура ця багатогранна і потребує не тільки вивчення, а й постійного коригування відповідно до навколишньої особистісно-соціальної та геополітичної ситуації. Вивчення соціальних особливостей та ідентифікаційних процесів у професії диригента дасть змогу зрозуміти не тільки їхній характер, а й розкрити глибинну сутність ідентифікаційних і соціальних процесів, що характерні як для особистості диригента, так і для середовища творчого колективу, яким він керує.

Список використаної літератури

1. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер: учеб. пособие. 2-е изд., стереотипное. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. 228 с.
2. Гіденс Е. Соціологія / Пер. з англ. В. Шовкун, А. Олійник; наук. ред. О. Іващенко. Київ: Основи, 1999. 726 с.
3. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А. Б. Гофмана. Москва: Канон, 1995. 352 с.
4. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: психология, теория, практика. Санкт-Петербург, 1993. 261 с.
5. Ковалев А. Книга Ирвинга Гофмана «Представление себя другим в повседневной жизни» и социологическая традиция. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А. Д. Ковалева. Москва: «КАНОН-ПРЕСС-Ц», «Кучково поле», 2000. С. 5–26.
6. Кули Ч. Человеческая природа и социальный порядок. Пер. с англ. Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 320 с.
7. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. 873 с.
8. Немировский В. Г., Невирко Д. Д. Социология человека: От классических к постнеклассическим подходам. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 304 с.
9. Пазовский А. М. Записки дирижера. Общая ред. В. Кухарского. Москва: Музыка, 1966. 562 с.
10. Смелзер Н. Социология: пер. с англ. Москва: Феникс, 1994. 688 с.
11. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя; пер. с англ. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. 571 с.
12. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ.; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. 2-е изд. Москва: Флинта, 2006. 352 с.

Жанна ЗВАРИЧУК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування

ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ ПРИКАРПАТТЯ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

У статті розкрито історичні умови і тенденції формування та розвитку професійної диригентсько-хорової освіти на Прикарпатті. Проаналізовано хорові виконавські традиції, досліджено історію і творчу діяльність мішаного студентського хору у вищій школі.

Ключові слова: хор, хоровий клас, інститут, виконавство.

Zhanna ZVARYCHUK,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting

CHOIR PERFORMANCE IN THE HIGH SCHOOL OF PRYKARPATYA: HISTORY OF ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT

The article describes the historical conditions and trends of formation and development of professional conductor-choir education in the Carpathian region. The choral performing traditions are analyzed, the history and creative activity of the mixed high school student choir are investigated.

Key words: choir, choral class, institute, performance.

Поставлення проблеми. Хорове мистецтво в Україні є невід'ємним складником національної культури. Воно корениться в предковічних народних традиціях і охоплює всі сторони духовного життя суспільства, впливаючи на формування культурної та інтелектуальної консолідації нації, і має виховне значення.

В сучасних умовах розбудови української державности в наукових мистецтвознавчих розвідках постає питання щодо підтримання, укріплення, вивчення та вдосконалення виконавських традицій хорового мистецтва.

Творче переосмислення значущості хорової музики у формуванні національного світогляду, естетичної культури нації засвідчує потребу

втілення цілого комплексу вимог до диригентсько-хорової підготовки сучасного фахівця.

Диригентсько-хорова освіта складалася і установлювалася протягом багатьох сторіч і набула сучасних рис у 40-х роках ХХ сторіччя, коли було сформовано кафедри хорового диригування в консерваторіях Києва, Львова, Одеси та Харкова. Багато інших гуманітарних закладів, де існують кафедри мистецького напрямку, займається підготовкою та вихованням музично педагогічних кадрів і керівників для різних типів хорів.

Серед комплексу диригентсько-хорових дисциплін чільне місце належить хоровому класові. Хоровий клас є одним з провідних предметів спеціального циклу на музичному факультеті університетів, педагогічних інститутів, де готують вчителів музики, керівників хорових колективів для загальноосвітніх шкіл, педагогічних училищ, фахівців до самостійної практичної роботи, бо, за словами видатного хорового диригента України К. Пігрова, «тільки через хор можна виховати справжнього хорового диригента» [6, с. 14].

Хоровий клас є творчою, навчальною лабораторією, де студенти пізнають можливості вокальних голосів, набувають основ культури вокально-хорового співу, глибоко засвоюють виразові можливості хорової музики та закономірності хорового виконавства загалом. На заняттях хорового класу розвиваються і формуються естетичні смаки, музичні здібності студентів, загострюється їхній мелодичний та гармонічний слух, почуття ритму, вдосконалюються навички ансамблевого виконавства, музична пам'ять.

Рівень і якість розвитку музичних здібностей повністю залежить від застосування дійових методів навчання, що передусім потребує проведення постійної вокальної роботи для розвитку студентських голосів.

Вивчення питань вокально-хорової роботи студентів у навчальному колективі на основі особистісно-орієнтованих технологій навчання є провідним положенням сучасної освіти і викликає потребу дальшого розвитку таких технологій для підвищення ефективності формування особистісних якостей студентів. Актуальним ацентом постає проблема розкриття ефективності впливу хорового мистецтва у вихованні гармонійної, духовно багатой особистості майбутнього виконавця на прикладі роботи академічного студентського мішаного хору одного з потужних осередків вищої музично-педагогічної освіти на Прикарпатті – Інституту мистецтв Державного вищого навчального закладу (далі

– ДВНЗ) «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Однак ні узагальненого, ні предметного дослідження цієї проблеми досі не було здійснено, що і є метою статті.

Аналіз досліджень. Питання генези й традицій українського хорового співу осмислює у своїй праці О. Бенч [2]. Власне, автор наголошує на обрядовій основі українського хорового співу як формотворчої сфери української хорової культури. Генезу, історію, функціонування хорового мистецтва України в XVI–XX ст. розглядає у своїй монографії М. І. Бурбан [3]. Зокрема він зазначає, що успіх хорових колективів криється у послідовній роботі, знанні та розумінні суті хорового виконавства, підборі репертуару, іміджу диригента [3, с. 636]. Комплексне дослідження диригентсько-хорового мистецтва Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. на основі документальних архівних матеріалів уперше в українському музикознавстві здійснила у своїй дисертації Л. Мороз [4]. Диригентсько-хорову підготовку у вищих педагогічних закладах освіти України розглядає в однойменній статті Т. Смирнова [5], де розкрито методологічні принципи в системі функціонування диригентсько-хорових дисциплін у системі освіти студентів.

Однак саме регіональні традиції хорового виконавства поки що вивчено недостатньо. Особливої уваги потребує дослідження історичних обставин і факторів, що сприяли розвитку хорового співу у вищих навчальних закладах, зокрема особливих рис вокально-хорового інтонування, що притаманні регіональній диригентській школі. Такі знання мають не тільки історичне або теоретично-хорознавче значення. Вони гостро потрібні для розв'язання завдань практично-творчого характеру (наприклад, пов'язаних з особливостями інтерпретації того чи іншого жанру або стилю, з вимогами тембрального співвідношення партій, з умовами співу в навчальних хорових колективах тощо).

Виклад основного матеріалу. Формувати основи музичної освіти на Прикарпатті розпочав ще з початку XX сторіччя талановитий композитор Денис Січинський. Він 1902 роцку заснував у Станиславові (нині Івано-Франківськ) при Товаристві «Станиславівський Боян» першу в краї музичну школу, проявив себе талановитим педагогом, викладаючи тут теорію музики та гру на фортепіано. Згодом, 1921 р., ця школа отримала статус філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Діяльність Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, першим директором якого став музикознавець Осип Залеський, була

спрямована на підготовку професійних співаків і виконавців. Контроль за навчальним процесом інституту вели прославлені композитори, диригенти, педагоги, організатори вищої музичної освіти в Галичині Станіслав Людкевич, Остап Нижанківський, Микола Колесса, Василь Барвінський, які приїжджали зі Львова і були присутні на екзаменах та концертах.

1939 р. Вищий музичний інститут ім. Лисенка було розділено на музичне училище (яке нині носить ім'я Д. Січинського) і музичну школу.

Отже, ці музичні заклади заклали підвалини для створення умов для підготовки спеціалістів музичного мистецтва і педагогіки в умовах вищої кваліфікації. Перші спроби організації музичного відділу було зроблено при кафедрі педагогіки Станіславського педінституту 1956 року. При першому наборі на цей відділ було створено групу профілю з присвоєнням другої спеціальності вчителя співів і музики в кількості 25 студентів. Уже в цей час засновано загальноінститутський хор, яким керував Василь Лужний, з 1960-го – Андрій Ставничий. З перших років свого існування колектив користувався великим успіхом серед студентської молоді та громадськості міста. Хор досяг великих успіхів, розширився і збагатився його репертуар. Він був активним учасником художньої самодіяльності інституту, разом хором музичного училища брав участь у виставі-драмі «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Вечорницях» П. Ніщинського (1959). Вистава відбулася в обласному музично-драматичному театрі ім. І. Франка та в обласному будинку народної творчості, мала великий успіх у глядачів. Загальноінститутський хор під керівництвом А. Ставничого посів перше місце на міському огляді художньої самодіяльності серед вишів.

Офіційне відкриття музично-педагогічного факультету відбулося 1966 року а вже 1967-го було створено кафедру методики музичного виховання, співів та диригування. Першим і багаторічним завідувачем кафедри став молодий педагог Василь Їжак, якого запросили до Івано-Франківська. В серпні того ж року він приступає до виконання обов'язків старшого викладача кафедри методики музичного виховання, співів та диригування музично-педагогічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту, а вже в грудні Василя Омеляновича Їжака обирають на посаду завідувача вищеназваної кафедри.

Василь Їжак – видатний диригент, продовжувач найкращих традицій диригентської школи, педагог, талановитий самодіяльний

композитор і громадський діяч, заслужений працівник культури України. Йому належить важлива роль у становленні музичного факультету.

Як професійний диригент В. Їжак усвідомлює виховне значення і роль хорового співу, адже Прикарпаття завжди славилось талановитими співаками, віртуозами-музикантами, відомими далеко за межами України. Вражений співучістю прикарпатців, Василь Омелянович без вагань розпочинає активну хорову діяльність. За його ініціативи тут було впроваджено до навчального процесу курсові хори, якими керували досвідчені педагоги, талановиті диригенти І. Д. Легкий, Ю. М. Серганюк, Г. Г. Величко, О. В. Ничай, Л. О. Кузьменко, Р. О. Долчук, О. О. Маланюк, В. Д. Доронюк. Сам Василь Їжак очолив факультетський мішаний хор як обличчя всього педагогічного інституту, що вагомо піднесло професійний рівень хорового співу. Талановитий музикант, хормейстер, педагог, Василь Омелянович величезну увагу в роботі з хоровим колективом приділяв вокально-хоровій роботі.

Творча діяльність факультетського мішаного хору під орудою В. Їжака, вагомо підняла професійний рівень хорового співу та хорових традицій краю. Праця керівника була спрямована на популяризацію найкращих надбань української вокально-хорової музичної культури, зокрема творчості українських композиторів-класиків – Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Воробкевича, М. Вербицького, Д. Січинського, С. Людкевича, сучасників – А. Кос-Анатольського, М. Колесси та інших.

Похвалялося і хорове життя на кафедрі. Щороку традиційно проводили звіт-огляд курсових хорів, жіночого – під керівництвом О. Маланюк і факультетського мішаного академічного хору. Завдяки величезній подвижницькій праці з факультетським і курсовими хорами активізувалося концертне життя міста. Хорові колективи педагогічного інституту неодноразово запрошували на відкриття художніх виставок, для проведення лекцій-концертів в обласній народній хоровій філармонії перед громадськістю міста, школярами, учнями профтехучилищ, студентською молоддю. Щороку в обласній філармонії проходили вечори хорової музики, де завжди співав факультетський мішаний хор під орудою відомого маестро.

Студентський хор зайняв важливе місце в системі навчальних предметів як формувальна, центральна дисципліна, де студенти практично оволодівають всіма тонкощами вокально-хорової техніки, прилучаються до керівництва колективом, безпосередньо

спостерігаючи за роботою диригента-керівника хору, адже з одного боку студент – це співак-хорист, а з другого – керівник хору.

Добру школу в цьому хорі одержало багато талановитих диригентів, співаків, випускники кафедри почали активно організовувати нові хори як в Івано-Франківську, так і в області. Серед відомих митців Прикарпаття, людей знаних і шанованих, заслужені діячі мистецтва України професори Михайло Сливоцький, Любов Серганюк (нині очолює кафедру музичного виховання та диригування Інституту мистецтв, випускниця Василя Їжака) і Христина Михайлюк, доктор мистецтвознавства, професор заслужений працівник культури України Ганна Карась, заслужені артисти України доценти Марія Ортинська, Ольга Черсак і Ольга Молодій та багато інших.

В. Їжак був художнім керівником хору майже до 1993 року. Колектив завжди був добре вкомплектований, склад хору становив від 50-ти до 70-ти осіб. У мішаному хорі педінституту співали найкращі студенти всіх курсів, бо для кожного з них вважалося за велику честь бути його учасником.

Визначні диригенти та музиканти того часу Микола Колесса, Віктор Іконник, Михайло Кречко, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Лев Венедиктов слухали факультетський хор і давали високу оцінку його професійному виконавському рівневі. У творчій історії цього колективу є спільний виступ 1971 року з відомим співаком Іваном Козловським. Хор неодноразово був лауреатом фестивалів та конкурсів, зокрема і першого конкурсу ім. Д. Січинського, виступав на популярній телепередачі «Сонячні кларнети». На Івано-Франківському та Національному радіо, телебаченні зберігаються фондові записи колективу.

Під орудою художнього керівника Василя Їжака і хормейстера Ольги Ничай хор став не тільки творчою лабораторією з виховання вчителів музики і диригентів-хормейстерів, але водночас і колективом, який концертує, чий виступи завжди проходили з великим успіхом у слухачів.

Згодом очолила цей колектив представниця Київської диригентської школи, професорка, заслужений працівник культури України О. В. Ничай. Вона не тільки продовжила роботу Василя Омеляновича, але й примножила найкращі вокально-хорові традиції, що стало запорукою ґрунтовної диригентсько-хорової бази для багатьох випускників.

Хор був активним учасником фестивалів і фестин духовної музики, конкурсів: виступу в м. Коломиї на Х Гуцульському фестивалі 1994

року; конкурсу ім. Северина Сапруна в м. Дрогобичі 1997 року (диплом I ступеня); I, IV та V міжнародного фестивалю «Передзвін»; Першого Всеукраїнського фестивалю дитячих та юнацьких хорових колективів «Товтри-2007» у м. Кам'янці-Подільському, присвяченого 130-річчю від дня народження М. Леонтовича 2007-го. 2008 року хор брав участь в Урочистій академії з нагоди 90-річчя проголошення Західноукраїнської Народної Республіки в оперному театрі м. Львова.

2001 року на базі музично-педагогічного факультету було створено Інститут культури і мистецтв, який 2005-го став Інститутом мистецтв, а нині Навчально-науковим інститутом мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Основним напрямком роботи кафедри методики музичного виховання та диригування завжди залишаються регіональні музично-освітні, хорові і виконавські традиції, започатковані від самого існування навчального закладу.

Сьогодні на практичних заняттях академічного студентського мішаного хору Інституту мистецтв триває кропітка робота в напрямі вдосконалення вокально-хорової техніки, формування найкращих професійних традицій хорового виконавства, яку заклали ще В. Іжак і О. Ничай. Керує навчальним колективом з 2011 року кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, заслужений працівник культури України доцент Ж. Й. Зваричук.

Академічний студентський мішаний хор є учасником культурницьких заходів університету, міста, області. Нині склад колективу нараховує до 50-ти осіб. Крім репетиційної і концертної діяльності, серед студентів університету проводиться естетично-виховна робота. В репертуарі хору найкращі зразки зарубіжної музики, українські народні пісні та пісні українських авторів, які прищеплюють сучасному молодому слухачеві любов до України.

2013 і 2016 років кафедра хорового диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» за підтримки Міністерства освіти і науки України, Івано-Франківської обласної державної адміністрації, Івано-Франківської міської ради провела I та II Всеукраїнський студентський конкурс хорових диригентів, до якого долучили академічний студентський мішаний хор Інституту мистецтв.

2018 року мішаний студентський хор Навчально-наукового інституту мистецтв за високий професійний виконавський рівень

отримав I місце і став лауреатом на Міжнародному вокально-хоровому конкурсі «Хай пісня скликає друзів», що проходив у м. Чернівцях.

Найкращі традиції хорового виконавства на Прикарпатті і в навчальному закладі продовжують і жіночий та чоловічий хори під керуванням кандидатів мистецтвознавства доцентів Р. Дудик та О. Колубаєва.

Висновки. Історія кожного вищого навчального закладу і його факультетів – це живий літопис розвитку освіти нації. Знаний по всій Україні музичний факультет, нині Навчально-науковий інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», – це один з потужних осередків вищої музично-педагогічної освіти.

Факультетський мішаний студентський хор (з 1993 року – академічний студентський мішаний хор) на музично-педагогічному факультеті Івано-Франківського педінституту 1968 року заснував Василь Омелянович Їжак. Цей хор зайняв важливе місце в системі навчальних предметів як формувальна, центральна дисципліна. Це справжня лабораторія підготовки студентів до професійної роботи в хорових колективах, вона є важливим чинником диригентсько-хорової школи Прикарпаття.

Список використаної літератури

1. «Без пісень нема життя...» (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника). Музично-краєзнавчий альманах. Упор. : Дутчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М. Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. 140 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник. К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором. Київ : Вид-во «Музична Україна», 1987. 239 с.
3. Бурбан М. І. Українські хори і диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
4. Мороз Л. В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ сторіччя : автореф. дис. канд. мист-ва : 17.00.01. К. : ДАККіМУ, 2003. 19 с.
5. Смирнова Т. Диригентсько-хорова підготовка у вищих педагогічних закладах. [Електронний ресурс]. Режимдоступу: www.nbu.gov.ua/old_jrn/soc_gum/npo/2002_1/Smirnova.pdf
6. Пігров К. Керування хором. К. : Вид-во «Музична Україна», 1956. 60 с.

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ В АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

У статті досліджено процес і методи трансформації народної пісенності в українській професійній музиці. Розглянуто первинний сенс міфологеми Землі в сучасних варіантах народної пісенної традиції. Зокрема проаналізовано обрядовий напрямок трансформації народної пісенності на прикладі окремих сцен з хорової опери Ігоря Шамо «Ятранські ігри».

Ключові слова: фольклор, народні традиції, земля, неofolklorизм.

Kazymyryv KHRYSTYNA,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting

TRANSFORMATION OF FOLK SONGS IN ACADEMIC MUSIC

The process and methods of transformation of folk song in Ukrainian professional music are investigated. The primary meaning of the mythologeme of the Earth, in modern variants of folk song tradition, is considered. In particular, the ceremonial direction of transformation of folk song is analyzed on the example of separate scenes from Igor Shamo's choral opera «Yatran Games».

Key words: folklore, folk traditions, earth, neo-folklorism.

Поставлення проблеми. В українській духовній традиції міфологеми й архетипи мають ряд оригінальних прикмет, що відрізняють її від західноєвропейських міфів, особливо у відображенні зв'язку людини з природою. Передусім варто зазначити, що вони виступають як у ритуально-обрядовій, фольклорній, так і у професійній, мистецькій формі, значно тісніше пов'язані з силами природи, ніж у західних національних традиціях. Більша частина міфологем і архетипів, з яких проростає весь пізніший національний духовно-мистецький доробок, так чи інакше вкладена в природні процеси, виявляє зв'язки з природою. Очевидно, тому і спектр значень та експресивних

відтінків, якими в майбутньому обростає кожен з цих міфологічних кодів — сонце, земля, річка, пори року, день-ніч, — винятково широкий.

Аналіз досліджень. Ця тематика стала об'єктом цілого ряду досліджень як у сфері культурології, мистецтвознавства, так і філології, зокрема, це праці Н. Гречухи [2], В. Драганчук [3], М. Севериної [10]. Метою ж цієї статті став аналіз цілого пласту фольклорних пісенних артефактів, що стосуються пошанування образу Землі в різних її міфологічних та семантичних іпостасях, та їхня проекція на українську академічну музику.

Виклад основного матеріалу. *Трансформація сфери народної пісенності українців*, в якій ключовим образом є Земля, в академічній музиці отримала декілька провідних напрямків. Це перш за все закликання весни для воскресіння Землі, де ключовими стали концепти «Ой ти весно-красно», «Прийди, весно», «Вийди, красне сонечко», відображене в сотнях зразків фольклорного та академічного пластів, насамперед у камерно-вокальному, хоровому та кантатно-ораторіальному жанрах — опері «Зима і Весна» М. Лисенка, народній опері «Буковинська весна» А. Кушніренка, кантатах «До весни» В. Матюка, «Весна» М. Скорика, «Пори року» Л. Дичко, симфонічній поемі «Веснянки» С. Людкевича, багатьох хорах і солоспівах-веснівках. Весняне оновлення яскраво втілене у світовій культурі у скрипковому концерті з циклу «Пори року» А. Вівальді, однойменних ораторії Й. Гайдна, фортепіанному циклі П. Чайковського, кантатах Ф.-К. Моцарта «Перший день весни» і «Весна» С. Рахманінова та низці інших творів.

Другий напрямок — весняно-новорічне щедрування. Відомий трихорд «Щедрик» виконували навесні, коли «прилетіла ластівочка», коли щедрували на новий урожай і нові поповнення у господарстві. Цей архаїчний артефакт культури став основою творів, що презентують як його язичницький інваріант, так і християнську трансформацію, коли щедрування стало складником вже не весняного, а зимового різдвяно-новорічного обряду. Це низка творів у різноманітних жанрах — хор а капела М. Леонтовича, хор з симфонічним оркестром М. Шведа, концерт для скрипки з симфонічним оркестром «Різдвяний» В. Камінського та інші, зокрема ряд композицій у світовому кіно, мультиплікації та естрадній музиці, відомі як «Ukrainian Bell Carol» або «Carol of the Bells». Варіант втілення сакрального сенсу пробудження від зимового сну, засівання-запліднення Землі у світовій культурі знаково показаний у балеті «Весна священна» І. Стравінського тощо.

Повертаючись до первинного сенсу Землі, розгляньмо його у сучасній трансформації народної пісенности, яскравим взірцем чого є неофольклорний напрямок, що розвинувся у творчості композиторів-шістдесятників.

Яскравими взірцями неофольклоризму на основі трансформованої пісенности стали кантати «Червона калина», «Пори року», дитяча кантата «Сонячне коло», опери «Золотослов» і «Різдвяне дійство» та інші твори Л. Дичко, фольк-опера «Коли цвіте папороть» («Цвіт папороті») Є. Станковича і ряд композицій сучасників та послідовників, і не тільки в хоровому, але й інструментальному жанрах, як, наприклад, «Карпатський» концерт М. Скорика, що «відкриває» інструментальний напрямок «нової фольклорної хвилі».

Як вказує Л. Кияновська, «дуже важливою прикметою естетики нового напрямку була її естетична та технічна відкритість, можливість індивідуально підійти до синтезу "старого і нового", розставити акценти, відповідно до конкретного задуму і стилю даного композитора» [6, с. 257], і це проявилось у творенні новаторських музичних полотен, що пропагують одвічні національні цінності.

Показовим у творах, подібних до названих вище, є метод трансформації народної пісенности, стосовно чого наведемо декілька висловлювань дослідників. В одних випадках композитор працює з цитатами, трансформуючи їх в сучасному стильовому контексті, в іншому, як це спостережено на прикладі творчості Л. Дичко, – «не використовує цитат, а на основі стильових особливостей жанрів календарного циклу, історичних пісень створює нові мелодії, виробляє свій індивідуальний стиль, наскрізь проникнутий духом старовинної народної музики. У зв'язку з цим порушуються питання глибинного зв'язку з народнопісенними зразками саме в хорових жанрах. Пісенність виступає як узагальнена естетична категорія з властивими для неї метафорами, символами, конкретними персонажами. Композиторка, звертаючись до архайчних фольклорних жанрів, творить на їхній основі нові хорові композиції...» [9, с. 6]. В результаті митець, «кореспондуючи до інтонаційного та ладового "національного музичного словника", діалогізуючи на рівні часовому – із вічними джерелами духовних надбань народу та просторовому – із сучасною естетико-стильовою множинністю, відображає світовідчуття, притаманне українцям, з позицій сучасного мислення» [2, с. 52].

Як вказаний синтез «старого і нового» відобразився в музичних тканинах творів? Оскільки український музичний фольклор є передусім пісенним, то саме народна хорова культура зумовила

особливості нової ладогармонічної мови в неофольклорних творах — ладовість і її змінність, лінійність мислення, ускладнення вертикалі способом нашарування елементів до надбагатозвучної кластерности, сонорність, що виявляє красу і благозвучність як консонансів, так і «емансипованих» у музиці ХХ сторіччя дисонансів.

Так відбувається осягнення глибинних шарів етнічної свідомості, тієї «первинної природної релігійності» (О. Бенч-Шокало) або «етнорелігії» (Г. Лозко), яка виявляється сьогодні у вигляді образів прадавніх архетипів і міфологем. Вони несуть прадавні сенси, етнічну етику, національний характер і специфіку національного мислення і крізь сучасне інтонаційне переосмислення взірців тисячолітньої давності, і завдяки використанню ХХ—ХХІ сторіч.

Так «заново» зазвучав національний фольклор, так через звернення до архаїки і використання її ресурсів по-новому зазвучала хорова пісенність, що описано в низці досліджень українських музикознавців.

У контексті нашого дослідження розгляньмо найбільш розповсюдженій — обрядовий напрямок трансформації народної пісенности на прикладі окремих сцен з хорової опери Ігоря Шамо «Ятранські ігри» на лібрето і вірші В. Юхимовича, здійснивши характеристику міфологеми та вирізнивши її семантичні грані в контексті обрядової тематики, пов'язаної з вшануванням і обробітком Землі. Хорова опера І. Шамо розглядалася у монографії Т. Невінчаної «Ігор Шамо: творчі портрети українських композиторів» [8], працях О. Батовської [1] та інших дослідників [7], тому зосередьмо нашу увагу на задекларованому аспекті.

В «Ятранських іграх» яскраво відображено материнський первень міфологеми в космологічному та вегетативному сенсах. І. Шамо працював над твором на підйомі неофольклоризму в 1960-х рр., завершив роботу над твором 1978 року. Операу для квартету солістів і мішаного хору а капела створено без запозичення народнопісенного матеріалу, а шляхом його авторської трансформації, внаслідок чого на глибинному рівні було відтворено фольклорне дійство. Цей шлях торували композитори-шістдесятники, творці «нової фольклорної хвилі», як, наприклад, М. Скорик у «Карпатському» концерті, що «почув» звучання гір крізь призму модерного музичного мислення, чи Л. Дичко в кантаті «Червона калина», яка «вдало поєднала новаторські тенденції тогочасної модерної музики з проникненням у найглибинніші пласти фольклору (трансформація ладово-інтонаційної основи, метро-ритмічних особливостей)» [9, с. 6]. Так і «Ятранські ігри», імпульсом до створення яких був купальський обряд у мальовничому Надятранні [8], який побачив автор, стали узагальненим

відображенням народної пісенности крізь призму нового хорového мислення, різноманітних складних варіантів хорової фактури.

Весняний обряд становить перший розділ двоактної опери, що ділиться на три розділи. «Заспів» є ігровим дійством, що розпочинається з вигуків «Гей» в імітаційному викладі, вони ж звучатимуть у «Заключній». Інтонація заклику – висхідна кварта, що має закличну семантику. Це і заклик весни, і заклик до кохання, адже саме ця лейтінтонація становитиме основу теми кохання в опері. Згодом звучить декламація «Ми тут живемо на Ятрані. Приїжджайте до нас в гості...» у різних ритмічних послідовностях, що свідчить про використання алеаторики – одного з нових прийомів у період написання твору. Наприкінці ігрового дійства – квартово-секундові співзвуччя у розкладці між голосами на *mormorando*, що вкладаються у трихорд «с-d-e», після яких розпочинається весняний розділ з дев'яти номерів, де відбувається закликання Весни, пробудження Землі і дальші ігрища. «Землі конче давати спокій, і встановлено, що від Введення до Благовіщення – свято Землі: в ці дні Бог її благословляє, і вона будиться зо свого зимового сну, і будиться все, що в землі... По Благовіщенні вільно вже поратись біля землі», – вказував митрополит Іларіон [5, с. 34].

Першим звучить хоровод «Маринька» на основі трихордів і тетрахордів; після нього – «Веснянка I», що розпочинається із закликання «Ой весно, весно... красна» – висхідного квартового ходу та його заповнення, для якого характерні змінність устоїв (e, d, h) та ритмічна нестабільність. За ритмоінтонаційною характеристикою веснянка є узагальненим варіантом прадавньої обрядової пісенности. «Веснянка II» – «Наспівала синичка», де зіставляються діатонічні лади мажорного нахилу.

Центральним номером першого розділу є саме показ міфологеми Землі в хорі «Земле, співай і радій!». Це весняний гімн Землі – квітучій, щедрій, плодючій. У жанрових рамках романсу викладено три епізоди. У першому відбувається гармонічне нашарування голосів від унісону до максимального їхнього накопичення на словах «широко йдуть сівачі, радуйся, земле крилата!». У другому, контрастному, відбувається імітаційний розвиток теми «знов прилетіли веснянки пісні». У третьому – знову в акордовому викладі в зіставленні співзвуччів з акцентуванням низької субмедіанти патетично проспівується головний сенс міфологеми: «Земле! Співай і квітуй, і роди! Земле моя!».

Хліборобським мисленням зумовлено і наступні номери – «Розбуркайся, гrome!» і «Дощик», що наближаються до царинних

пісень, в яких зверталися до сил природи як до живих істот з проханням не шкодити майбутньому врожаю [1] і співали у процесі обходу поля на Зелені свята – Трійцю [4, с. 628]. Тож дальші епізоди сприймаються крізь призму пошанування та оберігання плодючої Землі.

Завершують перший розділ «Русальна», «Топтання рясту» та «Ой Ятране...». Тематизм «Русальної» виростає зі згаданої закличної квати, що є основою теми кохання. У вступних фразах вона заповнюється хроматичним ходом від V шабля до устою, в основній мелодії стає інтонаційною основою. У «Топтанні...» в паралельно-перемінному ладі та перемінному розмірі, куди проникають кластери в діапазоні малої терції, знову на перший план виходить зображальність – тупотіння ногами, де використовуються прийоми алеаторики. Отже, «топтати ряст» означає «жити, ходити по землі, просити в Бога здоров'я» [4, с. 518]. «Весна красна» згадується як антипод зими – «сивої відьми», і прославляється ранній квітень, що її «прогнав». «Щоб на той рік діждати зілля рясту топтати!» – цими словами та втоптуванням завершується номер. Лірична пісня «Ой Ятране...» звучить у соло альту на фоні імітаційних епізодів хору. Звернення до теми дівочої долі переводить до наступного розділу, де центральним стає купальський обряд.

Отже, міфологему Землі в контексті весняної тематики показано гімном радості. Головні сенси висловлено у зверненні до Землі: «Співай і радій!.. Співай і квітуй, і роди! Земле моя!». Цю патетичну картину доповнюють пошанування та оберігання плодючої Землі у близьких до царинних пісень номерах «Розбурхайся, гrome!» і «Дошик», а також у номері «Топтання рясту», що є аналогією правічного топтання землі і символом життя.

Вказане вище трактування міфологеми Землі знаходить продовження у зверненні до Землі в інших розділах. До другого розділу входить 11 пісень літнього та осіннього обрядових циклів. Літнє Сонце-Купало та все купальське дійство показані в номерах «Тирлич, тирлич», «Купальська I», «Біля Ятрані-ріки», «Квіте, мій трояне», «Купальська II». Ця лінія музичного втілення обрядовості в опері перегукується з іншим видатним твором «нової фольклорної хвилі» – фольк-оперою «Коли цвіте папороть» («Цвіт папороті») Є. Станковича і є одним із найулюбленіших свят української молоді, яке знаменує Перехід юнака чи дівчини до подружнього життя. В «Ятранських іграх» купальський обряд втілюється засобами театралізації, ігрової драматургії, народно-хореографічних і жартівливо-сатиричних елементів.

Перший після показу літнього купальського обряду хор №16 «Отча земле», що є прославленням плодючости Землі, «відкриває» осінній цикл, куди входять також номери «Перепілонька», «Молотники», «Жниці-в'язальниці», «Обжинкова» і «Прославна-величальна», а також пісні весільного обряду, вказані нижче.

Головний у показі родючости Землі хор «Отча земле» розпочинається ліричним соло тенора «Отча земле степова під гучними небесами». Музичний розвиток, для якого притаманні наспівність, імітаційність, фактурні нашарування секунд тощо, у завершенні приводить до кульмінації номера та однієї з кульмінацій всього циклу в гімнічному викладі «Земле, всеплодюща мати! Рідна земле, всеплодюща мати!».

Цей символ доповнюють «Жниці-в'язальниці» – показ праці на Землі, який оспівують дівчата. Ладовість, гетерофонність, ритмічна імітація косіння серпом пшениці на склад «Пссе!» на фоні витриманого тону в других альтів, алеаторика – все це створює яскраву картину хліборобських жнив.

Плоди землі показано в «Обжинковій», де відображено урочистий процес сучасних обжинків з використанням сільськогосподарської техніки, що в музиці передається звукозображальністю та алеаторикою: тема молотби «туку-туку» проводиться остинатно в партії альтів на фоні імітації трудових шумів «пш...», «бр...», «чику...» в різних хорових партіях. Так символічно передається інший тип спілкування людини із Землею – технологізований. Він дещо відтіняє, але не приходить на зміну поклонінню Землі-Матері, що зберігає у національній свідомості хліборобів.

А по успішному збору врожаю і пошануванню щедрої Матері-Землі грають весілля, показане під № 22: «Час плине, час минає», «Скажіть, чайки білокрилі», «Грушечка (дівоча весільна)», «Щаслива ореля», «Дівич-вечір», «Троїсті музики», «Калита», «Весільна (гуртова)», що завершує № 30 «Заклучна». Як Земля «одружується» з Небом (Сонцем), засівається-запліднюється і дає щедрі плоди, так і людина проходить свій життєвий цикл і виконує головну місію – продовження Роду. Композитор у весіллі акцентує дівочу позицію («Грушечка», «Дівич-вечір» та ін.) і цим посилює аналогії до жіночого первня Землі, що є відгуком прадавнього матриархального мислення.

Отже, календарно-обрядовий річний цикл показано в «Ятранських іграх» засобами архаїчного музичного фольклору з опорою на характерні кварто-секундові співзвуччя і ладове мислення, чергування сонорности гармонічної вертикалі і поліфонічності ладової горизонталі,

засобами театралізації з вербальним (вигуки, вокалізація мови) ігровим і хореографічним елементами, імітації та алеаторики.

У хоровій опері «Ятранські ігри» сповна розкривається календарно-обрядовий, космологічний сенс міфологеми Землі, і здійснюється це на основі трансформованої національної пісенності, уведеної в стильовий контекст української хорової музики ХХ сторіччя.

Висновки. Отже, еволюція міфологеми Землі в українській звичаєво-культурній традиції від найдавніших часів до сучасності та образи, витворені в цьому процесі стали джерелом професійної музично-поетичної творчості митців аж до теперішнього часу. Зокрема міфологема Землі, широко репрезентована у фольклорній музичній творчості, стає натхненням і ключем до розуміння цілого ряду видатних артефактів української професійної музики.

Список використаної літератури

1. Батовська О. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» Ігоря Шамо. Ятрань. URL : <http://www.yatran.com.ua/articles/660.html>

2. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.

3. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 2. С. 49-53.

4. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

5. Ларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : Іст.-реліг. монографія. Вид. 2-ге. Київ : АТ «Обереги», 1994. 424 с. 93

6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

7. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 49 : Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості : збірник статей ред.-упорядн. Скорик М. та ін. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2007. 218 с.

8. Невенчаная Т. Игорь Шамо. Творческие портреты композиторов. Київ : Музична Україна, 1982. 88 с.

9. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. ... канд.. мистецтвозн. : 17.00.03. / Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2004. 16 с.

10. Северинова М. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : автореф. дис... доктора мистецтвознав. : 26.00.01. / НМАУ ім. П. Чайковського. К., 2012. 36 с.

**ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР
У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ВОЛИНСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ ВЕСНЯНКИ «ЩУМ»)**

У статті розглядаються особливості хорової музики Мирослава Волинського, яка ґрунтується на традиціях українського хорового співу, синтезі традиційних стильових норм і принципах композиторських технік ХХ ст.

***Ключові слова:** хорова музика, Мирослав Волинський, хорова обробка, фольклор.*

Lidia SHEGDA,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting

**RITUAL FOLKLORE IN THE WORK OF MYROSLAV VOLYNSKY
(ON THE EXAMPLE OF SPRING SONG «SHUM»)**

The article dwell on choral music by Myroslav Volynsky, which is based on the traditions of Ukrainian choral singing, and the synthesis of traditional style norms and principles of compositional techniques of the twentieth century.

***Key words:** choral music, Miroslav Volynsky, choral processing, folklore.*

Поставлення проблеми. Глибоке розуміння специфіки народнопісенної творчості та відображенням її засобами музичної мови засвідчує новизну хорових обробок українських народних пісень у творчості багатьох композиторів. Тісною взаємодією з народнопісенним мистецтвом і прихильністю до форм народного музикування зумовлений творчий метод у жанрі обробки українських композиторів.

Аналіз досліджень. Потреба осмислення оригінальних авторських знахідок у сфері хорової музики зумовила звернення до наукових досліджень, в яких аналізуються різнорівневі проблеми сучасної композиторської та виконавської практик українських (М. Гордійчук, Н. Горюхіна, Л. Кияновська, О. Козаренко, Г. Конькова,

Л. Пархоменко, Л. Серганюк і Б. Фільц) та зарубіжних (В. Задерацький, Л. Мазель, В. Медушевський і Є. Назайкінський) авторів.

Особливостям жанру музичної обробки та її ролі в історії розвитку європейської і вітчизняної музичної культури присвячено досить багато робіт історичного й теоретичного характеру, зокрема таких авторів, як: М. Варакута, Т. Ліванова, Л. Архімович, Т. Булат, Л. Пархоменко, Н. Рябуха та ін.

Метою статті є визначення жанрово-стильових особливостей жанру обробки на прикладі обрядового фольклору (веснянки) Мирослава Волинського.

Виклад основного матеріалу. Творчість Мирослава Волинського вирізняється індивідуальною манерою письма, яка ґрунтується на синтезі традиційних стильових норм і принципів композиторських технік ХХ ст. Автор виявляє своє зацікавлення і експериментує в жанрі хорової музики. Хорова музика в його творчості – досить самобутнє явище; вона пов'язана і з традиціями українського хорового співу, що йдуть ще від відомої «перемишльської школи», і з першими значними досягненнями хорових жанрів початку ХХ ст. Вона акумулює найкращі здобутки львівської композиторської школи другої половини ХХ ст. і дотична до сучасних тенденцій у розвитку цього жанру. Окрім монументальних жанрів (опера, кантата, ораторія), Мирослав Волинський працює і в жанрі фольклорної мініатюри.

Фольклорна мініатюра – це такий різновид жанру, який несе в собі ознаки традиції (тобто національних фольклорних джерел, пов'язаних із жанрами пісні і танцю) і є генетично первинною, національно окресленою формою екзистенції жанру мініатюри в контексті української хорової музики. До цього шару його творчості слід віднести і твори обрядового фольклору – колядки, шедрівки, веснянки. Вхідження у простір української фольклорної поетики М. Волинський демонструє в обробці веснянки – загальновідомій мелодії «Шум». Жартівливість, навіть підкреслений танцювальністю комізм наближує її до жанру гуморески. На це ж вказує такий типовий для цього жанру засіб, як наявність жартівливої образної суперечності в ситуації між Шумихою і її дочкою, втіленої в тексті в її комічному монолозі-звертанні до доньки: це типовий для жартівливого фольклору сюжет втрати заробленого («що зловила – те пропила») і висловлення нової: «Постій, дочко, до суботи, / куплю тобі ще й чоботи, червону плахту, зелену запаску».

Жартівливість цієї ситуації посилюється жартівливим і майже насмішкуватим таким зверненням: «Люби мене, козаченьку, коли твоя ласка».

Відтворення цього сюжету природно спирається на особливості первинного матеріалу. З метою нарощення настрою і водночас зберігаючи усталені принципи членування матеріалу в обробках на основі варіаційного принципу, композитор формує у творі певні композиційні блоки. Твір розпочинається розлогим (*Con larghezza*) розспівом «Ой, нум-нума», виконуваним басовою партією. Викладений у формі класичного періоду з двох пропорційних речень (4+4) і відокремлений від наступного матеріалу, він слугує зачином-імпульсом, повільний темп співу якого і використання виконуваних *non legato* четвертних і половинних тривалостей наближує до функції зачину. Такий виклад, незважаючи на наявність в мелодії висхідних стрибків на кварту і сексту, наближує їх до прадавніх пісень-закличок з характерним для них мелодизованим речитативом з суттєвими ознаками наказово-окличного інтонування.

У наступному блоці розгортається жартівливий сюжет, тож виникає потреба в застосуванні контрастного тематизму. Тому на зміну протяжному заспіву вводиться легкий і пружний (*Allergetto scherzando e legiero*), наближений до танцювальних (що нагадують козачок) формул з характерною для них повторюваністю мелодико-ритмічних зворотів і моторним типом мелодики. У цьому блоці, як і у всіх наступних, за допомогою найпростіших принципів розвитку – повторення і варіювання об'єднано кілька відмінних між собою мелодичних фраз. Такий підхід сприяє як легкості передачі настрою, так і подоланню одноманітності, до якої може привести повторюваність. Розмаїття відтінків забезпечується зміною інтонаційного матеріалу, заснованого або на терцевому погойдуванні й детальному низхідному пошаблевому русі в межах кварти, або на репетиційному повторенні, що заміщує початковий мотив, восьмими чи повторенні четвертними зі збереженням другого мотиву, або ж на цілковитому витісненні першого другим із відповідним розширенням масштабу останнього. До того ж, композитор майстерно маніпулює такими типовими для обробок фактурними елементами, як консонантне дублювання провідного голосу, створення виразних і водночас інтонаційно однорідних підголосків, а також грайливого внаслідок преривчастості лінії (послідовність двох четвертних, паузи і нової четвертної тривалості) або ж поспівки, що хроматично сповзає у вузькому діапазоні в басовій партії.

Отже, у першому блоці-розділі твору втілено основні особливості жартівливих веснянок – чергування замкнених у ладовому плані інтонаційних поспівок з невеликим діапазоном (здебільшого кварти чи сексти в партіях з мелодичною і підголосковою функцією), колоритністю нижнього голосу, який, зберігаючи функцію гармонічної

опори, істотно розширює свою виразовість внаслідок її важливості в загальному колориті. Окрім цього, звертає на себе увагу фрагментарна зміна кількісного показника вертикалі: композитор допускає відхилення від академічного чотириголосся у бік зменшення (три верхні голоси) або збільшення (п'ятиголосся внаслідок дівізі у альтів чи басів). Так композитор, маніпулюючи можливостями хорового виконання, переносить грайливість і на стилістичні засоби.

У наступних блоках ці принципи розвиваються. Так, при дальшому проведенні зачину він наділяється стрімкістю динамічного охоплення діапазону шляхом введення висхідного імітаційного нарощення (інтервали вступу голосів – квінта і кварта), внаслідок чого вже в межах двох тактів охоплюється двооктавний діапазон, а фактурний розвиток нагадує приєднання до кола нових груп учасників дійства. Ще більша легкість і грайливість виявляється у фактурі наступного розділу, де композитор застосовує своєрідну гру тембрами, передаючи мелодично-функційні поспівки з партії в партію та використовуючи переривчасте завдяки паузам звучання інших. Інтенсивнішою стає хроматизація, винахідливішими – комбінації голосів і введення тутійних звучань, введена у третьому блоці-розділі закличка «гей» наділена не початковою, а завершальною функцією. Таким шляхом весь матеріал – впритул до одноголосого проведення початкової заклички сопрановою партією у початковому ж інтонаційному варіанті й тому ж темпі *Con larghezza* й артикуляції – виявляє нестримність стихії веснянкових хороводів.

Нова хвиля розвитку, оскільки потрібно було уникнути відчуття одноманітності, спонукала до використання нових прийомів на ґрунті тієї ж інтонаційної основи. Все спрямовується до активізації динамічності. Так, одразу після цього варіанта заспіву початковий фрагмент наступного блоку викладено як паралельний і при цьому хроматизований низхідний рух з кількаразовим репетиційним повторенням звуків сопранової, альтової і тенорової партій. При цьому не порушується чотириголосся, тому що відсутність басів компенсується дівізі альтової партії упродовж трьох тактів, і тільки в четвертому виникає триголосся. Масштабно розгорнутіший (16 тактів) сьомий блок (*Con brío*) захоплює емоційною поривчастістю. Весь його матеріал неначе покликаний відтворити стихію хороводности, настільки ефектно переплітаються лінії окремих голосів, а імпровізаційність охоплює навіть мелодичні лінії. Подекуди навіть формується характерний для сучасної творчості прийом поліфонії шарів (здебільшого жіночих і чоловічих), зіставлення яких спонукає до асоціації з малими й великими колами хороводів. Після цього завершальний, восьмий блок, незважаючи на істотне варіаційне

віддалення від початкового матеріалу, привносить бажаний ефект репризности. Та при цьому реприза має синтетичний характер, оскільки в ній застосовано й елементи з «імпровізаційно»-хороводного розділу твору. Оригінально вирішений і завершальний фрагмент Largo: це кілька уривчастих фраз басів (апелювання до початкового заспіву, хоча і в іншому інтонаційно-мелодичному варіанті) й раптове загальнохорове тутті із посиленням насиченості вертикалі завдяки дивізі партій (окрім альта) в останньому акорді. У цьому прочитується специфічне поєднання виснаженості після стрімких танців і водночас цілковите задоволення від їхнього виконання.

Висновки. Отже, обробки у творчості М. Волинського виказують оригінальність мислення композитора в оновленні його підходів до втілення жанрових закономірностей і стилістики. Це простежується, зокрема, у зверненні до веснянки, де панування гетерофонії чи унісонно-гетерофонної манери з випадковими двозвуччями стає ґрунтом для свободи оперування академічними хоровими засобами, комбінування підголосковим, гомофонно-гармонічним і поліфонічним типом викладу цілком у межах їхньої пов'язаної з хороводною хореографією автентичної манери. При цьому жоден з них, відтворюючи загальні жанрові закономірності, не стає панівним. Структурні й формотворчі особливості твору також засновані на закономірностях буквальної чи варіантної повторності, тоді як віддалення від вихідного тематизму диктується, як і в професійній творчості, логікою образної драматургії чи сюжетним розвитком. Композитор у такий спосіб яскраво виявляє свою причетність до архетипної колективної творчості і її розвитку в індивідуальній стилістиці на сучасному етапі.

Список використаної літератури

1. Арановський М. Г. Мышление, язык, сематика / М. Г. Арановський // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–128.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. Посіб / О. Г. Бенч-Шокало. – К.: Ред. журн. <<Укр. Світ>>, 2002. – 440 с.
3. Варакута М. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві / М. Варакута // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [збірник наукових праць / ред.кол. В.Г. Чернець, О.М.Немкович, М.Ю.Ржевська та ін..]. – К., 2009. – Вип. ХХІІ. – С. 281–287.
4. Герасимова-Персидська Н. О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру / Н. О. Герасимова- Персидська // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1968. – Вип. 3. – С. 168–178.
5. Горячева І. П. Жанрова класифікація української традиційної музики / І. П. Горячева // народна творчість та етнографія. – 1985. – №3. – С. 6–7.

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРАЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО

Статтю присвячено характеристиці паралітургійних творів композитора української діаспори Михайла Гайворонського (1892–1949). Аналізуються його канти з «Почаївського Богогласника», богородичні та воскресенські пісні, причасники, обробки колядок. Завдяки своїм жанрово-стильовим особливостям церковна музика М. Гайворонського стала невід’ємною частиною розвитку національної композиторської школи й сприяла утвердженню її самобутності.

Ключові слова: церковна музика Михайла Гайворонського, паралітургійні твори, композитор, українська діаспора.

Oksana BILINSKA,
Master’s Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

GENERAL-STYLISTIC FEATURES OF PARALITURGICAL WORKS OF MYKHAILO HAIVORONSKYI

The article is oriented forward to characteristic of paraliturgical works by the composer of the Ukrainian diaspora Mykhailo Haivoronskyi (1892–1949). Analyzing his kants from «Pochaiv Theologian», songs about Mother of God and the Resurrection, prychasnyky and carols. Church music of M. Gayvoronskyi became an integra lpart of development of a national composing school due to its genre-style features and contributed to the establishment of its identity.

Key words: Church music of M. Gayvoronskyi, liturgical works, composer, Ukrainian diaspora.

Поставлення проблеми. Наше звернення до духовної спадщини українських композиторів діаспори ХХ сторіччя зумовлене бажанням актуалізувати її в сучасному виконавському та музикознавчому процесі. Так культурна палітра збагачується невідомими або маловідомими зразками хорової музики, які формують духовну ауру

нації. Одним із творців духовної музики був Михайло Гайворонський – композитор, диригент, педагог, критик та активний громадський діяч (1892–1949).

Аналіз досліджень. Найповніше життя і творчість композитора розкрито в монографіях В. Витвицького [1], Г. Карась [2], А. Рудницького [3]. Однак паралітургійна творчість М. Гайворонського не була предметом глибокого музикознавчого аналізу.

Мета статті: здійснити музикознавчий аналіз паралітургійної творчості М. Гайворонського, звернувши увагу на її жанрово-стилістичні особливості.

Виклад основного матеріалу. Серед духовних творів М. Гайворонського центральне місце, окрім двох «Служб Божих», займають старовинні «Канти» з «Почаївського Богогласника» [9]. Водночас композитор збагатив українську церковну музику й іншими творами. Хоровий твір «Христос воскрес із мертвих» написано на канонічний текст [14]. Оригінальними є хорові молитви М. Гайворонського, як от «Боже, споглянь», в основі якого лежить мелодія О. Нижанківського, чи «Молитва» на слова О. Стефановича. А ще «Царю небесний» та «Страдецька Матір Божа», що є обробками традиційних церковних піснеспівів. Не менш цікавим зразком хорової музики М. Гайворонського є великодня пісня «Рано-раненько», в якій органічно поєднані риси церковної традиції з народнопісненими джерелами.

Кожен з вищезгаданих творів відзначається щирістю й глибиною у розкритті людських почуттів та переживань. Музика композитора передає різний стан душі: тут і урочиста піднесеність, і стримана скорбота; лірична просвітленість і грайлива радість. Зберігаючи традиційну для церковної музики форму, М. Гайворонський наповнює її загальнолюдським змістом.

Зупинімося на окремих зразках і проаналізуємо деякі засоби музичної виразності, що визначають стильові риси творчості композитора в цьому жанрі.

Антін Рудницький писав, що в духовній творчості М. Гайворонський «дав зразки глибокої релігійної виразовості, нав'язаної з одної сторони до народної пісенності, з другої – до Бортнянського» [3, с.144]. Підтвердженням цих слів може бути хоровий твір «Щасливі» («У царстві Твоїм»), який композитор створив 1939 року [16]. Загальний характер музики світлий, спокійний, типовий для лірико-споглядальних образів у творчості Д. Бортнянського та його послідовників. З іншого боку, М. Гайворонський спирається на традиції церковної музики, пов'язаної з фольклорними джерелами. Врешті-решт, окремими рисами хор «Щасливі» нагадує принципи

барочного партесного співу, розквіт якого припадає на XVII – першу половину XVIII сторіччя. Про це свідчать значні масштаби твору порівняно з іншими зразками цього жанру, принцип «концертування» у вигляді чергування повнозвучного три-чотириголосся та солюючих голосів, ладово-гармонічні контрасти мажору (F-dur) й паралельного мінору (d-moll), тонкі градації динаміки (від «р» через «f» до «pp»). Хор «Щасливі» не претендує на оригінальність, адже композитор використовує традиційну акордову фактуру, звичні гармонічні послідовності та відмовляється від поліфонії. Втім хор здатний передати молитовне почуття, а тому його можна виконувати під час церковного богослужіння як третій антифон або під час Причастя вірних.

Серед церковної музики М. Гайворонського виділяються дві хорові мініатюри – «Христос воскрес» [14] та «Рано-вранці», присвячені світлому святуові Великодня. Створені 1940-х роках, ці твори попри скромні масштаби привертають увагу низкою цікавих композиторських прийомів.

Зокрема хор «Христос воскрес» розпочинається радісною висхідною фразою басів звуками тонічного тризвуку, яку підхоплюють інші голоси, щоб злитися на витриманому домінантноакорді з ферматою. Отже, перший чотиритакт графічно виглядає як рух вгору, і це ілюструє слова тексту, уособлює піднесення до неба людського духу. А далі канонічні «перегуки» жіночих та чоловічих голосів допомагають передати світлий, піднесений, святковий настрій.

Щодо другого хору – «Рано-вранці куроньки запіли», то це старовинна веснянка зі збірки Філарета Колесси. Вона належить до жанру т. зв. «ранцівок», або «риндзівок», споріднених із народними колядками, про що свідчить структура вірша пісні (5+5+приспів). Твір написано в куплетно-варіаційній формі з постійним «оновленням» заспіву та повторенням приспіву на слова «Вже Христос, вже воскрес, вже воістину воскрес!». При цьому автор використовує засоби, що нагадують методи опрацювання народнопісенних мелодій у М. Леонтовича.

Традиційнішими зразками церковної музики М. Гайворонського виступають такі хорові твори, як «Молитва» («О, Ти, що тамо, де Почаїв») на слова О. Стефановича; «Боже, споглянь» з використанням мелодії О. Нижанківського та кант «Страдецька Матір Божа», що прославляє чудотворний образ Пречистої в Страдчому.

Серед оригінальних композицій М. Гайворонського заслуговує уваги молитва «Царю небесний» [15], виконана в дусі повільних частин хорових концертів Д. Боршнянського, сповнених лірико-просвітлених почуттів. М'які тембри жіночого хору, прозоре

триголосо, хоральний виклад із «перегуками» голосів, гнучка ритміка, хвилеподібний мелодичний малюнок з оспівуванням звуків – ось основні виразові засоби, покликані передати стан «*maestoso-religioso*», як зазначає в нотах сам композитор.

У творчому доробку М. Гайворонського важливе місце займають хорові обробки народних пісень, серед яких бачимо яскраві й самобутні зразки різдвяних колядок. Як відомо, до цього народнопісенного жанру звертались різні композитори, зокрема М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович. Світле й радісне свято Різдва Христового, тісно пов'язане з обрядом колядування, органічно поєднало прадавні язичницькі джерела з християнськими традиціями. А побажання родині щастя, здоров'я, добробуту тісно переплітається з біблійною історією про народження Спасителя.

Більшість народних та церковних колядок відзначаються життєствердним духом, світлим, бадьорим характером, ширістю й поетичністю у розкритті людських почуттів, думок і переживань. Тому не випадково саме цей фольклорний шар зимового обрядового циклу привернув увагу М. Гайворонського.

Слід зазначити, що хорові обробки церковних колядок разом з іншими музичними зразками, наприклад, богородичними піснями, духовними кантами та псальмами, належать до паралітургійної композиторської творчості. Звичайно, вони мають право звучати й у храмі, але частіше обробки колядок можна почути в концертному виконанні, передусім у період Різдвяних свят. Попри значний інтерес українських композиторів до духовної музики, особливо в наш час, творча спадщина М. Гайворонського в цій царині заслуговує особливої уваги. Адже його хорові обробки колядок відзначаються не тільки високою композиторською майстерністю та відповідним художнім смаком, а й доступні для виконання широкому колу любителів музичного мистецтва.

Композитор працював над обробками народних пісень протягом всього свого життя. Найкращі з них створено в 1930-х – першій половині 1940-х років в еміграції в США. Як відзначають дослідники творчості М. Гайворонського, зокрема й В. Витвицький, це чи не найплідніший період роботи митця у цьому жанрі [1, с. 104]. Можна припустити, що обробка народної пісні стала для М. Гайворонського не тільки «творчою лабораторією», а й своєрідним оберегом, символом незнищенности народного духу, уособленням безсмертя високих людських цінностей у трагічний період напередодні та під час Другої світової війни.

У цьому контексті дуже цікавими є окремі зразки колядок композитора, зокрема «На Рождество Христове» [10], «Гуцульська

коляда» [8], «В Вифліємі» [7], «Сночи опівночи» та «Пречиста Діва Сина зродила» [11], створені в 1942–1945 роках. Перебуваючи на чужині, М. Гайворонський ніколи не втрачав духовного зв'язку з рідною землею та досягненнями національної культури. Цікавий факт, але саме в цей час 1942 року, видатний композитор Б. Бріттен, який також опинився в еміграції, створює цикл «Різдвяних пісень» («*Ceremony of carols*») для дитячого хору хлопчиків та арфи або фортепіано. Отже, обробки духовних піснеспівів двох композиторів – українця і британця можна пов'язати спільною ідеєю, що утверджує віру в добро й красу, здатні врятувати світ від загибелі.

В основі обробок колядок і щедрівок М. Гайворонського – народні мелодії різних регіонів України. Згадані колядки композитора є оригінальними зразками народнопісенної творчості, мелодії яких записано на Київщині («На Різдество Христове»), Гуцульщині («Пресвята Марія»), Лемківщині («Сночи опівночи») і Поділлі («Пречиста Діва Сина зродила»). Кожна з них має свої інтонаційно-ритмічні, ладово-гармонічні особливості, віршовану будову та загальну форму, тобто відображає стильові риси того чи того регіону. Як зазначає В. Витвицький, М. Гайворонський «перший з наших композиторів звернув таку велику увагу на поділ обробок за місцем походження пісень, даючи починок до української музичної діалектології» [1, с. 107]. Майстерність М. Гайворонського полягає в тому, що він, з одного боку, дотримується традицій, вироблених композиторською практикою попередніх поколінь, а з другого – використовує засоби музичної виразності для індивідуалізації образного змісту кожної колядки зокрема.

Однією з найкращих обробок українських народних пісень стала лемківська колядка «Сночи опівночи», яку М. Гайворонський створив 1942 року. Як вказує партитура, запис тексту й мелодії здійснив отець Антін Берик. Це щира й зворушлива розповідь про народження Ісуса Христа, в центрі уваги якої – постать Богоматері, її дбайлива опіка немовлятка. Загальний характер музики світлий, спокійний, мрійливий, сповнений сердечної теплоти й ніжності. Образ Богородиці традиційно виступає уособленням безмежної материнської відданості й любові. Колядка звучить в неспішному темпі «*moderato*». Проте автор конкретизує образ вказівкою «*misterioso*», адже в різдвяному дійстві обов'язково присутній елемент таїнства й таємничості...

Твір написано для чотириголосого мішаного складу. Це дає можливість композиторові повні використати темброве багатство хорових голосів. Музична форма твору – куплетно-варіаційна. Основна тема складається з двох частин – чотиритактового заспіву та двічі

повтореного чотиритактового приспіву (схема – *abb 1*). Така будова характерна для багатьох обробок українських народних пісень. В мелодії переважає плавний, поступеневий, хвилеподібний рух з поступовим розширенням діапазону від «мі» першої октави до «ре» другої октави на початку приспіву. Ритмічний малюнок з акцентом на другій і третій часті такту в розмірі $\frac{3}{4}$ нагадує мазурку. І це не випадково, адже лемки свого часу (до їхньої депортації, яку здійснив польський комуністичний режим наприкінці 1940-х років) мешкали поряд з поляками, а тому відбувався плідний взаємовплив двох культур.

Що стосується хорової фактури, то композитор обрав традиційний для цього жанру акордово-гармонічний виклад. Проте він урізноманітнює його за допомогою цікавих прийомів. Так, першу фразу виконують жіночі голоси в терцію (так звана «кантова втора») зі сходженням до унісону, що є характерною рисою багатьох зразків народного багатоголосся. Далі приєднуються тенори, а в приспіві звучить вже повнозвучний чотириголосний склад. При цьому автор прагне до мелодизації хорової тканини, насичує її підголосковістю, збагачує різнобіжним рухом. Оригінальною є ладово-гармонічна мова з використанням плагальних зворотів – тризвуків та секстакордів субдомінанти II, III і VI ступенів, що забарвлює музику в м'які «пастельні» тони. Окремою «барвою» виділяється гармонія подвійної доміанти в десятому такті та незвичне кадансування наприкінці першої строфи з прохідними звуками – D-D 7-T 64-II 2-T. Композитор прагне до оновлення музичної тканини ще в експозиції. Так, при повторенні приспіву він використовує довгі тривалості (четвертні й половинні) в голосах, що акомпанують, як вокаліз (відкритий звук «а»).

Високу композиторську майстерність М. Гайворонський демонструє і в наступних трьох строфах пісні-колядки. Зберігаючи народну мелодію в незмінному вигляді, він постійно оновлює музичний матеріал завдяки фактурному та гармонічному варіюванню. Так, друга строфа, як і перша, розпочинається проведенням теми в жіночих партій. Проте її підхоплюють чоловічі голоси – в дусі церковного антифонного співу. Прозоре й ніжне триголосся приспіву (за відсутности баса) змінюється при повторенні насиченішим звучанням з переходом теми від тенорів до сопрано та елементами «інструменталізації» верхнього голосу (вокаліз на «а»). Такі прийоми свідчать про те, що М. Гайворонський творчо засвоїв методи обробки народних мелодій М. Леонтовича.

У третій строфі автор спочатку в заспіві протиставляє жіночим голосам «розспівування» баса, а згодом у приспіві здійснює відхилення

до другого ступеня (D 7→ II), що збагачує колористику музики. Остання четверта строфа – черговий варіант простенької народної мелодії, яка в умілих руках майстра виграє різними барвами. Цього разу її розпочинають солісти – спочатку альт у дещо зміненому вигляді (як попередній підголосок), а згодом сопрано й тенор. Що ж стосується приспіву останньої строфи, то його виконує спочатку хор «tutti» з елементами «інструменталізації» голосів. При повторенні вона переходить до баса на «р». При цьому мелодію проводить тенор за підтримки «*mogogando*» інших голосів. У тексті колядки згадується «перинка з раю», яку немовлятко обіцяє в майбутньому принести матері, щоб вона виспалася. В музиці з'являються «заколісувальні» інтонації та ритми, що сприяє відчуттю спокою, замріяності, тиші.

Хорова обробка колядки «Сночи опівночи» М. Гайворонського показова для творчого методу композитора в цьому жанрі. Вона не тільки засвідчує специфіку опрацювання народнопісенного джерела, а й має високу художню цінність і може збагатити репертуар будь-якого хорового колективу.

Якщо колядка «Сночи опівночи» в обробці М. Гайворонського репрезентує Лемківщину, то «Пресвята Марія Сина породила» стосується іншого етнографічного регіону Карпат – Гуцульщини. Не випадково композитор визначив її назву як «гуцульська колядка». Твір написано 1943 року, про що свідчить запис на хоровій партитурі. А також вказано фольклорне першоджерело – запис К. Квітки, ймовірно зі збірки «Українські народні мелодії». До речі, це не тільки ґрунтовна наукова праця українського фольклориста, що репрезентує багатство та різноманітність народної музики. До збірки К. Квітки неодноразово зверталися композитори, зокрема Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, П. Козицький та багато інших, які використовували ці мелодії у своїх творах.

М. Гайворонський в обробці гуцульської колядки зберіг оригінальну мелодію, проте відредагував текст та доповнив його відповідно до власного художньо-поетичного смаку. Слід підкреслити, що і в багатьох творах цього жанру він не раз дописував слова, розширював текстову частину для створення повноцінної закінченої хорової композиції.

У колядці «Пресвята Марія Сина породила» згадується традиційна для жанру подія – народження Ісуса Христа, якого радісно вітають та щедро обдаровують «тріє цари» зі Сходу. Чотири строфи колядки М. Гайворонський укладає в чітку музичну форму з чергуванням заспіву й приспіву. При цьому в музиці повторюється перша й третя строфа заспіву, а друга і четверта виступає її оновленим варіантом. Загальна схема твору:

A || :B: || A || :B: ||

а а в в а а в в

4 4 4 4 4 4 4 4

заспів приспів заспів приспів

I III II IV

Твір написано в Соль-мажорі для мішаного хору в помірному темпі «moderato». Характер музики світлий, бадьорий, урочистий. Мелодія заспіву розпочинається енергійним рухом по звуках тонічного тризвуку, що змінюється хвилеподібним оспівуванням квінтового тону. Звертає на себе увагу широкий діапазон теми (мажорний гексахорд з субквартою) в чіткому маршовому ритмі.

Мелодія спочатку звучить одноголосно в сопрано як зачин, а згодом фактура збагачується іншими голосами, окрім баса. При цьому по вертикалі виникають м'які плагальні гармонії. Другий варіант заспіву також триголосний, проте цього разу солює тенор. Композитор міняє хорові голоси місцями, використовуючи подвійний контрапункт октави, що оновлює музичну тканину й урізноманітнює темброву палітру.

Щодо приспіву колядки, то він завжди звучить незмінно на слова «Ой, радуйся, земле, радуйтеся люде, славен Бог предвічний, славен на небі й землі». Початкові унісони tutti доповнюють повнозвучні акорди хору в традиційній гармонізації. Слід зазначити, що в обробці М. Гайворонського попри назву відсутній будь-який «гуцульський колорит». Втім це досить цікавий зразок цього жанру.

Масштабною за будовою з активним музичним розвитком є хорова обробка М. Гайворонського «Пречиста Діва Сина зродила» [11]. В її основі лежить давня подільська колядка, мелодія якої своїм корінням сягає ще язичницьких часів. Про це свідчить віршована форма пісні, що попри релігійний зміст має типову для цього жанру десятискладову будову рядка з приспівом: «Пре-чис-та Ді-ва || Си-на зро-ди-ла, || Ра-дуй-ся» → 5+5+3. А також відповідний ритмічний малюнок.

Це один з основних пісенних типів колядок, що трапляються не тільки на Поділлі, а й в інших регіонах України. Звичайно, поетичний текст пісні пов'язаний з біблійною історією народження Сина Божого, якого прагне погубити злий цар Ірод. Але Пречиста Діва рятує немовля від небезпеки. Незважаючи на те, що загальний характер хорової обробки М. Гайворонського святковий, урочистий, життєствердний, композитор знайшов можливість розкрити в музиці ті чи ті деталі поетичного тексту.

Твір написано для мішаного хору в тональності Соль-мажор і складається з п'яти строф, кожна з яких містить у собі два рядки.

Перша дванадцятитактова строфа є експозицією музичного образу Богоматері. Тому й характер цього розділу світлий, величний, піднесений. Основна тема побудована на тих самих звуках мажорного гексахорду, що і вищезгадана «гуцульська колядка». Водночас у мелодії бачимо так звані «трихордові поспівки» (наприклад, «d-c-h», «d-a-g»), повторення фрази в дусі магічного заклинання («h-h-h-a-c»), а це ще раз підтверджує давнє походження фольклорного першоджерела. Ніжне прозоре триголосся жіночих голосів змінюється в другому реченні насиченими тембрами повнозвучного хору. А елементарна мелодична фраза збагачена виразними гармонічними барвами: $D_7 \rightarrow (S) - II - D_7 \rightarrow (VI) - II_6 - VII_{64} - K_{64} - D_7 - T$. Яскраво проявляється й прагнення М. Гайворонського до мелодизації середніх голосів.

У другій строфі колядки згадується Ірод, а тому характер музики змінюється. Основна тема, похмуриша й суворіша, звучить унісоном басів у паралельній тональності – мі-мінорі. Щирий смуток відчувається в наступному фрагменті з використанням плагальних гармоній на фоні тонічного органного пункту.

Третя строфа виступає черговим варіантом початкової теми. Це діалог Пречистої Діви й Ірода, які уособлюють антагоністичні сили добра і зла. Мелодію знову ж розпочинають басы (тепер в До-мажорі) за підтримки низхідного підголоска в тенорів. А далі вона переходить до середніх голосів і звучить у вигляді «секстової втори» на фоні органного пункту сопрано й баса.

Початок четвертої, а згодом і п'ятої строф накладається на закінчення попереднього розділу, що сприяє єдності музичної форми. Четверта строфа змальовує Ірода, який намарно шукає Христа. Тему ведуть тенори в основній тональності, але тепер її супроводжують досить гострі, розірвані паузами акцентовані акорди на «f» на слова «пішов... косити». Втім друга половина строфи спокійніша й милозвучніша, адже її виконують чоловічі голоси в терцію на фоні витриманого підголоска альтів.

Остання п'ята строфа колядки пов'язана з образом Пречистої Діви, яка надійно ховає Сина Божого. Музика привертає увагу своєю щирістю, теплотою, сердечністю. Основну тему в мі-мінорі знову виконують басы, проте вона збагачена м'яким виразним контрапунктом у сопрано. Композитор оригінально завершує твір проведенням теми в середніх голосах на фоні витриманого звуку «h» у сопрано та басів у приглушеній динаміці, що створює відчуття таємничості, зачарування. Музика «завмирає» на витриманому акорді домінанти паралельного мінору...

Загалом колядку «Пречиста Діва Сина зродила» М. Гайворонський опрацював з великою майстерністю, і вона розкриває характерні стильові риси музики композитора у жанрі хорової обробки народної пісні.

Ще одним яскравим зразком у творчості митця є обробка народної колядки з Київщини «На Рождество Христове», створена 1944 року в другій редакції [10]. Автор доповнив як мелодію, так і текст фольклорного першоджерела. У трьох строфах колядки згадується про народження Христа, сходження із-за моря зірки та удари дзвонів, що сповістили про цю радісну подію. Твір М. Гайворонського – це скромна дванадцятитактова хорова мініатюра, що складається з чотиритактового заспіву і двічі повтореного чотиритактового приспіву – типової пісенної форми народної музики (abb 1).

Мелодія пісні традиційна щодо інтонаційної будови, проте оригінальна за ритмікою і виділяється активним синкопуванням. Якщо враховувати сильну й відносно сильну частку такту в заявленому розмірі 6/8, то хореїчне акцентування тексту виглядає незвичним: «На Рож-дес-тво Хри-сто-ве-є ди-во див-не-є?». Проте слід враховувати, що силабічне віршування є основним видом ритміки в народній поезії. Тому й запис мелодії колядки, який здійснив композитор, зі зміщенням та перемінністю акцентів більше нагадує науковий підхід сучасних етномузикологів. Стосовно інших засобів музичної виразності (гармонії, фактура), то колядка «На Рождество Христове» простіша за попередні аналізовані зразки.

Такою ж лаконічною «замальовкою» виступає хорова обробка колядки «В Вифліємі», М. Гайворонський створив 1945 року [7]. Автор доповнив перші дві строфи власним поетичним текстом, і пісня стала п'ятистрофною. До того, ж він створив власний варіант мелодії, за словами автора, «в народному дусі».

Хорові обробки колядок М. Гайворонського репрезентують вагому частину творчого доробку митця. Як відомо, серед перших значних досягнень композитора в цьому жанрі став хоровий цикл «Гуцульське Різдво», створений на початку 30-х років та виданий 1933 року накладом «Української Музичної Накладні» в Нью-Йорку. Він отримав високу оцінку з боку багатьох українських діячів культури, зокрема Б. Кудрика, Ф. Стешка, В. Витвицького, Р. Придаткевича. Як зазначає В. Витвицький, М. Гайворонський «любавався в старовинних обрядових піснях, в першу чергу в піснях зимового циклу – колядках і щедрівках» [14, с. 108]. А далі дослідник життя і творчості М. Гайворонського цитує слова з листа композитора до П. Маценка від 10 жовтня 1939 року: «Прецікаві тексти й мелодії, а

старина аж сяє своєю красою та силою». Робота М. Гайворонського над хоровими обробками народних і церковних колядок не припинялася й надалі.

Висновки. Отже, аналіз вищезгаданих творів дозволяє зробити такі висновки щодо жанрово-стилістичних особливостей церковної музики М. Гайворонського. Духовний спів завжди привертав увагу композитора, який усвідомлював його роль у розвитку національного музичного мистецтва. Проте безпосередньо М. Гайворонський звернувся до цього жанру в період еміграції. Особливо плідними у цьому контексті виявилися 1930–1940-ві роки, коли було створено численні зразки духовної музики. Вони мають високу художню цінність. Духовна спадщина митця репрезентована різними жанрами паралітургійної музики, серед якої можна виділити обробки колядок, богородичні пісні, причасники, канти, інші твори. Духовна музика М. Гайворонського свідчить про міцний зв'язок з традиціями: тут і вплив «партесного співу», і досягнення «золотої доби» української музики, передусім у творчості Д. Бортнянського, і творчі здобутки в цьому жанрі старших сучасників – М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. З іншого боку, відчутний тісний зв'язок церковної музики М. Гайворонського з фольклорними джерелами, передусім у сфері мелодики, фактури, принципів розвитку музичного матеріалу. Як зазначав В. Витвицький, М. Гайворонський поставив перед собою завдання «очистити нашу церковну музику від чужих впливів, а саме російських, що вкорінилися в нашій практиці літургійного співу, та польських і німецьких, помітних у новішому позалітургійному співі» [1, с. 141]. Образний зміст церковної музики М. Гайворонського традиційний для цього жанру композиторської творчості. Направляємо тут і на світлий, споглядальний настрій, і на скорботно-зосереджений молитовний дух, і на радісну піднесеність. Композитор знаходить й відповідні засоби музичної виразності для втілення свого задуму. Серед них яскрава мелодика з перевагою поступеневого руху, заокругленість і плавність мелодичних фраз, мажоро-мінорна ладова система з «вкрапленням» колоритних гармоній, гомофонно-гармонічний виклад фактури з прагненням до мелодизації голосів та використанням елементів поліфонії (фуги-причасники), темброві знахідки у вигляді зіставлення солістів й цілого хору, куплетно-варіаційний принцип розвитку. Завдяки своїм жанрово-стильовим особливостям церковна музика М. Гайворонського стала невід'ємною частиною розвитку національної композиторської школи й сприяла утвердженню її самотності.

Список використаної літератури

1. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. Нью-Йорк, 1954. 207 с.

2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ сторіччя: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

3. Рудницький А. Українська музика історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 407 с.

4. Славич А. Переднє слово. Духовні хорові композиції Михайла Гайворонського: навч.-метод. посібник / упор., вступна ст. А. Славич. Дрогобич: Посвіт, 2015. С. 3–5.

Нотографія

5. Духовні хорові композиції Михайла Гайворонського: навч.-метод. посібник / упор., вступна ст. Славич А. Дрогобич: Посвіт, 2015. 52 с.

Особистий фонд Ганни Карась:

6. Гайворонський М. О. (опрац. на хор). Мелодія О. Нижанківського. Боже, споглянь. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1945. 1 с. Рукопис (копія)

7. Гайворонський М. О. В Вифлеємі. Коляда. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1945. 1 с. Рукопис (копія)

8. Гайворонський М. О. Гуцульська колядка «Пресвята Марія». Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1943. 1 с. Рукопис. [Мелодію записав К. Квітка. Текст зредагував і доповнив та на хор опрацював М. О. Гайворонський]. (копія)

9. Гайворонський М. О. Канти з Почаївського «Богогласника» (1972). Жовква: Друкарня оо. Василян, 1939. 37 с. (копія)

10. Гайворонський М. О. На Різдво Христове. Народна коляда з Київщини. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1944. 1 с. Рукопис. [Мелодію і текст доповнив Мих. Гайворонський. Друга редакція, 1944]. (копія).

11. Гайворонський М. О. Пречиста Діва Сина зродила (колядка). Поділля. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк. 2 с. Рукопис. (копія).

12. Гайворонський М. О. Страдецька Матір Божа. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1949. 1 с. Рукопис. [Кант про чудотворний образ БогоМатері в Страдчу, Зах. Україна. Мелодія традиційна]. (копія).

13. Гайворонський М. О. Тіло Христове прийміте (Фуґа). (Причасник А). Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1947. 2 с. Рукопис. (копія).

14. Гайворонський М. О. Христос Воскресе. Друга редакція. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1947. 1 с. Рукопис. (копія).

15. Гайворонський М. О. Царю Небесний. Молитва. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1942. 2 с. Рукопис (копія).

16. Гайворонський М. О. Щасливі. Третій антифон. Партитура для мішаного хору без супроводу. Нью-Йорк, 1939. 4 с. Рукопис (копія).

ХОР ЯК ВАЖЛИВИЙ СТРУКТУРНИЙ СКЛАДНИК ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО ХОРУ

Спираючись на дослідження, присвячені історії і теорії оперного мистецтва, у композиторській творчості можна простежити формування засад функціонування оперного хору від перших кроків становлення оперного мистецтва, орієнтованого на відродження синтезу античного театру: єднання поезії, музики, хореографії, образотворчого мистецтва та архітектури. Як відомо, структурну основу драматургії античної вистави становила наповнена містично-релігійним значенням хорова дія – синтез слова, музики і пластики виконавців (танцю, міміки, жестів)

Ключові слова: оперна драматургія, хорова дія, синтез слова і музики.

*Natalia GANLZHUK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

THE CHOIR AS AN IMPORTANT STRUCTURAL COMPONENT OF OPERATING CHAMBER DRAM

Based on studies on the history and theory of opera, composer work, we can trace the formation of the fundamentals of opera choir from the first steps of the formation of opera, focused on the revival of the synthesis of ancient theater: the unification of poetry, music, choreography, art. It is known that the structural basis of the drama of the ancient performance was filled with mystical and religious significance choral action – the synthesis of words, music and plastics of performers (dance, facial expressions, gestures).

Key words: opera dramaturgy, choral acting, synthesis of words and music.

Поставлення проблеми. Оперна вистава – мистецька структура, яка охоплює різні елементи, а також об'єднує багато видів мистецтва: музику, пластику, образотворче мистецтво, поезію. Проте на противагу

іншим театральним видам мистецтва музична драматургія опери – це система музичних прийомів втілення драматичної дії і виразових засобів, які зафіксовані в композиторській партитурі. Вона виконує головну роль в музично-театральному синтезі всіх компонентів.

Аналіз досліджень. Здавна люди прагнули до усвідомлення оперної драматургії музичних творів. І не тільки в самому тексті, але й у скеруванні його музично-сценічної реалізації. Починаючи з 70-х років ХХ ст., це все породило піднесення оперної інтерпретології. Значущим поштовхом до цього послужили публікації монографій деяких диригентів, які практикують роботу з оперним хором. Використані в цих роботах фрагменти ґрунтовного виконавського розбирання оперних партитур показують їхню театралізованість, емоційне спрямування, дійову семантику, характеристику зовнішніх і внутрішніх виявів життя героїв, розвиток лейтмотивів драматургії. Розгляд й аналітичне узагальнення творчого досвіду не тільки відтворюють процеси суб'єктивного виконавського осмислення закодованого в партитурі композиторського задуму, але й означають шляхи його втілення через органічний синтез усіх компонентів оперної вистави. Для кращого осмислення функцій хору в оперній виставі та розв'язання проблем їхнього органічного зображення на сцені заслуговує на увагу монографія оперного режисера з Польщі Лії Ротбаум. Авторка схарактеризувала деяке функціонування хору в оперній виставі як практичну участь у конфліктах, коментування подій, які відбуваються на сцені, створення фону для драматичних дій. Останнє твердження також має деякі визначення: фон бездіяльний, нейтральний, жалісливий, ненависний. Важливе місце займає вокальна структура хорової партії. Вона визначає трактування хору як цілісну масу однодумців або як конфліктні групи. Лія Ротбаум виділила нерухомі й епічні хорові сцени та сцени, які за своїм характером активні, які схарактеризовують живий людський натопв, і з ними дуже тісно зв'язані драматичні персонажі. В той же час вона звернула увагу, що деколи хор може міняти свої функції навіть протягом однієї сцени. Вони легко переходять від допомоги солістам до ролі рівноправного учасника дії.

Методологічну основу досліджень становлять теоретичні положення музикознавчих праць, що пропонують динамічний підхід до аналізу музичних творів, зокрема теорія інтонації (Болеслав Яворський, Борис Асаф'єв) та метод цілісного аналізу (Лев Мазель, Віктор Цукерман, Євгеній Назайкінський і В'ячеслав Медушевський). Саме в цих працях

наголошується на потребі активно втілювати інтонаційну семантику драматургії в хоровому виконавстві.

У своїй дисертації «Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю» [2] Л. Бутенко спробував зв'язати теоретичний складник хорової частини в театральному синтезі з практичним досвідом, пов'язаним із діяльністю хормейстера. У цій роботі показано систематизацію шести «хорових співзвуччів», які підкреслюють функції хору в оперній виставі: музичного фону, розтлумачення основних подій, головної дійової особи, голосу героя, який показує глядачам його емоції.

Метою статті є визначення ролі масових хорових сцен в оперних виставах.

Виклад основного матеріалу. Хор в опері є могутнім виразним засобом, що дозволяє композиторові використовувати багату палітру тембрових фарб. Хорові відводиться велика роль в драматургічному розвитку дії, він багатофункціональний, звідси і різні виконавські завдання. Так, в опері хор може бути одним з головних дійових осіб, наприклад, найчастіше трапляється роль народу в російських операх: «Хованщина», «Борис Годунов», «Садко» та інших. Хор може бути коментатором подій, підсумовуючи те, що виконали солісти. Нерідко хор несе звукозображальну функцію, так, у фіналі опери «Ріголетто» Дж. Верді чоловічий хор за лаштунками відтворює звуки вітру і грози. В оперетах хор створює відповідний до жанру святковий настрій і часто вторує солістам. Взагалі, хор може виконувати як великі художньо-виконавські завдання, так і створювати певний настрій або фон для драматичних подій. Ефект відлуння – теж завдання хору.

Роль хору як безпосереднього учасника драми традиційно посідає важливе місце в операх героїчної тематики. Можна припустити, що поява узагальненого образу народу як активної дійової особи стала певним кроком від умовності оперних вистав XVII ст. до реалістичності зображення драматичних подій. Як описував Е. Бюкен у монографії «Героїчний стиль в опері», реформатор опери-серія П. Метастазіо мотивував композиторові І. Гассе потребу появи хору народу у фінальному акті опери «Атилій Регул» тим, що це відповідає дійсності.

У класичний період важливу роль у становленні функцій хорової партії як активного учасника драматичного конфлікту відіграла оперна творчість Х. В. Глюка. У центральній сцені «Орфея та Еврідіки» хор і соліст не лише втілюють образи антагоністичних персонажів, але й, за оцінкою В. Конен, демонструють протистояння двох інтонаційних

сфер, що яскраво контрастують можливість відтворення театральньо-драматичного конфлікту тільки музичними засобами.

Дальша еволюція оперної творчості довела, що «колективний герой», якого створив хор, може не тільки існувати як психологічний монолог, а й «розпадатися» на образні характеристики окремих хорових груп, як це відбувається, наприклад, в операх М. Мусоргського.

Звучання хору залежить від використовуваного складу (жіночий, чоловічий, змішаний) та від його розташування на сцені. Це може бути розстановка за голосами, партіями або групами залежно від сценічних завдань дії, наприклад, парами на балу в «Травіаті». Все залежить від пропонованих умов дії, художніх завдань і стилю письма композитора. Звучання хору може варіюватися від монолітного і щільного до легкого, невагомого, створюючи певні стереоефекти. Часто композитори застосовують закулісний спів. Спів можна використати для створення фантастичних образів (наприклад, хор квітів у «Снігуроньці»), ефекту віддалення або наближення (коли виконавці починають або завершують співати за лаштунками), для певної звукозображальності, при багат шаровості дії для створення декількох сценічних планів і т. д. Все залежить від художніх задумів композитора і завдань режисера.

Російські композитори велику увагу приділяли хорові, перш за все тому, що хор – це народ. У творах М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, А.Бородіна, П. Чайковського багато красивих хорів. Це все масові народні сцени. Сюжет опери диктує композиторові, які партії для хору створювати.

Вивчаючи драматургію найбільших російських і західних композиторів, можна переконатися в тому, які різноманітні функції оперного хору і барвисті його засоби. Самі склади хорів – змішаний, чоловічий, жіночий – надають сцені в кожному окремому випадку особливого колориту.

У розподілі хорових барв нерідко брали участь і дитячі голоси. У пролозі «Фауста», коли зневірений філософ готовий вже піднести до губ чашу з отрутою, простодушний дитячий хор, який співає «Різдво, Різдво!», змушує Фауста повернутися до життя. В «Кармен» хор хлопчиків, що наслідують солдатів, підкреслює життєрадісні барви сонячної Іспанії, маюючи її невимушене, галасливе вуличне життя. У «Піковій дамі» голоси хлопчиків підсилюють відчуття свіжості і безтурботної радості життя, яку Чайковський надав сцені в Літньому саду; тож ще більше відтіняє трагізм переживань Германа, його непричетність до всього оточення.

Форми хорової музики дуже багаті й охоплюють все різноманіття вокальних жанрів – від найпростішої пісні до складних поліфонічних побудов.

Роль хорової пісні в опері майже невичерпна. Але як у сольних партіях існують вільні монологи, так поряд з піснею в опері існують і вільніші хорові форми. Застосовують їх у ситуаціях, що потребують більшої рухливості, мінливості почуття або поведінки натовпу, більшої плинності або стрімкості народного мовлення.

Тут завжди доречніше буває поліфонічний виклад, коли окремі партії ніби перегукуються одна з одною, повторюючи короткі, але виразні репліки. Мелодія таких хорів не має пісенної закінченості, зате здатна передати більше відтінків. Згадаймо заключний хор у шинку Лілас Пастья в «Кармен», що передає збудження контрабандистів, які готуються піти в гори.

У цій колоритній сцені з'єдналися і тривога, викликана бійкою Цуніга і Хозе, і захоплення сміливістю Кармен, і передчуття вільного кочового життя в горах, і звична настороженість, бажання виконати все таємно і тихо.

Це багатство відчуттів породило вільну форму хору з раптовими спалахами веселощів і тривоги, з напруженою і стрімкою мелодією, з переключенням коротких фраз, що прохлоплюються то в одній, то в іншій партії.

Інший приклад вільного хорового письма – завершальна сцена третього акту в «Хованщині»: повсталі стрільці, ледь отямившись від хмелю та витримавши бурхливу, але веселу сутичку з дружинами, несподівано дізнаються, що вони з усіх боків оточені петровськими військами. Миттєво протверезівши, вони разом з дружинами кидаються до дому свого «баті» – начальника стрілецьких військ, князя Хованського. Тужлива мелодія кличе: – «Батю, батю, вийди до нас!» – звучить то в чоловічих, то в жіночих голосах, неспокійно перебивають один одного, і цей драматичний виклад надає їй особливо наполегливого, пристрасного характеру.

Народження цілісного організму вистави можливе тільки за наявності єдиної художньої концепції та загального для всіх різнорідних компонентів вистави об'єднувального елемента – ритму – в усіх його проявах: як живого пульсу вистави (темпоритму), як гармонійного узгодження «дихання» сценографії і пластики, як технології виявлення жанрових шарів музики, як органічно-синхронної роботи всіх служб, що беруть участь у виставі (один з видів зовнішнього темпоритму), тощо.

Виходячи зі сказаного вище, робимо такі висновки:

хор становить суттєву виражальну лінію оперної дії, функція якої тяжіє до ствердження змістових позицій цілого;

виконавська роль хору несе вагоме смислове навантаження, що суттєво коригує музичну і сценічну дії, надаючи їм стрижневого значення у логіці змістового розвитку вистави;

ретельність репетиційної роботи з хором забезпечує не тільки технічний рівень колективу, а й ансамблево-систематизовану функцію хорового співу в художньому синтезі роботи сценографів, режисерів, співаків-солістів і диригента як «соліста номер один».

Велика роль хору у створенні великих, монументальних форм — оперних сцен. У цих сценах завдяки участі хорових мас завжди так чи інакше присутній образ народу, зрозуміло, який різні композитори описали по-різному — від умовної і узагальнено-декоративної манери до активного і дійсного відображення життєвих конфліктів.

Драматургічним результатом такої сцени буває, як правило, якась сценічна подія, тобто зміни в долі однієї або декількох дійових осіб.

Тенденції сучасної хорової творчості передбачають розширення композиторсько-режисерського репертуару із спрямованістю до театралізації, а також межі сучасного хорового виконавства. Хорові концерти, що тяжіють до театралізації, сприймаються вже не як суто хорове явище, а як повноцінні музичні вистави, де виконавці виступають драматичними акторами.

Список використаної літератури:

1. Белік-Золотарьова Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — Харків, 2011. — 16 с.

2. Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — Київ, 2001. — 16 с.

3. Кириленко Я. О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті : теорія і практика. — Дніпро : ЛІРА, 2017. — 214 с.

4. Мостова Ю. Театралізація хорових творів, як метод художньої інтерпретації. Автореферат. дис. канд. мистецтвознавства, Харків, 2003.

5. Храмов Д. Хор в творчестве Рихарда Вагнера: дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2002. — 292 с.

6. Шепшельова О. Театральність в хорових опусах сучасних вітчизняних композиторів. Музичний зміст: шляхи дослідження. Краснодар, 2009. С. 118–126.

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ МИРОСЛАВА ВОЛИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

У статті розглядається та аналізується хорова творчість львівського композитора Мирослава Волинського. На прикладі його хорових концертів здійснено аналіз образно-тематичної сфери його творів та визначено їх стилістичні особливості.

Ключові слова: хоровий концерт, Мирослав Волинський, західно-європейська музика, духовна музика.

Valeriia HETMAN,
Master's Degree Student in
Specialty – 025-
Music Art Secondary Education

CHURCH CONCERTS OF MIROSLAV VOLINSKY IN THE CONTEXT OF THE GENRE DEVELOPMENT

The article discusses and analyzes the choral work of composer from Lviv Myroslav Volynsky. An analysis of the figurative-thematic sphere of his works was carried out on the example of his choral concerts, and their stylistic features were determined.

Key words: choral concert, Mirosлав Volynsky, West European music, spiritual music.

Поставлення проблеми. Хорова культура України – унікальне явище в історії не лише національної, а й світової музичної культури. Вона формувалась протягом багатьох століть на краях зразках народнопісенної спадщини й церковної музики, стилістично-художньо оформлювалась у творчості багатьох всесвітньо відомих вітчизняних композиторів.

Рубіж ХХ–ХХІ сторіччя став переломним моментом не тільки для двох століть, але й для стильового аспекту мистецтв. Відбувається переосмислення музичних жанрів, форм. Наразі,

з'являються нові їх варіанти, досить незвичні поєднання. Ера експериментів, започаткована минулим сторіччям, активно продовжує розвиватись. Вже не тільки способи виконання, специфічна техніка та поєднання музичних інструментів дивують слухачів, трансформація торкається образної сфери, внутрішнього наповнення тексту, глибинних аспектів змісту, структури. Через це відбувається і зовсім нові «відносини» у тріаді «композитор – виконавець – слухач». З самого початку зародження професійної музики на Україні найбільшу роль відігравав саме хоровий жанр. Не дивно що й у сучасній музиці він стає одним з провідних напрямків. Загальна тенденція до переорієнтації, переосмислення усталених жанрів вплинула на хорову сферу мистецтва. Зокрема, народна музика більше не обмежується суто обробками або аранжуванням, композитори пропонують реконструкцію або синтез фольклорних жанрів, їх поєднання з іншими та отримання зовсім нових. Зміни стосуються і сценічних хорових жанрів – це дієвість, театралізація і знову-таки, синтез.

Аналіз досліджень. Загальні питання тематизму представлені працями відомих музикознавців та дослідників. Зокрема, особливої уваги заслуговують монографії К. Руч'євської, В. Холопової, В. Бобровського, Л. Пархоменко, а також праці Є. Чигарьової, В. Валькової та інших. Проблеми теорії жанрів та музичної образності стали ключовими у роботах М. Арановського, В. Холопової, Ю. Бичкова, І. Мацієвського, В. Медушевського, С. Шипа, жанр хорового концерту розглядається у роботах Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, та ін.

Метою статті є визначення загальних закономірностей градування образно-тематичної сфери хорової музики Мирослава Волинського на прикладі хорових концертів.

Виклад основного матеріалу. Хоровий концерт — центральний жанр хорової музики доби класицизму в українській музиці (друга половина 18 сторіччя), написаний як циклічний твір для чотириголосого хору а саррелла на церковні тексти (найчастіше на тексти давидових псалмів) і виконувався під час богослужінь. Хоровий концерт зазвичай містив не менше 4-х частин, що чергувалися за принципом темпових та динамічних контрастів.[8]

Яскравими представниками та засновниками хорового концерту на Україні стали — Артем Ведель, Дмитро Бортнянський та Максим Березовський. Завдяки цьому українська музика отримала зовсім

новий напрямок розвитку, збагатилася яскравими зразками музичного мистецтва. Композитори зуміли поєднати найкращі надбаня західноєвропейської музики з національними давніми традиціями. Основною опорою для композиторської творчості став фольклор, що давав нове життя народним інтонаціям та популяризував національну музику. Максим Березовський впровадив циклічний тип хорового концерту. Твори Артема Веделя відрізняються глибиною, яскравістю образів, насиченістю контрастів. Окрім цього саме його музика, на думку багатьох музикознавців (зокрема Н. О. Герасимової-Персидської), найбільше наповнена української мелодикою. В ній можна простежити елементи канту, українських плачів і дум. Саме у цей час в західноєвропейській музиці простежується тенденція до інструментальної або інструментально-вокальної музики. Це період розквіту симфонічних жанрів. Вірогідно, ця хвиля дійшла й до України, однак витіснити багатоголосий пануючий жанр хорової та вокально-хорової музики не змогла, проте отримала певну трансформацію і втілилася у хоровому концерті.

Важливе місце в творчості сучасних композиторів посідає духовна музика – це Літургії, хорові концерти тощо.

Значне місце в творчості львівського композитора займає духовна музика, в якій Образ Господа розкривається М. Волинським у різних хорових формах:

- духовних концертах: «Все упованіє моє» слова Тараса Шевченка; «Єдиний Боже» слова Ліни Костенко; «Бог – помсти Господь» (ПС. 94) в перекладі Івана Огієнка;

- хорових мініатюрах для мішаного хору а cappella: «Благослови, душе моя, Господа»; «Хвали, душе моя, Господа»; «Молитва» слова Анни Волинської; а також колядки «Пасли пастирі воли» та ін. Йому належать три масштабні хорові концерти, що втілюють образ Господа-Бога: «Бог – помсти Господь», «Єдиний Боже» та «Прийдіте, зійдемо».

«Бог – помсти Господь». Це досить розгорнутий, технічно складний твір, в якому переважає драматичний, «войовничий» характер. За текстову основу був обраний псалом 94., де Образ Господа тут замальовується могутнім Творцем. Це застереження про те, що Бог не тільки милосердий і люблячий, а й справедливий, через це прийде кінець злочинним ділам людей, які сподіваються залишитись непомітними в Очах Бога.

Реалізація змісту твору відбувається завдяки різним засобам виразності. Важливу роль відіграє мелодія – гостра, ломана, з великою кількістю широких стрибків, насичена хроматизмами, стрімкими хвилеподібними пасажами, подекуди речитативного типу. Часто зустрічаються предікти, рідше затримання. Фактура переважає поліфонічна, в деяких фрагментах гомофонно-гармонічна, проте з елементами підголоскової поліфонії. Велика кількість імітацій справляє враження ніби з різних боків нагадують про Божу кару і розправу над грішниками. Такий прийом тільки додає напруження настрою твору. Поліфонічна фактура типово західноєвропейського зразку, скоріше нагадує «День гніву» з меси, а ніж український хоровий концерт. Динаміка переважає гучна, контрастна. Спостерігається почерговий спів хору і солістів. Початки фраз відмічені або рішучими висхідними стрибками, нерідко підкресленими ритмом, або остинатним типом мелодії на одній ноті, при тому, що інші голоси вступають з канонічною імітацією дисонуючим інтервалом, нашаровуючись напруженою гармонією.

Концерт «Єдиний Боже» написаний на слова Ліни Костенко. Це також віртуозний, масштабний твір. Побудований на контрастній динаміці та, взагалі, контрастних епізодах – від запекло войовничих, до наспівних, лірико-драматичних. Цей концерт відрізняється особливою мелодичністю. У стилістиці простежується вплив українського хорового концерту, зокрема елементи композиторського почерку М. Березовського, як своєрідний синтез італійського бельканто і українського співу. Якщо перша частина – це сучасні гармонії, переважання дисонантності, апеляція до знову ж таки західноєвропейської поліфонічної музики, то остання відрізняється лірико-драматичним характером, широко розспівними мелодичними лініями, особливо у партіях солістів. Тут більше м'якості, скорботи, болю.

Концерт «Прийдіте, зійдемо» як і попередні, побудований на співставленні, перекличках хорових груп, проте, настрої зовсім інші. Образ Господа тут пов'язаний з Його Преображенням. Через це твір пронизаний світлом, славою, хвалою Всевишньому. Гармонія цілком консонуюча, західноєвропейського типу, лише у другому розділі, де мова йде суто про Преображення, можна почути ряд еліптичних, барвистих гармоній. В цілому стилістика нагадує типовий хоровий концерт. Поліфонічна фактура поєднується з гомофонно-гармонічною,

проте, в ній багато мелодичних зворотів з оспівуванням, допоміжних неакордових звуків.

Висновки. Отже, образ Господа-Бога втілюється у творах М. Волинського різними засобами музичної виразності. Якщо мова йде про віру, впевненість у Божому промислі, – то використовується героїчно-прославний характер, мужні інтонації, висхідний поступальний рух, широкі стрибки, пунктирний ритм. У зверненні до Бога з проханням, надії на Його милість або впевненість у безмежній любові – використовується фактура з елементами підголоскової поліфонії у хорі, гнучкими романсовими інтонаціями з оспівуванням у соліста. Треба зазначити, що образ Господа хоч і проявляється частіше у мужньому характері, однак, відзначені м'якістю, світлими, життєрадісними інтонаціями, мажорними гармоніями.

Список використаної літератури

1. Андрос Н. Українська хорова література (радянський період) : [учеб. пособие]. Т. I / Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко. ? К. : Муз. Україна, 1985. – 100 с.
2. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование / М. Г. Арановский. – Москва: Музыка, 1991. – 320с.
3. Беркій О. Stabat Mater: психологічні аспекти жанру / О. Беркій // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. XII–XIII. Івано-Франківськ, ВДВ ЦІТ, 2008, – с. 79–84.
4. Герасимова-Персидська Н. О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фанфактуру / Н. О. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1968. – Вип. 3. – С. 168–178.
5. Гулеско И. И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60–80-х годов : учеб. пособие / И. И. Гулеско. – Харьков: ХГИК, 1991. – 40 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
7. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса : Типологія, тематизм, композиція / Л. О. Пархоменко; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1979. – 217 с.
8. Вікіпедія <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5>.

УДК 2-535:783.3].071.1(Ф92)

Юлія СЕНЮК,
здобувач,
другий (магістерський)
рівень спеціальності 025 –
Музичне мистецтво

Лідія ШЕГДА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання
та диригування

ПОСТАТЬ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ВОЛИНСЬКОГО

У статті розглядається жанр ораторії у творчості Мирослава Волинського. Визначено місце Андрея Шептицького у формуванні національно-культурних цінностей народу в найскладніші історико-політичні періоди України. Окреслено постать митрополита у творчості сучасного львівського композитора.

Ключові слова: *Андрей Шептицький, діяльність, духовність, жанр, ораторія, Мирослав Волинський.*

Julia SENYUK,
Master's Degree Student in
Specialty – 025-Music Art Secondary Education

Lidia SHEHDA,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting

PERSONALITY OF ANDREI SHEPTYTSKY IN THE COMPOSITION OF MYROSLAV VOLYNSKY

The article is considering the genre of the oratorio in the composition work of Myroslav Volynsky. Defined the roll of Andrei Sheptytsky in the

formation of national-cultural values of our people in the most difficult historical and political periods of Ukraine. Outlined the figure of Metropolitan in creation of modern Lviv composer.

Key words: *Andrey Sheptycky, activity. spirituality, genre, oratorio, Myroslav Volynsky.*

Поставлення проблеми. Творчість нашого сучасника, українського композитора Мирослава Волинського вражає своєю різножанровою палітрою, яку умовно можна поділити на інструментальну та вокально-хорову. До інструментальних творів належать: чотири симфонічні твори (симфонічна поема «По дорозі в Казку» за драмою Олександра Олеся, два концерти для віолончелі, гобоя і поема для скрипки з оркестром); чотири камерно-інструментальні твори для різного складу; для фортепіано (16), для арфи (2), для кларнета (2), для скрипки та фортепіано (10), для органа (1). До вокально-хорового жанру відносимо три вокальні цикли, два з яких написані на слова Анни Волинської, вокальні твори на слова різних авторів (Тараса Шевченка, Лесі Українки, Генріха Гейне, Олександра Олеся, Михайла Лермонтова, Ярослава Боднара, Юрія Федьковича, Ігоря Калинця й Ірини Калинець, Анни Волинської) та хорові твори: чотири духовні концерти, сім кантат і твори а капела для мішаного хору, серед яких обробки народних пісень. Коли ми говоримо про масштабніші твори, бодай за кількістю учасників, то є ще дев'ять творів для хору з оркестром, три ораторії та п'ять опер. Сюжетна палітра останніх різна – від дитячої опери «Івасик Телесик» до історичної «Данило Галицький» і класики української літератури, Лесі Українки – «Лісова пісня», «Одержима» [3].

Хочемо зазначити, що духовна музика у творчості Мирослава Волинського займає одне з чільних місць. Доказом цього є ряд творів, присвячених релігійній тематиці: чотири духовні концерти: «Прийдіте, зійдемо», «Все упованіє моє» на слова Тараса Шевченка, «Єдиний Боже» на слова Ліни Костенко, «Бог — помсти Господь» (ПС. 94) в перекладі Івана Огієнка; кантата «Акафіст (малий) до Теребовлянської ікони Божої Матері» на слова пресвітера Назарія; оригінальні хорові твори для мішаного хору а капела «Благослови, душе моя, Господа», «Хвали, душе моя, Господа», «Молитва» (сл. Анни Волинської); твори для хору та оркестру: Акафіст (великий) до Пресвятої Владичиці нашої Богородиці заради явлення чудотворної ікони Її

Теребовлянської, «Там, де в небі Божа Мати», «О Богородице, Діво і Мати», «Заповіт Йосифа Сліпого» (сл. Анни Волинської). Окрім перелічених творів, він звертається до обрядового фольклору. Але один із жанрів творчості композитора Мирослава Волинського яскраво виділяється сюжетною єдністю, визначними духовними постатями та масштабними виставами. Це жанр ораторії, репрезентований трьома творами: «Мойсей» на слова Івана Франка (1993 рік); «Totus Tuus» на тексти Івана-Павла II і вірші Анни Волинської (2011); «Я тебе кличу» на основі текстів Андрея Шептицького та віршів Анни Волинської (2015).

Сьогодні, у складний історико-політичний період Української держави, поняття самотності, єдності, людяності, духовності дуже актуальне. Саме цим поняттям можна схарактеризувати тематизм ораторіальної творчості Мирослава Волинського, котрий бере за головних героїв своїх композицій видатні постаті XX сторіччя (Івана-Павла II, митрополита Андрея Шептицького).

Метою статті є визначити місце Андрея Шептицького в сучасному музичному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Митрополит Андрей Шептицький – праведник віри, пророк, меценат. Для української церкви митрополит Андрей – одна з найвеличніших постатей. Його вчинками завжди керували любов та правда, і, мабуть, саме тому Андрей Шептицький здобув загальну повагу. У 36-річному віці він очолив Українську греко-католицьку церкву і був її очільником до кінця свого життя. Митрополит Андрей перший з ієрархів почав використовувати у спілкуванні з вірянами народну мову, перший почав правити богослужіння українською [2].

Крім церковних справ, свою увагу він спрямовував на розквіт національного мистецтва, збереження культурних пам'яток, піднесення духовної сфери як основного засобу консолідування українства Галичини в умовах бездержавності. Митрополит вважав, що в розбудові державності найвагомим фактором є плекання національної культури, оскільки «коли якийсь нарід має ще високу живу власну культуру з відповідною внутрішньою силою, то політичний натиск викликає відповідну реакцію, збільшує національну свідомість». Водночас він підкреслював, що «занепад культури якогось народу та його творчої сили – це більша трагедія, ніж упадок держави, яка є тільки найважливішим засобом для

розвитку культури. Державу інколи легше відзискати, ніж відродити силу культури власного народу [Цит. за 9, с. 111–112].

Будучи митрополитом, А.Шептицький проводив значну роботу в справі евангелізації населення, тому особливу увагу приділяв навчанню майбутніх душпастирів, здатних не тільки жертовно нести пастирську службу, бути духовними провідниками українського народу, а й очолити його віковічні прагнення до свободи й незалежності своєї країни. Для цього у Станиславові (1906 р.) і в Перемишлі (1907 р.) відкрилися єпархіальні семінарії, а найздібніших студентів владика відправляв на навчання в університети Рима, Інсбрука, Відня, Фрідбурга, оскільки «будівничий нації» усвідомлював, що, крім евангелізації українського народу, потрібно пробудити його національну самосвідомість, а цього неможливо досягти без піднесення освіти та національної культури. За десять років завдяки низці реформ митрополита у греко-католицькій церкві було достатньо підготовлених і освічених священників [4, с. 88].

Масштабне мислення Андрея Шептицького, увага і допомога абсолютно всім верствам населення в освітньо-виховній та культурній сфері не залишає байдужим нікого. Він створює сиротинці, дитячі інтернати, школи-садки (для дітей, чий батьки тяжко працюють), дитячі літні табори (три тижні в Карпатах), і це далеко не весь список його меценатства. Маючи дуже добру освіту (вивчав право, досконало володів понад 10-ма мовами світу, був доктором філософії і доктором теології), він відкривав різні фінансові, земельні структури для допомоги народові.

1905 р. митрополит Андрей Шептицький засновує у Львові Церковний музей як приватну фундацію, який 1910 р. перейменовано на Національний музей ім. митрополита Андрея графа Шептицького, а 1913 р. урочисто передано громаді Львова. Національний музей складався з 10-ти відділів: археологічного, народного мистецтва, церковної старовини, новітнього українського мистецтва, історичних пам'яток культури, нумізматики (наука про монети) і сфрагістики (наука про печатки), книгозбірні стародруків і українсько-слов'янських рукописів XII–XVIII ст., а також архіву, налічуючи загалом понад 80 тисяч експонатів [9, с. 112].

Важливу роль у формуванні музичної культури народу митрополит відводив розвиткові музичного мистецтва Галичини, зокрема хоровій діяльності «Боянів». Їхнє значення у пропаганді музичного мистецтва

Західної України важко переоцінити. Концерти і виступи учасників цього товариства користувалися великою популярністю у масового слухача, вони поширювали музичну культуру серед різних верств населення – інтелігенції, містян, селян. Хоч у репертуарі хорів «Бояна» займали чільне місце твори світової музичної літератури, його діяльність в основному була присвячена пропаганді народних пісень і досягнень української професійної музики. Слід відзначити, що від самого початку діяльності «Львівського Бояна» його солістами були: Модест Менцинський та Іларіон Козак (брат Людкевича). У концертах, які організував «Боян», брала участь Соломія Крушельницька, а також відбувся дебют С. Людкевича як диригента 1899 р. Програма цієї імпрези складалася з чоловічих хорових творів, які переважно виконували вперше. Серед них були твори Ф. Колесси «Було колись» та «Дівчина і рута» і три обробки українських народних пісень М. Лисенка – «Ой у полі три криниченьки», «Ой летіла горлиця», «Та забіліли сніги». У другому відділі концерту виконували кантату М. Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» із супроводом оркестру Львівського 80-го військового полку [1, С. 8–9].

За підтримки Андрея Шептицького проводили вечори вшанування визначних подій і творчості композиторів, що супроводжувалися виконанням вокально-хорових композицій. Так, 1 січня 1902 року відбувся концерт, присвячений 150-річчю від дня народження Д. Бортнянського за участі «Стрийського Бояна» (диригент – О. Нижанківський). У першій половині 1914 р. відбулися великі шевченківські концерти. У них брали участь збірний хор львівського, перемишльського, тернопільського, стрийського й буковинського «Боянів», а також співак О. Мишуга, піаністка С. Дністрянка, поет Б. Лепкий та ін. У великій та серйозній програмі цих концертів звучали твори М. Лисенка, А. Вахнянина, о. М. Вербицького, о. Й. Кишакевича, Ф. Ліста, кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича на слова Т. Шевченка [1, С. 9] .

1917 року, коли Андрей Шептицький повернувся з ув'язнення, цій події було присвячено ряд мистецьких заходів, зокрема й музичних. Василь Барвінський написав «Урочисту кантату на честь митрополита Андрея Шептицького». На жаль, усі ноти цього твору було знищено, а вціліли лише окремі партитури хорів.

Значний внесок у розвиток музичної освіти та виховання молоді Галичини в 1920–1930-х рр. за підтримки А. Шептицького зробили

українські культурно-просвітницькі, музичні товариства («Просвіта», «Рідна школа», «Боян») та молодіжні організації («Січ», «Пласт», «Каменярі»). На їхніх святах, концертах, змаганнях, на яких лунала українська пісня, звучали рідні музичні мотиви та виконували традиційні українські танці, – все це сприяло залученню молоді до національної культури. Щороку своїм коштом митрополит утримував 20 бідних юнаків і 20 дівчат, даючи їм можливість добути найрізноманітнішу освіту (Г. Крушельницька (Соломіїна сестра), Ф. Лопатинська, А. Гаєк, А. Гнатишин, Й. Кишакевич, А. Цегельський та ін.). За скромними підрахунками А. Шептицький витратив на наукові й культурні заходи Галичини мільйони доларів. У період його митрополичої діяльності активно працювали провідні галицькі композитори С. Людкевич та В. Барвінський, а з другої половини 20-х р. Б. Кудрик, Н. Нижанівський, Р. Сімович, А. Рудницький, М. Колесса, Л. Лисько і В. Витвицький. Слід зазначити, що А. Шептицький тісно спілкувався з українськими композиторами та брав участь в організації їхніх концертів [1, с. 10–12].

Вищезазначені напрямки меценатської роботи Андрея Шептицького, які ми тільки перелічили, отримали закономірну оцінку і вдячність з боку суспільства. Абсолютно закономірною стала така подія, як урочистості святкування з нагоди 150-річчя від дня народження цієї видатної постаті, чії масштаби охопили всі напрямки його меценатства на теренах України. На замовлення греко-католицької церкви львівський композитор Мирослав Волинський створив грандіозний музичний проєкт, що вилився в ораторію «Я тебе кличу» (тексти Андрея Шептицького та вірші Анни Волинської).

Варто зазначити, що до постаті митрополита зверталися раніше інші митці : В. Камінський написав ораторію «Іду. Накликую. Взиваю...» для солістів, читця, мішаного хору й оркестру на тексти митрополита Андрея Шептицького (в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, 1998), а також музичну композицію «Присвята» для камерного оркестру, вокального тріо, флейти, валторни і фортепіано – М. Слепченко. Прикладом мініатюри, можемо назвати твір «Пасторалія пам'яті митрополита Андрея Шептицького», сл. і муз. А. Ремезова.

Прем'єра ораторії «Я тебе кличу» відбулася 12 жовтня 2015 року у Львівському національному театрі опери та балету ім. С.

Крушельницької. На концерті були присутні Президент України Петро Порошенко та Патріарх УГКЦ Святослав Шевчук, які промовляли до галичан у першій частині урочистостей (на відкритті й освяченні пам'ятника Андрееві Шептицькому), а в другій частині (на прем'єрі ораторії) вони спостерігали за музичним дійством разом з іншими поціновувачами музичного мистецтва.

На думку Лілії Назар, творчий досвід Мирослава Волинського в оперному та кантатно-ораторійному жанрі дозволив композиторові створити цікаве синтетичне полотно, яке з огляду на сценографію й режисерське вирішення можна окреслити за жанром як оперу-ораторію. І все це у творчій співпраці з поеткою, дружиною Анною Волинською, яка зуміла створити сучасну, пов'язану з безпосередніми трагічними подіями, актуальну відповідно до сьогодення картину буття пророка зі своїм народом, розмикаючи часові межі, вихоплюючи лише кілька з тисяч інших яскравих сцен-аспектів його діянь, вибудовуючи поліплощинний, багатоканальний тип драматургії. Загалом ораторія має чотири частини з Прологом: I частина – «Покликання», II частина – «Служіння», III частина – «Не убий», IV частина – «Простіть і прощайте».

Учасники цього дійства – дві персоніфіковані особи, чий діалог наскрізно проходить впродовж ораторії, це Андрей Шептицький та його мати Софія. Образ Андрея розкривається і в складних сольних драматичних монологах (№2 «Я українець з діда-прадіда», №5 «Чую Волю вищу», №10 «Я працю свою зачинаю», №19 «Підсумки» – «Простіть і прощайте. Промовляю до Вас востаннє»), і в динамічних діалогічних сценах з хором (№8 «До моїх любих гуцулів», №12 «Осторога», №13 «Обернулася картка історії», №15 «Оповідь врятованого єврея»), і, очевидно, опосередковано через інші персонажі – насамперед Андреевої матері, оскільки її роль винятково сконцентрована на особі митрополита (№3 «Спогади», №6 «Благословення матері», №11 «Ти щедро засіваєш усі ниви», №16 «Плач-колискова матері “Діти мої...”»). Відомий нам зі знаменитих «Дванадцяти листів до Матері» Андрея Шептицького та книжки Софії Шептицької з Фредрів «Молодість і покликання о. Романа Шептицького» образ митрополитової матері, мабуть, вперше отримав своє художнє музичне втілення. Він, цей образ Матері, завжди присутній біля кожної дитини, безустанно супроводжує Сина на всіх етапах його життя [8].

Солісти чудово впоралися з такими насиченими й складними вокальними партіями, складність яких полягала не лише у віртуозних вокально-технічних виконавських композиторських засобах, а передусім у відтворенні внутрішнього емоційно-психологічного плану. Блискуче інтерпретував образ Андрея Юрій Трищецький, який, перебуваючи практично впродовж цілої ораторії на сцені, будучи в епіцентрі твору, продемонстрував неабияку вокальну й артистичну майстерність. Не меншою глибиною та проникливістю вирізнялося і те, що прочитала образ Матері Софія-Тетяна Вахновська, чий чистий, рівний тембральний стрій голосу якнайкраще відповідав цьому реалістично-захмарному персонажеві. Третім, чільним, персонажем ораторії стає хор, який, неначе в давньогрецькій трагедії, наділений не лише багатьма функціями (втілює певні образи, розповідає, коментує, резюмує тощо), але і відтворює таку складну сферу, як узагальнені, збірні персонажі чи символи. Так, до партії хору належить провідний лейтмотив ораторії – лейтмотив Господньої Волі «Я Тебе кличу», який з'являється у ключові драматургічні моменти твору (№4 – поклик до чину, №9 – поклик у служінні, №18 – поклик в останню путь). Хор стає і виразником філософського концепту (№1 Пролог) та морально-етичних заповітів (№14 «Не убий»), і відтворює голос українського народу (в молитвах – №7 «Молитва за український народ», №17 «Молитва за мир», у проханнях-воляннях про спасіння – №12 «Осторога»), а також репрезентує колоритно персоніфікований локальний етнічний вимір (№8 «До моїх любих гуцулів» – сцена Андрея і хору) та резюмує значення і роль Митрополита в історії української нації (№ 20 «Наставник. Учитель. Пророк») [8].

Івано-Франківськ теж відзначав 150-річчя Андрея Шептицького. Так, 2015 р. відбулося відкриття й освячення пам'ятника митрополитові за участі Патріарха УГКЦ Святослава Шевчука, а 8 листопада 2015 року в приміщенні обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка відбулися урочистості, присвячені ювілеєві. Саме тут хорові колективи міста та симфонічний оркестр обласної філармонії виконували номери з ораторій Мирослава Волинського. Тут прозвучали окремі номери з другої ораторії «TOTUS TUUS» (тексти Івана-Павла II, вірші Анни Волинської) для солістів, хору, оркестру та читця, присвяченої постаті Івана-Павла II. З цієї ораторії прозвучали №1 «Благословен, хто йде в ім'я Господнє»; № 7 «Андрей Шептицький (хорал)» та №8

«Катакомбна церква – живе!». У цій ораторії постать митрополита згадується у двох номерах, №7, та № 6 «Андрей Шептицький» (монолог). Зазначаємо, що монолог Андрея Шептицького звучить у третій ораторії М. Волинського під № 19 «Підсумки», а хорал з другої ораторії, №7 слугує заключним номером у третій ораторії «Я тебе кличу», № 20 «Наставник. Учитель. Пророк». Тому, як бачимо, постать Андрея Шептицького об'єднує обидві ораторії і авторським текстом Анни Волинської, і тематизмом, і композиторськими прийомами Мирослава Волинського. Того ж вечора було виконано № 14 «Не убий!» із третьої ораторії. Також прозвучав твір «Любов довготерпелива», який зачаровує своєю мелодикою та співзвучністю оркестру і хорових партій.

Галина Терешук зазначає: «...проголошення Святішого отця блаженним нагадало львів'янам незабутні зустрічі з Іваном Павлом II у червні 2001 року. Саме слова, промовлені Папою Римським до українців майже 10 років тому, лягли в основу ораторії “Totus tuus”, яка переплітається з літургічними текстами українських богослужінь. Львівський композитор Мирослав Волинський працював над мистецьким твором майже рік, але робота давалась легко, бо надзвичайно великою і духовною для нього є постать Івана Павла II. “Писалось так легко, ніби з неба лилося. Нам треба було показати розвиток Греко-католицької церкви, від зародження і до сьогоднішніх днів, ставлення Івана Павла II до України”, – каже він. “Постать надзвичайно велика і духовна і дана людству на віки. Іван Павло II був багатогранний”, – зауважила автор віршів ораторії Анна Волинська.

Прем'єра мистецького проекту за участю 170 осіб – хору, оркестру, читця – відбулась 1 травня 2011 року у церкві Преображення Господнього у Львові. Місце організаторами було обрано не випадково – саме цей храм першим відчинив свої двері для вірних УГКЦ після сорока п'яти років переслідувань. “Церква збереглася як правдива Господня слугиня, – ці слова промовив у Львові Іван Павло II. – Милостивий Бог дозволив УГКЦ зберегти дві риси: вірність східній традиції християнства, а також повну єдність з апостольською столицею”» [10].

Значно складнішим було написання і виконання першої ораторії Мирослава Волинського. Драматичну ораторію на текст І.Франка «Мойсей» створено ще 1993 року. Вперше цей твір було виконано 2002-го в Одеському оперному театрі під батудою заслуженого діяча

мистецтв України В. Василенка. Виконання такого масштабного полотна для солістів, читця, двох дорослих та дитячого хорів з потрійним симфонічним оркестром стало неабиякою подією в культурному житті міста. Як величний заключний акорд святкувань, присвячених 150-літтю від дня народження Каменяра він прозвучав у стінах Львівського національного університету ім. І. Франка. Рідкісний жанр ораторії (який за своєю етимологією виходить з церковно-релігійної традиції і передбачає масштабні ідейно-образні концепції з використанням масивних виконавських засобів), який обрав М. Волинський, інтенсивно гравітує до музичного втілення тексту Івана Франка [7].

Отже, ораторіальна творчість Мирослава Волинського є важливою частиною сучасного культурно-мистецького процесу. Тематизм цих масштабних полотен спільний – це любов до людей, віра у кращу долю нації та самопожертва на шляху до просвітлення, дарування надії, утвердження віри у глибоку й щирю любов творця через головних героїв кожної ораторії.

Список використаної літератури:

1. Байло Н. Музичне мистецтво в житті і діяльності Андрея Шептицького. Соціогуманітарні проблеми людини, №8, 2015. С. 7–15.
2. Батій Яна Олександрівна. Андрей Шептицький; худож.-оформ. Л. П. Ви-ровець. Харків: Фолю, 2016. 119, [2] с.
3. Волинський Мирослав Михайлович. Вікіпедія. DOI: https://uk.wikipedia.org/wiki/Волинський_Мирослав_Михайлович
4. Гучко Г. Андрей Шептицький як меценат української культури. Соціогуманітарні проблеми людини, №8, 2015. С. 87–94.
5. Кекош О. Освітні проекти митрополита Андрея Шептицького і виховання молоді. Педагогіка. Актуальні питання гуманітарних наук, Вип. 10, 2014. С. 235–241.
6. Козаренко О. В. Важливе джерело для вивчення діяльності Андрея Шептицького. DOI: https://archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_1_2011/23.pdf
7. Назар-Шевчук Лілія. Мойсей – oro pro nobis. URL: http://mwolynskij.at.ua/publ/mojsej_oro_pro_nobis/1-1-0-3.
8. Назар-Шевчук Лілія. Поклик...Одвіт...Ковчег... DOI http://mwolynskij.at.ua/publ/lilija_nazar_poklik_odvit_kovcheg/1-1-0-10.
9. Серета Оксана. Митрополит Андрей Шептицький – покровитель українського мистецтва: штрихи до портрета. URL: Innbyivs_2015_7_8 с. 111–118.
10. Терещук Г. «Totus tuus» – у Львові звучала ораторія на честь блаженного Івана Павла II. URL: http://mwolynskij.at.ua/publ/totus_tuus_u_lvovi_zvuchala_oratorija_na_chest_bla_zhennogo_ivana_pavla_ii/1-1-0-8.

ДИТЯЧЕ ЦЕРКОВНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ГАЛИЧНИНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Досліджено теоретичні питання формування та розвитку дитячих церковних хорів трьох областей Західної України. Аналізуються особливості зародження, вміння і навички, якими володіють дитячі церковні хори та регенти, формування християнських цінностей у дітей молодшого шкільного віку через церковний спів, діяльність та розвиток безпосередньо кожного дитячого колективу, які мотивують до формування нових духовних колективів.

Ключові слова. Церковний спів, дитячий хор, розвиток, сучасний етап.

Olha MATSEDONSKA,
Master's Degree Student in
Specialty – 025 – Music Art Secondary Education

CHILDREN'S CHURCH CHOIRS FOLLOWING OF GALYCHYNY AT THE MODERN STAGE

The theoretical questions of formation and development of children's church choirs of three regions of western Ukraine are researched. The peculiarities of birth, skills and skills of children's church choruses and regents are analyzed. Formation of Christian values in children of junior school age through church singing. Activities and development, directly, of each children's team, which motivate the formation of new spiritual groups.

Key words: church singing, children's choir, development, modern stage.

Поставлення проблеми. У розвитку молодого покоління однією з найважливіших засад теоретичної концепції та практичної діяльності є орієнтація на формування високоморальної особистості, виховання духовності майбутнього нашого суспільства. Важливою формою духовного розвитку є залучення дітей до співу в церковних хорах. Це дає можливість сформувати систему цінностей, якою діти керуватимуть упродовж усього життя. Проблема формування духовних цінностей дітей у процесі церковного хорового навчання особливо значуща для теорії й методики музичного навчання, оскільки в дітей

яскраво виражена потреба в емоційно-образному осягненні навколишнього світу, формується ставлення до церковного співу, пробуджується інтерес до нього, комплексно розвиваються музичні здібності, формуються навички та вміння сприймати і виконувати духовні твори. Однак, за результатами спостережень процесу вокально-хорового розвитку дітей у церковних хорах, можна стверджувати, що традиційна форма викладання занять вокально-хорового співу однакова для дітей різних вікових категорій без урахування особливостей розвитку, що викликає певні труднощі в засвоєнні знань, умінь та навичок.

Дитячий церковний хор – це специфічний, дуже складний, творчий організм. До складу дитячих церковних хорів входять дівчата і хлопці різних вікових груп. Велику складність становить репетиційний процес. Тому регент такого колективу повинен мати добру диригентсько-хорову підготовку і педагогічний та практичний досвід роботи з дітьми.

Мета статті полягає в дослідженні особливостей підготовки дітей до церковної хорової діяльності, у виявленні комплексу методів, що активізують процес засвоєння вокально-хорових навичок.

Аналіз досліджень. Теоретичною базою дослідження стали спеціалізовані праці дослідників церковного співу Ю. Ясіновського, Л. Кияновської, Ю. Медведика, О. Попович, Л. Мазепи, Л. Мороз, І. Матійчин, О. Мануляк і Ж. Зваричук. Дитячий церковний рух на Галичині висвітлено в невеликих повідомленнях у періодичних виданнях, авторами яких є регенти-керівники, що вже багато років працюють з дитячими хорами.

Вивчення наукової і методичної літератури, аналіз особистої практичної роботи з хором дозволили сформулювати гіпотезу дослідження: розвиток навичок хорового співу на репетиціях та додаткових заняттях стає тоді найефективнішим, коли вокально-хорове навчання здійснюється з урахуванням вікових і особових якостей дитини.

Виклад основного матеріалу. З прийняттям християнства музика стала важливим складником виховання і важливим елементом освіти.

Історичні дані свідчать про те, що дитяче хорове виконання в Україні бере свій початок в XI сторіччі з монастирських і церковних шкіл, що були на той час провідниками музичної культури, музичних знань. Саме в тому ж XI ст. з'явилися духовні твори для дитячого хору, зароджуються приватні школи, де спів був одним з основних предметів, причому діти навчалися тут і індивідуально.

В кінці XI ст. княгиня Ольга створила школи для дівчаток у Києві при Андріївському монастирі (монастирські школи). Навчання в них починалося, як правило, з шести–семилітнього віку. Спів входив до предметів з читання і письма. Свідченням дієвості навчання

співу в ту добу є нотні книги XIII ст. що збереглися до наших днів. Учні готували для княжого і церковного хорів учителі, які добре знали співацьку справу і мали достатній практичний досвід. Знання музики було обов'язковим не тільки для бояр, але і для їхніх дітей.

Впродовж X–XVII ст. церква була центром формування музичного професіоналізму. В історії української церковної музики умовно можна виділити два періоди й стилі виконання, які були притаманні цьому періодові – монодичний (одноголосний) і багатоголосний.

Провідним різновидом церковної музики ще за часів Київської Русі був знаменівський розспів, одноголосний унісонний спів обмеженого діапазону і строго піднесеного складу. Цей *східнослов'янський монодичний спів*, запозичений з Візантії, переінтонувався, збагатився вітчизняними народнопісенними традиціями. Із княжих часів існував ще й кандакарний різновид культового співу, що вирізнявся віртуозністю.

Набули поширення й такі жанри церковної музики, як стихира, тропар, кондак – невеликі піснеспіви візантійської і давньоруської православної гімнографії, що прославляли Бога, Богоматір, святих.

Професійна музика, окрім монастирів і храмів, зосереджується найбільше у братських школах і академіях. Перша така академія виникає 1574 р. в Острозі. У братських школах у найбільших і найважливіших центрах – Львові, Києві, Луцьку вивчали «сім вільних наук», до яких входила музика. Братчики мусили обов'язково співати в хорі службу Божу, вивчати світські твори – для привітання гостей або супроводжувати співом театральні декламації, так звані шкільні драми. Поступово стали з'являтися професійні хори, куди вводили дитячі голоси – хлопчиків. Особливо дитячі голоси були потрібні при переході від давнього одноголосся до багатоголосся.

Центром підготовки кадрів стала Києво-Могилянська академія. Там створено студентський хор, відкрито класи нотного співу, інструментальної музики. На всіх урочистостях співав хор.

Відомою була глухівська школа, де викладали спів, нотну грамоту, гру на музичних інструментах.

На Галичині навчали хорового співу при монастирях, а також у церквах. Монастирські хори (крилоси) комплектували переважно здібними, досвідченими та грамотними співаками завдяки дітям і юнакам з українських козацьких полків. Належну увагу приділяли підготовці уставників, майбутніх керівників хору. Позитивним показником їхніх професійних якостей вважалися ґрунтовні музично-теоретичні знання, добре володіння технікою співу, вдале засвоєння репертуару і традицій церковного співу. Навчання здійснювалося у двох напрямках: співу по нотах (для дуже здібних) і за слухом (для

всіх інших). У зв'язку з цим у кожному монастирі створювалася власна методика співацького навчання та виховання у школах.

У церковно-співочій практиці Галичини 1-ї третини ХХ ст. є такі приклади: о. Д. Курдидик організував у Борщеві дитячий хор, який супроводжував ранкові богослужбові відправи, а ще використовували оркестр наприкінці служби Божої у церквах. Так, урочисте богослужіння на честь 50-ліття заснування «Рідної школи», яке відбулося у церкві Яворова 18 жовтня 1931 р., завершилося виконанням місцевого мішаного хору молитви «Боже великий, єдиний» М. Лисенка в супроводі оркестру.

У такому змішаному церковно-співочому середовищі ініціаторами поживлення духовно-музичного життя своїх парафій та регіону традиційно залишалися греко-католицькі священники і дяки. Вони провадили активну діяльність не лише на душпастирській, а й на народній ниві, поєднуючи церковні обов'язки з громадсько-культурними. Показово, що розуміння священників особливостей богослужбового співу часто приводило до того, що вони виконували дяківські чи регентські обов'язки. Тож інтенсифікація церковно-музичного життя регіону відбувалася завдяки створенню багатьох аматорських хорових колективів при церквах на постійній основі та залученню до богослужінь світських хорових колективів, зокрема й хорів навчальних закладів і товариств.

На сучасному етапі, з відродженням української церкви, зверненням до національних святинь, дитяче хорове виконавство набрало нового змісту. При храмах, що діють, організують дитячі хори, і дитячий хоровий спів звучить під час святкових літургійних богослужінь, з нагоди урочистих подій. Адже залучення дітей до співу в церковних хорах є однією з форм духовного розвитку. Це дає можливість сформувати систему цінностей, якою діти керуватимуться упродовж усього життя.

Хорове виконавство нині еволюціонує від використання дитячих голосів у дорослих хорах, де основою репертуару є твори, не призначені для дитячого виконавства, до формування розгорнутої системи, спрямованої на розвиток дитячого хорового співу. Розгалужена система музичної освіти, виникнення передумов для концертної та конкурсної діяльності сприяли становленню колективів, які мають високий професійний рівень виконавства, розвивають концертно-фестивальний напрямок своєї творчості.

Високий рівень дитячого хорового виконавства у Львівській, Тернопільській і Івано-Франківській областях є запорукою формування майбутніх артистів хору та хормейстерів. Відповідно до цього їхньому вихованню слід приділяти значну увагу в рамках культурної політики держави і на муніципальному рівнях. Можна навести чимало прикладів дитячих хорових колективів, які виховали

багато чудових вокалістів-солістів та ансамблевих виконавців – справжніх професіоналів своєї справи.

Нині в Івано-Франківську активно розвиваються такі колективи: дитячо-молодіжний хор «Sanctus» собору Преображення Господнього, дитячий хор «Воскресіння» при архікатедральному соборі Воскресіння Христового, дитячий хор парафії Зіслання Святого Духа УГКЦ, дитячий хор «Ангелятко» церкви Святого Іллі, дитячий церковний хор «Божі ангелята» при церкві Царя Христа монастиря оо. василіан. Великим здобутком міста є можливість виступати на різноманітних духовних дійствах

На Львівщині відомими є дитячий церковний хор «Надія» храму Свв. Ольги та Єлисавети. Часто хор запрошують співати службу Божу в інші храми м. Львова та області. Цікавий і різноманітний репертуар хору дає можливість створювати концертні програми, з якими він бере участь у різних концертах, конкурсах та фестивалях.

Дитячий хор «Ангелятко», який організовано 7 березня 2006 року при церкві Покрови Пресвятої Богородиці (м. Заліщики) на Тернопільщині, має багату творчу і богослужбову біографію. Хор не тільки співає під час літургії, але й веде активну концертну практику.

Висновки. Дитячий церковний спів можна без сумніву вважати сходинкою в духовному житті дитини. Це явище в музиці особливе, бо воно впливає і возвеличує душу людини, а дитячий спів – особливо. Духовна музика як суттєвий елемент культури народу сприяє формуванню у дітей різного віку та їхніх батьків цілісної картини світу, впливає на духовно-музичне виховання особистості. Оскільки богослужбовий спів безпосередньо пов'язаний з нашим духовним станом, а від рівня виховання нового покоління залежить майбутнє духовне життя нашої країни, стає очевидною важлива роль навчання дітей церковного співу як для їхнього морального виховання, так і для практичного розвитку православного богослужіння, церковно-співочого мистецтва.

Список використаної літератури

1. Антонович М. Musica sacra. //Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – НАН України, 1997.

2. Матвієнко О. В. Моральне виховання молодших школярів у позаурочній та позашкільній діяльності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец.13.00.01 ; Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. К., 1999.

3. Стріхар О. Зародження та розвиток дитячого хорового співу .Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2007.

4. На допомогу регенту . [Електронний ресурс] <http://helpregent.com/>

5. <http://ugcc-pokrov.te.ua/spilnoty/angelyatko>

ДИТЯЧА ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ : ІСТОРИЧНИЙ ТА РЕГІОНАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

У статті досліджено етапи становлення і розвитку хорової музики для дітей на Прикарпатті впродовж ХХ сторіччя. Охарактеризовано творчу діяльність композиторів Карпатського регіону та місце дитячих хорових творів у їхньому мистецькому доробку.

Визначено роль дитячої хорової пісні у вихованні молодого покоління та збереженні національних і духовних традицій краю. Відзначено роль музичних фестивалів, свят та інших мистецьких заходів у формуванні нового дитячого хорового репертуару.

Ключові слова: дитяча хорова пісня, репертуар, композитори Прикарпаття.

Iryna TUTKA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

CHILD CHOIR CREATIVITY: HISTORICAL AND REGIONAL CONTEXT

In this article I investigated stages of formation and development of the children's choral music in the Carpathian region during the XX century. I characterized the creative activity of the Carpathian region composers and the role of children's choirs in their artwork. Also I defined the role of children's choral song in saving of regional national traditions and in the young generation education. Finally, I pointed out the role of music festivals, holidays and other art events in the new children's choral repertoire formation.

Key words: children's choral song, repertoire, composers of the Carpathian region.

Поставлення проблеми. Хорова музика, яку для виконання створюють дитячі колективи, має великий вплив на загальний та музичний розвиток дітей. Вона виховує молоде покоління, розвиває світогляд, художній смак, формує розумові, морально-етичні, естетичні

цінності, сприяє духовному ростові дитини, поглибленню її внутрішнього світу. Для цього потрібний особливий – розмаїтий, самобутній, свіжий дитячий хоровий репертуар, який би підтримував зацікавлення юних виконавців хоровим співом, гуртував їх у спільній творчості, допомагав пізнавати навколишній світ, об'єднавши в музикуванні й емоційному переживанні. Створення такого репертуару повсякчас перебувало в полі зору композиторів Прикарпаття, починаючи від зламу ХІХ–ХХ сторіч і триваючи до сьогоднішніх днів. Етапи становлення цієї специфічної сфери композиторської творчості впродовж ХХ сторіччя мали як сприятливі умови, так і свої складнощі, однак жанр хорової дитячої пісні отримав своєрідну спадкоємність розвитку від одного композиторського покоління до наступного, проявившись багатими жанровими різновидами. До цього часу ніхто не займався створенням цілісної картини розвитку дитячого хорового репертуару в композиторів Прикарпаття цього відтинка часу, а такий зріз потребує уваги хоча б тому, що дозволяє збагнути ті музичні підвалини, на якому вирости дитячі хорові колективи сучасності.

Аналіз досліджень. Роль хорової музики для дітей у вихованні молодого покоління, її місце у творчості українських композиторів ХХ сторіччя, питання репертуару, участі дитячих колективів у мистецьких заходах частково висвітили у своїх працях дослідники І. Бермес [1], Я. Гордейчук [3], О. Гринюк [4], Ю.Добуш [5], Л. Долинська [6], В. Доронюк [7], П. Зелінський [9], О. Кузнецова [11], Л. Ороновська [13], Л. Серганюк [15] та ін. Однак ці дослідження не дають повного уявлення про розвиток дитячого хорового репертуару саме в Карпатському регіоні. Ця стаття певним чином може заповнити цю прогалину.

Мета статті – дослідити й узагальнити особливості розвитку хорової музики для дітей у творчості композиторів Прикарпаття ХХ сторіччя.

Виклад основного матеріалу. В історії Прикарпаття ХХ сторіччя є досить строкатим періодом у розвитку суспільства та культури. У ньому можна вирізнити такі етапи: 1) від початку сторіччя до 1939 року; 2) період радянського панування (включаючи роки Другої світової війни); 3) останнє десятиріччя (1990-ті роки), коли СРСР перестав існувати як імперія і Україна здобула незалежність.

Характеризуючи перший етап, науковець Р. Дудик окреслює на теренах Прикарпаття таку політичну ситуацію: спершу – час австро-угорського панування, далі – коротка доба російської інтервенції, потім – період польського поневолення [8]. В цей час музична хорова

культура краю виявилася найдієвішим фактором збереження національних традицій.

Широко побутували різноманітні народні жанри, виникає стрілецька пісня, розвивається пісня духовна.

Розуміючи велике значення хорової музики у вихованні молодого покоління, композитори Прикарпаття постійно працювали над створенням відповідного дитячого хорового репертуару, хоча на початку ХХ сторіччя цей процес відбувався здебільшого в руслі музичного шкільництва. На західноукраїнських теренах постає низка співаників для дітей та шкільної молоді, укладачами яких є переважно вчителі музики та співів у загальноосвітніх закладах, священники, аматори музичного мистецтва.

З-поміж західноукраїнських міст досить насиченим музичним життям вирізнялися Станиславів і Коломия. У Станиславові тривалий час творили Іван Біликовський, Денис Січинський, Василь Безкоровайний, Ярослав Барнич, Іван Недільський, Осип Залеський, Матвій Куцій, Роман Сімович та ін. Працюючи зі шкільними хорами, готуючи з ними концерти до святкових дат (Тараса Шевченка, Івана Франка, Юрія Федьковича), вони дбали про нові програми, створюючи для них власні композиції, часто – на слова галицьких поетів.

Твори митців для молоді друкувалися у співацьких збірниках: до прикладу, 1904 року заходом музичного видавництва «Станиславівського Бояна» було видано нотний додаток до дитячого журналу «Дзвінок», що виходив у Львові до 1914 р.; в ньому було розміщено авторську колядку І. Біликовського «Нова радість стала» на народний текст. Інші колядки митця містяться також у Додатку до «Ілюстрованого музичного календаря» на 1907 рік. Це «Дивная новина» і «Бог предвічний». Очевидно, композитор залежно від того, з якими хорами працював, робив різні виконавські варіанти. Наприклад, «Дивную новину» могли виконувати і хор старших учнів, і три голосий дитячим хором (причому третій голос фактури може трактуватися як теноровий – для вчителя-керівника колективу).

Свою сторінку в хоровій творчості для дітей вписав О. Залеський. Від 1921 р. він був учителем і директором Станиславівської філії Львівського музичного інституту. Залеський видав збірник своїх аранжувань пісень зимово-календарного обряду під назвою «Колядничок: До співу на діточі голоси з фортепіано» (1922). Сюди увійшли як місцеві колядки («Дивная новина», «Вселенная, веселися», «Нова радість», «Бог предвічний» «Я маленький хлопчик», «На небі зірка»), так і зі Східної України («Коляда, коляда», «Нова радість стала», «Добрий вечір тобі, пане господарю») [16, с. 26].

Самовідданою й успішною в царині хорового співу та патріотичного виховання була робота з молоддю педагога й музиканта Матвія Куцїя. Для уроків музики М. Куцїй створив музично-педагогічний посібник, який назвав «Наука сольфежа» (у двох томах, 1927–1930 роки). Фактично це видання є різновидом тих співаників, які виходили в Галичині на початку ХХ сторіччя. В підзаголовку до першого тому автор вказав, що «Наука сольфежа» призначена для молоді «шкіл вселюдних, середніх, фахово-музичних» [12], а II том – ще й для учительських семінарій. Серед художніх вправ, розміщених у посібнику, є мелодії, які придумав сам М. Куцїй і записав на Прикарпатті, наприклад, «Прогулька», біля якої зазначено: «Мел[одія] з Калушини» [12, с. 29]. Мелодії подано зі словами. Матеріал розміщений за розділами, від простого до складного. У II томі складніші вправи – одно-, дво- і триголосі, тоді як у I томі основна частина вправ одноголоса, а двоголосся і канон з'являються в самому кінці.

Учнівські хори станіславівських гімназій постійно виступали на Шевченківських святах. Так, відомо, що 19 квітня 1934 року такий концерт провели всі гімназії міста і вчительська семінарія. На заході виступив дитячий хор із двома номерами: прозвучав твір М. Лисенка «Поставали козаченьки» та хор Я. Барнича на слова Т. Шевченка «Вечір». У кінці свята мішаний хор з учнів гімназій в супроводі оркестру виконав гімн «Вставай, Україно» Я. Лопатинського – знаного композитора-аматора, уродженця Старої Долини на Станіславщині.

Проводили на Прикарпатті й концерти релігійної музики, в яких виступали учні духовних семінарій.

У період після Другої світової війни в Україні, зокрема й на Прикарпатті, виникає багато різноманітних дитячих хорових утворень – від самодіяльних гуртків до хорів дитячих музичних шкіл. Залежно від контингенту юних співаків можна говорити про справжню фахову основу деяких таких колективів. Результати роботи хорів перевіряли в ході регіональних та обласних музичних олімпіад [11, с. 258]. Відомо, що в 1960-ті роки в Івано-Франківській області відбувалися олімпіади учнівської музичної самодіяльності, паралельно з якими проходили художні виставки дитячого образотворчого мистецтва [2, с. 20]. 1964 року відбувся обласний конкурс дитячої пісні, на якому було відзначено «Шкільну польку» та «Зимовий вальс» Д. Циганкова, а пісня «Малі музики» на слова Ю. Шкрібляка цього ж автора стала переможницею.

Дитяча хорова справа в цей час перебувала під наглядом держави. Питання й проблеми дитячого хорового виконавства постійно

розглядали на різноманітних засіданнях, конференціях та нарадах владних структур, зокрема Міністерство освіти та культури Радянського Союзу, партійне керівництво, Спілка композиторів. Було винесено ряд постанов щодо дитячих хорових колективів. Зокрема 1957 р. вийшов наказ Міністерства освіти УРСР «Про організацію учнівських хорів в загальноосвітніх середніх школах Української РСР», кількома роками раніше такого ж типу накази було видано щодо дитячої музично-хорової самодіяльності і гуртків у школах. Шкільні хори всіляко заохочували до проведення концертів, конкурсів, вечорів, мистецьких змагань. До їхнього репертуару входили твори класичної музики та радянських композиторів, що оспівували «щасливу радянську дійсність»[2, с. 19].

Посилено впроваджували фестивалі та конкурси дитячої хорової пісні (зокрема піонерської), організовували творчі зустрічі-вечори хорів на республіканському, обласному і районному рівнях.

У 1970-ті роки продовжують виходити нові збірки хорових пісень для дітей та юнацтва. Серед них – «Хрестоматія шкільних пісень» (1972) і збірник хорових творів «Молоді голоси» (1982), упорядником яких став відомий прикарпатський диригент, педагог Василь Їжак.

Активізація дитячого хорового виконавства мала позитивні й негативні боки. Позитивним було те, що репертуар колективів збагачувався новими творами, багато колективів досягало значного професійного рівня, хоровий спів приваблював до себе дедалі більше шкільної молоді. Негативним було те, що до дитячого репертуару обов'язково включали твори більшовицько-пропагандистського типу: про партію, Сталіна, Леніна; окрім рідної, повинні були звучати й пісні російською мовою [13, с. 78]. До репертуару дитячих хорів не допускали пісні релігійного змісту, а імена й твори митців, що емігрували з Прикарпаття в кінці радянсько-німецької війни (1943–44 рр.), було вилучено з музичної культури.

Митці Прикарпаття в цих умовах були змушені підкорятися панівній ідеології, однак їхня музика і далі оспівувала рідну природу, Карпати, дитинство, материнську любов, доброту, щире дружбу. Завдяки їхнім творам діти краю отримували національне виховання, вчилися цінувати красу народної пісні.

У цей час творили композитори старшого покоління Дмитро Циганков, Богдан Юрків, Микола Павлюк, Мирослав Пастернак, Іван Фіцалович, Авеліна Басова, Іван Гнатюк, Василь Григорчук.

У Коломиї в радянський період добре знали дитячу хорову творчість Василя Якуб'яка, зокрема пісню «Піонерський марш» та «Збірничок дитячих пісень» на слова І. Юзюка; також митець

підготував проєкт посібника для дитячих музичних шкіл під назвою «Музичний буквар». На Городенківщині була відомою дитяча пісенно-хорова творчість О. Ільєва («Рідний край», «Україно мила», «Рідна мова», «Школо наша, школо», «Роксолянка» та ін.) [10, с. 4], на Снятинщині – М. Джурджука (обробки народних пісень; самобутня, широковідома пісня «Дінь-дінь» та ін.) [14, с. 6].

1990-ті роки – останнє десятиріччя ХХ ст. і перше десятиліття незалежної України – час, ознаменований підйомом в суспільному та мистецькому житті Прикарпаття. Демократичні зміни заповнюють всі сфери діяльності суспільства. Знову активно утворюються дитячі шкільні хори, створюються спеціальні Центри естетичного виховання дітей, які займаються організацією хороших асамблів [7, с. 83].

Відроджується українська церква, зокрема греко-католицька виходить з підпілля, знову відкрито починають звучати духовні пісні, які стають основою репертуару багатьох новостворених хорів, зокрема дитячих. Церкви дедалі частіше ініціюють дитячі хорові фестивалі, свята, театральні-хорові дійства [13, с. 79].

На Прикарпатті починають діяти дитячі хори різних вікових категорій, репертуар яких стає ще багатшим і розмаїтішим. Твори композиторів нашого краю займають у ньому вагомий частину, і хоча вони різні за стилем, їх об'єднує така важлива спільна риса, як міцна національна основа. Любов до рідної землі передається в них і через змалювання історичного минулого та подій сьогодення, і через звичаї, обряди і традиції Карпатського регіону, і крізь призму образів природи, і як високі релігійно-духовні одкровення.

У 1990-ті роки виходять нові збірки пісень, призначені для дітей та молоді (хорове й ансамблеве виконання). В них розміщені обробки народних пісень, духовна музика, стрілецькі пісні, які починають виконувати на теренах Прикарпаття. Це збірка «Україно, мій ти краю» (1992) А. Басової; збірка пісень «Тайстра» (1993) Я. Яроша; Д. Циганкова – «Любов моя – карпатський край» (1998); М. Павлюка – «Серця мого спів» (1998); «Промені радості» (1999) Я. Бобалік; В. Кващука – Пісенник (1999) для дітей середнього шкільного віку; «Пролісковий дощ» (1995), «І знову дощик» (1998) А. Гнатишак; В. Кочержука – збірка духовних пісень «Світло для стежки твоєї» (1999) та інші.

Дальший розвиток хорового дитячого репертуару продовжиться у ХХІ сторіччі, але помітно, що й у ХХ дитяча хорова справа поступово набувала високих обертів, підносячи хорове виконавство на значний рівень.

Висновки. Загалом у ХХ сторіччі на теренах Прикарпаття склалися сприятливі умови для розвитку жанрів дитячої хорової музики та поповнення репертуару. Звичайно, на них відбилися процеси суспільного життя цього регіону, віддзеркалившись перш за все в тематичному наповненні творів. Так, до Другої світової війни хорова творчість для дітей репрезентована обробками народних пісень, духовною музикою, творами на вірші місцевих поетів. Серед найвідоміших композиторів того часу – І. Біликовський, Д. Січинський, Я. Барнич, О.Залеський, І. Недільський. У радянські часи, коли навіть дитяча музика була політично заангажована, дитяче хорове виконавство значно активізується, а композитори знаходять можливість творити образно багатий репертуар, що ніс у собі національну ідею для виховання молоді. Найкращі хорові твори в цей час написали Д.Циганков, В. Якуб'як, Б. Юрків, О. Ільєв, М. Пастернак, А. Басова, І.Фіцалович. У 1990-ті роки дитячий хоровий репертуар займає новий щабель у творчості Я. Бобалік, В. Кочержука, С. Гричко, В. Парфенюка, Є. Боднаренка та багатьох інших. З початком Незалежності до дитячих колективів повертається духовна музика. Композитори створюють самобутні обробки народних пісень. Виходять вокально-хорові збірки, співаники, посібники. Відбуваються хорові фестивалі, свята. Це веде до великого урізноманітнення репертуару, чимраз більшого захоплення серед дітей та молоді хоровим співом. Дитяче хорове мистецтво поступово підноситься на належний фаховий рівень.

Список використаної літератури

1. Бермес І. Репертуар дитячого хору як педагогічна проблема. Молодь і ринок, 2015. №9 (128). С. 15–19.
2. Булгакова Т. Організаційні форми художньо-естетичного виховання учнів в загальноосвітніх закладах другої половини ХХ сторіччя. Наукові записки : збірник наукових статей. М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова/укл. Л. Л. Макаренко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 121. С. 18–24.
3. Гордейчук Я. Музично-естетичне виховання учнів молодших класів на прикладах дитячої музики українських композиторів. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка : науковий часопис. 2015. №125. С. 304–307.
4. Гринюк О. Дитяче хорове виконавство в сакральній півчій традиції. Хорове мистецтво у вищій школі : зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, 25–26 жовтня 2013 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». С. 13– 18.

5. Добуш Ю. Вокально-хорова творчість галицьких композиторів для дітей кінця XIX—поч. XX ст.: педагогічний аспект. Молодь і ринок. 2016. №1 (132). С. 127–132.

6. Долинська Л. Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва : дис. на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтво-знавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 204 с.

7. Доронюк В., Серганюк Л., Серганюк Ю. Диригент шкільного хору : навч. пос. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 490 с.

8. Дудик Р. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX сторіччя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00350915_0.html (дата звернення 04.02.2019).

9. Зелінський П., Збожимська Н. Репертуар шкільного хору як фактор музично-естетичного виховання учнів. Проблеми підготовки сучасного вчителя : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань : ПП Жовтий О. О., 2012. Вип. 6, ч. 2. 336 с. С. 209–215.

10. Кошманюк Я. Завжди у творчих пошуках. Поліття. 1994. № 7. С. 4

11. Кузнецова О. Хорове виховання в контексті розвитку музичної освіти в Україні. Проблеми підготовки сучасного вчителя : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань : ВПЦ Візаві, 2015. № 12. С. 256– 262.

12. Куцій М. Наука сольфежа основана на мелодіях з текстом. Підручник для молодіжних шкіл вселюдних, середніх і фахово-музичних. Перша частина. Друге справлене видання. Львів, 1932.

13. Ороновська Л. Динаміка дитячого хорового руху в контексті культурно-мистецького життя України II половини XX сторіччя. Молодь і ринок. 2012. № 10 (93). С. 76–81.

14. Сав'юк З. Дума про митця. Снятинська вежа. 1993. № 16. С. 5–7.

15. Серганюк Л. Формування творчої особистості: виховання естетичного смаку засобами вокального мистецтва.: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ : Плай, 1995. С. 29–31.

16. Шегда Л. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2012. 207 с.

Розділ II
**СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ
ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ
МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ**

УДК 378.016:78

*Романа ДУДИК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування*

**ПИТАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ
ВЧИТЕЛЯ-ХОРЕМЕЙСТЕРА**

У статті розглядається питання диригентської підготовки вчителя-хормейстера, поняття техніки диригування як необхідного елементу диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Визначено найважливіші етапи роботи над технікою диригування. Висвітлено методи і прийоми роботи над технікою диригування на початковому етапі навчання в процесі занять з дисципліни «Хорове диригування та читання хорових партитур».

***Ключові слова:** техніка диригування, диригентсько-хорова підготовка, диригентський апарат, методи і прийоми навчання техніки диригування.*

***Romana DUDYK,**
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting*

**THE QUESTION OF CONDUCTOR 'S PREPARATION
OF TEACHER-CHOIR-MASTER**

In the article is examined question of conductor's preparation of teacher-choir-master, concept of conducting technique, as necessary element bandleader-choral preparations of future teacher of musical art. The most important stages of work on the technique of conducting are determined. The methods and techniques of working on the technique of conducting at the preparatory and initial stage of teaching techniques of conducting in the course of studies about the discipline «Choral conducting and reading of choral scores» are disclosed.

Key words: *The technique of conducting, conducting-choral training, the conductor's apparatus, methods and methods of teaching the technique of conducting.*

У підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва велике місце займає диригентсько-хорова підготовка як невід'ємний складник підготовки вчителя-хормейстера, керівника класного та шкільного хору. Здійснюється вона перш за все в класі хорового диригування і читання хорових партитур. Ця дисципліна при підготовці фахівців педагогічної освіти профілю «Музична освіта» відрізняється від інших індивідуальною формою занять.

Поставлення проблеми. Важливим і невід'ємним елементом диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є освоєння техніки диригування. Однак сучасна практика підготовки диригентів-хормейстерів досі не пододала усталених стереотипів розуміння диригентської техніки як основного завдання в цьому виді підготовки. Тому й надалі постає питання дальшого вдосконалення формування у студентів сучасної системи основних знань, умінь і навичок управління хоровим співом дітей і дорослих, підготовки до практичної роботи з хоровим колективом.

Основні завдання дисципліни спрямовано на формування образного мислення і розвитку музичних здібностей студентів, їхнє навчання методів освоєння вокально-хорового твору та пошук диригентського жесту. Вони адекватно відображають створений у поданні «внутрішній хор», вдосконалюють різні види діяльності диригента (вокальне та інструментальне виконання, диригування, аналіз хорових партитур для виявлення художнього задуму композитора, поета, виконавських засобів виразності, вміння розробки плану репетиційної роботи з хором, її аналіз), навчання професійного вміння управління хоровим колективом.

Аналіз досліджень. Техніка диригування як важливий засіб управління хоровим виконавством включає в себе: основні принципи постановлення диригентського апарату, вміння передати метроритмічну організацію музики, темп, динаміку, ведення звуку і характеру звуковидобування, виконання ауфтаки тощо. Під диригентською технікою одні музикознавці розуміють засіб втілення музичного образу в жестах, засіб вираження змісту музичного твору (С. А. Казачков, А. П. Іванов- Радкевич, І. А. Мусін, К. А. Ольхов). Наприклад, К. А. Ольхов під технікою диригування розуміє цілеспрямованість, своєчасність (гостру ритмічність), раціональність (відсутність зайвих рухів) і витонченість диригентських жестів, тобто

таке володіння диригентським апаратом, коли диригент досягає якнайбільшої точності виконання за найменшої витрати фізичної енергії [4, 7]. Другі диригенти (І. В. Розумний, М. І. Канерштейн) під технікою диригування розуміють прийоми управління хором або оркестром, який виконує музичний твір. Треті в понятті «техніка диригування» об'єднують і виразну, і управлінську функції. В. Г. Соколов під технікою диригування розуміє володіння диригентською системою жестів, що забезпечують зрозуміле хоровому колективу, оркестру виявлення художніх задумів керівника та вміння керувати виконанням [5, 23].

До поняття «техніка диригування» належать не тільки прийоми управління хором чи оркестром, а й розуміння її як засіб втілення музичного образу в жестах, засіб вираження змісту музичного твору. На думку Л. А. Безбородова, при освоєнні техніки диригування висуваються два завдання: оволодіння диригентськими прийомами та відбір жестів для втілення музичного образу [1, 36]. Це лише підтверджує відому тезу, що техніка диригування як одна з найважливіших форм прояву виконавського процесу не може існувати, і тим більше її не можна вивчати саму по собі, вона є лише засобом розкриття конкретного музичного змісту, засобом впливу на виконавців [7, 16].

Метою статті є висвітлення питання сучасної практики підготовки вчителя-хормейстера, методів та прийомів роботи над технікою диригування на початковому етапі навчання студентів, згодом майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі занять з дисципліни «Хорове диригування та читання хорових партитур».

Виклад основного матеріалу. Володіння технікою диригування – це цілий комплекс умінь і навичок, які набувають студенти і майбутні вчителі музики. Умовно роботу над технікою диригування можна поділити на етапи: підготовчий, початковий (1-й курс), основний (2–3-й курси) і завершальний (4-й курс). Підготовчий етап спрямований перш за все на підготовку диригентського апарату (корпуса, рук, ніг, голови) до оволодіння диригентською технікою, знайомство з диригентським апаратом і його можливостями у відображенні виконавського образу твору, з диригентським жестом і його властивостями, з елементами диригентського жесту, принципами диригентських рухів.

На початковому етапі програми дисципліни «Хорове диригування та читання хорових партитур» передбачено освоєння прийомів диригування в різних розмірах: вступу і зняття звуку на різні частки такту, способів передачі ритмічних малюнків, ведення звуку, показу фермат тощо.

На основному етапі навчання техніки диригування акцент у програмі ставиться на вдосконалення вмінь і навичок, отриманих на початковому етапі, а також освоєння складніших з технічного погляду, прийомів управління хором з звучанням. Наприклад, диригування в складніших темпових, ритмічних і динамічних умовах, дроблення і укрупнення часток диригентської схеми, диригування в дуже повільних і дуже швидких темпах тощо.

Завершальний етап освоєння техніки диригування спрямований на розв'язання виконавських завдань з використанням різних прийомів диригування в оперних сценах, творах великої форми, а також на яскравий й виразний показ музичного розвитку в них тощо.

Отже, найважливішими етапами роботи над диригентською технікою слід вважати підготовчий і початковий. Саме в них закладаються і формуються всі основні практичні вміння та навички техніки диригування. Розглянемо основні методи і прийоми роботи над технікою диригування на підготовчому і початковому етапах роботи. Оскільки диригентські рухи в повсякденному житті практично не трапляються, слід засвоїти ряд рухових і слухомоторних вправ підготовчого характеру.

Починати роботу над технікою диригування слід з вправ на різні частини диригентського апарату. Окремо виробляється стійка постава – позиція ніг, корпусу і голови. Можливі вправи на чергування розслаблення частин диригентського апарату та правильної підготовчої стійки диригента, коли всі його частини зібрані і мають правильну позицію (ноги розставлені, права трохи попереду, корпус прямо, плечі розправлені, голова піднесена). Руки як головна і найважливіша частина диригентського апарату потребують особливої уваги і ряду спеціальних вправ.

Основна проблема на початковому етапі – «скутість» рук і плечового пояса, на що мало звертають увагу педагоги. Тому починати роботу потрібно з перевірки та звільнення, коли потрібно, цієї частини диригентського апарату. До таких вправ ми відносимо: розслаблення окремих частин руки (кисті, передпліччя, плеча) з положення витягнутої, піднесеної руки; кругові обертання кистю, передпліччям, «млин» всією рукою вперед, назад, двома разом. Корисні паралельно з розслаблювальними вправами вправи на координацію рухів: «млин» двома руками в різні боки, що сходяться і розходяться, кругові рухи кистю, передпліччям, «малювання» пензлем різноманітних геометричних фігур (дуга, коло, трикутник, квадрат). При цьому слід особливо звертати увагу на правильну поставу кисті – долонею вниз, із закругленими, вільно розведеними

пальцями. Всі рухи повинні бути природними і пластичними. Допоможе, на наш погляд, показ і порівняння рухів з музичної виконавської діяльності і життєвих асоціацій. Наприклад, постановка руки як при взятті звуку на фортепіано, «малювання» уявної лінії пензликом на стіні, «кидання дитячого м'яча» об підлогу, стіну, «прощальне махання хусточкою» тощо.

Підготовчий етап за часом нетривалий, вправи займають 10–15 хвилин кожного заняття, і їх проводять невеликими групами (трьох–шестеро студентів). Уже за кілька занять можна перейти до вправ, які в майбутньому стануть основою для оволодіння технікою диригування. До таких вправ можна віднести: кругові рухи руки з віддачею (гра в скакалку): рука при русі вгору вповільнює рух і прискорює його при русі від верхньої точки до нижньої, начебто вдаряючи об уявну площину; відскік від різних площин (столу, долоні іншої руки, уявної площини) вгору, в бік у різних точках і на різних рівнях. Такі вправи слід урізноманітнювати завдяки постановленню проблемних завдань: промарширувати, «провести» рукою різні марші – військовий, спортивний, дитячий; залучення асоціативних зв'язків («стрибки» рукою з розбігу і з місця, підскок – вдих, падіння руки – видих і ін.). Велику частину часу на початкових групових заняттях відводять освоєнню диригентських сіток тактування. Робота ця копітка, але вона потребує систематичності й послідовності в освоєнні рисунка та пропорційності диригентських сіток.

Всім відомо, що основою техніки диригування є тактування. Оволодіння цим навиком для музиканта не становить труднощів. За допомогою техніки рук можна досягти одночасності виконання, динаміки, агогіки тощо; але без образного уявлення і творчого запалу техніка мертва, і навпаки. Як відзначав К. А. Ольхов, «техніка і наснага» завжди повинні бути злиті воєдино [4, 8].

Одним з важливих елементів техніки диригування є ауфтаки. Ауфтаки – це найважливіша складова частина диригентської техніки [5, 12]. Починати роботу над ним слід з пояснення його ролі та значення, його показу в цілому і окремих елементів. Першими відпрацьовують ауфтаки вступу. Окремі його елементи (відскік, віддача) освоюють вже на початковому етапі роботи над технікою диригування. Тому дальша робота над ауфтактами полягає у відпрацюванні навички показу дихання в різних сітках тактування на початок різних вступів (повний ауфтакт).

Робота над ауфтактами неможлива при скутості рук, тому починати потрібно тільки за повної їхньої свободи від м'язового

затиснення. При цьому потрібно знайти жест, який був би одночасно досить імпульсивним, але не хаотичним, здатним проспівати частку. Тому на цьому етапі роботи можна вдатися до асоціацій типу: «укол голкою», «торкніться гарячого», «тягніть звук, а не кидайте його», «доторкнувшись до звуку, ведіть його», «рука зависає, як приклеєна» тощо. Вже згодом засвоюють інші види ауфтактів: ауфтаки зняття, неповний ауфтакт.

Наступний етап роботи над жестом зняття – це зняття прийомом розподілу частки і прихованого розподілу залежно від характеру, темпу і ритму музики. І, нарешті, при роботі над цим жестом відпрацьовують ауфтаки зняття фермат (серединних і заключних). Для відпрацювання показу різних видів ауфтакту можна запропонувати такі прийоми: рахунок вголос або відстукування рукою внутрішньочасткового пульсу; проголошення вголос (потім подумки) окремих складів для знаходження точного часу для ауфтакту. Звичайно, на першому етапі відбувається лише початкове засвоєння всіх навичок для показу різних видів ауфтакту. Їхнє закріплення і вдосконалення відбувається згодом на прикладах хорових творів у класі хорového диригування.

Техніка диригування – важливий і невід’ємний елемент диригентської підготовки. Однак, як впливає із завдань диригентської підготовки майбутнього вчителя музики (навчання професійного вміння управління хором у класній та позакласній роботі), головне призначення диригентського жесту вчителя – творче спілкування з виконавцями.

Отже, розвиток мануальної техніки потребує і інших методів навчання, чим, на жаль, до сих пір користується музична педагогіка. У практиці навчання хорového диригування переважають репродуктивні – наочно-слухові і пояснювально-ілюстративні методи. Звичайно, обійтися без них неможливо, але обмежуватися тільки ними не можна. О. А. Мусін вважає, що навчання диригування має бути спрямоване не на заучування рухів, а на розвиток самих здібностей, що лежать в основі мануальних засобів диригування. Він пропонує шлях довший і складніший, але цінніший для виховання диригента. Тут методика навчання повинна бути спрямована перш за все на розвиток здібностей і якостей, потрібних для того, щоб виразні прийоми диригування відображали спонукання диригента, його виконавські наміри, а отже, могли впливати на виконавців [3, 23].

Для розвитку в людини будь-яких здібностей потрібно мати чітке уявлення про те, що саме потрібно розвивати і для якої мети. На

нашу думку, серед завдань диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва слід виділити формування образного мислення і розвиток музичних здібностей, що дозволить повною мірою освоїти вміння управління хором.

Діяльність учителя – це перш за все творчість. Для розвитку ініціативи студентів, самостійності в розв'язанні навчальних завдань, прагнення до творчості в методах його підготовки потрібно ширше використовувати проблемне навчання, творчі прийоми. Завдання досить складне, що пов'язано перш за все з недостатньою кількістю годин на цей вид підготовки вчителя музики, але здійсненне, коли використовувати активні методи, зокрема і в інших дисциплінах (хоровий клас, хорознавство і хорове аранжування, основний музичний інструмент, теорія і методика музичної освіти та ін.).

В музичній педагогіці накопичено значний досвід використання творчих методів підготовки вчителя музики. Наприклад, В. Л. Живов при аналізі хорового твору пропонує використовувати проблемно-пошукові завдання: «Як передати жестом особливості фразування хорового твору?» або «Якими прийомами можна вплинути на зміни тембрового забарвлення звуку?» [2, 222]. Широко відомий метод «вичищення» тексту за Е. К. Сетом, це коли студентові пропонують самому визначити характер звуку, стиль твору, фразування, темп, нюанси, голосоведення, дихання, навіть скласти текст. Такі завдання сприяють розвиткові навичок слухового аналізу, активізують музичне і творче мислення, сприяють розвиткові самостійної пізнавальної діяльності.

У підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до практичної роботи з хором важливий постійний зв'язок занять у класі хорового диригування з роботою в хоровому класі. Потрібно на всіх етапах диригентської підготовки включати в заняття освоєння прийомів роботи з хором. Наприклад, прийом «програмованих помилок», що полягає у тому, що концертмейстер або педагог не виконує потрібні вказівки в хорових партитурах, коли їх виконує і диригує студент. Це сприяє розвиткові слухової реакції, набуттю вмінь і прийомів репетиційної роботи з хором.

У підготовці вчителя-хормейстера потрібно формувати вміння уявляти звучання хорової партії та хору в цілому. Для цього багато уваги в класі хорового диригування приділяють роботі з партитурою. У цьому виді роботи використовують безліч прийомів, спрямованих на розвиток слуху і слухової уваги, самоконтролю, музичного мислення та ін. Наприклад, одночасне виконання мелодії на

інструменті, її спів і тактування. Цим завданням відповідає метод уявного проспівування хорових партій і співу на слух за діями педагога, який розробила Е. А. Красотіна.

Корисним прийомом є прослуховування та аналіз хорового звучання в запису. Для розширення загального і музичного кругозору можна використовувати знайомство з відповідними музичними творами літератури і образотворчого мистецтва. Такі прийоми створюють умови для виникнення в учнів узагальнених музичних образів і творчого підходу до виконання. Для розвитку самостійності майбутнього вчителя музики можна використовувати моделювання репетиційного процесу, створення і розв'язання педагогічних ситуацій, що виникають у практичній вокально-хоровій роботі.

В музичній педагогіці для розвитку творчої художньо-практичної діяльності використовують методи розчленованого аналізу і метод порівняльних характеристик. Ці методи спрямовані на виявлення взаємозв'язку та взаємовпливу музики й тексту в хоровому творі і особливостей ритму, інтонацій та інших виразних засобів музики.

Висновки. Отже, незважаючи на те, що процес диригування і практична робота з хором представляють творчим процесом і в ньому закладено проблемну ситуацію, його освоїти неможливо методами теоретичного вивчення і практичного закріплення зразків. Потрібні такі методи і прийоми підготовки, за яких у майбутнього вчителя музичного мистецтва розвивалися б здібності до творчого розв'язання музично-виконавських завдань.

Список використаної літератури

1. Безбородова Л. А. Дирижирование : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка» и учащихся пед. уч-щ по спец. «Муз. воспитание». М. : Просвещение, 1990. 159 с.
2. Живов В. А. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студентов высш. учеб. Заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
3. Мусин О. А. О воспитании дирижера: очерки. Л. : Музыка, 1987. 247 с.
4. Ольхов К. А. О дирижировании хором : краткое пособие для молодых педагогов муз. училищ. Ленинград, 1961. 108 с.
5. Соколов В. Г. Работа с хором : учеб. пособие. – 2-е изд., перераб., доп. М. : Музыка, 1983. 191 с.
6. Хомичевський М. Посібник для керівника самодіяльного хору. Видання 2-е, виправлене і доповнене. Київ: Держ. Видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 133 с.
7. Пігров К. Керування хором. Видання 2-е, виправлене і доповнене. Київ: Держ. Видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 204 с.

ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД В АКАДЕМІЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТА-МУЗИКАНТА

У статті досліджуються проблеми теорії й практики вищої академічної музичної освіти. Конкретизуючи практичне значення інновацій в академічній підготовці студента-музиканта, наголошуючи на доцільності викладання креативного предмета з музичного менеджменту, подаємо приклад відомого українського віолончеліста Олександра Пірієва – одного з перших успішних менеджерів-практиків, за чиїми плечима реалізація понад 300 проєктів як всеукраїнського, так і світового значення в галузі академічної музики.

Ключові слова: інноваційний підхід, музична освіта, менеджмент, академічна музика, мистецька діяльність.

Liudmyla OBUKH,
Candidate of Art Studies, doctoral student,
Senior lecturer at the methodology of musical
education and conducting

INNOVATIVE APPROACH TO THE ACADEMIC TRAINING OF A STUDENT-MUSICIAN

The article deals with the problems of theory and practice of higher academic musical education. The practical significance of innovations in the academic training of a student-musician is specified. Emphasis is placed on the expediency of teaching a creative subject of musical management. An example of the famous Ukrainian cellist Oleksandr Pireev, one of the first successful practitioner managers, is given. He has implemented more than 300 projects of nationwide and world significance in the field of academic music.

Key words: innovative approach, music education, management, academic music, artistic activity.

Поставлення проблеми. Виникнення нового інформаційно-комунікативного культурного середовища зумовило пошук та впровадження в сучасній національній освітній процес нових навчальних практик. Соціокультурні видозміни, що динамічно

еволюціонують, передбачають використання відповідних стратегій і технологій для успішної підготовки майбутніх фахівців. Інноваційний підхід спрямовано не тільки на модернізацію, а й на пошук нової філософії процесу навчання.

Аналіз наукових досліджень. Сучасна наукова педагогічна та соціокультурна думка, репрезентована публікаціями С. Сисоевої, В. Андрущенко і В. Крижка [4], глибоко зачіпає проблему модернізації і перебудови освітніх систем крізь призму трансформацій культурних процесів. Тут, цитуючи С. Сисоеву, «освіта виступає як засіб управління розвитком суспільства» [4, с. 36]. Оскільки «стан освіти є показником якості життя суспільства», то «кожне суспільство відтворює себе через систему освіти», а отже «не новації в освіті викликають суспільні зміни, а навпаки, тільки суспільні зміни відкривають шлях новому в освіті» [4, с. 37]. На її переконання, нове бізнес-середовище визначає нову бізнес-культуру, оскільки головна освітня мета сьогодні полягає в тому, «щоб сприймати дійсне соціальне замовлення, фіксувати його, відстежувати зміни і трансформувати їх у конкретні освітні програми» [4, с. 37]. Оскільки інновації освіти мають забезпечити високу конкурентоздатність на ринку праці, доцільним є твердження В. Андрущенко, що випускник університету, окрім усього іншого, має володіти додатковою професією [4, с. 391]. Така освітня політика наштовхує нас на думку про те, що логічним буде виховати сучасного студента-музиканта не тільки як академічного виконавця чи музичного педагога, а й як менеджера та продюсера. Тому варто взяти на озброєння тезу В. Крижка, в якій зазначається, що в умовах переходу до ринкових відносин і чимраз більшої соціальної незахищеності й безробіття кожна людина повинна бути готова в разі потреби до організації своєї «справи» [4, с. 534].

Мета статті. Відповідно, зважаючи на актуальність питання, виникає потреба конкретизувати практичну значущість інноваційної підготовки студентів-музикантів у вищих мистецьких навчальних закладах, що й становить *мету* пропонованої розвідки.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що діяльність професійних освітніх закладів має бути спрямована на підготовку конкурентоспроможних на ринку праці кваліфікованих робітників. Така позиція сфокусовується на усвідомленні того, що йдеться не так про отримання деяких відомостей у рамках окремої дисципліни, як (переносючи у площину мистецького спрямування, а конкретніше – музичного) про можливість виховання у вищому мистецькому закладі спеціаліста, здатного займатися управлінською діяльністю саме у сфері музичної культури. З огляду на це відносно новою та

креативною дисципліною як для національної академічної музичної освіти, проте досить актуальною в сучасному часовому континуумі стає навчальний предмет «Музичний менеджмент». У зв'язку із впровадженням у соціокультурний простір бізнесових стандартів, методи організації та просування тих чи інших концертів, культурно-мистецьких заходів, різноманітних імпрез докорінно змінилися. У добу національного культурного постмодерну з'являються нові механізми: піар-технології, кліпмейкерство, промоушн, фандрайзинг тощо – все те, що супроводжує на сучасному етапі успішні мистецькі проекти й ефективне застосування яких неможливе без знання законів чіткої адмінстратегії. Тому виховання професійного управлінського прошарку, так званих менеджерів, від яких залежить конкурентна спроможність національної музичної культури на світовій арені, сьогодні чи не одне з основних завдань професійно спрямованої вищої освіти.

Доцільність вивчення навчальної дисципліни «Менеджмент» в культурно-мистецьких вищих навчальних закладах підтверджує позиція доктора мистецтвознавства, професора, в минулому державного посадовця Г. Карась: «Однією із причин кризового стану у сферах культури та мистецтва є низька управлінська компетентність її керівників на різних щаблях влади. Тому введення до навчальних планів ВНЗ навчальних дисциплін, пов'язаних з менеджментом культури і мистецтва, має на меті підготувати майбутніх спеціалістів цієї сфери до управлінської діяльності» [2, с. 16]. Абсолютно поділяю обґрунтування Г. Карась щодо впровадження у систему вищих мистецьких закладів музичного менеджменту як дисципліни, адже тільки мистецьке середовище здатне сформувати успішного менеджера у сфері музичного мистецтва. Лише управлінець з базовою музичною підготовкою зуміє зрозуміти естетичний складник справи, специфіку мистецької діяльності та психологію митця. Саме навчання в музичному середовищі формує сміливість творчих починань, що часто призводить до вдалих реалізацій різноманітних мистецьких проєктів як місцевого, так і загальнонаціонального масштабу.

Вдалим прикладом може слугувати постать відомого не тільки на вітчизняних теренах, а й у зарубіжжі українського віолончелиста-віртуоза Олександра Пірієва, чие навчання проходило у стінах Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Саме там інтенсивно готують фахівців зі спеціалізації «музичний менеджмент», маючи на меті виховати спеціалістів, які сприятимуть впровадженню у практику новітніх методів виховання управлінських кадрів у сфері культури. Актуальність її вивчення для підготовки відповідних спеціалістів з погляду пропагування національного академічного музичного мистецтва у своїй статті переконливо обґрунтовує доктор мистецтвознавства,

професор М. Копиця: «...набуття продюсерських навичок, використання новітніх PR-технологій дозволить не тільки ефективно пропагувати на світовому музичному ринку результати власної мистецької діяльності, а й сприяти оновленню, інтелектуалізації й оптимізації українського музичного ринку. Ми всі працівники культури і мистецтва мусимо стати менеджерами, продюсерами й імпресаріо у сфері просвітництва» [3, с. 74–75]. Від початку навчання, з 2002 року Олександр був учасником численних міжнародних фестивалів в Україні та за кордоном («Київ Мюзик Фест», «Контрасти», «Віртуози», «Прикарпатська весна», «Junge Donau Philharmonie», «Україна-Європа», «Чайковський-FEST», «VivereMemento»), що дало йому змогу не тільки проявити себе як майстерного виконавця, а й ознайомитися з усіма організаційними моментами, порівняти рівень підготовки фестивалів, зав'язати потрібні контакти. Набувши певного досвіду, 2008 р. О. Пірієв стає співорганізатором і керівником єдиного в Україні інформаційного інтернет-ресурсу Національного порталу академічної музики «Music-review Ukraine», що популяризує і стимулює розвиток класичної музики. З 2016 року він очолює Національну концертну агенцією UKR Artists – першу за часів Незалежності професійну концертну компанію в галузі класичної музики. Олександрові вдалося поєднати виконавську діяльність з керівництвом низки міжнародних фестивалів та проєктів, серед яких: Всеукраїнський концертно-мистецький проєкт «Віолончельна пектораль» (2013–2015), Міжнародний фестиваль «Чайковський-FEST» (2013–2017), Всеукраїнський культурно-мистецький проєкт «Нова філармонія» та ін. Серед понад 300 проєктів, які він успішно реалізував, – гідне місце займає «Три С: Станкович, Сильвестров, Скорик» (2016–2017 рр.), концерти якого проходили в Києві, Львові, Харкові, Одесі та інших найбільших містах України. Ще одним знаковим національним проєктом, який ініціював і організував Олександр Пірієв, є серія ювілейних концертів (так звані «Дні музики»), присвячених 80-літтю українського композитора світового масштабу Мирослава Скорика, що також відбулися в різних містах України протягом 2018 р., серед яких – Вінниця, Київ, Івано-Франківськ, Львів, та продовжуються і 2019 р. Такий професійний підхід – беззаперечна запорука успіху й престижу мистецької професії. У серпні 2017 року О. Пірієв очолив музичну редакцію радіо «Культура», а з квітня 2018-го він став новим продюсером музичних програм та позастудійних трансляцій Українського радіо [5]. Проводячи кадрову ротацию, генеральний продюсер Українського Радіо Дмитро Хоркін зазначив, що «Олександр Пірієв передусім займатиметься радіотрансляціями концертів та збільшить кількість передач класичної музики у співпраці з Європейською мовною спілкою» [1]. Тут слід наголосити, що Українське радіо веде трансляції на трьох каналах:

розмовному новинному суспільно-політичному, молодіжному музично-розмовному радіо «Промінь» та мистецько-просвітницькому радіо «Культура». Окрім того, радіо транслює програми англійською, німецькою, румунською і російською мовами. Таким чином максимальне охоплення різноманітної слухацької аудиторії сприяє розширенню фан-зони академічної музики. Тож новини радіо можна знайти і на інтернет-сторінках.

Висновки. Із соціокультурного погляду вся вищезазначена діяльність Олександра Пірієва є прикладом нових рішень та правильною організацією «тиражування» академічної музики як механізму позитивної соціальної дії. З погляду підприємництва менеджер-практик у мистецтві здатен досить швидко й ефективно досягнути якнайпозитивніших результатів за вигідніших умов. В об'єктиві музичної педагогіки інноваційний підхід до навчання, що зумовлює введення до навчального процесу креативних предметів, нових міждисциплінарних практик, сприяє не тільки модернізації академічної освіти, а й посиленню інтересу до процесу навчання та робить цей процес більш дієвим.

Пролобійований сегмент освіти ще перебуває на початковому етапі свого становлення, потребує кадрового забезпечення, детального науково-методичного обґрунтування і належить до тих перспективних дисциплін, які спрямовані на проєктування підвищення соціокультурних стандартів.

Список використаної літератури

1. Засновник порталу MusicReview Олександр Пірієв став продюсером «Українського Радіо» // Суспільне мовлення / Detector media. URL.: [https://stv.detector.media/...](https://stv.detector.media/)

2. Карась Г. Актуальність вивчення навчальної дисципліни «Менеджмент культури і мистецтва» на музичних факультетах вищих навчальних закладів // International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE». № 9 (25), Vol.1, September 2017. Multidisciplinary scientific edition. Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «New Opportunities in the World Science» (August 31, 2017, Abu-Dhabi, UAE). United Arab Emirates, Ajman. С.16–20.

3. Копиця М. Академічна музична культура в умовах ринку // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище : зб. ст. / ред.-упоряд.: Г. В. Степанченко, О. Г. Таранченко; ред. кол.: В. І. Рожок (голова), В. Т. Посва-люк, Н. О. Герасимова-Персидська, Б. О. Сюта, М. М. Скорик, І. Б. Щербаків. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 71–78.

4. Освітологія: хрестоматія: Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів / Укладачі: Огнев'юк В. О., Сисоєва С. О. – Київ: ВП «Едельвейс», 2013. 728 с.

5. Олександр Пірієв // Українське радіо. URL.: www.nrcu.gov.ua/prog-presenter.html?id=350

ЗНАЧЕННЯ ЧИТКИ ПАРТИТУР ДЛЯ МАЙБУТНЬОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

В статті звернено увагу на те, що у межах курсу читання хорових партитур випрацьовується навик швидкого зорового охоплення музичного тексту й відтворення його на інструменті. Якісне інструментальне забезпечення навчального процесу майбутніх вчителів є складним і багаторівневим процесом, опанування яким складає важливі підвалини їх майбутньої фахової діяльності.

Ключові слова: хорові партитури, читка, інструментальне виконання, фактура.

Yurii SERGANIUK,
Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting

THE IMPORTANCE OF PURCHASING THE PARTITORS FOR FUTURE PROFESSIONAL ACTIVITIES

The article draws attention to the fact that within the course of reading choral scores the skill of fast visual coverage of musical text and playing it on the instrument is developed. Qualitative instrumental support for the teaching process of future teachers is a complex and multi-level process, the mastery of which is an important basis for their future professional activity.

Key words: choral scores, reading, instrumental performance, invoice.

Поставлення проблеми. Основне завдання курсу читання хорових партитур — всебічна підготовка студентів до майбутньої практичної діяльності. Наприкінці проходження цього курсу студент повинен виявляти знання його теоретичних засад, вміти їх безпосередньо реалізовувати в процесі виконання партитури на інструменті, особливо — при транспозиції нотного тексту.

Виразне й художньо переконливе читання хорових партитур можливе тільки за достатньо високої музично-естетичної культури. Студент повинен володіти достатнім жанрово-стильовим досвідом і

добре розвинутим музичним слухом. На цьому ґрунті у межах курсу читання хорових партитур випрацьовується навик швидкого зорового охоплення музичного тексту й відтворення його на інструменті. Тому студент повинен не тільки добре володіти інструментом, але й знаннями з гармонії, поліфонії; орієнтуватися у різних виконавських складах (жіночий, чоловічий, дитячий чи мішані склади; двохорний виклад тощо). Видається доцільною і робота над розвитком навичок аранжування.

Аналіз досліджень. Фахівець, котрий готується підготований до здійснення своїх професійних завдань у загальноосвітньому середовищі і мотивований на успішність власної виконавської діяльності, повинен володіти методиками, які, здавалося б, не повинні перебувати на першому плані його вузівської освіти. Йдеться про предмети так званого допоміжного забезпечення педагогічно-виконавської діяльності і, насамперед, інструментально-виконавської практики. Теоретична мотивація різних форм освітньо-виконавської діяльності диригента шкільного хору міститься у працях з психологічних концепцій інтерпретації музичного твору та виконавської діяльності (А. Віцінський, Н. Токіна, А. Готсдинер, Л. Бочкарьов); теорії музично-виконавської діяльності (В. Ражніков, М. Харлап, Є. Гуренко, Г. Ципін) й опрацювання виконавцем авторського тексту (С. Савшинський, Ю. Кочнев, Н. Корихалова, М. Бенюмов, Є. Ліберман); виконавського аналізу хорової партитури (П. Левандо, В. Живов), хорової культури і хорового мислення (А. Лашенко); проблем синтезу поетичного тексту та музики в камерно-вокальному і хоровому жанрах (Б. Асаф'в, А. Сохор, В. Васина-Гроссман, О. Руч'євська, В. Холопова, О. Оголевець, Юл. Малишев, В. Живов) тощо.

Метою статті є аналіз методів роботи над чіткою основних компонентів фактури музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Виконання партитури, на відміну від одноразового прослуховування музичного твору сприяє здійсненню аналітичного вивчення музичного твору, дозволяє відтворити й осмислити численні художньо-стильові та конструктивні нюанси композиції, чого не можна досягти при безпосередньому її прослуховуванні. Прослуховування композиції в оригінальному звучанні є найкращим способом цілісного ознайомлення з твором на початковому етапі його вивчення, але це не завжди можливо.

При програванні партитур шкільного репертуару на фортепіано необхідно охопити основні компоненти фактури музичного твору.

За максимально точного звуковідтворення, деякі елементи складної партитури можуть бути випущені, якщо це не породжує істотних вад у характері та стилі твору. Але це вміння виробляється у процесі тривалої практики: доцільність спрощення визначено відтворенням музичного змісту, та часто саме дублювання партій, перехрещення та інші елементи, неприпустимі у класичній гармонії, складають важливий змістовно-виразовий компонент твору.

Навчання читанню партитур охоплює кілька етапів. На ввідних лекційних заняттях викладається теоретичний матеріал, зокрема — відомості про історію виникнення і розвиток хорових партитур, спеціальну термінологію, яка потрібна для правильного осмислення нотного тексту відповідно до специфіки звуковедення, динаміки, темпу, артикуляційних прийомів тощо. Викладач повинен акцентувати увагу на розумінні особливостей хорового інтонування, транспонування та способів спрощення складної фактури при першому показі твору перед учнями. Практика показує, що у лекційний виклад необхідно долучити відомості про цілісний аналіз хорового твору, оволодіння яким зміцнює навички добору диригентських засобів і виявлення виконавських труднощів, що виникають у роботі зі шкільним хоровим колективом.

Безпосередні практичні заняття розпочинаються з читання двоголосих партитур для однорідного і мішаного складів, що за відсутністю необхідних навичок у студента не передбачає навіть створення досконалого динамічного плану. Наступні кроки можна характеризувати як процес, що розгортається від елементарного «уртекстового» рівня до відтворення вокально-мовних принципів і доцільного, а згодом й художнього співвідношення хорових партій. При цьому особлива увага повинна звертатися на набуття навичку відтворення правильного вокального артикулювання, техніки відображення несинхронного фразування в різних голосах тощо. Випрацювання інтонаційної гнучкості, відчуття логіки вокального фразування та співвідношення голосів якнайкраще сприятиме майбутній плідній педагогічній практиці, адже учні достатньо швидко переймають спосіб звуковідтворення, що пропонує їх вчитель, і тільки внаслідок тривалої практики вокально-інтонаційна грамота стає їхнім безпосереднім надбанням.

Першорядною вимогою навчального процесу є й оволодіння студентами вмінням переконливого створення необхідної інтонації, що відповідала б і логіці музичного розвитку, і змістовному сенсу поетичного тексту. Тут однією із яскраво наочних методик є методика

переінтонування, за допомогою якої педагог показує, як змінює або й руйнує художню цілісність хорового твору невідповідна його змістовності інтонаційність.

Іноді при створенні необхідного інтонаційного плину педагогу необхідно показати студентові можливість змін в авторському фразуванні шляхом його розширення чи укрупнення, перенесення, здавалося б, необхідного (зумовленого музичним текстом за стандартами симетричної метро-ритміки) акценту на природний просодичний за допомогою досягнення необхідної динаміки в розгортання вокальної лінії (перший антифон з другої «Літургії» К. Стеценка), відтінків у співвідношенні партій («Щедрик» М. Леонтовича) тощо.

Транспозиція на цьому етапі не має перевищувати інтервал висхідної або низхідної секунди. Окрім цього, при транспозиції потрібно ставити проблему: чи відповідатиме бажана висотність специфіці діапазону того чи іншого голосу, чи не спричинить це виникнення вокально-хорових труднощів. Аналіз такого порядку поглиблює не тільки навик читання з листа, а й поширюється на випрацювання необхідних навичок з аранжування хорових творів.

Наступний етап полягає у читанні складних дво- й трирядкових партитур та нескладних чотирирядкових для однорідного й мішаного складів. Надалі можливо ускладнити завдання і розпочати виконання партитур в ключах «до», що особливо важливо для студентів, зацікавлення яких пов'язані зі старовинною музикою.

Практика показує, що засвоєння навиків читання хорових партитур краще відбувається після оволодіння принципами аналізу музичних творів, особливо ж – комплексного аналізу, оскільки хорова партитура майже завжди пов'язана з синтезом музики й поетичного тексту. Більше того, саме від ступеню досконалого прочитання поезії часто залежить грамотне й виразне виконання партитури на інструменті: у цьому разі враховуються не тільки зміст авторських ремарок, сенсу застосованих агогічних засобів, штрихів, а й відповідні до змісту характер звуковедення й динаміки.

Оскільки одним із засобів звуковедення в хорі є легато за допомогою ланцюгового дихання, відшліфуванню його достатньо виразного відтворення повинна надаватися значна увага. Істотно допомагає тут прийом гри з педаллю та без педалі, що застосовується у різноманітних випадках (до прикладу, для пом'якшення або посилення ефекту повторюваних чи витриманих акордів, різнорідних голосових педалей тощо). Іноді грамотне застосування педалі дозволяє виразно підкреслити достатньо широкі мелодичні стрибки або перегуки

голосів, не перериваючи при цьому плавної течії мелодичної лінії чи динамічної помірності при зіставленні різних хорових партій із самостійним тематичним матеріалом.

Одним з достатньо простих завдань бачиться спів одного з голосів партитури при виконанні супроводу у творах відповідного типу. В таких випадках педагог спрямовуватиме студента до максимально точного фразування, розуміння специфіки розвитку інтонаційного плану й майстерності штрихо-артикуляційного відтворення нотного тексту. Важливим є вміння одразу визначати діапазон хору, теситурні умови партій та динамічні співвідношення між голосами в залежності від фактури і стилю твору, а також – ансамбль між солістами та основним хоровим складом й акомпанементом.

На практичних заняттях, після ґрунтовної самостійної проробки нового твору, студенти-диригенти повинні достатньо чітко уявляти собі загальне звучання композиції, розуміти внутрішні співвідношення елементів інтонаційної тканини й загальний план інтонаційного розвитку, логіку фразування тощо. Так само самостійно випрацьовується і знання окремих партій та, при потребі, супроводу.

Часто виявляється, що перше уявлення про твір, якщо студент не мав можливості почути його у оригінальному виконанні, є поверховим, тобто таким, у якому випущені численні важливі смислові нюанси, що надають певні емоційно-виразові нюанси, а часто і вирішують модель загальної цілісності твору. Тому при читанні та роботі з партитурою майбутній диригент повинен осмислювати значущість кожного розділу, аналізувати твір по мотивам, фразам, розділам тощо, навчаючись при цьому усвідомлювати логіку їх внутрішніх взаємозв'язків, уточнюючи форму твору і т. і. Водночас відбувається навчання студента формуванню чи зміні виконавського задуму, вдосконалення трактовки твору на різних етапах роботи над ним, індивідуалізації мистецького змісту композиції тощо.

Внаслідок такої наполегливої праці складається цілісна музична картина, де її елементи набувають внутрішнього зв'язку, прояснюється художній смисл і драматургічна концепція виконання. Студент вчиться переносити закономірності творів, розрахованих на дорослий академічний склад, на дитячі колективи, проробка співочого репертуару яких не тільки не менш важлива, але й, можливо, потребує ще більшого проникнення в закономірності музичного тексту. Причина цього, хоча й очевидна, але часто не враховується молодими викладачами: діти не мають того слухового

й художнього досвіду, яким володіють дорослі співаки, тому їм необхідно досконало продемонструвати взірць виконання.

На початковому етапі навчання необхідно надати дітям ази музичної освіти, по можливості працюючи над постановкою голосу й розвитком їх музичних здібностей. Це період створення і початкового накопичення музичного досвіду, тому широко практикується спів народних пісень і популярного дитячого репертуару (наприклад, викладачем ілюструються такі широко відомі зразки аранжувань українського пісенного фольклору, як «Зоре моя вечірняя» у опрацюванні Я. Степового, «Іди, іди, дощику» чи «Прилетіла перепілонька» Л. Ревуцького). Інструментальне забезпечення навчального процесу має всіляко сприяти розвитку вокальної техніки учнів, оскільки робота починається з вивчення посильних творів.

Висновки. Спрямовуючи студента до цілісного слухового охоплення партитури, педагог водночас повинен передбачити й осмислення інтонаційності твору чи його фрагментів при вивченні кожного нового твору. Так, доцільно при відтворенні всього полотна, тренувати у студента вміння співати окремі хорові партії. Сприяє розвитку внутрішнього слуху й вибіркове проспівування фрагментів тексту окремих партій при наскрізному виконанні партитури, або ж – спів «про себе». Така методика дозволяє максимально активізувати внутрішній слух студента. Важливо й те, що така форма читання партитур або інструментального супроводження хорового твору сприяє розвитку вміння спілкуватися з виконавським колективом, спрямовувати вміння диригента на досягнення поставленої мети.

Список використаної літератури

1. Андреева Л., Попов В. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. — М., 1972, 154 с.
2. Концертмейстерська практика в класі хорового диригування: Методичні рекомендації / Упор. Л. Бобер, Я. Матюха. — Л., 1991, 12 с.
3. Красношеков В., Левандо П. Анализ хоровой партитуры. — Ленинград, 1971, 258 с.
4. Критский Б. Метод «взаимоперевода» на занятиях по чтению хоровых партитур: [взаимосвязь инструментальной и вокально-хоровой артикуляции, проблема языкового «взаимоперевода»] // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. — М., 2004. — Вып.2.
5. Слободніченко Д. Формування навичок читання з листа хорових партитур у студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд.пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання (музика та музичне виховання) / Д.А.Слободніченко. — Київ, 2008. — 18 с.

ФОРМУВАННЯ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ ШКОЛЯРІВ ЧЕРЕЗ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

У статті розглядається комплексний підхід у вихованні творчої особистості та технологія повного засвоєння матеріалу шляхом інтенсифікації навчального процесу. Розглядаються завдання, які сприяють розвиткові креативного типу мислення у школяра на заняттях музичного мистецтва.

Ключові слова: креативне мислення, музичне мистецтво, творча особистість, ігрові елементи.

Olena KOVALSKA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

FORMATION OF CREATIVE THINKING OF PUPILS by THE MUSICAL WORKS

The article discusses the complex approach in the education of creative personality and the technology of full assimilation of material by intensification of the educational process. The tasks that contribute to the development of a creative type of thinking in the school of music arts are considered.

Key words: creative thinking, musical art, creative personality, play elements.

Поставлення проблеми. Сьогодні в час високих технологій, інновацій і модернізацій ми зауважуємо, що все частіше з'являються яскраві, креативні творчі особистості. Виникає питання: що таке творчість і креативність?

Аналіз досліджень. Аналіз першоджерел науковців дає можливість стверджувати, що проблема розвитку креативного потенціалу знаходить відображення у працях А. С. Макаренка, С. Т. Шацького, В. О. Сухомлинського, І. Я. Лернера. В них розглядаються важливі умови ефективної організації процесу творчого мислення, філософські та соціологічні аспекти розвитку креативної особистості. Згідно досліджень вчених Р. Альберта, К. Бері, Б. І. Кочубея, М. Рунко, В. І. Тютюнника та ін. можна виділити основні стадії становлення

креативної особистості: потенціальну, первинну, загальну і спеціалізовану. Отримані результати свідчать, що передумовою креативності індивіда є готовність до придбання актуальної креативності, наступним є загальна – здібність до творчості, що розвивається у дітей до 6–7 років. А далі, – (спеціалізована креативність), - здатність до творчості в певній сфері людської діяльності, що розвивається на основі загальної креативності під впливом досвіду професійно-творчої діяльності. Креативність є однією з важливих психологічних утворень різних видів діяльності людини, зокрема, в галузі сучасної освіти.

Метою статті є комплексний підхід у вихованні творчої особистості, що охоплює широке коло питань, які відносяться до проблем загально-естетичного і морального виховання.

Виклад основного матеріалу. Необхідна умова для розвитку особистості – взаємозв'язок духовного, художнього та ідейно-світоглядного, що призводить до різносторонності і гармонійності.

Протягом багатьох років проблема розвитку креативних здібностей привертає до себе пильну увагу представників різних галузей науки: філософії, педагогіки, психології, лінгвістики. Це пов'язано з постійно зростаючими запитами сучасного суспільства в активних особистостях, здатних до вирішення різних проблем, до постійного удосконалення накопичених суспільством знань. Адже в наші дні творча обдарованість є запорукою економічного процвітання і морального здоров'я суспільства.

Варто зазначити, що проблему креативності досліджували психологи минулого сторіччя, залишається вона актуальною і нині.

Опрацювання теоретичного матеріалу та використання його у педагогічній діяльності доводить, що основою формування поля креативності є технологія повного засвоєння матеріалу шляхом інтенсифікації навчального процесу. Застосування цієї технології дає змогу швидкими темпами запам'ятовувати матеріал, будувати процес навчання дітей від простого до складного, досягти безконфліктності, творчої перспективи у навчанні.

Методологічною основою є наукові теорії та концепції: концепція креативності (Дж. Гілфорд); креативність у концепції А. Г. Маслоу.

Ключовим елементом, необхідним для креативності, є мотивація. Цей факт узгоджується з визначенням креативного мислення, у якому особистість сама визначає для себе спонукання, необхідне для здійснення великих справ. Підтримка різних видів мотивації на окремих етапах уроку сприяє внутрішньому зв'язку між його частинами, де вчитель наповнює кожний етап психологічним змістом.

Проте чинником розвитку особистості стає не стільки здійснення трудових операцій, скільки одержуваний результат, пережитий як досягнення, успіх. Саме усвідомлення особистих індивідуальних

досягнень, оцінюване вчителем як удача, перемога над собою, є стимулами його подальшого розвитку в цьому напрямі.

Таким чином, важливим є завдання сприяти розвиткові креативного типу мислення у школяра, яке забезпечить йому можливість адекватно оцінювати нові обставини, формувати стратегію подолання перешкод.

Урок музичного мистецтва — широке поле для творчості учнів, формування креативного мислення, що виявляється у різних видах їхньої діяльності. Так, при сприйнятті музичного твору необхідні надзвичайна спостережливість, уміння підмітити незвичайне, неповторне, простежити динаміку розвитку музичних образів у багатстві уявлень, незвичайності асоціацій, прагненні до самостійної оцінки, оригінальних обґрунтувань. Це, за нашим переконанням, може здійснювати тільки творча особистість.

Досвід передових педагогів -хормейстерів дає змогу стверджувати, що умовою формування музичного сприйняття школярів також є здійснення ними аналізу творів, що вивчаються. На даному етапі учні набувають досвіду художньо-творчої діяльності, оволодівають знаннями, уміннями і навичками, необхідними для сприйняття музики. З цією метою перед слуханням музичних творів використовують пояснювально-ілюстративний метод навчання та метод проблемного викладу. Ці методи поєднуються з ігровими елементами, організовуючи слухання музики у вигляді гри «Композитор»: «Діти, якби ви були композиторами, яку б назву ви придумали до цієї музики?», «В якому темпі...?», «Якими музичними інструментами доповнили виконання?». Однозначно, що саме такі запитання сприяють розвиткові креативного мислення й уяви учнів.

Під час ознайомлення дітей з хоровою музикою, а також під час її слухання, бажано використовувати гру «Знайди відповідний голос». Для цього, умовно закріплюється за кожним учнем певна хорова партія (сопрано, альт, тенор, бас). Такий прийом дає можливість учням сприйняти на слух та запам'ятати їх звучання, розпізнати тембральне забарвлення в хоровому виконанні. З метою з'ясування наскільки діти запам'ятали звучання голосу, доцільно пропонувати прослухати твір повторно та відтворити на слух звучання того чи іншого голосу.

У педагогічній діяльності перевагу необхідно надавати проблемно-модельючим та театралізованим іграм, оскільки запропоновані нестандартні ситуації потребують від дітей самостійного творчого вирішення.

У 7 класі на уроці музичного мистецтва при вивченні теми: «Голос води», учням пропонують прослухати шум води, при цьому в учнів явно створюється картина, що асоціюється з водним шумом, і після

креативного сприйняття, вони легко відтворюють почуте в рухах і звуках.

У 5 класі на уроці музичного мистецтва «Тема материнства у творах мистецтва» використовують ігрову ситуацію. Дають завдання самостійно створити мелодію та зображення до запропонованого тексту. Саме цей прийом формує і демонструє рівень креативного мислення дитини.

Однозначно, що використання ігрових елементів на уроках музичного мистецтва у школярів виробляє зосередження, самостійне, творче мислення, розвиток уваги, прагнення до знань. Захопившись грою, діти навчаються, пізнають, запам'ятовують нове, орієнтуються в нестандартних ситуаціях, доповнюють свою уяву, розвивають фантазію. Варто зазначити, що навіть пасивні діти стають активними учасниками того, що відбувається на уроці.

Досвід роботи показав, що одним із важливих елементів на уроці, що сприяє формуванню креативного мислення, є також колективне музикування.

У 5 класі на уроці музичного мистецтва «Казкова тема у професійній музиці» дають учням завдання на фоні запропонованої мелодії створити свій варіант хору та супроводу, використовуючи ксилофони, трикутник, дзвіночки, маракаси, сопілки та пластикові бутилки з водою. Даний прийом дає можливість учню спробувати свої власні сили у ролі композитора. Спочатку пошук різноманітних варіантів інтерпретації твору відбувається у процесі вільного висловлювання думок: учні пропонують власні варіанти динамічного розвитку твору, його кульмінації та нюансування. Таке обговорення розвиває в школярів відчуття причетності до створення музики, допомагає вчителю виявити рівень творчості кожної дитини.

У 5 класі при вивченні теми: «Хорова музика в кіномистецтві», з метою зацікавлення учнів музичним твором, що вивчається, перед початком слухання можна створити дискусійну ситуацію, ставлячи перед дітьми проблемні питання: «Чи можливе кіно без музики?», «Про що розповідатиме фільм про музику?», «Якби я був режисером кіно про музику...», це дає змогу залучити не лише до активного обговорення всіма учнями класу поставленого проблемного питання, діалогу, а й сприйняття учнями твору із максимальною активністю.

Одним з ефективних методів у розвитку художнього сприймання є метод порівняння. Так, після слухання духовного хорового твору «Святий Боже» з Літургії учні розмірковують над запитаннями: «Чи справді він святий?», «Яка картина промайнула у вашій уяві під час слухання?», «Чи не виникло у вас бажання якимось чином змінити, доповнити цей твір?». Після цього школярі мають змогу творчо долучитися та пофантазувати над зміною динаміки, мелодії, темпу,

музичних інструментів та порівняти його з твором у сучасній обробці. Цей метод найефективніший у розвитку творчої уяви дітей.

На уроках використовують прийом активізації емоційного сприймання: вокалізацію окремих хорових тем. Він сприяє кращому запам'ятовуванню основних тем твору, дає можливість надалі простежувати за їхнім розвитком у процесі звучання музики. Крім того, метод співу допомагає розв'язувати завдання вокального виховання дітей, наприклад: при слуханні народних пісень учні виконують вокальні поспівки за мелодією головної теми.

Висновки. Підсумовуючи вищезазначене, можна вважати найголовнішим завданням у педагогічній діяльності виявлення найменших пагінців таланту, їх розвиток, що в майбутньому трудовому житті учнів стануть у пригоді міцна пам'ять, гостре око, хороший смак, образне мислення та вміння відчувати, розуміти мову музики. І як результат, учні мають достатній та високий рівень навчальних досягнень.

Досвід роботи практиків показує, що розвинуте на уроках музичного мистецтва креативне навчання неабияк стає в пригоді учням у позакласній та позаурочній діяльності, у виборі подальшої професії. Учні стають активними учасниками художньої самодіяльності.

Робота над цією проблемною темою дає змогу переконатись, що креативність — не талант, а навичка, спонукає учнів постійно перебувати у пошуку нового матеріалу, відкривати все нові й нові грані мистецтва.

Саме за таких умов і розкриються унікальні креативні здібності, дані кожній дитині від народження.

Список використаної літератури:

1. Андриевский А.Н., Чебыкин А.Я. Функциональная музыка в структуре эмоциональной регуляции учебно-познавательной деятельности. Эмоционально-волевая регуляция поведения и деятельности: Тезисы Второго Всесоюзного семинара молодых ученых. Симферополь, 19–24 мая М., 336. С.54-56
2. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. К.: Музична Україна, 1997, 94 с.
3. Выготский Л.С. Педагогическая психология. Под ред. .В. Давыдова. М: Педагогика, 1991, 480 с.
4. Естетичний досвід вчителя: Теорія і практика. Монографія /Науковий ред. В.Г. Бутенко. Херсон, 1997. – 214 с.
5. Калашников А.А. К вопросу о влиянии функциональной музыки на физиологические показатели и работоспособность при умственной работе. Физиологический журнал. Т. 25, № 2. С. 116–181
6. Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема. К.: Музична Україна, 1985, 32 с.
7. Шацкая В.Н. Эстетическое воспитание средствами искусства. В сб. Эстетика и человек. М., 1967, С.9–16.

**ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК
ЯК ФАХОВОГО СКЛАДНИКА
ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ
У СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

У статті обґрунтовано проблеми формування вокальних навичок як фахового складника професійних компетентностей, а саме проблеми звукоутворення, такі як: спів на низькій позиції та відкритим звуком; мляве звукоутворення; форсування звуку; високе й перевантажене дихання; горловий та носовий звук; неточність інтонації; детонація; наповзання і сповзання зі звуку; тремоляція та хитання звуку; неправильне уявлення студента про свою якість тембру природного звучання, неправильне положення корпусу; спів крізь стиснуті щелепи і неправильне положення язика та викривлення рота тощо.

***Ключові слова:** вокальна робота, звукоутворення, вокальні навички, позиції співу, інтонація, детонація, положення при співі.*

***Ірина LYSYTSYNA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education***

**THE PROBLEMS OF VOCAL SKILLS FORMATION
AS A COMPONENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE
OF STUDENTS AT HIGHER EDUCATIONAL
ESTABLISHMENTS**

The article substantiates the problems of vocal skills formation as a professional component of professional competencies, namely, problems of sound formation such as: singing in a low position and with an open sound; sluggish sound formation; sound propagation; high and overloaded breathing; throat and nasal sound; inaccuracy of intonation; detonation; slipping and sliding of sound; tremolation and rocking of the sound; incorrect understanding of timbre quality of natural sound by a student, incorrect postures of a body; singing with jaw tension and the wrong position of a tongue and mouth.

Key words: *vocal work, sound formation, vocal skills, singing positions, intonation, detonation, correct singing posture.*

Поставлення проблеми. Динамічні інтегративні процеси, які відбуваються в сучасному українському суспільстві, потребують високого рівня підготовки молодих фахівців. Важливу роль у формуванні творчої особистості, в її духовному розвитку відіграє музичне, зокрема вокальне мистецтво. Цю тезу підкріплюють не тільки результати власне музично-педагогічного досвіду, а й низка наукових досліджень, які провели фахівці різних країн. У зв'язку з цим вокальна діяльність зі студентами вищих навчальних закладів як фаховий складник професійних компетентностей та його музично-вокальне виховання набувають ще більшого значення. У зазначеному контексті набуває актуальності вдосконалення вокальної роботи зі студентами як майбутніми професіоналами та пошук шляхів подолання проблем формування правильних вокальних навичок.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз джерел мистецького спрямування доводить, що зарубіжні й вітчизняні науковці Е. Абдуллін, А. Авдієвський, І. Гадалов, А. Козир, П. Ніколаєнко, Т. Овчинников, Е. Печерська, О. Раввінов, Г. Рігіна, О. Ростовський, М. Румер, Г. Стулова, Л. Хлебникова і Ю. Юцевич дослідили різні аспекти вокального виховання учнів на уроках вокалу. Аналізували теорію вокального музичного виконавства Ф. Бузоні, М. Давидов, Г. Коган, К. Мартінсен, Г. Нейгауз, С. Фейнберг та інші. Грунтовно з'ясували проблему виконавської майстерності вокалістів у своїх дослідженнях у галузі теорії та історії вокального виконання (С. Бутовського, П. Голубєва, О. Мишуги, О. Муравйової, І. Улуханової та ін.) і музикознавства Ю. Кремльов, І. Ляшенко, С. Мірошниченко тощо. Тематика дослідження значною мірою доповнює наукові пошуки названих авторів, визначає зміст вокальної роботи з студентами у вищих навчальних закладах як фахового складника професійних компетентностей.

Мета статті полягає в науковому обґрунтуванні проблем формування вокальних навичок як фахового складника професійних компетентностей студентів та визначенні шляхів їхнього розв'язання.

Виклад основного матеріалу. Вокально-педагогічна діяльність пов'язана з розвитком здібностей до виконання вокальної музики, формуванням на цій основі співацьких навичок. Головною роботою

навчання на уроках вокалу є звільнення вокалістів від численних негативних нашарувань, а часом шкідливих навичок, які спотворюють навіть прекрасні від природи голоси. Видатний педагог П. Голубєв казав, що у вокально-педагогічній практиці доводиться більше працювати над усуненням неправильних навичок, ніж над засвоєнням вірних [10, с. 31].

У підготовці майбутніх викладачів-вокалістів, коли поглянути на їхню вокальну підготовку, є певні складнощі й недоліки, на які слід звернути увагу. Досвід роботи над співацьким голосом показує, що одним з основних недоліків студентів, що навчаються вокалу, є прагнення до *звукоутворення на низькій позиції*. Проте роботу над досягненням так званого «високого звучання» з вичерпним використанням верхніх резонаторів слід вести з якнайбільшою обережністю; потрібний індивідуальний підхід до голосового апарату студента з урахуванням диспропорції, що трапляється, у складових його частинах (глибина піднебіння, будова щелепи тощо). Якщо цей недолік непохитно закріпився, то боротьба з ним вкрай важка [6, с. 75].

Високе звучання не можна завжди ототожнювати із звукоутворенням на високому положенні гортані. Є випадки, коли високе положення гортані нібито наближає звук до резонаторів (розуміється верхня ділянка діапазону) знебарвлює природне забарвлення голосу.

До цього захоплення «інструментальним звучанням» іноді додається неправильне ставлення до природного коливання звуку, яке деякі безапеляційно називають тремоляцією; з останньою (там, де вона насправді є, порушуючи основний тон) треба вести рішучу і вперту боротьбу. Тремоляція і хитання звуку іноді супроводжується нестійкістю нижньої щелепи і вібрацією гортані, є наслідком слабкої фіксації позиції гортані або надмірного форсування дихання, яке не встигає утворюватися в музичний тон. Причиною тремоляції може бути асинхронізм у роботі голосових зв'язок, у цьому випадку виникає биття звуку. Часто ці биття вказують на серйозне захворювання голосового апарату, що потребує лікування.

Основним засобом боротьби є регулювання, зміцнення опори звуку як з боку рівності подачі дихання, так і з боку стійкості опори гортані. Зворотна крайність – повна відсутність вібрації у звуці, що робить його мертвим. До речі, саме слово «тремоляція» у вокальній практиці застосовується неправильно, оскільки «тремоло» означає

дуже швидко повторення одного, а не двох звуків, що вже носить назву «трелі». Коли ми чуємо цю «тремоляцію» як індивідуальну особливість у найвідоміших майстрів (Лемешев, Антонова, А.Іванов, П. Голубев та інші), ми не ставимо їм цього в провину, наше вухо не страждає від цього [8, с. 43].

Боротьба з вібрацією звуку, що заважає чути основне звучання тону, або «гойдання» голосу, особливо на витриманих нотах, прагнення до інструментального звучання приносить певну користь. Тут навіть тимчасова втрата індивідуального забарвлення не повинна лякати ні учня, ні педагога, оскільки після досягнення рівного, інструментального звучання, як тільки звук отримає належну опору співацького дихання, якість тембру повернеться ніби в чистому вигляді. Досягнення в галузі інструментального звучання дуже цінні і раціональні для голосів типу колоратурного сопрано. Пасажі, мелізми, трелі, хроматизми, *staccato* тощо можуть мати потрібну чистоту і легкість лише в голосів, що володіють рівним звучанням [5, с. 31].

Однією з частих вимог, яку висувають до вокалістів, є вимога так званого «близького звуку». Саме поняття про цю «близькість» і про методи її досягнення дуже багатогране, як жодне з вокально-методичних вимог. На жаль, досягнення в цій царині часто зводяться до помилкової *близькості звуку*, заснованої не найповнішому використанні верхніх резонаторів, що дають природну близькість без втрати індивідуальних обертонів, а до штучного «роздрібнення» і «знебарвлення» звуку [7, с. 32].

Явища ці походять від прагнення до звукоутворення лише в порожнині рота, з посиленою артикуляцією, часто з підміною одного голосного другим (замість а – е, замість у – о тощо). Таке звукоутворення збіднює звукову палітру співака. Прагнення до такого звукоутворення частково можна пояснити бажанням скоріше придбати «металічне» звучання (коли голос у порівняно короткий термін набуває головно лише професійної звукової сили). Проте небезпека втрати індивідуальних барв при такому способі звукоутворення закликає педагога до неодмінної витримки і терпіння в поступовому, суворо-систематичному досягненні природного тембрового металічного звучання шляхом розвитку опори співацького дихання [9, с. 31].

Узгоджена робота співацького дихання і природної вільної гортані повністю забезпечує резонування будь-якої голосної, що не завужене, не спотворене. Тут мимоволі згадується незаслужено забутий старий

вокальний термін: «головний звук». Термін цей достатньо зрозумілий, і відповідний прийом реально відчувається в процесі звукоутворення.

До найважливіших моментів у питанні звукоутворення в нашій педагогічній практиці належить *форсування* звуку, яке завдає істотної шкоди тому, хто співає, і особливо небезпечно, коли форсування носить характер співацького навику. Це найчастіше буває з двох причин: по-перше, від поганої звички робити надмірний вдих, що рефлекторно тягне за собою форсований видих, і по-друге, від недостатнього смаку і намагання приголомшити силою свого голосу [1, с. 4].

Не так страшно проспівати з межевою силою одну-дві окремі ноти, як співати взагалі навіть на мало форсованому звучанні. В останньому випадку форсування є не епізодом, який може не принести істотної шкоди тому, хто співає, вже обставиною, що носить характер небезпечного співацького режиму. Досвідчене вухо педагога і спостереження за зовнішнім виглядом учня можуть швидко встановити наявність тенденції форсування звуку. В подібних випадках існує крайня потреба переконливо пояснити учневі, що тільки на середньому за силою звучанні можливі і особливо рельєфні динамічні відтінки і контрасти, такі потрібні для виразного співу. «Хто кричить, той не співає», — говорить стара вокальна приказка [10, с. 12].

Одним з недоліків, що породжуються форсуванням звуку, є «гойдання» голосу. Недолік цей у більшості випадків володіє значною стійкістю, що потребує особливої пильності педагога, щоб запобігти його розвитку на початковому етапі. В більшості випадків «гойдання» звуку вдається ліквідувати зовсім або значною мірою послабити за допомогою вправ на ряду послідовних нот в межах квінти і нони, ведучи їх у такому темпі, який не допускав би «гойдання» голосу студента. При такому прийомі звук ніби не встигає гойдатися на окремих нотах, переходячи в рівне звучання кантилени в цій вправі. Треба відзначити, що на такій «вокальній дієті» корисно потримати студента досить тривалий час.

Важливим недоліком у звукоутворенні є *неточна інтонація*. Млявість вдихувальної установки горлових м'язів створює ґрунт для неточної інтонації навіть за наявності хорошого музичного слуху. Цей недолік має кілька джерел: недостатній музичний слух; відсутність правильної координації між слуховим сприйняттям і діяльністю голосових зв'язок; захворювання голосового апарату;

дефекти дихання; в'ялість мускулатури гортані; звичайна музична неохайність.

Виявлення причин неточної інтонації і застосування відповідних заходів є першочерговим завданням педагога. Коли неточна інтонація пов'язана з причиною недостатньої музичности, то її виправляють у процесі музичного виховання студента і технічного розвитку його голосу, якщо в'ялість м'язів гортані в більшості випадків усувається вправами на стакато з негайним повторенням тієї ж вправи на легато. Для вироблення легкого стакато слід співати вправи, не відновлюючи вдих на кожному звуці, а лише припиняючи видих між ними. Тільки такі вправи виробляють необхідну легкість в пасажах на стакато в швидких темпах, без поштовхів. Підвищення інтонації інколи вказує на потребу поглиблення позиції звукоутворення і краще виправляється, ніж стійке пониження, що іноді вказує на низьку позицію звукоутворення. Іноді причиною неточної інтонації за наявності музичного слуху може бути відсутність слухової уваги до гармонії супроводу, як і автоматичного контролю при фонації [10, с. 33].

У жіночих голосів, частіше в мецо-сопрано і у драматичного сопрано, ми направляємо іноді на природний *недолік рухливості голосу* і повільний розвиток рухливості на етапах навчання. Великий за силою і діапазоном голос при недоліку загального фізичного розвитку повільніше піддається технічній обробці, тому що не цілком окріпнув дихальний апарат. У власниць таких голосів ми тільки за окремими могутніми нотами дізнаємося їхню справжню можливість. При виконанні ж творів зазвичай спостерігається важкість у звукоутворенні, коротке співацьке дихання, недостатня рухливість і надлишок енергії, що витрачається. У цих випадках для педагога, що не володіє належним досвідом, є великою спокусою працювати по лінії найбільшого опору, тобто прискорювати розвиток технічної рухливості голосу. Тимчасова невідповідність між міцним голосом порівняно зі слабким організмом студентки може з часом вирівнятися; тут потрібна витримка педагога і його вміння визначити час, коли без ризику розхитати молодий голос можна приступити до нормальної систематичної роботи над розвитком його рухливості.

Детонація. Причини детонації мають цілий ряд пояснень в літературі. Лікар М. Левідов припускає, що детонація може з'явитися наслідком змін у положенні і русі надгортанника при фонастенії. Цілком природно, що коли лікарський огляд встановлює

функціональне захворювання голосового апарату, яке прийнято називати фонастенією, то і боротьба з цим захворюванням повинна відбуватися за лікарської і, можливо, не тільки, ларингологічної допомоги. Коли ж ці недоліки виявляються при абсолютно здоровому голосовому апараті, то усувати їх слід шляхом дій вокально-методичного характеру.

Ми схильні припускати, що при нормальному стані голосового апарату недоліки ці є головно наслідком недостатнього розвитку музичного слуху. Людина, що співає, не будучи співаком-професіоналом, але яка володіє добрим музичним слухом, навіть в явно хворому стані завжди інтонує бездоганно. Це показує нам саме життя на прикладі народних ненавчених співаків і співачок-самородків. Очевидно, їхнє точне вухо, яке контролює автоматично регулює роботу співацького дихання і нервово-м'язового апарату гортані навіть у хворому стані. Якщо детонація є недоліком лише епізодичного характеру, то причини її криються в недостатньо узгодженій роботі окремих частин голосового апарату, які не направити контролем слухового органа [5, с. 32].

Детонація, головно на середній ділянці діапазону, часто також є наслідком надмірної опори, коли студент (а іноді і педагог) загострює увагу на співацькому диханні, не погоджуючи його із звуком. Робота над розвитком музичного слуху, безперервний самоконтроль того, що співає, суворий контроль педагога, що не допускає неохайної інтонації ніколи, в жодному звуці, зміцнення м'язів гортані шляхом вправи на стакато – ось ті важелі, які можуть усунути недоліки в царині детонації.

З огляду на те, що часто дуже важко точно встановити причини вказаного недоліку, доцільно починати боротьбу з ним за всіма напрямками одночасно, з особливим обліком ролі дихання. Вельми важливим чинником у роботі над усуненням цього недоліку треба вважати також вправи в регулюванні сили звуку і встановлення її спочатку в такій пропорції, в якій інтонація буде бездоганно точною. Дальша зміна сили звуку на тих же вправах поступово вестиме до завоювання нових позицій в царині точної інтонації [3, с. 113].

До недоліків правильного звукоутворення треба віднести також неправильне *співакове уявлення про свою якість тембру природного звучання*, що трапляється, правда, порівняно рідко. Це явище можна спостерігати у студентів найчастіше щодо окремих звуків свого голосу.

Неправильне уявлення самих студентів про характер звучання їхнього голосу є іноді також вельми серйозною перепорою для педагога і щодо визначення роду голосу студента. Слід врахувати, що в завдання педагога-вокаліста входить розвиток у студента не тільки музичного слуху, але і так званого вокального слуху або, за визначенням М. Фомічева, «функціонального слуху». Під поняттям «функціональний слух» розуміється здатність за якістю звучання голосу співака судити про функції його голосового апарату.

Носові звуки, що в більшості випадків є наслідком млявої функції піднебінної завіски, з якнайкращим результатом виправляються вправами на голосний у, при якому піднебінна завіска значно скорочується.

Горлові звуки. Горловий звук у чоловіків (особливо в тенорів) виходить головню, від неправильного, надмірно високого положення гортані: у невмілого тенора, що прагне співати верхи, або в баса, який прагне «вичавити» нижні ноти, яких не існує. Звільненню гортані допоможе легкий спів на «у» (ніби «видування» голосу), а також легкий спів на піано, спів із закритим ротом на нижніх нотах («мукання»).

Потрібно відзначити також вельми поширений недолік у звукоутворенні, що полягає в особливій манері, — «в'їждження» у звук та «сповзання» з нього. На жаль, наявність цієї антихудожньої манери ми спостерігаємо іноді навіть у майстрів співу. Усунення цього недоліку надзвичайно полегшується, коли учень відчує і повірить, що «в'їждження у звук» — явище антихудожнє, і переконається в тому, що цей недолік порушує точну мелодійну лінію вокального твору. Варто лише активізувати мить виникнення звуку шляхом посилення атаки його відразу на належний тон, і мети буде досягнуто. Стежити за цим треба неухильно суворо, без щонайменших поблажок у роботі над усуненням цього недоліку, що часто має характер поганої звички [2, с. 187].

Одним з найпоширеніших дефектів є *неправильне (підняте) положення кореня язика*, отже, й усієї гортані під час співу. Звук, який відтворюють зв'язки, на своєму шляху до верхніх резонаторів та резонансового пункту натрапляє на значну перешкоду — неправильно укладений корінь язика, обминаючи який, він, безперечно, втрачає свою початкову силу і дзвінкість, а також набирає неприємного горлового відтінку.

У процесі безконтрольного співу студенти звикають до певної, часто незручної пози або положення корпусу, постави голови, співають

із хрещеними на грудях руками, з надто схиленою головою (у низьких голосах) або надмірно піднесеною (у високих), з напруженими м'язами обличчя тощо.

Висновки. Отже, при вокальній підготовці студентів-вокалістів виникають певні складнощі формування вокальних навичок та проблеми звукоутворення, такі як: спів на низькій позиції та відкритим звуком; мляве звукоутворення; форсування звуку; високе й перевантажене дихання; горловий та носовий звук; неточність інтонації; детонація; наповзання і сповзання з звуку; тремоляція та хитання звуку; неправильне уявлення учня про свою якість тембру природного звучання, неправильне положення корпусу; спів крізь стиснуті щелепи і неправильне положення язика та викривлення рота тощо. Всі ці недоліки вказують на те, що вокальна підготовка посідає важливе місце у структурі ефективної підготовки майбутнього вокаліста, тому що вокальні вміння, знання і навички постійно використовують при виконанні творів.

Список використаних джерел

1. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики: Автореф. дис. ... к. п. н.: 13.00.02. Київ: КНПУ, 2003. 19 с.
2. Вопросы вокальной педагогики. Под редакцией Чаплина В. Л. Москва: Издательство «Музыка», 1969. 229 с.
3. Крижановский К. Вокальное искусство. Москва: Просвещение, 1989. 150 с.
4. Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Москва: Просвещение, 1969. 85 с.
5. Маркотенко О. І. Павло Васильович Голубев – педагог-вокаліст. К.: Музична Україна, 1980. 74 с.
6. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: «Музична Україна», 1971. 89 с.
7. Мордовинова В. І. Практика основної роботи по постановці голосу. В. І. Мор-довинова. Київ: Либідь, 1996. 60 с.
8. Органов П. Певческий голос и методика его постановки. Москва: Музгиз, 1982. 65 с.
9. Павлищева О. Н. Методика постановки голоса. Львов: Музыка, 1964. 31 с.
10. Филиппов А. В. Педагогическая система формирования готовности студентов к вокально-педагогической деятельности: Автореф. дис. ... канд. пед. наук.: 13. 00. 02. М., 2005. 19 с.

*Ярослава БАРДАШЕВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного виховання та диригування*

*Андріана ПІДГАЙНА,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)*

МУЗИЧНО-ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ШКОЛЯРІВ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ

У статті розглянуто проблеми розвитку творчої активності особистості дитини на уроках музичного мистецтва в умовах сьогодення. В сучасній педагогіці поступово зростає інтерес до цієї проблеми. Це пов'язано з тим, що в нових соціокультурних умовах відбулася переоцінка уявлень про найважливіші, соціально значущі якості особистості: самостійність, ініціативність, новаторство, які визначають рух до прогресу в житті суспільства. Відповідно підвищена увага до завдань творчого розвитку особистості знайшла особливе значення і в загальноосвітній школі, де закладається фундамент здатності особистості до творчого самовираження. Тому завдання всебічного педагогічного сприяння саморозвитку і творчої самореалізації учнів має опинитися в центрі виховної та освітньої діяльності сучасної школи.

***Ключові слова:** художньо-творча діяльність школярів; проблеми сучасної школи; інтерактивні методи навчання; урок музичного мистецтва.*

*Yaroslava BARDASHEVSKA,
Candidate of Art Criticism, Associate Professor
at the department of methodology of musical
education and conducting*

*Andriana PIDHAINA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

MUSICAL AND CREATIVE DEVELOPMENT OF SCHOLCHILDREN IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL CHALLENGES OF OUR TIME

In the article the problems of development of creative activity of the child's personality in the lessons of musical art in the present conditions are

considered. In modern pedagogy, interest in this problem is gradually increasing. This is due to the fact that in the new socio-cultural conditions there was a reappraisal of representations about the most important, socially important qualities of the individual: autonomy, initiative, innovation, determining the movement to progress in society. Accordingly, increased attention to the tasks of creative personality development has found special significance in the general education school, which laid the foundation of the ability of the individual to creative expression. Therefore, the task of comprehensive pedagogical assistance for self-development and creative self-realization of students should be in the center of educational and educational activities of the modern school.

Key words: *artistic and creative activity of schoolchildren; problems of modern school; interactive teaching methods; a lesson in musical art.*

Поставлення проблеми. У процесі розвитку художньої культури, від якої залежить встановлення гармонії між запитами і потребами людини, з'являлися, вдосконалювалися та утверджувалися різні види мистецтв як прояв безперервної, різнопланової і багатогранної творчої діяльності людини. Мистецтво завжди втілювало в собі надзвичайно потужну здатність розвивати людину і змінювати її життя, особливо актуальне воно і в контексті викликів сьогодення. Проблема впливової сили мистецтва не є чимось принципово новим для науки: про неї говорили відомі мислителі минулого, її значущість підкріплювалась науковими фактами.

Свого часу визначний педагог В.О. Сухомлинський у «Листах до сина» писав: «... Найголовніший засіб самовиховання душі – краса. Краса в широкому розумінні – і мистецтво, і музика, і сердечні відносини з людьми» [5, с. 46]. Мистецтво здатне схилити людину до рішучих вчинків і навіть змінити її життя, а в ставленні до суспільства – викликати значні зміни в настроях, переконаннях і діях тих чи інших соціальних груп. Окрім того, воно має стимулювальний вплив на здібності дітей, на їхній загальний розвиток, підвищення успішності. Виховний процес засобами музичного мистецтва в образно-звуковій формі відображає й узагальнює досвід емоційного ставлення до життя. Цей процес є невід'ємною частиною цілісної системи сучасного національного виховання дітей, збереження багатства духовної скарбниці народу, його самобутньої ментальності.

Аналіз досліджень. Проблема творчого, морально-естетичного та духовного розвитку засобами музики знайшла відображення у філософській, педагогічній, мистецтвознавчій літературі. Разом з фундаментальними працями було проведено ряд наукових досліджень, написано багато дисертацій, у яких розглядалися ті чи інші аспекти розвитку творчої особистості дитини у сфері музичного мистецтва, розкривалися певні сторони їхньої музично-творчої діяльності, а також вплив окремих форм навчально-виховного процесу на художньо-творчий розвиток школярів, зокрема: морально-естетичне виховання дітей засобами української народної музики (О. Аліксійчук), морально-естетичну діяльність дітей (О. Мироненко), виховання моральної культури засобами мистецтва (О. Шкурін), формування особистості засобами музики (Л. Шеремет), музично-естетичний розвиток дітей (Е. Печерська), розвиток музично-творчих здібностей у навчально-виховному процесі (К. Стецюк), розвиток творчої активності, творчої обдарованості дітей (Л. Ороновська, В. Тесленко) тощо. Проте в жодній з цих робіт не розглянуто проблеми музично-творчого розвитку дитини в умовах духовно-етичних викликів сучасності.

Мета статті полягає в осмисленні способів художньо-творчого розвитку особистості дитини засобами музичного мистецтва в умовах сьогодення та його проявів у різних видах діяльності загальноосвітньої школи.

Виклад основного матеріалу. На початку III тисячоліття в усьому світі відбувається переосмислення ціннісних орієнтирів і стратегій людського буття, а отже, і цілей освіти. Нині в умовах духовного зубожіння суспільства одним з основних завдань школи має бути виховання передовсім духовно багаті особистості, а найвищий виховний потенціал належить саме мистецтву і його прояву в музичній культурі. Цілеспрямоване формування музичної культури особистості здійснюється в шкільних та позашкільних закладах, що певною мірою ускладнює, але й розширює і збагачує його виховну цілісність. Саме музичне мистецтво у період сьогодення слід спрямовувати на естетичний, творчий, емоційний, інтелектуальний розвиток учнів.

Сучасний світ з його високим динамізмом змін, непередбачуваністю майбутнього, інтенсивним зростанням високотехнологічних виробництв та екологічною кризою висуває нові вимоги до людини: особистість має бути не лише «компетентною», а в першу чергу

активною, духовною, творчою, мобільною, гнучкою, здатною швидко реагувати на зміни, бути відповідальною за своє життя і життя своєї країни. У зв'язку з цим посилюється роль особистості, здатної до творчості, активізуються пошуки шляхів, технологій, методик розвитку дитячої обдарованості, творчих здібностей молодого покоління.

Попри значні позитивні результати модернізації сучасної системи освіти (посилення творчого складника змісту освіти, створення інтегрованих курсів, варіативних підручників, застосування інноваційних технологій навчання та ін.) сучасна школа має низку проблем, певних граней педагогічної теорії і практики, що потребують шлифування, а то і повної трансформації. Тому актуальними залишаються пошуки у сфері методики музичного виховання, продиктовані недостатньою увагою до проблем художньо-творчого розвитку багатогранної особистості дитини.

Варто вказати на деякі проблеми сучасної школи – ті, що перешкоджають плеканню нової генерації та перетворюють освіту на «підготовку до минулого життя», сповільнюють процес розвитку духовних творчих особистостей в Україні:

1. Школа дає значний обсяг непривабливої для дитини інформації, використовує репродуктивні методи навчання, привчає до шаблонності у виконанні завдань, що призводить до спаду енергетичного тону дитини, занурення у дрімотний стан і зниження активних процесів мислення, зокрема духовно-творчих.

2. Спонтанність, творчість часто підлягає жорсткій критиці, від дитини вимагають слухняності та відповідності трафаретам «гарного учня». Такі учні дуже підходять більшості вчителів – вони покірні, не задають зайвих запитань, не проявляють глибоких почуттів, у них немає проблем, вони в усьому добрі виконавці. Єдина проблема таких «зручних» дітей – їхня безпорадність і непристосованість до сучасного динамічного світу, в якому виживають та який творять лише творчі індивіди, які мислять самостійно.

3. Ніде у програмі не окреслено завдання «вчити дитину вірити у власні сили». Українська народна мудрість стверджує, що віра відчиняє двері. Коли людина вірить у те, що вона нетворча – для неї зачинені двері у творчість. Коли вона повірить у свої сили і навчиться працювати натхненно, то може стати справжнім творцем свого життя, ініціатором суттєвих змін в суспільстві.

Варто відзначити, що сучасна школа й досі рухається інертно, за траєкторією, яку визначила ще радянська наукова парадигма, шкільний ландшафт у стилі «ретро» виглядає майже так само, як і на початку індустріальної епохи. Водночас найважливішим з нашого погляду є те, що дитину не готують до реалій сучасного світу, вирощують не творця свого життя, не рушія прогресу, а своєрідну «енциклопедію знань», не вчать здобувати інформацію, оперувати знаннями, не формують досвід емоційно-ціннісного ставлення до світу.

На нашу думку, великі можливості в поліпшенні ситуації в сучасній школі має організація повноцінної творчої діяльності учнів, впровадження технологій розвитку художньо-творчих здібностей дітей, що сприятиме духовному і творчому відродженню нації [2].

Художньо-творча діяльність дітей містить у собі надзвичайні можливості багатогранного розвитку особистості, а також дозволяє гармонійно поєднувати логічні й інтуїтивні процеси, важливі для психічного та духовного здоров'я. Художня творчість, яка виникає в зоні безпосереднього чуттєвого контакту людини з навколишнім світом, удосконалює здатність бачити, споглядати, відчувати, дає свободу грі фантазії, уявлення, образного мислення, нагадує про гармонію, недосяжні системному аналізу, активізує прояви інтуїції.

Тож художньо-творча діяльність сприяє:

особистісному розвитку – інтелектуальному, духовному, дає можливість самореалізуватись, актуалізувати власний досвід;

прискоренню світового культурного прогресу, допомагає досягнути дійсність, яку ще не вивчено реально, і, отже, розширює, забігаючи наперед, готує своєрідну зону найближчого розвитку людства;

дає можливість в сучасній бурхливій напруженій епосі насолоджуватися саме теперішньою миттю буття (це особливо стосується художньої праці, музичної, образотворчої та декоративно-прикладної діяльності і т. д.);

розкриттю цілого світу – цікавого і неповторного, в якому людина виступає справжнім творцем, учасником життя;

захистові дитини від хімічних стимуляторів, оскільки світ творчості красивіший і привабливіший за віртуальний чи спотворений алкоголем, наркотиками.

Отож творча діяльність – це, власне, входження людини в соціокультурний контекст [1, с. 24].

Музичну освіту школярів завжди розглядали як складник художньо-естетичного виховання і творчого розвитку молодого покоління. Саме засобами музичного мистецтва має бути створено умови для виникнення в дитини натхнення до творчості, стійкого бажання жити в гармонії з навколишнім світом. Музично-творчий розвиток дитини – явище складне. Між його компонентами існують різні взаємозв'язки: між природними задатками та сформованими на їхній основі музичними здібностями, внутрішніми процесами розвитку і переданим ззовні досвідом. Очевидно, що музична діяльність несе в собі не лише багатющі можливості розвитку здібностей сприйняття звукової палітри світу, але й може виконувати функції психотренінгу таких психічних властивостей, як емоційна стійкість, організованість, керованість і лабільність, гнучкість, чуйність. При цьому потрібно знати механізми особистісного розвитку й особливості психоемоційного досвіду дитини [3, с. 3].

Ефективність розвитку музично-творчих здібностей залежить від залучення учнів до таких форм діяльності, які потребують вияву інтелектуальної, художньої, емоційної, творчої діяльності в єдиному комплексі. З власного досвіду відзначмо те, що не варто судити про музичні здібності за першим враженням. На наш погляд, дитина може відразу і не показати весь свій потенціал можливостей.

Власне кажучи, всі види і форми діяльності на уроках музичного мистецтва можуть носити творчий характер. Критерієм тут виступає новизна, оригінальність, самостійність діяльності, але ні в якому разі не художня цінність створеного, оскільки головним у творчій діяльності і запорукою успішного розвитку творчих здібностей є саме процес творчості, а не її продукт.

На сучасному етапі урок залишається основною формою організації навчання, але в умовах сучасності він зазнає суттєвої трансформації. Не оминає цей процес і уроків мистецького спрямування, де змінюється їхня функція, форма. Тож великими можливостями володіють сучасні уроки музики як уроки поліхудожньої діяльності учнів, що мають на меті загальний світоглядний та суто музичний розвиток дітей.

Використання інноваційних технологій на шляху формування нового стану сучасної мистецької освіти сприяє цілеспрямованому синтезові методів навчання, відкриває нові можливості для методичної варіативності в організації навчально-виховного процесу. Пошук

інноваційних методів навчання, які б сприяли активізації пізнавальної діяльності учнів, розвитку їхніх творчих музичних здібностей, є однією з основних проблем сьогодення. Надзвичайної актуальності набувають розвивальні, проблемні методи, самостійна робота, різного роду творчі завдання, вправи, тренінги, які забезпечують творче зростання учнів. Виконання творчих завдань передбачає комплексне використання таких видів мистецтва, як: музика, література, образотворче мистецтво, що викликають емоції, спонукають до творчого мислення, розширюють пізнавальні інтереси, розвивають творчу уяву, фантазію. Загальна мистецька освіта спрямовує дії педагогів на творчий розвиток учнів, застосування таких освітніх технологій, які найповніше враховують значення всіх факторів соціально-педагогічного впливу й надають можливості дітям творчо реалізуватися в музичній діяльності. Використання інформаційних технологій на уроках музики надає можливість залучати дітей до створення творчих робіт, пошукової роботи під час вивчення народної творчості, української музичної культури, творчості композиторів світу.

Урок музики слід проводити як живу, вільну імпровізацію (звичайно, ретельно підготовлену), вчитель музики постійно має дбати про створення в класі творчої атмосфери. Саме цьому сприяє залучення учнів до різних видів музичної діяльності: слухання (сприймання) музики, виконавства (співу), музично-освітніх занять, музичної творчості тощо. Найвагомим для сучасного уроку є показник активності учнів, адже що більше вчитель спонукає учнів до активності, то інтенсивнішим стає музичний розвиток кожного учня.

Отже, формування творчої активності молодших школярів у навчально-музичній діяльності має полягати в модернізації навчального процесу загальноосвітньої школи, що сприятиме ефективному становленню і розвитку творчої особистості учнів, дозволить визнавати права кожної дитини як індивідуальності, здобувати знання і застосовувати їх у творчій музичній діяльності.

Отже, професія педагога-музиканта розглядається в широкому соціальному контексті, адже в період сьогодення цій професії належить особлива соціальна значущість, не тільки як фахівця вузького профілю, але і як можливого організатора нових освітньо-інноваційних проєктів. У зв'язку з цим вивчення передового педагогічного досвіду

вкрай важливе для розвитку музично-творчого мислення людей, від яких у ХХІ сторіччі багато в чому залежатиме відродження духовних цінностей у нашій країні.

Власний педагогічний досвід переконує, що творчість (музична, образотворча, декоративно-прикладна та ін.) у дитячі роки – це умова й засіб якнайбільшого розкриття творчих здібностей, активізації емоційно-почуттєвої та комунікативної сфери, пізнавальних інтересів і духовного потенціалу школярів.

Висновки. Отже, навчаючи і виховуючи дитину, ми не знаємо, ким вона стане в майбутньому. Розвиваючись, дитина стикається з проблемами, які висуває навколишній світ. Але якщо змалку ввести її у сферу прекрасного, прищепити любов до музичного мистецтва, навчити емоційно відгукуватися на музику, залучити до різних видів музичної діяльності, даючи можливість проявити творчу активність, то в процесі становлення її особистості закладатиметься основа духовного росту і розвитку інтересу до самого життя, до мистецтва, навколишнього світу. І велика роль у вихованні цього належить саме педагогові, який покликаний навчити дітей розуміти музику, розвивати їхній музично-творчий потенціал, наочно показати своїм вихованцям зв'язок музичного мистецтва з життям, відобразити його моральне значення. Успішне розв'язання цих завдань сприятиме досягненню мети музичного виховання в умовах сьогодення: формування у школярів музичної культури як важливої і невід'ємної частини їхньої духовної культури загалом.

Список використаної літератури:

1. Выготский Л. С. Психология искусств. – 3-е изд. Москва: Искусство, 1986. 573 с.
2. Коновальчук М. В. Розвиток художньо-творчих здібностей молодших школярів як передумова становлення духовної еліти в Україні. Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ, 2010. 26 лютого. С.155–161.
3. Ороновська Л. Д. Розвиток творчої активності молодших школярів на уроках музики. М-во та освіта. 2003. № 4. С. 55–57.
4. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів «Музика» для 1–8 класів. Київ : Шкільний світ, 2017. 239 с.
5. Сухомлинський В. О. Вибрані твори в 5-ти т. Т. 2: Формування комун. переконань молодого покоління. Як виховати справжню людину. Сто порад учителів. Київ : Радянська школа, 1976. 670 с.
6. Шрамко О. Музична освіта в системі виховання духовної культури особистості. Молодь і ринок. 2009. № 5 (52). С. 5–9.

РОЗВИТОК МОВЛЕННЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШКОЛЯРІВ У ФОКУСІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

У статті обґрунтовано проблеми формування навиків дикції та артикуляції у дітей молодшого шкільного віку. Проаналізовано ряд публікацій, методологій для виправлення мовних недоліків та розвитку мовленнєвої діяльності на основі комунікативних процесів під час вокально-хорової роботи на уроках мистецтва початкової школи. Виокремлено особливу роль театралізованої музично-ігрової діяльності у особистісному розвитку учня як активного учасника соціуму.

Ключові слова: вокально-хорова робота, дикція, артикуляція, імаготерапія, логоритміка, мовленнєва діяльність.

Ivan POPADYUK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

THE PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF SPEECH ACTIVITY OF SCHOOLCHILDREN IN FOCUS OF MODERN MUSICAL PEDAGOGICS

In the article the problems of forming of skills of diction and articulation are reasonable for the children of midchildhood. The row of publications, methodologies is analysed for the correction of language defects and development of speechactivity on the basis of communicative processes during vocally-choral work on the lessons of art of initial school. The special role of theatricalizing musically-playing activity is distinguished in personality development of student as anactive participant of society.

Key words: vocally-choral work, diction, articulation, imagotherapy, logopedic rhythm, speech activity.

Поставлення проблеми. Необхідність дослідження обраної нами проблеми «Розвиток мовленнєвої діяльності школярів у фокусі сучасної музичної педагогіки» зумовлена тим, що згідно з вимогами Державного

стандарту, діючої програми з мистецтва для забезпечення головної мети музичної освіти в загальноосвітній школі – особистісного розвитку учня, потреби в творчому самовдосконаленні необхідна реалізація загальнокультурної та загальнопредметної компетенцій, а саме: набуття вокально-хорових навичок у процесі виконання музичних творів, а також розвиток правильного мовлення, що дає можливість дитині в повній мірі утвердити себе як виконавця, як особистість та як активну частку соціуму.

Аналіз досліджень і публікацій. В наукових дослідженнях, пов'язаних з вокально-методичною проблематикою, розглядаються проблеми багатьох складових. Проблеми звукоутворення і проблеми дикції у постановці голосу розглядали такі музикознавці як Л. Дмитрієв, Л. Левідов, В. Луканін, Д. Люш, М. Микиша, П. Органов, О. Стахевич. Проблем розвитку артикуляційного апарату та дикції в процесі вокально-хорової роботи торкались праці Б. Базиликот, Л. Красовської, О. Ростовського [8], В. Ключко, Ю. Юцевич, М. Леонтовича та ін. Питання систематизації і корекції вад мовлення висвітлені в наукових працях М. Буянова, В. Сельверстова, М. Власової, К. Беккера, М. Фомічової. Тематика дослідження значною мірою доповнює наукові пошуки названих авторів, визначає зміст вокально-хорової роботи з учнями молодшої школи, як складової цілого комплексу компетентностей.

Мета статті полягає в конкретизації особливостей формування дикції та виправлення мовних недоліків у процесі вокально-хорової роботи, а також в необхідності напрацювання наукових, практичних, методичних настанов для накопичення певних знань та навичок студента, вчителя, учня. Пошук продуктивних методів та вправ, які можуть бути спрямовані на формування мовленнєвих навичок та комплексу компетентностей учнів молодшої школи.

Виклад основного матеріалу. Хорова музика належить до найбільш демократичних видів мистецтва. Велика сила впливу на широке коло слухачів визначає її значну роль у житті суспільства. Виконавські, виховні та організаційні можливості хорової музики величезні. Робота у хорі виховує такі безцінні для людини якості, як постійність і сумління в роботі, повага до педагогів, захоплення музикою та мистецтвом взагалі, цементує фундамент майбутньої особистості, формує манеру соціальної поведінки, відповідальне ставлення до своєї ролі в хорі, родині, державі, суспільстві.

На жаль, на сучасному етапі з кожним роком зростає кількість дітей з порушенням звуковимови та фонематичного сприймання. І

основна причина таких вад (за нашими спостереженнями) – психологічна. В першу чергу це брак живого спілкування, віддаленість від батьків та друзів, обмеження участі в житті соціуму через надмірне захоплення сучасними гаджетами, перенесення справжнього живого діалогу в спілкування у соціальних мережах, і як результат – недостатня соціалізація особистості та вади у мовленнєві функціональності. Також слід зазначити про паралельне відставання у розвитку фонематичного, музичного, інтонаційного та ритмічного слуху у таких дітей. Переважна більшість з них можуть сприймати і навіть аналізувати музичний матеріал, але з відтворенням та творчим процесом – не все так просто. Що складає не зовсім веселі перспективи рівня розвитку підростаючого покоління. Вже сьогодні можна спостерігати величезну різницю у розвитку інтелекту дітей, які займаються музичною діяльністю від загалу. Тому, саме хоровий та ансамблевий спів, постановка голосу та дикції, розвиток ритмічного слуху на уроках музичного мистецтва, у гуртковій роботі є важливим етапом для виховання правильного процесу мовлення у дітей.

Одним з компонентів комплексної корекційно-педагогічної роботи є логопедична ритміка. У логоритміці корекційна робота ґрунтується на взаємодії руху, музики, мови. У дітей з порушенням мовлення проблема полягає в тому, що характеристика кожного з цих компонентів певною мірою не відповідає нормі. З одного боку, музика формує почуття прекрасного, піднімає емоційний настрій, підвищує мотивацію навчання. З іншого – найважливішими засобами музичної виразності є слово, ритм і темп, дотримання яких вкрай важко для дітей зі слабкими навиками звуковимови.

Різноманітними методами та формами роботи з учнями намагаємося розвинути їх вміння та мовленнєві навички:

- на уроках музичного мистецтва;
- у вокально-хоровій роботі;
- у виховних заходах;
- у концертній діяльності;
- у проектно-дослідницькій діяльності учнів та їх родин в поєднанні з презентаційним матеріалом.

Вокально-хорова робота на уроці займає одне з центральних місць у системі музичних занять із молодшими школярами. Вивчення вокально-хорового репертуару, передбаченого навчальною програмою загальноосвітньої школи, повинно сформувати в учнів навички свідомого, міцного, емоційного засвоєння програмових творів, уміння правильно, чисто і виразно виконувати пісенний репертуар.

Запорукою формування цих якостей є правильне звукоутворення, правильна вимова словесного тексту.

Артикуляція, тобто робота губ, язика, мускульного апарату обличчя, при співі відрізняється від звичайної розмовної мови, саме артикуляція сприяє гарній розбірливості музичної мови. Правильна вокальна мова забезпечується найкращим співвідношенням звукового, дихального і артикуляційного механізмів, швидкістю й чіткістю руху артикуляційного апарату і довершеною координацією дихання, артикуляції і звучання.

Дана проблема не залишається осторонь сучасних наукових досліджень. Формування та постановка дикції співаків є невід'ємною частиною навчання культури та майстерності виконання вокальних творів. Над цією проблемою повинні працювати як вчитель музичного мистецтва, так і викладач вокалу.

Аналіз джерел з хорознавства доводить, що зарубіжні і вітчизняні науковці приділяли велику увагу даному питанню у своїх працях. Такими науковцями як А. Авдієвський, А. Козир, О. Коломoeць, В. Краснощоків, П. Ніколаєнко, Т. Овчинников, Н. Орлова, Е. Печерська [7], О. Ростовський [8], Г. Стулова [10], Г. Струве [9], Ю. Юцевич, П. Чесноков, досліджено різні аспекти історії хорового співу, вокальної роботи в хорі, елементів хорової звучності й роботи диригента над хоровим твором, методики роботи вчителя з молодіжним колективом. У пошуках загальних закономірностей формування вокальної дикції в ХХ ст. був проведений ряд досліджень і експериментів. Початок ХХ сторіччя відзначений низкою експериментів щодо пошуку відмінних від співу способів з'єднання мови і музики. Найважливішими досягненнями цього періоду є жанр «музичного читання», винайдений М. Ф. Гнесіним, і Sprechstimme А. Шенберга. Незмінною і наполегливою вимогою Шенберга до виконавців була повна відповідність тексту ритмічному малюнку у сполученні з мовною вимогою. Відмінність вокального звуку в довготі витримування точної висоти. На думку композитора, мовний звук тільки намічає висоту, відразу залишаючи її за допомогою зниження або підвищення. До спостережень Шенберга Гнесін додає наступні істотні моменти: 1) ненаголошені звуки при швидкому темпі в співі й мові не змінюють своєї висоти; 2) висота ударного (протяжного) складу в мові – це висота його кульмінації, за якою відразу ж іде ослаблення і зниження (різке чи поступово ковзне), а рідше – таке ж підвищення.

Підсумовуючи основні положення робіт Л. Сабанєєва, Б. Задорожного, П. Барановського, Е. Юцевича, В. Морозова [6],

К. Седлачка, А. Сихри, позначаємо наступні розходження вокального і мовного проголошення звуку: 1) «очищений» – «недбалий» тембр; 2) безупинне резонуюче звучання на опорі – нетривалість обертого звучання і зміна його шумовим; 3) згладженість голосних, «пробігання» приголосних – диференційованість голосних і значущість приголосних; 4) зміни висоти звуку в мові відбуваються в моменти незвучення; 5) зони частот, що використовуються в співі, звичайно інстинктивно уникаються в мові; 6) наявність «мертвих зон» між інтервалами у вокалі, на яких і орієнтовані мовні інтонації. За основу методу виміру розбірливості вокальної мови, описаного в дослідженні В. П. Морозова «Таємниці вокальної мови», був узятий метод, звичайно застосовуваний для дослідження дикторської мови при передачі її по лініях радіотелефонного зв'язку [6].

Хоровий спів є дієвим засобом виховання дітей. Дуже часто освічена людина легко сприймає живопис, архітектуру, але неспроможна розібрати за нотами просту пісеньку, а прослухавши музичний твір – зрозуміти його. Свого часу ще Віктор Гюго говорив, що три фактори мають вирішальне значення в успішному розвитку кожного народу: літера, цифра і нота. Якщо літера існує для нас як засіб спілкування, цифра – для мислення, то нота – для серця.

Елементарними основами музичної освіти у цивілізованому суспільстві володіють усі без винятку його члени. Отже, найперше завдання часу полягає в тому, щоб підібрати такі форми та методи роботи, які були б доступні і зрозумілі в масовому музичному навчанні.

Рівень і якість розвитку музичних здібностей повністю залежить від застосування дієвих методів навчання. В хоровому колективі потрібно постійно проводити вокальну роботу з метою розвитку дитячих голосів. Невід'ємною частиною вокальної роботи є виховання здатності емоційно передавати музичні думки і виразно вимовляти словесний текст під час співу. Все це досягається за допомогою комплексу хорових вправ, добору репертуару з урахуванням вікових вокальних можливостей співаків, регулярного контролю за станом співацького апарату і рівнем засвоєння вокальних навичок кожним хористом, за вокальною позицією і виразністю співу під час навчання та концертного виконання різних творів.

Вокально-хорова робота в класі являє собою унікальну форму взаємодії вчителя з учнями та учнів між собою. У процесі творчої взаємодії відбувається оволодіння учнями співацькими навичками, які забезпечують рівень хорового виконання й рівень вокально-хорової культури. Музика та слово перебувають у єдиному

взаємозв'язку в хоровому мистецтві. Тому робота над дикцією вважається важливим етапом оволодіння шкільним пісенним репертуаром. Співацька дикція (від латинського *dictio* – вимовлення) уміння чітко й виразно вимовляти поетичний текст під час співу. О. Ростовський визначає співацьку дикцію як «ясність, розбірливість, правильність вимови тексту в співі» [8, с. 62]. Цілком закономірно, що якісна співацька дикція сприяє формуванню співацького звука, активізує дихання, допомагає досягненню забарвленого звучання. На характер дикції впливає як зміст музичного твору, так і його характер. У творах маршового характеру текст вимовляється твердо, у спокійних і кантилених – м'яко, у драматичних – енергійно. Якість вимовлення залежить також від теситури й сили звука, ритму й темпу. Систематична робота над навичками словоутворення формує в учнів єдину артикуляцію, яка впливає на якість звукоутворення. У процесі роботи над шкільним репертуаром учитель повинен вимагати від учнів активності артикуляційного апарату, пам'ятаючи, що це сприяє виразності виконання. Натомість млявість, пов'язана з нечітким вимовлянням голосних і приголосних руйнує чистоту інтонування. «Від чіткого вимовляння голосних і приголосних звуків залежить розвиток у голосі дзвінкості й рівності» [7, с. 21], – зазначає Е. Печерська. Крім того, необхідно стежити за тим, щоб чітке вимовляння поетичного тексту не переходило в його декламування.

Механізми вимовляння голосних і приголосних досліджено й чітко прописано вітчизняними науковцями – О. Раввіновим, Т. Овчинниковою, Н. Орловою, Г. Стуловою, Г. Струве, Ю. Юцевичем. Загально визнано, що під час співу голосні звуки необхідно протягувати, а приголосні, навпаки, вимовляти коротко й чітко. Єдина округлена манера формування голосних звуків сприяє досягненню унісону при виконанні шкільних пісень. «Округлення голосних досягається через прикриття звуку» [10, с. 100], – підкреслює Г. Стулова. Голосних в українській мові десять: а, о, у, и, і, є, е, ї, ю, я. Вирівнювання за тембром, а також унісон краще досягається на звуках а, е, и, о. Голосна «а» використовується як основна голосна для вироблення вокального звучання. Голосні «я», «ї», «ю» співаються м'яко. Звук «й» вимовляється коротко. Завдяки округлості голосні добре прослуховуються в будь-яких темпах. Приголосні поділяються на глухі й дзвінкі, можуть вимовлятися твердо і м'яко. Напівголосні «м», «л», «н», «р» тягнуться й використовуються як голосні. Дзвінкі «б», «г», «в», «ж», «з», «д»

вимагають активної роботи артикуляційного апарату; при співі глухих «п», «к», «ф», «с», «т» доречно тверде вимовлення; шипячі «х», «ц», «ч», «ш», «щ» містять шумові утворення. У процесі мовлення звучання окремих голосних змінюється, тобто спостерігається часткова асиміляція. Отже, дикція є засобом розкриття змісту музичного твору, і робота вчителя полягає в тому, щоб у процесі виконання шкільного репертуару за допомогою музики і слова розкрити й донести до свідомості виконавців і слухачів думки, утілені в музичному творі.

Безперечно, найкращого результату в розвитку мовленнєвої функції дітей молодшого шкільного віку можемо досягнути використовуючи ігрові форми на музичних заняттях у дошкільлі, а у подальшому – на уроках мистецтва. І тут дуже важливо забезпечити тяглість і послідовність цього процесу від музично-ігрової діяльності у дошкільних навчальних закладах до завершення періоду молодшого шкільного віку також ще у більш складних, але все ж ще в ігрових формах. Є досить великий ризик падіння рівня зацікавленості дитини до процесу навчання та виховання після приходу до школи, де просто посадили за парту та кардинально різко завантажили завданнями шкільного рівня.

У 1966 році психотерапевт та психіатр Ілля Євгенович Вольперт запропонував метод імаготерапії (лат. *imago* – образ), він належить до групи методів ігрової психотерапії, має на меті навчити людину адекватно реагувати у важких життєвих ситуаціях, розширенні комунікативних можливостей, розвитку здатності до відтворення образу, до мобілізації власного життєвого досвіду. Імаготерапія заснована на театралізації терапевтичного процесу.

Метою імаготерапії з позиції педагога є розвиток мовлення дітей засобами театралізованих ігор. Театралізована діяльність викликає у дітей бажання взаємодіяти з дорослими і однолітками, включатися у виконання ролей, закріплює вміння передавати різні рухи, звуки, стимулює образно-ігрові прояви при використанні костюмів персонажів. В процесі роботи над виразністю реплік персонажів, власних висловлювань активізується словник дитини, удосконалюється звукова культура мови її інтонаційний лад. Вимова репліки ставить дитину перед необхідністю ясно, чітко, зрозуміло висловлюватися, в наслідок чого поліпшується діалогічне мовлення. Як вищий щабель (вища форма) імаготерапії – театралізована рольова музично-ігрова діяльність.

Вправи імаготерапії сприяють:

- розвитку дихання і мовленнєвого апарату;

- оволодіння правильною артикуляцією;
- розвитку чіткої дикції та різноманітної інтонації ;
- розвитку зв'язного мовлення;
- розвитку творчої фантазії;
- розвитку логічного мислення;
- розвитку комунікативних навичок.

Види театру, які доцільно використовувати в роботі:

1. Настільний театр іграшок найпоширеніший в роботі з дошкільнятами.
2. Театр на липучках (магнітах).
3. Тіньовий театр.
4. Пальчиковий театр.
5. В'язаний театр.
6. Конусний театр.
7. Театр-топотушки.
8. Театр масок.

Отже, методи імаготерапії необхідно органічно вплітати в музичні заняття, що сприяє мовленнєвому, творчому, розумовому потенціалу дітей, дає можливість ефективно організувати корекційну роботу. На сьогоднішній день використання в дошкільних навчальних закладах методів імаготерапії у роботі з дошкільниками, що мають порушення мовлення, переконливо засвідчує про надзвичайну актуальність та результативність. На нашу думку є величезна необхідність використання цієї методики і в середовищі молодших школярів.

Висновки. У процесі вокально-хорової роботи зі школярами слово і бездоганна дикція мають особливе значення. Хороша дикція є ознакою високої співочої культури. Від того, як донесено до слухача слово, багато в чому залежить виразність співу, його художньої вартості. Тому у вокально-хорових методиках особливої актуальності набувають питання, пов'язані з розвитком дикції. Дикція є важливим елементом техніки мовлення. Це чітка правильна вимова кожного мовного звука. В поняття дикції входить виразна і чітка вимова всіх звуків мови, що полегшує слухове сприйняття мовлення. Отже, хороша дикція – одна з найважливіших сторін культури мовлення та при співі. При неправильній дикції навіть добре поставлений голос, вмiле використання засобів виразності та чистота інтонації не забезпечать успіху виконавцю.

Недоліки вимови властиві багатьом дітям, і виправленням їх повинні займатися не тільки вчителі-логопеди, а також учителі початкових класів та музичного мистецтва. Виразність і чистота дикції досягаються насамперед завдяки чіткості постановки органів мовлення

і їх рухів під час вимови звуків. Робота над дикцією вочевидь забирає багато часу в учня. Вона потребує постійної уваги, застосування аналітичного мислення і послідовності у вирішенні проблем, що виникають. Процеси звукоутворення і словотвору відбуваються по-різному і досягаються різними, незалежними одним від одного засобами: існує звук без слова (вокалізація) і слово без звуку (шепіт).

Таким чином, питання, зв'язані з вокальною технікою, варто ставити окремо від роботи над дикцією, але заняття можна проводити паралельно. Потрібно однаковою мірою володіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова. Тому робота над усуненням недоліків вимови ґрунтується на виправленні неправильно завчених раніше рухів органів артикуляції. А як показує дослідження та практика, ця проблема досить ефективно вирівнюється з допомогою різноманітних вокальних вправ-розспівувань, які варто адаптувати для дітей молодшого шкільного віку в більш цікаві їм ігрові форми.

Список використаної літератури

1. Вовк М. В. Методика музичного виховання молодших школярів. Івано-Франківськ, 2007. 264 с.
2. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. М.: Музгиз, 1963. 87 с.
3. Доронюк В. Д., Зваричук Ж. Й. Шкільне хорознавство: Навчальний посібник для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикар-патського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 336 с.
4. Иванов А. П. Об искусстве пения. М.: Профиздат, 1963. 104 с.
5. Леонтович М. Практичний курс навчання співу в середніх школах України. К.: МузичнаУкраїна, 1989.
6. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. 204 с.
7. Печерська Е. Уроки музики в початкових класах: Навч. посібник. К., 2001. 272 с.
8. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі: Навч.-метод. посібник. 2-е вид., доп. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2001. 216 с.
9. Струве Г. Школьный хор: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1981. 191 с.
10. Стулова Г. П. Хоровой класс: Теория и практика вокальной работы в детском хоре: Учебное пособие для студентов педагогических институтов по спец. №2119 «Музыка». М., Просвещение, 1988. 126с.
11. Трофимчук О. І. Школа колективного музикування. Рівне: РДІК, 2003. 31 с.

*Мар'яна РОМАНИШИН,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)*

МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті розкриваються питання формування і розвитку систем музичного навчання та виховання від давніх часів до сьогодення. Розглядаються сучасні наукові концепції в галузі музичної освіти і застосування їх на уроках музичного мистецтва в умовах НУШ.

***Ключові слова:** методика музичного навчання та виховання, нова українська школа, музичне мистецтво.*

*Maryana ROMANYSHYN,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

METHODS OF MUSICAL TEACHING AND EDUCATION OF CHILDREN IN THE CONDITIONS OF THE NEW UKRAINIAN SCHOOL

In this article are represented the issues of formation and development of the system of musical teaching and education from ancient times till now. Modern scientific conceptions are regarded in the field of musical education and their using on the lessons of musical art in the conditions of the New Ukrainian School.

***Key words:** Methods of musical teaching and education, New Ukrainian School, musical art.*

Поставлення проблеми. Сьогодні, коли «зовнішній світ» переживає великий інформаційний вибух, коли прийнято говорити про нову інформаційну цивілізацію, ми знову і знову звертаємося до мистецтва як до способу пізнання і самопізнання, способу отримання цілісного уявлення про світ, про місце людини у світі. Основне завдання – розглянути й вивчити основні напрямки розвитку музичного виховання дітей в умовах нової української школи.

Нова школа не може бути відсторонена від проблем нового часу. Музика як один із сильних засобів емоційної дії може встановлювати

цілісність внутрішнього світу людини, може зіграти значну роль у формуванні людини нового часу, у виробленні системи цінностей, що відповідають сьгоднішньому дневі.

Одним з головних завдань сучасної школи є створення такої системи навчання і виховання, яка б забезпечувала освітні потреби кожного учня відповідно до його нахилів, інтересів, можливостей, де пріоритетним буде виховання загальнолюдських цінностей особистості (доброти, милосердя, толерантності та ін.), стимулювання її внутрішніх сил до саморозвитку і самовиховання.

Аналіз дослідження. Дослідження основних напрямків музичного навчання та виховання в НУШ породило такі складники вивчення:

розгляд основних позицій реформи НУШ;

методика музичного навчання та виховання школярів у контексті її історичного розвитку;

сучасні методики та їхнє застосування на уроці музичного мистецтва.

Мета статті: Розкрити питання формування і розвитку методики музичного навчання та виховання школярів в контексті її історичного розвитку від давніх часів до сьогодення, застосування сучасних напрямків музичного розвитку в умовах Нової Української школи.

Виклад матеріалу. Нова українська школа – це першорядна реформа Міністерства освіти і науки. Головна мета – створити школу, в якій буде приємно навчатись і яка даватиме учням не тільки знання, як це відбувалося, а й вміння застосовувати їх у житті.

НУШ – це школа, до якої приємно ходити учням. Тут прислухаються до їхньої думки, вчать критично мислити, не боятись висловлювати власну думку й бути відповідальними громадянами. Водночас батькам теж подобається відвідувати цю школу, адже тут панують співпраця та взаєморозуміння. Реформа НУШ розрахована на роки, адже неможливо швидко змінити освітню традицію, що плекалася в Україні протягом десятків років. Проте зміни вже розпочалися.

Згідно з новим Законом «Про освіту» Концепцією Нової української школи в новому навчальному році розпочинається впровадження нового змісту освіти, який заснований на формуванні компетентностей, потрібних для успішної самореалізації в суспільстві. У змісті дисциплін, що реалізують освітню галузь «Мистецтво» в початковій школі, провідна роль належить активній художній діяльності і творчому самовираженню учнів у сфері мистецтва. Основними завданнями в початковій школі є пробудження в учнів інтересу до мистецтва, залучення до художньо-творчої діяльності в музичному,

образотворчому, хореографічному і театральному видах мистецтва. Саме на мистецьких уроках можна створити таке культурне середовище – сукупність матеріальних і духовних факторів та засобів, яке сприятиме розв’язанню освітніх завдань, спрямованих на інтелектуальний, художній і творчо-практичний розвиток кожного учня. Формування нового покоління дітей і підлітків нового тисячоліття неможливе без мистецтва, яке стає органічним складником загальної середньої освіти. В Законі України «Про освіту» зазначається, що метою повної загальної середньої освіти є різнобічний розвиток, виховання і соціалізація особистості, яка усвідомлює себе громадянином України, здатна до життя в суспільстві та цивілізованій взаємодії з природою, має прагнення до самовдосконалення і навчання впродовж життя, готова до свідомого життєвого вибору та самореалізації, трудової діяльності й громадянської активності. Ця мета реалізується і через мистецьку освіту, яка перебуває в періоді реформування і оновлення.

У навчальному процесі методика музичного мистецтва відіграє основну роль, оскільки без неї взагалі неможливий ні сам освітній процес, ні його позитивний результат. На сьогодні вчитель музичного мистецтва отримав право варіювати навчальний матеріал відповідно до програми, самостійно обирати форми, методи, технології навчання і виховання, створювати альтернативні програми з музичного мистецтва, однак ефективність його діяльності багато в чому залежить від його володіння теорією та методикою викладання музичного мистецтва. Це дає можливість учителеві накопичувати досвід творчого використання теоретичних знань у своїй педагогічній практиці, формувати теоретичне професійне мислення, розвивати професійні, предметні й методичні компетентності. Творча свобода вчителя ґрунтується на знанні сучасних підходів у педагогіці і методиці музичної освіти і виховання, правильних уявленнях про природу музики та її функції, інноваційних педагогічних технологіях художньо-естетичного впливу на дітей.

Музичне мистецтво в НУШ – навчальний предмет, що входить до базового змісту загальної середньої освіти. Згідно з базовим навчальним планом він має на меті виховання емоційно-ціннісного ставлення учнів до музичного мистецтва, формування комплексу музичних компетентностей (інформаційних, пізнавальних, комунікативних тощо), а також розвиток творчого потенціалу особистості, здатної до самореалізації в музичній діяльності і безперервного вдосконалення в процесі музичної самоосвіти. Уроки музичного мистецтва в загальноосвітній школі передбачають

включення учнів у різні види музичної діяльності: хоровий спів, гру на елементарних музичних інструментах, сприймання та аналіз-інтерпретацію музичних творів, імпровізацію (вокальну, інструментальну, ритмічну, пластичну), рухи під музику. До основних принципів викладання музичного мистецтва в школі належать: єдність музичного навчання, виховання і розвитку учнів; взаємозв'язок музичної культури суспільства і музичної культури особистості; єдність національного і загальнолюдського в змісті музичної освіти; цілісність опанування музичного мистецтва в різноманітності зразків народної і професійної творчості, класичної і сучасної музики; взаємодія музики з іншими видами мистецтва (літературою, театром, хореографією, візуальними й екранними мистецтвами).

Зміст і методика викладання музичного мистецтва в загальноосвітній школі сформувалися протягом ХХ ст. під впливом ідей відомих вітчизняних і зарубіжних митців: Миколи Леонтовича, Василя Верховинця, Еміля Жак-Далькроза, Золтана Кодая, Карла Орфа, Дмитра Кабалевського та ін. Вони стали шістьма авторами оригінальних теорій і програм, спрямованих на різнобічний музичний розвиток усіх дітей незалежно від природних обдарувань. Домінантою різних методичних систем став розвиток насамперед музичного слуху, проте кожний з авторів обґрунтовував різні форми реалізації цього завдання. Як свідчить аналіз спадщини й практичного досвіду відомих музикантів-педагогів, більшість з них залучали поліхудожні засоби виховання разом із суто музичними. Кредо педагогічної діяльності Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921) – народно-національний ґрунт музичного виховання дітей, де визначальна роль надавалася хоровим обробкам українських пісень. Замилування піснею не стало композиторові на заваді в інноваційних методичних пошуках у царині поліхудожнього виховання. М. Леонтович був одним із перших вітчизняних митців, що звернулися до ідеї синтезу музики й світла. Його досвід щодо вивчення взаємозв'язків між музикою і світлом через сприймання музичних звуків і розмаїття світлотіньових відтінків кольорових зображень на картинах художників цінний насамперед тим, що зіставлення музичного й образотворчого мистецтв відбулося не на поверховому – сюжетнотематичному рівні, а в плані глибинної природи цього явища, пошуку перцептивних зв'язків та аналогій між звуком і кольором як мовними засобами. На інших засадах ґрунтувалася педагогічна спадщина Василя Верховинця (1880–1938) – автора оригінальної методики поліхудожнього виховання дітей засобами народних пісень-ігор, що передбачала комплексне застосування елементів музичного, хореографічного і театрального

мистецтв. Система музично-ритмічного виховання, яку створив швейцарський педагог і композитор Е. Жак-Далькроз (1865–1950), органічно поєднує музику, слово і рух (крокування, стрибки, танцювальні та пластичні рухи), передбачає широке використання імпровізації, створення ритмопластичних образів. Система загального музичного виховання угорського композитора і фольклориста Золтана Кодаї (1882–1967) ґрунтується на тих принципах, що учні опановують пісенний фольклор рідного народу та інших народів світу, а також розвиткові звуковисотного і ладогармонійного слуху шляхом відносної сольмізації, засвоєння нотної грамоти. Педагогічні основи системи музичного виховання німецького композитора Карла Орфа (1895–1982) викладені в п'ятитомному посібнику «Шульверк», спрямовують навчання на максимальне стимулювання творчого розвитку учнів засобами індивідуального і колективного музикування (спів і гра на елементарних музичних інструментах), декламаційних вправ і музичнорухових ігор на фольклорній основі, вільної імпровізації і театру. Автор концепції масового музичного виховання дітей і програми з музики для загальноосвітніх шкіл Дмитро Кабалевський (1904–1987) розширив традиційний діапазон викладання предмета «Музика», акцентувавши процес активного сприймання музичних творів, виховання емоційного, естетичного ставлення до музичного мистецтва, тісно пов'язаного з життям.

На сучасному етапі розвитку загальної музичної освіти набули поширення нові концепції розвитку дітей засобами музики з-поміж яких найвідомішими авторами є Ш. Судзукі і М. Шафер. Японський педагог-музикант Ш. Судзукі розробив систему масового музичного виховання, в епіцентрі якої інструментальне (скрипкове) колективне музикування. Навчання гри на скрипці починаються дуже рано – з двох років. Спочатку діти тривалий час грають без нот для розвитку музичного слуху. Провідною формою музичного виховання стає залучення дітей різного віку до участі у виступах великих зведених ансамблів (оркестрів) юних скрипалів. Значний вплив на методику викладання музики в різних країнах – Канаді, США, Англії, Франції, Австралії здійснили ідеї канадського композитора і педагога М. Шафера. Його підхід передбачає впровадження вільного експериментування зі звуками, ритмами, мелодіями, щоб дати дітям відчуття радості творчості, сформувати позитивне емоційне ставлення до музичного пізнання. Провідною навчальною діяльністю стає імпровізація на музичних інструментах у формі діалогічної гри в колі, додатково використовуються спів, сприймання музики, опанування нотної грамоти.

Уроки музичного мистецтва в сучасній школі проводять у кабінетах музики – спеціально обладнаних приміщеннях, де місця для учнів зазвичай розміщуються амфітеатром (для хорового співу). Кабінет оснащено обладнанням і дидактичними засобами: музичний інструмент (фортепіано або баян), дошка з нотним станом (варіант – електронна, що «звучить»), магнітофон і фонотека, дитячі музичні інструменти (сопілки, бубни, ксилофони, металофони тощо), таблиці (ритмічні схеми, «драбинки» тощо), музичні ігри (лото та ін.), нотні хрестоматії, дидактична і методична література, портрети композиторів. У викладанні музичного мистецтва в школі значно підвищується роль електронних інструментів, комп'ютерних технологій, які сприяють модернізації уроку і стають не лише помічниками вчителя, а й засобами музично-творчої самореалізації учнів.

Музична культура учнів формується під час активної музичної діяльності. При співі, у процесі слухання музики, музикування на дитячих музичних інструментах, у роботі над ритмічним відчуттям учні знайомляться з музичними творами, вчать розуміти специфіку музичної мови, засвоюють нові знання, набувають навичок і вмій, потрібних для свідомого сприйняття та емоційного виразного виконання музики. Однак сама тільки різновидність музичної діяльності на уроках музичного мистецтва не може розв'язати всіх завдань музичної освіти та музично-естетичного виховання школярів. Потрібний комплексний підхід до уроку музичного мистецтва, що вирішується у двох аспектах: 1. Підпорядкованості всіх компонентів уроку, дидактичних складників (видів музичної діяльності, форм роботи) визначеній темі семестру і темі уроку. 2. Реалізації триєдиної дидактичної мети, коли в ході уроку розв'язується комплекс завдань: освітніх, розвивальних та виховних. Коли учитель визначає й формулює завдання уроку – це одне і найголовніше питання підготовки та реалізації уроку, адже вчитель має знати відповідь на питання що вивчати, які вміння й навички розвивати, для чого саме вивчають той чи той матеріал уроку, навіщо вчитель використовує ті чи ті види діяльності, користується тими чи тими методами навчання. Виходячи із загальних кінцевих цілей навчання, вчитель визначає конкретні завдання уроку: освітні (навчальні), розвивальні, виховні. Освітні (навчальні) завдання. Визначення цих завдань спрямовано на: розширення загального, естетичного та музичного кругозору учнів; ознайомлення із загальноестетичними, жанрово-стилістичними поняттями, з життям і творчістю композиторів, музичними творами; засвоєння термінів та понять музичної мови тощо. Для формулювання освітніх (навчальних) завдань використовують слова: «поглибити

знання», «розширити уявлення», «формувати уявлення...», «вчити...», «ознайомити з...». Наприклад: розширити уявлення учнів про музично-театральні жанри (поглиблене вивчення жанрів опери чи балету); формувати уявлення учнів про поліфонічну музику (вчитель планує пригадати канон, підголоскову поліфонію народних пісень, ознайомити з жанром фуґи); вчити учнів співвідносити живописні образи з музичними; вчити учнів розуміти логіку побудови сонатно-симфонічного циклу; вчити учнів розповідати про композитора В.-А. Моцарта з опорою на прослухані твори; ознайомити з новою піснею, вивчити перший куплет; ознайомити з новим поняттям музичної грамоти – синкопою; ознайомити зі значенням народної пісні у професійній музиці; ознайомити учнів з особливостями ритму в джазовій музиці тощо; засвоїти поняття «інтонація»; узагальнити поняття про зображальність в музиці; узагальнити знання про будову (форми) музики.

Розвивальне завдання. Музичний розвиток – процес складний і тривалий. До компонентів музичного розвитку належать: розвиток метроритмічного, звуковисотного, ладового відчуття; розвиток вокально-хорових і творчих навичок, навичок образного, осмисленого сприйняття музики, навичок музикування; розвиток виконавської діяльності учнів у галузі музичного мистецтва та їхніх музичних здібностей. Їх можна диференціювати в таких напрямках: розвивати навички активного сприймання музичного твору; вчитись співвідносити музичні образи з живописними (літературними) образами; вчити розрізняти елементи музичної мови, використані для створення образу; працювати над виробленням вокально-хорових навичок (диханням, звукоутворенням, артикуляцією, унісоном...); вчити правильно тягнути вокальний звук; добиватися виразності виконання фрази пісні; вчити учнів застосовувати знання тривалостей у грі на шумових інструментах; працювати над художнім виконанням пісні; розвивати ладове (ритмічне, темброве, поліфонічне) відчуття.

Плануючи досягнення розвивальних завдань, учитель повинен чітко визначити відповідний потенціал навчального матеріалу уроку й своїх дій на ньому. Окрім розвитку музичних здібностей, на уроці музичного мистецтва розвиваються пізнавальні процеси (мислення, мова, пам'ять, уява, увага). У цьому напрямку формулювання можуть виглядати так: розвивати музичну пам'ять і спостережливість; розвивати образне мислення; розвивати кмітливість учнів (використання ребусів, кросвордів, ігор тощо); розвивати інтелектуальну гнучкість (виконання творчих завдань на застосування музичних термінів). Виховні завдання забезпечують формування емоційних, естетичних, моральних, загальнолюдських та національних

якостей особистості засобами музики (загальний напрям виховного впливу). Окрім цього, виховними можуть бути конкретні завдання кожного уроку (відповідно до музичного матеріалу): виховувати у дітей національну гордість і патріотичні почуття; виховувати любов до рідного краю, до природи; виховувати любов до народних пісень, народних традицій, звичаїв та обрядів; інтерес до творчості композиторів; виховувати почуття товариськості, поваги і любови до батьків, рідних. Формування виховних завдань може виглядати так: виховувати інтерес, любов до музики; виховувати повагу, шанобливе ставлення до людей праці; виховувати естетичні смаки.

Висновки. Кожен учитель надає перевагу певному компонентові цієї структури: один зосереджується на вокальнохоровій роботі, другий – на захопливій бесіді та слуханні музики, третій – на інструментальному музикуванні, четвертий – на вивченні музичної грамоти. Але дуже важливо погодитися з тими вчителями, хто органічно поєднує різноманітні форми спілкування учнів з музикою, досягаючи того, що дитина отримує можливість спілкування з музикою залежно від своїх музичних здібностей та інтересів, відчуває задоволення і радість від такого спілкування. Формування нового покоління дітей і підлітків нового тисячоліття неможливе без мистецтва, яке стає органічним складником загальної середньої освіти.

Співпраця між усіма учасниками освітнього процесу – вчителями, учнями, адміністрацією та батьками – наріжний камінь, який допоможе досягти всіх інших результатів. Адже тільки так можна втілити головну мету: змінити освітнє середовище, впровадити навчання у життя. І врешті зробити українську школу відкритою, цікавою та сучасною.

Список використаної літератури

1. Аристова Л.С. Методика музичного навчання та виховання: Навч.-метод. Посібник. Миколаїв: Іліон, 2018. 404 с.
2. Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти: Навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання. Кам'янець-Подільський: Видавель ПП Зволейко Д. Г., 2007. 348 с.
3. Горбенко С. С. Навчально-наукова діяльність студентів з методики музичного виховання: Навчально-методичний посібник. К: Освіта України, 2010. 180 с.
4. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі: Методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. 102 с.
5. Масол Л. М. Загальна Мистецька освіта: теорія і практика: монографія. К.: Промінь, 2006. 432 с.
6. Олексюк О. М. Музична педагогіка: Навчальний посібник. К.: КНУКіМ, 2006. 188 с.
7. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч. – метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

ВОКАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ В ДИТЯЧОМУ ШКІЛЬНОМУ ХОРІ

Найважливішим завданням сучасної музичної педагогіки є створення нової стрункої системи, що дозволяє зробити процес музично-хорової освіти на базі музичної школи цілеспрямованим і послідовним. У статті досліджено закономірності застосування на уроках музичного мистецтва таких педагогічних прийомів, які відповідають закономірностям формування первинних співацьких навиків. Визначено конкретну послідовність формування вокальних навиків хорового співу в молодших школярів.

Ключові слова: вокальне виховання, навчальний процес, шкільний хор, співацькі навики.

Oksana SMAL',
Master's Degree Student
in Music Art Specialty – 014.13
Secondary Education

VOCAL EDUCATION IS IN CHILD'S SCHOOL CHOIR

The major task of modern musical pedagogics is creation of the new slender system, that allows to do the process of musically-choral education on the base of musical school purposeful and successive. In the article conformities to law of application are investigational on the lessons of musical art of such pedagogical receptions that answer conformities to law of forming of primary skills of singer. Junior schoolchildren have a certain certain sequence of forming of vocal skills of the choral singing.

Key words: vocal education, educational process, school choir, skills of singer.

Хоровий спів – мистецтво унікальних можливостей як виконавських, так і освітніх. Воно завжди було, є і буде невід'ємною частиною вітчизняної і світової культури, незамінним, сторіччями перевіраним чинником формування духовного, творчого потенціалу

суспільства. Хоровий спів з його багатотональними традиціями, глибоким духовним змістом, величезною дією на емоційний, етичний лад як виконавців, так і слухачів залишається випробуванням засобом музичного виховання.

Хоровий спів як виконавське мистецтво найдоступніший і улюбленіший вид дитячої творчості. Воно не потребує яких-небудь додаткових витрат, оскільки людський голос універсальний і загальнодоступний. Виконуючи музичний твір, дитина не тільки залучається до музичної культури, але і сама створює музичну культуру, художні цінності. Правильно організований процес хорового музикування знаходить цілий спектр якостей учасників: це і музичні здібності, і індивідуальні властивості. Отже, дитяча хорова творчість покликана виконувати основну виховну функцію через такі: пізнавальну, естетичну, рекреаційну, гедоністичну функції спілкування. Різні питання, пов'язані з дитячим хоровим співом, розробляв ряд науковців. Розвиткові музичності в процесі навчання співу присвячені роботи Ю. Б. Алієва (1965), Д. Е. Огороднова (1981); вихованню й охороні дитячого голосу – В. А. Багадурова (1954), Е. М. Малініної (1967), В. В. Ємельянова (1991), формуванню співецьких навиків – А. Г. Менабені (1987), Г. П. Стулової (1992) і Л. А. Венгрус (2000).

Нині хоровий спів розглядають як шлях творчого розвитку дітей. Результати вивчення матеріалів передових авторів ХХ сторіччя дали можливість простежити за розвитком проблеми сучасного співацького навчання молодших школярів і зробити певні висновки про стан питання, що і зацікавило нас.

У реалізації завдань музично-естетичного виховання школярів важливе місце займає виконавська діяльність в умовах шкільного уроку музичного мистецтва. Такого висновку дійшли учасники конференції, що відбулася в Університеті педагогічної майстерності 1995 року. Конференцію було присвячено розвитку у школярів естетичного ставлення до музики. Серед багатьох проблем, які порушували на конференції, була проблема, пов'язана з тим, що в нашому місті так мало загальноосвітніх шкіл, які «співають», тоді як одне з найважливіших завдань, які розв'язує урок музики – навчити дітей співати.

На сучасному етапі найактуальнішим залишається кваліфікованість, підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва. Нині молоді вчителі далеко не відразу опановують управління, співецьку діяльність учнів. На наш погляд, це пов'язано з тим, що в педагогічних установах

приділяють багато часу формуванню навиків концертного диригування і набагато менше уваги — навикам розучування хорових творів з дитячим хором. Відбувається розрив між педагогічною практикою студентів і навчанням диригування. Актуальність цієї проблеми і зумовила вибір теми статті.

Мета статті полягає в дослідженні особливостей підготовки молодших школярів до хорової діяльності, у виявленні комплексу методів, що активізують процес засвоєння вокально-хорових навиків з урахуванням вікових і індивідуальних якостей дитини.

Вокальне виховання в хорі — найважливіша частина всієї хорової роботи з дітьми. Основна умова правильного поставлення вокального виховання — підготовленість керівника до занять співом з молодшими школярами. Ідеальним варіантом стає той випадок, коли хормейстер володіє гарним голосом. Тоді вся робота будується на показах, які проводить сам хормейстер. Але й інші форми роботи дозволяють успішно розв'язувати питання вокального виховання. У таких випадках хормейстер часто використовує показ за допомогою хлопців. Шляхом порівняння вибираються найкращі зразки для показу. В кожному хорі є діти, які від природи правильно співають, з красивим тембром і правильним звукоутворенням.

Систематично застосовуючи разом з колективною вокальною роботою індивідуальний підхід до хористів, педагог постійно стежить за вокальним розвитком кожного з них. Але навіть за найправильнішого постановлення вокальної роботи вона приносить різні результати в різних хористів. Ми знаємо, що як немає двох зовні однакових людей, так немає і двох однакових голосових апаратів.

Відомо, яке величезне значення в процесі оволодіння будь-яким матеріалом має увага. «Увага — це спрямованість психічної діяльності і зосередженість її на об'єкті, що має для особистості певну значимість (стійку або ситуативну)». Виховання вокально-хорових навичок вимагає від хористів постійної уваги, а значить інтересу і працьовитості. Співу, як будь-якого мистецтва, потрібно вчитися, вчитися терпляче і наполегливо.

Вокальна робота в дитячому хорі має свою специфіку порівняно з роботою в дорослому хорі. Ця специфіка обумовлена перш за все тим, що дитячий організм, на відміну від дорослого, перебуває в постійному розвитку, а отже, зміні. Багаторічною практикою доведено, що спів у дитячому віці не тільки не шкідливий, але й корисний. Мова йде про спів, правильний з вокального погляду, який можливий

при дотриманні певних принципів. Спів сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального і артикуляційного апаратів. Правильно проведений спів зміцнює здоров'я дітей. А щоб розвиток молодшого школяра в хорі проходив правильно, потрібно сформувавши основні вокально-хорові навички. До них належать:

1. *Співоча установка.* Учні обов'язково повинні дізнатися про хоровий спів, співацькі прийоми виконання як основи успішного засвоєння навчального матеріалу.

2. *Диригентський жест.* Учні слід ознайомити з видами диригентських жестів: увагою, диханням, початком та закінченням співу, темпами, штрихами тощо.

3. *Дихання і паузи.* Педагог повинен навчити дітей опановувати прийоми техніки дихання – безшумний короткий вдих, опора дихання і поступове його витрачання. На пізніших етапах навчання слід опановувати принципи техніки ланцюгового дихання. Дихання виховують поступово, тому на початковому етапі навчання у репертуар потрібно включати пісні з короткими фразами з останньою довгою нотою чи фразами, розділеними паузами. Згодом ускладнюють завдання використання пісень з тривалішими фразами. Потрібно пояснювати учням, що характер дихання в піснях різного руху й настрою не однаковий. Для роботи над розвитком дихання найкраще підходять українські народні пісні.

4. *Звукоутворення.* Потрібно формувати м'яку атаку звуку, оскільки тверду атаку рекомендують використовувати вкрай рідко, у творах певного характеру. Велику роль у вихованні правильного утворення звуку грають вправи. Наприклад, спів на склади як наслідок роботи над звукоутворенням – вироблення у дітей єдиної манери співу.

5. *Дикція.* Потрібно формувати навички ясної і чіткої вимови приголосних, навички активної роботи артикуляційного апарату.

6. *Лад, ансамбль.* Робота над чистотою і точністю інтонування у співі – одна з умов збереження ладу. Чистоті інтонації сприяє чітке усвідомлення почуття «ладу». Виховати ладове сприйняття можна через освоєння понять «мажор» і «мінор», включення до розспівування різних звукорядів, головних ступенів ладу, зіставлення мажорних та мінорних послідовностей, спів а капела.

У хоровому співі поняття «ансамбль» – це єдність, врівноваженість в тексті, мелодії, ритмі, динаміці; тому для хорового виконання потрібні однаковість і узгодженість у характері звукоутворення, вимови, дихання. Потрібно навчити тих, хто співає, прислухатися до голосів, що лунають поряд.

Молодший хор, як уже зазначалося вище, характеризується обмеженим голосовим діапазоном. До першої октави – ре – мі-бемоль другої октави. Тут тембр голосу важко визначити на слух. Рідко трапляються яскраво виражені сопрано, ще рідше альти. У зв'язку з цим ми вважаємо, що на початку занять поділ на хорові партії недоцільний. Головне наше завдання – домогтися унісонного звучання хору.

Перед молодшим хором стоять завдання засвоїти диригентські жести і виробити відповідно правильну реакцію на них (увага, дихання, вступ, зняття, фермата, піано, форте, крещендо, димінуендо тощо). Особливу увагу тут варто приділити диханню – широкому і короткому диханню за фразами. Кожне заняття молодшого хору (хор займається раз на тиждень 45 хвилин) ми починаємо звичайно з виспівування, далі йдуть вправи хорового сольфеджіо. Всі пісні, які ми розучуємо, ми випикуємо на дошці. Іноді застосовуємо прийом релятиви: щоб уникнути зайвої тональності з багатьма знаками, на дошці пишемо найближчу зручну, наприклад, замість ре-бемоль мажору ре мажор, замість фа мінору мі мінор і т. д. Розучування пісні може проходити з голосу (на слух), особливо на першому етапі, тому що надмірне користування нотами може відштовхнути дітей від занять (важно!), але потім потрібно повернутися до нот.

Спів мелодій по нотах приносить певну користь. По-перше, діти звикають співати по нотах, по-друге, відбувається психологічна перебудова: «виявляється, це цікаво – співати по нотах, і не так вже важко». Ми обов'язково враховуємо і особливості віку дітей. Так, у молодших класах діти досить швидко втомлюються, увага їхня притупляється. Для її концентрації доводиться чергувати різні методичні прийоми, активно застосовувати ігрові моменти, все заняття будувати по лінії, що наростає. Хоровий урок повинен проходити стрімко, емоційно. Згодом кожен хороший хоровий колектив – це актив для проведення співанок, співу на зборах. Комплекс різних методів і прийомів має бути орієнтований на розвиток основних якостей співочого голосу дітей шляхом стимулювання перш за все слухової уваги й активності, свідомості та самостійності.

Диференціація якостей звучання голосу та елементів музичної виразності, а також індивідуальне вокальне виконання ґрунтується на використанні всіх видів розумової діяльності учнів. Навіть уявлення в думці звуку до того як його буде відтворено голосом, – складний психічний процес, що потребує аналізу й узагальнення, уваги, м'язової

пам'яті тощо. Для реалізації такого підходу до розвитку дитячого голосу потрібно, щоб педагог знав голосові можливості дітей від народження і до початку мутаційного віку, розумів завдання вокальної роботи для кожного етапу навчання.

Так само обов'язковою умовою формування вокально-хорових навичок є правильний підбір репертуару, і про це керівник хору повинен подбати заздалегідь, тому що це дуже важливо: від того, що співатимуть діти, залежить те, як вони будуть співати. Щоб правильно підібрати репертуар, педагог повинен пам'ятати про завдання, поставлені перед хором, і обраний твір так само має бути спрямований на відпрацювання певних навичок.

Висновки. Хоровий спів є дійовим засобом виховання особистості. Він об'єднує їх у єдиний дружний колектив, організовує і дисциплінує, а головне – розвиває музичальність, пам'ять, мислення, мовлення, сприйняття та інші психічні процеси. Рівень і якість розвитку музичних здібностей повністю залежить від застосування дійових методів навчання. У хоровому колективі потрібно постійно проводити вокальну роботу для розвитку співочих голосів.

Невід'ємною частиною вокальної роботи є виховання здатності емоційно передавати музичні думки і виразно вимовляти словесний текст під час співу. Всього цього досягають за допомогою комплексу хорових вправ, добору репертуару з урахуванням вікових вокальних можливостей співаків, регулярного контролю за станом співацького апарату завдяки тому, як засвоює вокальні навички кожний хорист, завдяки вокальній позиції та виразності співу під час навчання і концертного виконання різних творів.

Список використаної літератури

1. Апраксина О. А. Музично виховання в школі. Вип.12. М., 1977. 304 с.
2. Венгрус Л. А. Початковий інтенсивний хоровий спів. 3-П.: Музика, 2000. 378 с.
3. Гладка С. Про формування співочих навичок на уроках музики в початкових класах. Музичне виховання в школі. Випуск 14. М., 1989. 187 с.
4. Дмитрієва Л. Г., Черноіваненко Н. М. Методика музичного виховання в школі. М.: Просвещение, 1989. 367 с.
5. Жданова Т. А. Ігровий метод у розвитку музично-просвітницьких інтересів молодших школярів у дитячому хорі. Музичне виховання в школі. М.: Музика, 1978. Вип. 13. 267 с.
6. Осеннева М. С., Самарін В. А. Хоровий клас і практична робота з хором. М.: Академія, 2003. 192 с.
7. Стулова Г. Г. Хоровий клас. М.: Просвещение, 1988. 363 с.

ЗМІСТ І СТРУКТУРА ДИРИГЕНТСЬКОЇ АКТИВНОСТІ

Повноцінна професійна діяльність вчителя музичного мистецтва неможлива без достатньої диригентсько-хорової підготовки, яка передбачає в ній найважливішого аспекту володіння методикою формування вокальної культури учнів. Стаття присвячена розвитку професійної компетентності майбутнього вчителя музики. Визначена необхідність коригування змісту диригентсько-хорової підготовки педагога-музиканта з впровадженням комплексу творчих завдань, спрямованих на освоєння сучасних методів і прийомів музичної освіти.

Ключові слова: професійна підготовка, диригентська діяльність, вчитель музичного мистецтва, вокальні навички.

*Iryna OLIYNUK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

TABLE OF CONTENTS AND STRUCTURE OF CONDUCTOR'S ACTIVITY

Valuable professional activity of teacher of musical art is impossible off sufficient conductor-choral hand that provides for in her major aspect of possessing methodology of forming of vocal culture of students. The article discusses development of professional competency of future music teachers. The author considers the necessity to correct the content of choral conducting training of music teachers with implementation of creative exercises aimed at familiarization with the modern methods and techniques of music education.

Key words: professional preparation, conductor's activity, teacher of musical art vocal skills.

Доводиться, що сучасний диригент-хормейстер повинен володіти, передусім, широкими знаннями, багатю ерудицією у найрізноманітніших галузях: від сольфеджіо, історії музики і вокалу до педагогіки і психології.

Від моменту виникнення людства до суспільних відносин і зародження художнього мислення хорова музика впродовж тисячоліть залишається стабільним чинником культурно-історичного розвитку. Фактично, в європейській культурі хорова музика виконує роль своєрідного «художнього барометра» суспільства, утворюючи безперервну стабільну духовну традицію. Така функціональна специфіка хорової музики зумовила її сталу й важливу роль не тільки в музичному, а й у загальному культурно-історичному процесі.

Навчити майбутнього педагога-диригента опрацьовувати пісенний шкільний, хоровий репертуар, формувати знання, уміння самостійної роботи – це означає вирішити ряд творчих завдань, які складають серцевину його диригентської та творчої діяльності. Тому, майбутнім учителям музики, процес удосконалення диригентсько-хорової роботи доцільно здійснювати шляхом активного залучення в творчу діяльність, зміст і характер якої наближена до змісту й характеру тих організаційних завдань, яких доводиться вирішувати в повсякденній практичній діяльності.

Мета статті полягає у виявленні комплексу професійно важливих якостей учителя музичного мистецтва як хорового диригента, у визначенні особливостей і значення його професійної діяльності. На основі вивчення основних етапів формування диригентсько-хорової професії розкрити зміст і структуру професійної діяльності хорового диригента.

Професійна діяльність диригента включає два етапи: підготовчу роботу над собою, хоровою партитурою і концертний виступ.

Підготовча робота ділиться на три етапи:

- 1) створення цілісного уявного музичного образу;
- 2) підбір жестів, виходячи з цілісного образу (технічне відпрацювання голосом, на музичному інструменті та диригентських жестів);
- 3) створення цілісної інтерпретації твору.

Мета концертного виступу – реалізація всієї попередньої роботи в специфічних умовах публічного виконання, передача слухачам змісту музики.

Створення цілісного уявного музичного образу здійснюється в чотири періоди роботи диригента: вокальний, інструментальний, аналітичний і диригентський. Всі ці періоди взаємопов'язані між собою. Перший період представлений створенням музично-слухових уявлень шляхом проспівування всіх хорових голосів і акордів по вертикалі. Другий – демонструє поступове проникнення в зміст, образ певного музичного матеріалу шляхом відтворення авторського

композиторського нотного тексту на фортепіано. Третій період необхідний для створення загального уявлення про твір шляхом аналізу. У четвертому періоді відбувається процес роботи над диригентськими жестами, над пластичними засобами вираження, необхідними для реалізації художнього змісту партитури.

На першому етапі для створення музично-виконавського образу диригент знайомиться з нотним текстом, проспівуючи внутрішнім слухом, голосом чи за інструментом; накопичує інформацію про форму, стиль, жанр, про особистісні та творчі особливості композитора; творчо переробляє всю отриману інформацію. Від нього вимагається адекватно сприйняти і творчо переробити музичну інформацію з урахуванням представлень, збережених у пам'яті, а також створити концептуальну модель інтерпретації. При створенні уявного музичного образу рухова моторика (гра на інструменті, жести рук) може бути відсутня. Диригент може слухати музику «очима», подумки відтворювати її звучання, виходячи з нотного тексту або прослухати твір в записі. Диригент не має права приступити до роботи з хором без попередньо створеної концепції моделі інтерпретації, через строго лімітований репетиційний час і музичну етику.

У загальну структуру професійних якостей диригента входить його музикальність як складна інтегральна здатність, що відображає загальну складову всіх видів музичної діяльності: творче сприйняття і переробку музики з метою створення ідеального (уявного) музичного образу. Музикальність як складну інтегральну здатність утворюють такі групи щодо простих музичних здібностей: сприйняття музичної інформації (музичний слух, музично-ритмічне сприйняття; запам'ятовування, збереження і відтворення музичної інформації (музична пам'ять), творча переробка музичної інформації (музичне мислення, уява), емоційна сфера (емоційна чуйність на музику).

На першому етапі роботи серед вимог до компонентів музикальності головним є здатність внутрішнього озвучування нотних знаків, тобто здатність до музично-слухового уявлення (внутрішній слух) для читання нот з листа. Високі вимоги й до «зовнішнього» музичного слуху диригента, бо музично-ритмічну здатність забезпечує сприйняття музичного часу, адже музичне мистецтво – тимчасове. Фіксація кроків під час звучання музичного твору здійснюється за допомогою оперативної пам'яті. Величезну роль при цьому відіграють знання, навички та вміння, що зберігаються в довготривалій пам'яті диригента.

Знання музично-виразних засобів включають такі елементи музичної мови:

- інтонацію, тему, мелодію (мелодійний малюнок, лад, тембр, тип мелодійного руху, принципи мелодійного розвитку);
- тональність, її виражальні можливості (тональний план, прийоми та зміни тональностей, зіставлення, відхилення, модуляція);
- гармонію (функції гармонії в формоутворенні і в якості резонатора мелодії);
- метр, розмір, ритм, фактуру (основні способи з'єднання голосів; їх виразно-сміслові можливості);
- закономірності формоутворення, жанр, стиль.

Навички внутрішнього співу та внутрішнього слухання твору для освоєння партитури вимагають вміння:

- грамотно виконувати партитуру на фортепіано;
- розкривати образний зміст твору на основі аналізу музично-виразних засобів.

Діяльність музичного мислення вимагає від диригента аналізу, синтезу і узагальнення інформації, а музичної уяви – звукових відчуттів, що зберігаються в зорових образах, і в пам'яті. Високі вимоги потребують створювати просторово-зоровий образ в умовах дефіциту інформації, до логічного компоненту музичного мислення і музичної пам'яті, до стійкості і переключення уваги.

На другому етапі в процесі роботи над деталями музичного твору потрібно володіти основами диригентської техніки як засобом передачі музичного образу та відтворенням хорового звучання (навичками тактування, зняття звуку, ауфтаки тощо).

Необхідно володіти знаннями про засоби музичної виразності:

- функції темпу, агогіки, динаміки і фразування (закономірностей будови вокальної мови);
- штрихів (характеру ведення звуку, виразно-сміслового значення різних прийомів);
- способів звуковидобування, з'ясування кульмінацій (їх співвідношення, ролі в розвитку, прийомів виконання).

Знання, які необхідні для усвідомленого формування мануальної техніки:

- інформаційної природи процесу диригування;
- історично сформованої мови жестів;
- закономірностей передачі просторово-руховими знаками інформації про звук;
- основних принципів постановки диригентського апарату;
- принципів передачі метроритмічної організації музики;

- закономірності побудови рахункових метричних рухів, їх групування, доцільності рухів, обумовлених особливостями музичного матеріалу;

- передачі темпу, динаміки засобами диригування;

- ведення звуку і характеру звуковидобування, виконання ауфтактів.

Художній музичний образ видозмінюється і деталізується в уяві диригента. На цьому етапі представлені більш високі вимоги психомоторики диригента: швидка реакція, точність мікрорухів кисті та пальців, координації виконавських рухів, сенсомоторної координації (просторової орієнтації рук).

Висновки. Диригентська діяльність є творчим процесом, що містить поетапну структуру, і сполучає в собі вивчення та осмислення хорової партитури, створення художньої інтерпретації, втілення створеного музичного образу в хоровому звучанні в процесі репетиційної та концертної діяльності. На успішність професійної діяльності вчителя-диригента впливає наявність чітких уявлень про необхідні професійні знання, вміння та його індивідуальні особливості, що забезпечують ефективність діяльності. Питання підготовки студентів мистецької спеціалізації на основі особистісно-орієнтованих технологій навчання є провідним положенням сучасної освіти і викликає необхідність подальшого опрацювання таких технологій, які підвищили б ефективність формування тих якостей, які стануть важливим принципом професійної майстерності сучасного вчителя музичного мистецтва, як диригента.

Список використаної літератури

1. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования. М.: Музыка, 1969. 120 с.

2. Андрющенко В. П. Педагогічні умови формування готовності майбутніх учителів до музично-естетичної діяльності / автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.04. Одеса, 2000. 20 с.

3. Безбородова Л. А. Дирижирование: учеб. пособие для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей [электронный ресурс]. 2-е изд., стереотип. М. : Флинта, 2011. 213 с.

4. Букач М. М. Спеціальні практики на музично-педагогічному факультеті: навч. посібник. Одеса : Логос, 1993. 116 с.

5. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. М.-Л., 1948, М., 1957.

6. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. Л.-М. : Госмузиздат, 1951.

**СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛІТКІВ
У ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ**

Основне завдання музичної педагогіки полягає в забезпеченні цілеспрямованого характеру процесу формування підлітків музичної культури в закладах позашкільної освіти. Музична культура розглядається як ефективний засіб у вихованні підростаючого покоління. У статті розглядається одна з актуальних проблем сучасного суспільства – необхідність формування музичної культури підлітків у процесі їх навчання в умовах позашкільної освіти.

Ключові слова: музична культура, позашкільна освіта, навчальний процес, підлітковий вік.

Vasyl CUPERYAK,
Master's Degree Student
in Music Art
Specialty – 014.13
Secondary Education

**SPECIFICITY OF FORMSHG OF MUSICAL CULTURE
OF TEENAGERS IN ESTABLISHMENTS
OF OUT-OF-SCHOOL EDUCATION**

The basic task of musical pedagogics consists in providing of purposeful character of process of forming of teenagers of musical culture in establishments of out-of-school education. A musical culture is examined as an effective mean in education of rising generation. In the article one of issues of the day of modern society is examined is a necessity of forming of musical culture of teenagers in the process of their studies in the conditions of out-of-school education.

Key words: musical culture, out-of-school education, educational process, teens.

Процес формування музичної культури підлітків в умовах діяльності закладів позашкільної освіти – системний, цілеспрямований, поетапний, розвиваючий і повчальний процес, спрямований на підвищення загальної культури особистості, популяризацію та поширення традицій музичної культури, розвиток активності та цілеспрямованості особистості підлітка у процесі самоактуалізації.

Проблема розвитку музично-естетичної культури підлітка знаходиться в центрі уваги чимало вітчизняних вчених, психологів, педагогів, музикознавців, культурологів тощо. Суттєве значення в осмисленні проблеми формування музичної культури підлітків зіграли для нас роботи Бега І. Д. [1], Биковської О. В. [2], Мельникової І. М. [6], Мелентьева О. Б. [5], Сущенко Т. І. [7].

Музична культура підлітків формується під впливом двох факторів – засобів масової комунікації та спілкування з однолітками, що в кінцевому результаті призводить до використання музичної продукції низької естетичної якості.

Найважливішим завданням формування музичної культури підлітка є не тільки освоєння конкретних знань певної дисципліни, а й вироблення особливого творчого способу мислення, властивому навчанню.

Тут мається на увазі певний тип сприйняття навколишнього світу, використання асоціативних понять, своєрідності логіки мислення, методів і підходів у вирішенні специфічних завдань. До них можна віднести:

- виховання інтересу до музики;
- розвиток емоційної чуйності і сприйнятливості;
- знайомство в виразно організованій системі (тобто в установах додаткової освіти) з різноманітними музичними творами та використовуваними засобами виразності;
- залучення підлітків до різноманітних видів музичної діяльності, формуючи сприйняття музики і найпростіші виконавські навички в області співу, ритміки, гри на інструментах;
- розвиток загальної музикальності дітей;
- формування музичного смаку, оцінне ставлення до виконуваних творів;
- розвиток творчого ставлення до музики, тобто виявлення самостійності, ініціативи в музичній творчості (імпровізація, музикування).

Підлітковий вік займає важливе місце в педагогічному процесі. Його треба розглядати не просто як черговий віковий період, а як особливу фазу психічного розвитку, фазу переходу від дитинства до дорослості. Розвиток особистості у підлітковому віці виходить на якісно нову соціальну позицію, тут реально формується її свідоме ставлення до себе як до члена суспільства.

Однією з актуальних завдань діяльності закладів позашкільної освіти, є організація дозвілля підлітків. Сфера підліткового дозвілля має свої особливості. Дозвілля підлітків істотно відрізняється від дозвілля інших вікових груп в силу їх специфічних духовних і фізичних потреб, і, властивих їм, соціально психологічних особливостей. До таких особливостей можна віднести підвищену емоційну, фізичну рухливість, динамічну зміну настроїв, зорову та інтелектуальну сприйнятливість. До специфічних рис підліткового періоду відноситься пошукова активність.

Мета статті полягає у дослідженні нами специфіки формування музичної культури підлітків у процесі їх навчання в умовах позашкільної освіти.

Проблеми формування музичної культури підлітків у закладах позашкільної освіти обумовлена низкою факторів:

- по-перше, формування музично-інформаційної культури підлітків відбувається сьогодні в умовах різноманітної діяльності суб'єктів виховання – сім'ї, освітніх установ, навчальних закладів, засобів масової інформації. У зв'язку з цим, кожна структура привносить свої закони, принципи, вимоги щодо розвитку формування музичної культури підрастаючого покоління;

- по-друге, проблемам формування музичної культури підлітків приділяється недостатня увага на всіх рівнях навчально-виховної діяльності:

- філософії освіти, у міждисциплінарних та навчально-педагогічних теоріях, у повсякденній музично-педагогічній практиці. Окремі сплески творчої активності в цьому напрямку, як правило, зводяться до розробки локальних навчальних концепцій;

- по-третє, важливим фактором виступає відсутність відповідних розроблених форм і методів роботи з дітьми підліткового віку, слабка підготовка керівників до таких видів діяльності як диференціація та індивідуалізація, в тому числі, і зі творчо-талановитими дітьми. Слабка матеріальна база, відсутність належного фінансування виступають як бар'єри для керівників та їх вихованців.

Сьогодні назріла потреба в розробці нових оригінальних програм та інтерактивних форм, залучення в систему позашкільної освіти

високопрофесійних фахівців, впровадження нових технологій розвитку.

Сучасна система позашкільної освіти репрезентована різними видами закладів, у яких діти та підлітки можуть реалізувати свої інтереси та потреби: центри дозвілля й творчості, школи позашкільної освіти (музичні школи, школи мистецтв) тощо.

Основна мета сучасної системи позашкільної освіти дітей – створення методичних і технічних можливостей для отримання знань, а також умов для творчого розвитку особистості.

У позашкільній освіті навчання розглядається не просто як «підготовка до життя» чи освоєння основ майбутньої професії, а як, власне, основа життя – безперервний процес саморозвитку, самовдосконалення, захоплюючого використання інтелектуальних ресурсів. У позашкільній освіті підростаюче покоління вчиться мріяти, проектувати, планувати, видозмінювати своє життя і навколишню дійсність, прагнучи у своїй творчій діяльності досконалості та гармонії. Така освіта ґрунтується на свободі дій, думки, творчості, партнерства, гідної поваги кожної особистості зокрема тощо. Це стає можливим, оскільки в порівнянні зі системою загальної освіти, для позашкільної освіти характерні наступні особливості:

- участь у позашкільній освіті на основі добровільного вибору дітей (сім'ї) за інтересами, здібностями та системою цінностей;

- можливість вибору навчальних організацій, програми, терміну її виконання, зміни програм тощо.

З цього випливає, що основні завдання закладу позашкільної освіти полягають у наступному:

- забезпечення необхідних умов для індивідуального розвитку, зміцнення здоров'я, професійного самовизначення та творчої праці дітей у віці від 6 до 18 років;

- адаптація до життя в суспільстві;

- формування загальної культури;

- організація змістовного дозвілля.

Навчальні програми позашкільних закладів, які визначають зміст освіти, розробляються, затверджуються та реалізуються самостійно навчальним закладом тощо.

Метою та завданнями позашкільних освітніх програм, у першу чергу, є забезпечення навчання, виховання, розвитку дітей. У зв'язку з цим, зміст позашкільних навчальних програм має відповідати:

- досягненням світової культури і мистецтва, українським традиціям, культурно-національним особливостям регіонів;
- відповідному рівню освіти (дошкільної, початкової загальної, основної загальної, середньої (повної) загальної освіти);
- тенденціям позашкільних загальноосвітніх програм;
- сучасним навчальним технологіям, що відповідають принципам навчання (індивідуальності, доступності, наступності, результативності);
- формам і методам навчання (методи дистанційного навчання, диференційованого навчання, музичні заняття, конкурси, змагання, вечори, фестивалі тощо);
- методам контролю та управління навчальним процесом (аналіз результатів творчої й виконавської діяльності дітей);
- засобам навчання (перелік необхідного обладнання, інструментів і матеріалів з розрахунком на кожного учня зокрема).

Висновки. Для забезпечення ефективності процесу формування музичної культури підлітків необхідно дотримання ряду умов: наявність музично-естетичного середовища, високий рівень педагогічної та музичної культури педагога, організація самостійної музично-творчої діяльності, активізація міжособистісного спілкування між підлітками, врахування вікових особливостей, точні відбір змісту музично-естетичного освіти. За умови правильного виховання гурткової колективу, він стає дієвим інструментом і середовищем для формування музичної культури підлітків.

Список використаної літератури

1. Бех І. Д. Особистісно-зорієнтоване виховання. К. : ІЗМН, 1998. 204 с.
2. Биковська О. В. Позашкільна освіта в Україні: навч. посіб. / За ред. О. В. Биковської. К. : ІУБАКІН, 2006. 224 с.
3. Божович Е. Д. Психологические особенности развития личности подростка. М. : Знание, 1979. 39 с.
4. Выготский Л. С. Психология развития как феномен культуры: избр. психол. тр. М., Воронеж: ин-т практ. психологии: НПО «Модэк», 1996.
5. Мелентьев О. Б. Теория і методика позашкільної освіти. Умань.: «АЛМІ», 2013. 182 с.
6. Мельникова І. М. Позашкільні заклади України : основні напрямки розвитку та оновлення діяльності. Концепція. К. : Освіта, 1993. 48 с.
7. Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні / Наумов Б. М. : Освіта України. 2004. № 94. С. 6-10.
8. Сущенко Т. И. Педагогический процесс во внешкольных учреждениях : учебно-методическое пособие. К. : Рад. шк., 1986. 118 с.

Розділ III
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

УДК 784.4(477.86)

Тетяна БОДНАРУК,
здобувач,
другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)

**ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА СФЕРИ ПОБУТУВАННЯ
НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ПОЛЬЩІ**

У статті висвітлено загальну характеристику народного музичного інструментарію Польщі. Проаналізовано історичні витоки та розглянуто сферу побутування народних музичних інструментів. Висвітлено найпопулярніші напрямки розвитку та збереження народного музичного інструментарію. Зазначено, що однією з наймасовіших та найпоширеніших форм культурного українсько-польського співробітництва є проведення різноманітних мистецьких фестивалів, імпрез тощо.

Доведено, що на сьогодні одним з основних осередків збереження традиційного музичного інструментарію у Польщі є музеї та приватні колекції.

Ключові слова: народний музичний інструментарій Польщі, історія, музична культура, фестиваль, музей.

Tatiana BODNARUK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

**HISTORICAL ORIGINS AND AREAS OF LIVING
FOLK MUSICAL INSTRUMENTS OF POLAND**

The article describes the general characteristics of Polish folk music instruments. Historical origins are analyzed and the scope of folk music instruments is examined. The most popular trends in the development and preservation of folk music instruments are high lighted. It is noted that one of the most wided pread and widespread forms of cultural Ukrainian-Polish cooperation is the holding of various artistic festival and other events.

It is proved that today one of the main centers of preservation of traditional musical instruments in Poland are museums and private collections.

Key words: *folk musical instrument of Poland, history, musical culture, festival, museum.*

Поставлення проблеми. Музичні інструменти, як і вся культура польського народу, мають у своїй біографії драматичні і навіть трагічні сторінки. Багато інструментів ще кілька десятиліть тому перестали побутувати та зникли взагалі. Тому сьогодні актуальним питанням є глибоке вивчення історії народного музичного інструментарію як важливої складової духовної та матеріальної культури польського народу.

В історичному аспекті процес еволюції народних музичних інструментів, на жаль, залишається не достатньо дослідженим, а сфери побутування музичних інструментів є свідченням тривалого еволюційного шляху вдосконалення та розвитку музичних інструментів. Історія вивчення та розвитку музичного інструментарію перейшла за тисячоліття і продовжує розвиватись до сьогодні. Зокрема, з'являється багато наукових дисциплін об'єктом дослідження яких є музичний інструмент: археологія, етнографія, органофонія, органологія, фольклористика, історичне музикознавство та ін.

Аналіз останніх досліджень. Необхідність фіксації, документування й узагальнення знань про традиційний музичний інструментарій виникала вже на найдавніших стадіях розвитку людства. Але якщо перші методологічні підходи до проблеми генези, еволюції й побутування традиційної музики та музичних інструментів, були позбавлені конкретики, а найбільший пласт відомостей про самі інструменти та інформація про них безслідно шезли, то сучасна методологія повинна ґрунтуватись виключно на історичних, науково аргументованих та експедиційно-польових засадах.

Відомим польським композитором та музикознавцем, який цікавився та досліджував польський фольклор та народну музику був Владзімеж Котонський. Дослідник є автором ряду монографій, серед яких важливе місце посідає наукова праця «Ударні інструменти в сучасному оркестрі» («Instrumenty perkusyjne w współczesnej orkiestrze», 1963) і «Електронна музика» («Muzyka elektroniczna», 1989). В.Котонський є також автором посібника «Словник сучасних ударних інструментів» («Leksykon współczesnej perkusji», 1989).

Ще одним відомим польським музикознавцем та критиком є Здіслав Яхімецький – автор понад 100 праць, серед яких монографія «Історія польської музики». У своїх працях педагог-дослідник поєднує постать науковця-музикознавця з постаттю популяризатора народної музики. Написання професором монографій, з одного боку потребувало суспільство, оскільки вони були першими науковими розробками польською мовою, а з іншого – були результатом зацікавленнь самого автора [4].

У монографії Валентини Борисенко «Етнокультурні зв'язки українців та поляків Східного Поділля» (2014 р.) вперше розглядаються процеси культурної взаємодії між місцевим українським населенням Східного Поділля та етнічною групою поляків, які проживають на території України впродовж чотирьох віків. У дослідженні охоплено традиційну культуру, виявлено як спільні, так і відмінні риси культури двох етносів [1].

На спільність інтонаційних зв'язків польської побутової інструментальної музики з етноукраїнською пісенністю вказують у своїх дослідженнях музикознавці І. Белза, Р. Грубер, Л. Корній, а також німецький дослідник Д. Леман. Дослідниця Л. Корній у своїй роботі «Ukrainsko-polskie kontakty muzyczne w XVI-XVII wieku», вивчаючи українсько-польські зв'язки, доводить взаємозв'язок ладоінтонаційних, ритмічних і танцювальних форм музики з етноукраїнським фольклором.[3].

Визначне місце серед дослідників Польщі посідає постать етнографа Оскара Кольберга, який збирав і досліджував народну поезію, культуру та побут мешканців Польщі та етнографічних регіонів України. Видав збірки: «Народні пісні в обробці для співу» з фортепіано (1842 р.) та «Пісні польського народу» (1857 р.). Велику наукову цінність мають багатотомні праці О. Кольберга, одна з яких «Народ, його звичаї, спосіб життя. Мова, віддання, прислів'я. обряди, повір'я, розваги, пісні, музика і танці» (1865 р.). Дослідник також опублікував низку статей про польський музичний фольклор, народні інструменти, слов'янську музику в польському періодичному виданні і «Загальній енциклопедії». У монументальній серії його регіональних етнографічних монографій про звичаї та обряди українців присвячено чотиритомну монографію «Покуття» (1882, 1883, 1888, 1889.), двотомну «Холмщина» (1890-1891 р.), монографії «Перемишльщина» (1891 р.) і «Волинь» (1907 р.). Видання рукописної спадщини вченого вводить

в обіг нові матеріали, розширюючи базу досліджень різних аспектів народної культури [6, 8].

Мета статті полягає у висвітленні дослідженості народних музичних інструментів, визначення їх сфер побутування на території Польщі, а також окреслення стану збереження в історичному та сучасних аспектах.

Польська музична культура — одна з найдавніших слов'янських культур. Найбільш ранні відомості про існування польської народної музики містяться в подорожніх записках арабських купців, що торгували на польських землях в VII ст. П'ятиструнні гуслі, виявлені поблизу Гданська датуються XII ст. Окремі відомості про стародавні польські музичні інструменти дають археологічні розкопки, під час яких були знайдені різноманітні брязкальця і свистки (дитячі або мисливські). Цікавим прикладом є восьмигранна гарно прикрашена кістяна сопілка з п'ятьма отворами, яку знайшли в Ковальову (Велика Польща). У Гданську та Опіллі були знайдені струнні інструменти типу фінських та балтійських kankles. До сучасних народних інструментів відносять пастушачі труби: в південній частині Польщі — trompu та trombita, в центральній — ligawki, у кашубів — bazunu. В залежності від регіону де були поширені інструменти видозмінювалась та вдосконалювалась їхня будова та вигляд.

Труби півдня Польщі були циліндричної форми, декількох метрів у довжину та були перевиті корою. Труби які були поширені в центральних регіонах Польщі були значно коротшими (близько 1 метра), конічної форми, прямі або трохи викривлені. В основному ці труби виконували сигнальну функцію для пастухів та тварин. Тільки в Бескидах, завдяки значній довжині труб, можна було награвати повільні мелодії.

У південних районах Польщі надзвичайного поширення набула fujara (сопілка) або iscolka (пищалка), циліндричної форми завдовжки близько 60 см, без бокових отворів. Поширені тут тромби і сопілки, зустрічаються також у Словаччині та на Балканах, що пов'язано, мабуть, з пересуванням польських скотарів.

Інструменти типу дудки відомі під назвами: kozioł (найобширніша гамма та низьке звучання), gajda — поширена в Сілезькому Бескиді, duda — у Великій Польщі та в Живецькій Бескиді. Гайди і дуди південної околиці Польщі були, мабуть, занесені з Балкан. У Великій Польщі зберігся також і старовинний пастуший інструмент, так звані

siesienki. Це були маленькі дудки без шкіряних міхів, замість яких був один або два міхура. В даний час на таких дудках грають діти. На інструментах типу дудки грають майже завжди в супроводі скрипки, а у Великій Польщі в супроводі невеликих смичкових інструментів, що називаються mazanki. Мазанки також зустрічаються і в Підгаллі, відносяться до колись поширених в Європі типів інструментів. Що називалися tanzmeistergeige.

У районах Польщі, де дуди не поширені, сільський танцювальний оркестр складається зі скрипки з малим барабаном або з скрипки з малим басом. В наш час до складу інструментальних оркестрів нерідко входять друга скрипка, кларнет або труба, а також духові інструменти, зокрема саксофон і струнно-щипкові – гітари і мандоліни. Інструментальна музика набула широкого поширення в народному побуті. Мандрівні народні музиканти та інструментальні ансамблі були постійними учасниками сільських свят та гулянь. [9, 10, 11].

Польська народна музика має багато спільного з народною музикою інших слов'янських країн: України, Білорусії, Словаччини та ін. Тому і в класифікації народних музичних інструментів Польщі простежуються спільні риси поділу інструментів цих країн. Згідно цієї класифікації всі музичні інструменти поділяють на ідіофони, мембранофони, аерофони та хордофони. До струнних музичних інструментів належать наступні: скрипка, Złobsocki (різновид скрипки), бас, басет, спінет, колісна ліра. До духових народних музичних інструментів відносять лігавку, свистульки, труби та сопілки. Популярними ударними музичними інструментами в Польщі є чудовий барабан, малий барабан, бурчибас та не дивлячись на свою назву, також ударним інструментом вважають диявольську скрипку. Незвичним та унікальним музичним інструментом Польщі є педальний акордеон, але на жаль в наш час він існує як музейний експонат.

В наш час у різних країнах світу стрімко розвивається фестивальний рух і Польща не є винятком. Фестивалі народної музики – це один з напрямів збереження, популяризації та розвитку народної музики. Між Польщею та Україною культурна співпраця проводиться у різних напрямках, та однією з наймасовіших та наймасштабніших форм культурного українсько-польського співробітництва є проведення фестивалів та культурно-мистецьких акцій, під час яких є можливість одночасно великій кількості людей долучитись до української та польської культур.

Яскравим прикладом можна вважати національний фестиваль польської пісні в Ополе, який є одним з найважливіших музичних фестивалів Польщі. Фестиваль в Ополе задуманий як підсумок досягнень польських піснярів і співаків за черговий прожитий рік. Це також найважливіша культурна подія в Ополе з понад 50-річною традицією. Зазвичай подія проходить у другій половині червня і триває чотири фестивальні дні, які насичені яскравою концертною програмою. Сюди з'їжджаються виконавці з усієї країни щоб продемонструвати свою любов до народної пісні. Народні пісні виконуються в поєднанні з цікавим інструментальним супроводом.

Проводяться в Польщі не лише національні фестивалі, але й акції присвячені українській культурі. Одним із найбільш яскравих прикладів є фестиваль української культури під назвою «Українська весна» відбувається у Познані з 2008 року. Сьогодні це найбільший культурологічний захід української тематики в Польщі. Ініціатором фестивалю «Українська весна» був почесний консул України у Познані Лукаш Горовський. У рамках першого фестивалю відбулося 16 акцій різного характеру, що репрезентували полякам українське мистецтво у всіх його вимірах. З 16 по 20 травня 2012 року у фестивалі брав участь Національний академічний оркестр народних інструментів України. Фестиваль триває 10 днів і демонструє українську культуру у різних видах мистецтва. У 2016 році в ньому взяли участь українські музиканти, зокрема серед учасників був дует скрипальки Мирослави Которович та баяніста Ігоря Саєнка. Особливу увагу на концерті у Познані у рамках фестивалю привернув виступ української лірниці Наталії Сербинської, а також познанських виконавців Патриції Півош та Мацея Серпня. [12].

Союз українців Підляшшя щорічно організовує декілька фестивалів та мистецьких імпрез української культури. Щорічно восени проходить фестиваль «Підляська осінь», в якому з України беруть участь виконавці народної та естрадної музики.

Таким чином, в сучасній Польщі вживаються заходи з відродження і збереження первинного інструментарію як джерела національного мистецтва, серед яких важливе місце займають різноманітні музичні, фольклорні та етнофестивалі як найбільш яскрава та змістовна форма творчої діяльності.

Ще однією формою збереження національної традиції є розвиток музейництва. Модернізаційний розвиток суспільства значною мірою

залежить від осмислення свого минулого, а музеї при цьому мають визначальне значення як осередки пам'яті та збереження культури суспільства, зокрема і музичної. Попередниками музеїв більшість учених вважають колекції культурних надбань суспільства, які мали важливе значення у формуванні світогляду суспільства.

Відомому Польщі є музей народних музичних інструментів, який знайомить відвідувачів з різними музичними інструментами, а також з колекцією пам'яток, пов'язаних з історією міста Щидловця, у якому і знаходиться музей. Перша виставка польських народних музичних інструментів збиралася по всій провінції Кельце. На виставці можна побачити близько 200 об'єктів, починаючи від найпростіших інструментів, на зразок свистків з соломки, до інструментів високого ступеня складності – скрипки, волинки. Крім того, в музеї можна познайомитись з творчістю польських народних колективів та прослухати аудіозаписи. Окрема частина виставки знайомить відвідувачів з інструментами, які використовувались у побуті сільського населення. Самі ж музичні інструменти розділені на чотири групи: струнні (скрипка, бас), духові (флейта, волинки, сурми, свистки), інструменти з мембраною такі як барабани та ідіофони, де джерелом звуку є саме «тіло» інструмента (молотки, брязкальця, гармоніка). У музеї також можна побачити копії інструментів, які на сьогодні не використовуються – колісні ліри, спінені. Представлено в експозиції і найстаріші інструменти XVIII сторіччя, також тарапату XIX ст. В музеї представлений ще один цікавий інструмент – бурчибас. Його використовували не лише на весіллях, а й на різноманітних урочистостях, як один з основних інструментів оркестру[10].

Таким чином, музейництво має визначальну роль у формуванні музичної свідомості суспільства, адже лише тут можна ознайомитись з унікальними виставками народних музичних експонатів у їх первинному вигляді.

Популяризації народної пісні та народних музичних інструментів у наш час сприяють виконавці та колективи, які у своїй творчості активно використовують народний музичний інструментарій і все частіше звертаються до народних мотивів, надаючи їм нового і неповторного звучання. Серед виконавців Польщі слід звернути увагу на відомий струнний квінтет «Volosi». Це польський фольклорний етнічно-класичний квінтет, що є безумовно новим явищем на великій європейській сцені. Група з'явилась у 2010 році на перетині музичних світів і традицій. Частина колективу це академічні музиканти, які

мріючи про імпровізацію були зачаровані народною музикою. Вже за два роки існування «Volosi» стали відомими у Німеччині, Грузії, відзначилися на наймасштабніших майданчиках Польщі. У 2010 році група отримала велику кількість нагород фестивалю польського радіо NowaTradycja. У 2011 році композиція Zmierzch отримала гран-прі на міжнародному конкурсі фолк-музики і титул кращої фолк-композиції Європи. Група стала справжнім відкриттям міжнародного фестивалю Арт Поле 2012[11].

Розвиток музичного інструментарію відбувається в Польщі і в наш час. Для збереження та популяризації народних музичних інструментів у Польщі створюються абсолютно нові музичні інструменти. Яскравим прикладом цього є новий музичний інструмент для дітей, що був представлений у Польщі 2017 року. Новинку назвали м'юзикон, що одночасно і навчає, і розважає малечу. Винахідник незвичайного музичного інструменту Каміль Лашук описує свій інструмент, як скриньку, що начинена музикою. Відмінною рисою цього інструменту є його простота, натиснувши на кнопки запускається механізм інструменту. Пристрій дуже мобільний, тому діти його легко опановують. Барабан інструменту може обертатись з різною швидкістю, якщо повільно то звучить колискова, якщо швидше – музика динамічна. М'юзикон має 720 світло-сенсорних кнопок, за допомогою яких можна відтворювати різні мелодії. До нього магнітами кріпляться ще три додаткові інструменти, тому їх легко переставляти та змінювати музичні стилі.

Отже, на сьогодні народний музичний інструмент – не лише знаряддя для виконання музики, а й пам'ятка національної культури, предмет колекціонування, що вказує на високий рівень інтелекту і духовності його власника, родинна реліквія. Музичні інструменти у національній традиції інструментального музикування Польщі є одним із головних факторів формування жанрів та форм народної інструментальної музики, тому народний музичний інструментарій потрібно зберігати, розвивати і пропагувати в умовах сучасної модернізації суспільства. Фестивалі – це своєрідні осередки, що визначають напрямки розвитку мистецтва, формують нові ідеї та відкривають митцям і виконавцям безмежні обрії творчої діяльності. За допомогою розвитку фестивального руху в Польщі та Україні, народна традиція інструментального музикування зберігається та активно розвивається у нових напрямках і стилях.

Висновки. Отже, в сучасний період одним з основних осередків збереження традиційного музичного інструментарію є музеї та приватні колекції. Таким чином, народні музичні інструменти, будучи експонатами музеїв, все ж викликають зацікавлення суспільства щодо витоків народної музичної культури.

В наш час спостерігається тенденція стрімкого розвитку фестивального руху у різних країнах, зокрема в Польщі. З плином часу традиційна музика стає дедалі популярнішою серед населення, так як у більшості випадків, поєднується з усіма можливими сучасними музичними жанрами. Використання польськими сучасними гуртами давніх народних музичних інструментів, містить у собі велику історично-культурну цінність, пропагуючи серед молоді зацікавлення традиційною музичною культурою. На сьогодні відбувається синтез музичного фольклору та сучасної музики, який дає змогу донести забуті або неактуальні серед молоді теми історичного минулого, до широкої аудиторії, розширити світогляд, та пробудити національний дух сучасного покоління. Тому важливо берегти традиції, щоб народний музичний інструментарій все ж побутував та розвивався, а не залишався лише цікавим експонатом музеїв.

Список використаної літератури

1. Борисенко В.К. Етнокультурні зв'язки українців та поляків Східного Поділля (кінець XIX – початок XX сторіччя). Київ: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2014. 206 с.
2. Белз І. Історія польської музичної культури. Москва, 1954. 249 с.
3. .Вовк М. В. Основи української музично-інструментальної етнопедагогіки. Навчальний посібник. Івано-Франківськ. Вид-во Плай, 2009. 170 с.
4. Гиса О. А. Музикознавча та науково-публіцистична діяльність Здіслава Яхімецького. Наук. записки Тернопільського національного університету. Тернопіль, 2014. Вип. 3. С. 78 – 83.
5. Круль П. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. Івано-Франківськ. Плай, 2006. 164 с.
6. Lam S. Oskar Kolberg, E. Millerowa – Dzieje folklorystyki polskiej Warszawa, 1982. 103 s.
7. Ukrainsko-polskie kontakty muzyczne w XVI-XVII wieku: Studia polsko-ukrainkie. Przemysl, 2006. 38 s.
8. Kolberg O. Sanockie-Krosnienskie. Wroclaw-Poznan, 1961. 552 s.
9. Ludowe-instrumenty-muzyczne-slowian-ze-szczegolnym-uwzglednieniem-dorobku-polskiego-ludu URL : <http://pismofolkowe.pl/artukul/2491-instryment-poland.html> URL : <http://04.com.ua/evropa/>
10. 2491-instryment-poland.html URL : <http://04.com.ua/evropa/>
11. nevidoma-polshha URL : <http://www.nasze-slowo.pl/>
12. festival-ukrayinska-vesna-prokhodit-upolschi URL:<http://www.unn.com.ua/uk/news/>

**ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК
ВОКАЛЬНО-СЛУХОВОГО САМОКОНТРОЛЮ
У МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ
В КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ**

У статті висвітлено педагогічні умови, які необхідні для формування вокально-слухового самоконтролю з урахуванням типологічних особливостей студентів. Подано аналіз прийомів та методів розвитку та удосконалення навичок самоконтролю у студентів-вокалістів, що ґрунтуються на основі музично-педагогічних досліджень. Виявлено вплив музикальності, як професійної якості майбутнього вчителя музики, на формування навичок вокально-слухового самоконтролю та виховання вміння емоційно відтворювати музичний твір, що суттєво допомагає у подоланні технічних і виконавських труднощів, а також підвищує пізнавальну активність студентів у процесі роботи на вокальних заняттях.

Ключові слова: вокально-слуховий самоконтроль, техніка дихання, вокально-технічні навички, звукові вправи, м'язова свобода.

Kristina BOTA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

**FORMATION OF VOCAL AND AUDITORY SELF-CONTROL
SKILLS OF A FUTURE MUSIC TEACHER IN A VOICE
PRODUCTION CLASS**

The article describes the pedagogical conditions that are necessary for the formation of vocal and auditory self-control, taking into account the typological features of students. The analysis of methods and methods of development and improvement of self-control skills in vocal students based on music-pedagogical research is presented. The influence of musicianship as a professional quality of a future music teacher on the formation of vocal and auditory self-control skills and education of the ability to emotionally reproduce a piece of music, which significantly helps to overcome technical and performance difficulties, and also increases the cognitive activity of students in the process of work.

Key words: vocal-auditory self-control, breathing technique, vocal and technical skills, sound exercises, muscular freedom.

Поставлення проблеми. У сучасних умовах реформування освіти велика увага приділяється питанням підвищення рівня підготовки фахівця у вищому навчальному закладі. Суттєву складову професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва забезпечують заняття в класі постановки голосу, на яких студент набуває основ свідомого ставлення до свого музичного і співочого розвитку. Підготовці майбутнього вчителя музики в класі сольного співу властивий ряд специфічних рис, насамперед: володіння вокально-технічними та виконавськими навичками, а також уміння аналізувати складові процесу постановки голосу.

Важливим компонентом цього процесу є проблема формування вокально-слухового самоконтролю. Вокально-слуховий самоконтроль – уміння, що дозволяє студентам контролювати спів на рівні відчуттів, які відповідають професійним вимогам академічної школи сольного співу: чути і коригувати вокальні помилки і спів, розуміти зміст принципу єдності технічного та художнього в співі, відшукувати способи в розмірі професійних завдань та активізувати самостійність у виконавській роботі над творами. Саме тому формування вокально-слухового самоконтролю у студентів вищого навчального закладу музично-педагогічного спрямування є однією з найважливіших завдань професійної освіти.

Аналіз досліджень. Проблема самоконтролю у педагогічній діяльності знайшла своє відображення в дослідженнях видатних вчених музикантів і педагогів (Е. Б. Абдуллін, Ю. Б. Алієв, Д. Б. Кабалецький, Б. М. Теплов, Л. І. Уколова). У працях, які розкривають специфіку діяльності педагога-вокаліста, самоконтроль визначається як чинник, що забезпечує успіх у навчанні співу (М. С. Агін, Д. Л. Аспелунд, І. Ю. Алієв, М. Гарсія, Л. Б. Дмитрієв, М. Е. Донец-Тесеєр, А. М. Єгоров, Ф. Ф. Засідателев). Однак процес формування вокально-слухового самоконтролю в класі постановки голосу педагогічного вузу не було предметом спеціального дослідження.

Мета статті полягає у висвітленні педагогічних прийомів та методів, спрямованих на формування навичок вокально-слухового самоконтролю студентів у класі постановки голосу.

Виклад основного матеріалу. Існують різні наукові підходи до розуміння сутності дії самоконтролю. При цьому самоконтроль розглядається як властивість особистості, саморегулюючої свою поведінку; акт внутрішньої діяльності людини (прояв самосвідомості,

що полягає в пізнанні самого себе); компонент трудової діяльності; необхідний елемент у професійній діяльності педагога. Слуховий самоконтроль – це вміння студента пов'язати слухове уявлення вокального еталона (зразка) з реальним звуком і проконтролювати ймовірність помилки ще до початку співу. У цьому випадку ми припустили, що рівень слухового самоконтролю «високого» рівня означає: вміння студентом уявити звучання еталона, який викликає відповідні м'язові реакції голосового апарату і наступний контроль звукових результатів. Головне в роботі внутрішнього слухового контролю в тому, щоб акустичний результат повністю впорався зі звуковим. Високим рівнем слухового контролю є вміння студента співати в будь-яких акустичних умовах.

Узагальнення педагогічного досвіду, накопиченого вокальною педагогікою, дозволило сформулювати основні принципи, на які слід спиратися при заняттях постановки голосу: принцип технічного і художнього, принцип індивідуального підходу, а також принцип поступовості і послідовності у навчанні співу. Перераховані принципи служать основою виховання в класі постановки голосу, в частковості, формування спеціальних умінь і навичок, а також теоретичних уявлень про предмет. Формування вокальних навичок студентів повинне привести до часткової автоматизації співацьких дій, таких, як точна координація м'язів діафрагми і черевного пресу, спів на «опорі» дихання, відчуття «куполу», що створює округлий звук і тому подібне. Проте досягти повної «автоматизації» процесу співу практично неможливо, оскільки виконання передбачає оформленості слухових, м'язових і вібраційних відчуттів. У співі не можна все звести до навички. При цьому в рамках нашого дослідження важливо прослідкувати закономірність, що існує між формуванням вокальних навичок і їх взаємозв'язком з професійною якістю вокально-слухового самоконтролю в співі.

Навчання вокально-слухового самоконтролю має починатися з перших занять і бути продовжено на наступних, тобто повинно бути систематичним. Після попередньої перевірки вокальних даних студента (тембр, діапазон, характер звуку, дефекти і. т.д.) педагог розповідає йому про можливості голосу, про професійні складнощі, з якими стикаються співаки, і визначає найближчу дидактичну задачу. Щоб прищепити студентам навички вокально-слухового самоконтролю, педагогу необхідно насамперед познайомити їх з оптимальним вокальним диханням («опорою»), високою позицією звучання голосу у співі. Педагог пояснює студенту, які м'язи задіяні в освіті вокального звуку і піддаються самоконтролю (м'язи артикуляційного апарату:

м'яке піднебіння, язик, м'язи обличчя, нижня щелепа, губи, щоки), а які свідомому контролю не піддаються (коливання голосових складок, верхня щелепа, тверде піднебіння), але є невід'ємною частиною голосоутворення.

Без добре розвинених м'язових відчуттів неможлива повноцінна постановка голосу студентів. Багато професійних співаків порівнюють свій голос з музичним інструментом, на якому вони можуть «зіграти» твір будь-якої складності. Тому розвиток м'язових відчуттів може бути більш ефективним, якщо студент буде контролювати їх, запам'ятовувати, відбирати найбільш зручні для себе способи їх знаходження. Студент повинен натренувати свої м'язові відчуття при формуванні вокального звуку. Особливо важливо, щоб студент зрозумів, що при посередництві м'язового самоконтролю звук може придбати різноманітні якості.

Розвиваючи м'язові відчуття, студент паралельно розвиває і слухові, а їх об'єднання дозволяє йому управляти вокальним апаратом і контролювати його в співі. Всі м'язові відчуття виробляються на найпростіших вокальних вправах в межах секунди, терції, кварта, квінти. Потім вправи ускладнюються по інтервалах, які виховують слуховий самоконтроль співака. Таким чином м'язи працюють в «союзі» з диханням і слуховими відчуттями студента. Застосовувані вправи сприяють формуванню і організованості вокального звуку. Головним критерієм правильного співу для студента може стати спів без музичного супроводу. Студент чує внутрішнім слухом «зразок» і намагається правильно його виконати, коректуючи слухом інтонаційні, динамічні та інші помилки.

Вокальний звук неможливий без «опори» на дихання. При навчанні студента техніці дихання потрібно його переконати в доцільності того чи іншого типу дихання, а також роз'яснити як той чи інший тип дихання впливає на формування звуку і діє на керовані і некеровані м'язи голосового апарату.

Дихальні вправи – це так звана вокальна гімнастика. З її допомогою студент контролює м'язи, що у процесі голосоутворення. Основна мета цих вправ – звільнення м'язів ротоглоточного каналу від зайвої напруги, і, з іншого боку, в їх зміцненні, розвитку рухливості діафрагми і черевного пресу, еластичності м'якого піднебіння, губ, мови. Дихальні вправи призначені для розвитку концентрованої уваги до правильного вдиху і видиху, вмінню рівномірно і без поштовхів розподіляти його на всю музичну фразу, зміцненню дихальної мускулатури, розвитку почуття опори звуку, вироблення різних видів атак звуку.

Починаючому співакові найлегше освоїти і контролювати «тверду» атаку звуку. Для того щоб студенту навчитися її виконувати педагог з самого початку звертає увагу на те, що в процесі правильно «взятого» вдиху у співака виникає відчуття позіхання – піднімається м'яке небо, тим самим створюється обсяг для округлого, вертикального звуку. Оскільки найбільш вірним є діафрагмальне або черевне дихання, педагог вказує на необхідність в процесі вдиху набрати його в область живота. Самоконтроль необхідний як в процесі вдиху, так і в процесі видиху, оскільки від якості видиху безпосередньо залежить якість звуку.

Дихання сприяє правильному звуковеденню. У свою чергу звуковедення пов'язане з акустичними відчуттями, що викликають певні вібрації в області грудного і головного резонатора. Якщо студенту дати навички, що допомагають відчути головні і грудні резонатори в процесі співу, тоді він зможе контролювати свій голос. Студентам найлегше відчути грудні резонатори у низькій тесситурі (приблизно від ноти ля малої октави до ноти ля першої октави), а головні у високій тесситурі (у більшості співаків – від ноти ля першої октави і до граничних нот діапазону).

Після того, як навички м'язових та акустичних (вібраційних) відчуттів будуть засвоюватися студентом і він зможе їх контролювати, ми можемо говорити йому про звуковий самоконтроль. Під звуковим самоконтролем ми маємо на увазі: вміння співака співати округлим і польотним звуком, чути детонацію або форсировку звуку, тембр, діапазон, вироблення різних видів атак звуку.

У зміст кожного заняття входять як дихальні, так і звукові вправи, які, чергуючись, будуються за ступенем ускладнення матеріалу. Звукові вправи супроводжуються грою на фортепіано. Основна мета даних вправ – з'єднати правильне вокальне дихання зі звуковим самоконтролем, тобто домогтися точної інтонації, плавного, рівного звуку, освоїти різні види звукознавства: легато, стаккато, нон легато і т. д. Основою музичного матеріалу можуть стати вокалізи Абта, Ваккаї, Лютгена, Зейдлера, Соколовського та інших композиторів, а також прості народні пісні.

Багато професійних вокально-технічних навичок студента, наприклад, опора дихання, рухливість голосу, польотність звуку, точність інтонації і т.д. швидше і ефективніше розвиваються завдяки комплексу спеціально підібраних завдань та вправ, а не тільки в процесі роботи над музичним твором. Ці спеціальні вправи і складуть завдання з освоєння навичок вокально-слухового самоконтролю у студентів, тобто сприятимуть вихованню внутрішньої і зовнішньої зібраності, організованості, ініціативи.

Ускладнюючи вокальні завдання, педагог вказує студенту на необхідність уважно стежити за розвитком м'язової свободи голосового апарату. Стан свободи, гнучкості, легкості ведення звуку в процесі вправ повинно стати усвідомленою необхідністю для студента. У цьому і проявляються навички вокально-слухового самоконтролю.

Висновки. Вважаємо, що одне з головних завдань у діяльності співака є досягнення відповідності між слуховими уявленнями і вокальними відчуттями, що і лежить в основі вокально-слухового самоконтролю як професійного вміння. При цьому яскрава передача інтонуючого образу вокального твору залежить не тільки від досконалості технічної майстерності співака, але і від його музичальності, вміння емоційно відчувати і художньо переживати музику, що вимагає розвиненого смаку, почуття міри у виконанні і активної самостійної участі студента в процесі його співочого розвитку. Навички вокально-слухового самоконтролю, напрацьовані в класі з викладачем, можуть і повинні бути природним чином перенесені в самостійну співочу діяльність студента. Однак це можливо тільки в тому випадку, коли він повною мірою опанує відповідними методами і прийомами в класі під керівництвом викладач. Володіючи вмінням професійного вокально-слухового самоконтролю, студент зможе впевнено реалізувати свій співочий потенціал у майбутній професійній музично-педагогічній діяльності.

Список використаної літератури

1. Анохин П. К. Особенности афферентного аппарата условного рефлекса и их значение для психологии. Вопросы психологии. Москва: Педагогика, 1955. №6. С. 6–27.
2. Анохин П. К. Биология и нейрофизиология условного рефлекса. Москва: Медицина, 1968. 547 с.
3. Анохин П. К. О творческом процессе с точки зрения физиологии. Художественное и научное творчество / сб. стат. под ред. Б. С. Мейлаха. Ленинград: Наука [Ленинградское отделение], 1983, №2. С. 259–279.
4. Кувшинов Н. И. К вопросу о самоконтроле учащихся на начальном этапе производственного обучения. Вопросы психологии. Москва: Педагогика, 1958. №1. С. 107–116.
5. Никифоров Г. С. Самоконтроль человека. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1989. 191с.
6. Павлов И. П. Полное собрание сочинений. Изд. 2-е, доп. т. 1-6. М., из-во АН СССР, 1951-1952 // Статьи не вошедшие в «Двадцатилетний опыт». Москва, 1951. Т.3, кн.2. 438 с.
7. Собиева Г. А. Формирование навыков самоконтроля у учащихся начальных классов на уроках русского языка. Вопросы психологии. Москва: Педагогика, 1964. №2. С. 25–30.
8. Чебышева В. В. Психология трудового обучения. (Трудовые умения и навыки и условия трудового обучения). Москва: Просвещение, 1969. 303 с.

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті висвітлено питання специфіки формування навичок вокально-інтонаційної культури молодших школярів в контексті музичної освіти. Розкрито методи, види та завдання вокально-інтонаційної діяльності як складових музичного виховання. Висвітлено роль вокально-інтонаційної діяльності у процесі розвитку музичних здібностей дітей. Зазначено, що комплекс проблем вокально-інтонаційної підготовки молодших школярів не втрачає актуальності. Доведено, що вокально-інтонаційна культура є значимою і невід'ємною у вихованні учнів початкових шкіл.

Ключові слова: музична педагогіка, вокально-інтонаційна культура, молодші школярі, виховання, навчання.

Yaroslav BUNYI,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

SPECIFICITY OF FORMING SKILLS OF VOCAL-INTONATION CULTURE OF YOUNGER PUPILS

The article deals with the specifics of the formation of vocal-intonational culture skills of younger pupils in the context of music education. Methods, types and task of vocal-intonational activity as component of musical education are revealed. The role of vocal-intonational activity in the development of children's musical abilities is highlighted. It is noted that the complex of problems of vocal-intonational preparation of younger pupils does not lose relevance. It has been proved that vocal-intonational culture is significant and inalienable in the education of primary school.

Key words: music pedagogy, vocal-intonational culture, school children, education, training.

Поставлення проблеми. Виховання вокально-інтонаційної культури є надзвичайно актуальне, адже дає змогу розвивати в школярів любов до співу, розуміння поетичного тексту пісні, передачі його голосом, оскільки сприяє використанню творчого, інтелектуального, мотиваційного, емоційного потенціалу, формуванню кращих особистісних якостей школярів і має велике значення на сучасному етапі освіти.

Ефективною формою є позакласна діяльність, яка створює умови для ефективного розвитку у дітей навичок співу за допомогою музичного образу та сприяє вихованню вокально-інтонаційної культури [5].

Окрім дослідники актуальність цієї проблеми розглядають з позицій вікової педагогіки, зокрема, з позиції педагогіки молодшого шкільного віку. Зокрема, молодший шкільний вік – перша сходинка послідовного прилучення до вокально-інтонаційної культури при належно організованому процесі музичного виховання дітей. Саме в молодшому шкільному віці, на думку О. Чурікової-Кушнір, дитина бере з довкілля в багато разів більше для розвитку свого розуму, почуттів, волі, характеру, ніж в подальші життєві періоди. Тому саме початкова школа стає для дітей першим шаблоном систематичного, цілеспрямованого виховання вокально-інтонаційної культури. Відомо, що на виховання вокально-інтонаційної культури молодшого школяра впливає велика кількість чинників (родина, школа, навколишнє середовище) [5]. Усі ці фактори здатні впливати на розум школяра, а також на його музичні здібності та почуття.

Музична діяльність дітей – це засіб пізнання ними світу музичного мистецтва, за допомогою якого здійснюється музичний і загальний розвиток [1]. У музичному вихованні дітей митці виділяють такі види музичної діяльності: слухання музики (сприйняття); дитяче музичне виконання (спів, музично-ритмічні рухи, гра на музичних інструментах); музично-пізнавальна діяльність (засвоєння початкових елементів музичної грамоти); виконавська творчість. Маючи свої особливості, кожен вид музичної діяльності передбачає оволодіння дітьми тими способами діяльності, без яких вона не може бути здійснена.

Вокально-інтонаційна діяльність – це складний, багатогранний процес, спрямований на формування вокальної культури співака, розвиток його вокальної техніки, зокрема розвиток чистоти вокальної

інтонації. Як і в інших видах музичної діяльності, у вокально-інтонаційній діяльності дитина може активно проявити своє відношення до музики. Вокально-інтонаційна діяльність відіграє важливу роль в особистому і музичному розвитку, тісно взаємозв'язана із загальним розвитком дитини, із формуванням її особистих якостей. Щодо важливості впливу вокально-інтонаційної діяльності на формування моральної сфери дитини та формування світогляду, то, з однієї сторони, в піснях передається певний зміст; з іншого – спів надає здатність повніше пережити, відчувати настрої, душевний стан іншої людини, що відбиті в піснях.

Педагоги хорового співу акцентують увагу на важливості співу як активного засобу музичного та морально-естетичного виховання, вважаючи, що участь у вокально-хоровій діяльності значним чином розвиває як вокально-інтонаційні здібності, так і гуманні почуття дітей (Е. Абдуллін, О. Апраксина, В. Верховинець та ін.).

Аналіз останніх досліджень. Окремі аспекти питання специфіки виховання вокально-інтонаційної культури особистості були предметом дисертаційних досліджень, присвячених особливостям розвитку музичних здібностей молодших школярів (Н. Лабунець, Л. Дмитрієва та ін.). Нині теоретичні проблеми виховання вокально-інтонаційної культури особистості у вокальні та хоровій педагогіці розглянуто у доробках В. Соколова, В. Попова, Т. Овчинникової, Є. Алмазова, Ю. Юцевича, І. Зеленецької, О. Ростовського, Г. Стасько, О. Шуляра, О. Чурікової-Кушнір, М. Михаськової, І. Малашевської, Ю. Давидової, Я. Кушки, А. Токмань та ін.

Аналіз науково-методичних джерел свідчить про поодинокі розвідки митців, ніж про існування в достатній мірі розробленої й обґрунтованої педагогічної системи виховання вокально-інтонаційної культури молодших школярів.

Мета статті полягає у комплексному висвітленні специфіки формування навичок вокально-інтонаційної культури молодших школярів.

Формування музичних здібностей нерозривно пов'язане з розумовими процесами. В процесі сприйняття та виконання музики відбувається активізація спостережливості та уваги. Дитина, слухаючи музику, під керівництвом вчителя аналізує характер та розвиток мелодії, її гармонічний акомпанемент, осягає їх виразове значення.

Вокально-інтонаційна діяльність впливає на фізичний розвиток дітей та загальний стан організму дитини, викликає реакції, пов'язані зі зміною кровообігу, дихання. Чітко організована вокально-інтонаційна діяльність зміцнює голосові зв'язки, розвиває приємний тембр голосу, налаштовує активізацію голосового апарату. Під час співу правильна постава дитини впливає на рівномірне і глибоке дихання. Розвиваючи координацію голосу і слуху, вокально-інтонаційна діяльність здатна сприяти покращенню дитячої мови. У поєднанні з рухами, вокально-інтонаційна діяльність сприятиме формуванню правильної осанки, допомагатиме корегувати ходу.

Існують різні види вокально-інтонаційної діяльності:

- вправи для розвитку музичного сприйняття;
- виконання пісень;
- пісенна творчість та ін.

Усі вони тісно пов'язані між собою та здійснюють взаємний вплив на розвиток музичних здібностей: виконання і слухання пісень, спів і вправи, слухання пісень і пісенна творчість та ін.

Основна мета вокально-інтонаційної діяльності – виховання у дітей вокальної культури, залучення їх до музики.

Серед завдань вокально-інтонаційної діяльності, що є складовими загальних завдань музичного виховання та розвитку учнів та нерозривно з ними пов'язані, слід назвати:

- 1) розвиток музичних здібностей (музично-слухові уявлення, почуття ритму, емоційна чуйність до музики, почуття ладу);
- 2) формування основ співацької і загально-музичної культури (естетичні почуття, інтереси, оцінки, вокально-хорові вміння та навички);
- 3) сприяння всебічному духовному і фізичному розвитку дітей [3].

Такі завдання реалізуються на основі певного пісенного репертуару, застосування відповідних методів і прийомів навчання.

Дослідник Г. Семячкіна зазначає, що в процесі вокально-інтонаційної діяльності успішно формується увесь комплекс музичних здібностей, емоційна чуйність на музику, збагачуються переживання дитини. Крім того вирішуються виховні завдання, пов'язані з формуванням особистості учня. Діти, які займаються співацькою діяльністю, чуйніші, емоційніші, товариські. Володіння голосом дає можливість миттєво виразити свої почуття в співі, який подібно емоційному сплеску заряджає дитину життєвою енергією [4].

У вокальній та хоровій педагогіці на сьогодні використовуються різні методи розвитку вокально-інтонаційної культури. Р. Юссон пропонує таку класифікацію основних методів виховання співацького голосу:

- 1) методи, які використовують емоційне налаштування співака;
- 2) методи використання зворотних зв'язків слухового походження
- 3) методи прямого впливу на установки та рухи м'язів;
- 4) методи прямого впливу на тембр;
- 5) методи, які використовують внутрішні відчуття співака;

Спираючись на дослідження Р. Юссона, Ю. Юцевича, Л. Дмитрієва та В. Морозова можна виділити п'ять основних груп методів: методи волевих наказів та емоційних станів; методи прямого впливу на м'язові установки; методи впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних; методи фіксації внутрішніх відчуттів; методи слухових впливів, що перегукуються з класифікацією методів вокальної педагогіки, яку запропонував Р. Юссон.

Увесь процес роботи над розвитком музичних здібностей учнів у процесі вокально-інтонаційної діяльності впродовж усього терміну навчання можна умовно розподілити на наступні етапи.

Початковий етап – це робота над формуванням первинних вокально-інтонаційних навичок та над розвитком в учнів звички контролю над своїм інтонуванням (щодо відповідності до наданого звучання окремих звуків, елементів мелодії та звучання мелодії в цілому). Як правило, учні з добре розвинутими природними музичними завдатками без особливих зусиль точно інтонують знайомі пісні та можуть правильно повторити голосом запропонований мелодичний мотив. Але для деяких учнів володіння своїм співочим голосом є досить складним завданням, найчастіше з причин відсутності координації між слухом та голосом, або з причин наявності вузького нерозвинутого співочого діапазону. У процесі вокально-інтонаційної роботи із учнями викладачеві необхідно приділяти достатньо уваги формуванню у учнів звички слухового контролю над звучанням свого голосу, завдяки якому буде неможливим невірне інтонування пісень та вправ.

Другий етап – робота над закріпленням вокально-інтонаційної координації. На наступному етапі вокально-інтонаційної роботи є завдання закріплення здатності точного, усвідомленого інтонування.

Викладач спрямовує вокально-інтонаційну роботу з учнями таким чином, щоб виробити у них звичку до впевненого володіння голосовим апаратом та максимально точного інтонування.

Третій етап – формування і розвиток «почуття ладу» – основного, базового принципу розвитку музичного слуху учнів у процесі вокально-інтонаційної діяльності. На цьому етапі формуються музично-слухові уявлення учнів відповідно до ступенів ладу.

Саме формування усвідомленого звукового образу мотиву або мелодії дитині, що не має абсолютного слуху, може мати певну складність. У зв'язку з цим, одним із перших завдань викладача у роботі із учнями – є завдання співати пісні, які вивчаються на уроці усвідомлено щодо напрямку руху мелодії, починаючи з мелодій на двох звуках. Поступово діапазон інтонування ступенів збільшується та завдання ускладнюються, але незмінною залишається необхідність постійно звертати увагу учня на «графічний» напрям руху мелодії, щоб створити у нього уявлення звукового інтонаційного образу. Загалом, виховання «відчуття ладу» складає основну методичну проблему інтонаційного сольфеджіо. Отже, чим більше буде практики інтонування в ладу, тим точнішою і виразнішою буде наступна вокально-інтонаційна робота учнів.

Четвертий етап – формування первинних навичок сольфеджування, тобто співу по нотах. Це розраховано на період, коли учень вже повинен опанувати перші основи музичної грамоти та основи вокального інтонування певних ступенів в ладу, їх тяжінь, інтонування певних звукових «моделей». Процес сольфеджування слід починати одночасно із вивченням різних елементів музичної грамоти та інтонуванням певних ступенів в ладу. На цьому етапі доводиться вирішувати багато завдань тому, він може вважатися основним у розвитку музичних здібностей учнів у процесі вокально-інтонаційної діяльності.

До п'ятого етапу входить робота над інтонаційною точністю. Вправ на розвиток чистої інтонації повинні вводитися вже на перших етапах роботи над формуванням вокально-інтонаційних навичок. Проте, основна частина цих вправ дає максимальний ефект лише після того, як учень опанував навичку більш-менш вільного сольфеджування. Для контролю за якістю інтонації важливим етапом є спів мелодій «a'cappella» в спокійному темпі. Згодом в навчальний процес вводяться різні вправи на інтонування інтервалів та акордів від звуку – у

відповідності до вивчених теоретичних тем [2]. Розвиток вокально-інтонаційних навичок сприяє слуховому розвитку учнів, що призводить до поступового формування юних музикантів та створення бази для наступного розвитку їх музичних творчих здібностей. Також, процес роботи над чистотою вокального інтонування сприяє розвитку усіх музичних здібностей та професійних вокальних навичок, необхідних для навчання вокалу.

Висновки. Таким чином, підсумовуючи, слід зазначити, що розвиток вокально-інтонаційної культури є важливою складовою процесу підготовки учнів, спрямованою на формування художньо-естетичних смаків, здатності до художньо-творчої діяльності

Вокально-інтонаційна діяльність – це складний, багатогранний процес, спрямований на формування вокальної культури співака, розвиток його вокальної техніки, зокрема розвиток чистоти вокальної інтонації, а також сприяє розвитку естетичних і моральних якостей, активізації розумових здібностей; надає помітний позитивний вплив на фізичний розвиток дітей; є невід’ємною, найбільш значимою і дієвою формою слухового виховання.

Отже, розвиток музичних здібностей у процесі вокально-інтонаційної діяльності молодших школярів потребує часу, терпіння, систематичних занять та педагогічної і професійної майстерності викладача.

Список використаної літератури

1. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. Москва. Просвещение, 1968. 415 с.
2. Вокально-интонационные упражнения. URL : http://www.all2music.com/solfedgio_forms_ryzhkov.html#vokal. 82.
3. Дубогрызова Г. Н. Практические занятия по курсу «Методика организации педагогического процесса по музыкальному воспитанию дошкольников». Москва. Армавир, 1999. 96 с.
4. Семячкина Г. А. Особенности организации певческой деятельности как средства развития музыкальных способностей младших школьников. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 505– 509.
5. Чурікова-Кушнір О. Д. Виховання вокально-інтонаційної культури молодших школярів у процесі роботи над музичним образом. Автореф. дис. ... канд. пед. наук 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Луганський державний педагогічний університет ім. Т. Шевченка Луганськ, 2002. 16 с.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ В ЗАКЛАДАХ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ОСОБЛИВИМИ ДІТЬМИ

У статті розглядається сутність і проблеми музичного сприймання дітей з особливими потребами. Стаття містить вивчення та аналіз особливостей психічного і фізичного розвитку дітей у ЗДО, форми психоемоційної роботи в інклюзивних групах.

Ключові слова: інклюзія, ЗПР, ЗНМ, алалія, інклюзія, музикотерапія.

*Maria DERPACK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

METHODOLOGICAL BASES OF MUSICAL PERCEPTION IN PRE-SCHOOL ESTABLISHMENTS BY SPECIAL CHILDREN

The article deals with the essence and problems of musical perception of children with special needs. The article contains the study and analysis of the peculiarities of mental and physical development of children in gynecology, forms of psychoemotional work in inclusive groups.

Key words: inclination, ZPR, ZNM, allalia, inclucia, music therapy.

Поставлення проблеми. На сучасному етапі розвитку освіти в Україні відбуваються зміни у ставленні держави і суспільства до дітей з особливими освітніми потребами, а саме набуває значення процес повноцінного розвитку та становлення компетентно-творчої особистості. Відбувається перехід від ізоляції до інклюзії, яка поєднує в собі поняття комплексності. Незважаючи на чимраз більший науковий інтерес до інклюзивної освіти, в Україні тільки розпочато організацію навчання і виховання дітей з особливостями психофізичного розвитку в загальноосвітньому просторі.

Л. Виготський вказував на потребу створення такої системи навчання, в якій дитина з обмеженими можливостями не включалась би зі спільноти дітей з нормальним рівнем розвитку.

Аналіз досліджень. Як відомо, багато вітчизняних науковців у своїх працях неодноразово підкреслювало значення музичного

мистецтва в процесі виховання та навчання дитини. Н. Ветлугіна, О. Радинова, Б. Теплов і В. Бехтерев науково довели, що саме виховання музичними засобами є продуктивним методом, який справляє великий вплив на художньо-естетичну свідомість людини. У своїх працях Є. Назайківський, Н. Ветлугіна і Н. Гроздецька розглядають питання музичного сприймання. Н. Гроздецька визначає, що для слухання як однієї з форм залучення до музики потрібна деяка підготовча робота (бесіда, ілюстрація).

Мета статті – як визначають та сприймають музику діти з порушеннями розвитку(фізичного, розумового, психічного).

Інклюзивна освіта – це система освітніх послуг, які ґрунтуються на принципі забезпечення основного права дітей на освіту та права навчатися за місцем проживання, що передбачає навчання і виховання дитини з особливими освітніми потребами. В основу інклюзивної освіти покладено ідеологію, яка включає будь-яку дискримінацію дітей, забезпечує рівноцінне ставлення до всіх дітей. Інклюзія базується на концепції «нормалізації», в основі якої лежить ідея, що діти з обмеженими можливостями мають бути адаптовані та наближені до умов і стилю сучасного життя. Принципи «нормалізації» закріплені такими міжнародними актами, як:

Декларація ООН про права розумово відсталих(1971);

Декларація про права інвалідів(1975);

Конвенція про права дитини (1989).

Декларація ООН про права розумово відсталих є першим нормативно-правовим документом щодо визнання осіб з порушеннями психофізичного розвитку суспільно повноцінною в соціальному сенсі меншиною, яка потребує соціального та правового захисту.

До інклюзивної освіти належать:

окремі форми затримки психічного розвитку(ЗПР);

певні мовленнєві відхилення;

зниження слуху чи зору;

порушення емоційно-вольової сфери;

нескладні опорно-рухові вади;

діти з гіперактивністю та дефіцитом уваги;

затримка мовленнєвого розвитку;

загальний недорозвиток мовлення;

алалія (недорозвиток мовлення дитини внаслідок органічного враження мовленнєвих зон кори головного мозку);

мікроцефалія;

ранній аутизм.

Інклюзія – це процес включення всіх громадян, які мають труднощі у психофізичному розвитку, в активне суспільне життя.

Дитина, яка потребує корекції психічного, фізичного розвитку, має право відвідувати загальноосвітній дошкільний навчальний заклад, але для цього створюють спеціальні умови – адаптоване середовище, відповідні додаткові послуги, які приносять користь.

Музика є доступним та ефективним фактором формування особистості, зокрема дітей з особливими освітніми потребами. Адже музика розглядається як вид мистецтва, який здатний відкрити людині можливість пізнати світ. Згідно з цим музика впливає на почуття, думки, формує особистість дитини та її індивідуальні характеристики, спонукає до морально-етичних переживань, веде до активного мислення. Для того, щоб дитина розвивала в собі любов до прекрасного, естетичний смак і почуття, потрібно створити спеціальні умови.

Сприйняття – це відображення в корі головного мозку предметів, явищ, що безумовно впливають на аналізатори дитини, активний процес та діяльність. Сприйняття є першим етапом формування розумового процесу, отже передує і супроводжує дитину в усіх видах музичної діяльності.

Сприйняття музики – провідний вид музичної діяльності у всі вікові періоди дошкільного дитинства. Чути і сприймати музику означає розрізнити її характер, стежити за розвитком образу зміною настрою, інтонації.

Аналізуючи Б. М. Теплова, можна сказати, що розвинене музичне сприйняття – це здатність включити слухача в активний процес, та співпереживати образи та ідеї. Основне завдання педагога – навчити переживати почуття і настрої, який композитор хотів донести за допомогою звуків, гри.

Сприйняття музики при слуханні є найпоширенішим видом діяльності, який доступний кожному, а тим паче дитині дошкільного віку.

В основі розвитку музичного сприйняття лежить виразне виконання твору, вміле використання слова, наочних методів, які допомагають розкрити його зміст.

Зміст музики діти добре сприймають, якщо залучають художню літературу – вірш, коротку розповідь, казку.

У дошкільному віці кожна дитина намагається вивчити навколишній світ, отримуючи інформацію з різних джерел, найзапитанішим з яких є звук. Діти з перших днів життя звикають до голосу матері, перших колискових пісень, мультфільмів і звуків музичних іграшок. Музика відіграє особливу роль в житті дітей, тому залучати дитину до неї потрібно від найранішого віку.

Виникає потреба у впровадженні в освітній процес різноманітних технологій, які зберігають здоров'я – це процес міжособистісного спілкування, в якому використовують музику та всі аспекти її впливу (фізичний, емоційний, інтелектуальний, соціальний, духовний, естетичний) для розвитку музичних здібностей.

Музичне сприймання дітей в інклюзивних групах однозначно відрізняється від сприймання у звичайних групах. Аналізуючи власний досвід, можна сказати, що на перших етапах можна було побачити негативне ставлення до етапу структури заняття (небажання співати, нестійкість уваги, небажання рухатися під музику). Це пояснюється тим, що в дітей ступінь нестійкості уваги набагато вищий, аніж у звичайних, властивість швидко стомлюватись притаманна їм, також вони з насторогою сприймають новий матеріал. Музичний керівник має бути фахово підготовлений до будь-якого виду музичної діяльності, має передбачати можливість імпровізації. Музичні заняття є частиною життя ЗДО. Як і в закладі дошкільної освіти, так і вдома музика потрібна дітям протягом усього дня. Це не означає, що вона повинна звучати безперервно і голосно, музику діти повинні прослуховувати дозовано, залежно від часу доби, виду діяльності, їхнього настрою.

Музика для дітей з особливими психічними, розумовими та фізичними потребами є засобом корекції і психотерапевтичного лікування, вона позитивно впливає на вегетативну нервову систему дитини, є стимулятором мовленнєвих процесів і стабілізатором комунікативних взаємин між дорослими та дітьми.

Діти з порушенням психічного розвитку не можуть повною мірою сприймати музику, однак вона все одно зберігається і торкається емоційної сфери дитини.

Основні завдання з корекційно-розвивальної програми:
розвивати в дітей здатність емоційно сприймати музику;
формувати уявлення про музику та знайомити з її роллю в повсякденному житті;
розвивати функції мовлення;
виправляти недоліки моторно-рухової сфери;
розвивати музично-сенсорні здібності;
виховувати в дітей основні моральні та комунікативні якості;
розвивати емоційно-естетичне ставлення до предметів і явищ навколишнього світу.

Для розв'язання цих завдань потрібно використовувати такі види корекційно-розвивальної роботи:

музично-рухові ігри та вправи;

рухову релаксацію;
вокалотерапію;
гра ну ДМІ;
рецептивне сприймання музики;
психоемоційну релаксацію;
рухову драматизацію під музику;
казкотерапію;
музикомалювання;
різні види вправ: дихальні, гімнастичні.
Пріоритети навчально-корекційної діяльності:
запобігання емоційно-стресовим станам;
стимулювання інтересу до навчально-пізнавальної та інтелектуально-творчої діяльності;
розвиток сенсомоторної сфери: слухового сприйняття, координації рухів.

Висновки. Музика – одне з наймогутніших і найскравіших засобів виховання дітей, пов'язана з розвитком емоційної чутливості, з вихованням особистості. На сьогоднішній день завдання дошкільної освіти зосереджено навколо самої дитини: потрібно розкрити її індивідуальність, вона повинна самореалізуватися в суспільстві, навколишньому середовищі. Це і стосується особливих дітей. Завдання педагога, музиканта – ввести дитину у світ краси, любови, пізнати світ за допомогою звуків.

Список використаної літератури

1. Алвін Дж., Уорік Е. Музыкальная терапия для детей с аутизмом. М.: Теревинф, 2004. 208 с.
2. Безклинська О., Миронова Т. Музикотерапія під час роботи з дітьми з особливими потребами. Позашкілля, 2014. № 12. С. 61–64.
3. Бехтерев В. Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней жизни // Вестник воспитания, 1915р. № 6. С.47–57.
4. Ветлугина Н. Музичне виховання в дитячому садку. Київ: Вища школа. 1978 р. 255 с.
5. Войтко В. Навчання і виховання дітей з особливими освітніми потребами, сучасні підходи. Навчально-методичний посібник. Кропивницький: КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського», 2016. 84 с.
6. Назайкинский Э. Воспитание музыки. Сборник статей (под ред. В. М. Максимова), М.: Музыка, 1980, С. 91–111.
7. Нікішина В. Б. Практична психологія в роботі з дітьми із затримкою психічного розвитку. Посібник для психологів і педагогів. М.: Владос, 2003. 128 с.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды в 2 томах, М., 1985. Т 1. С. 42–222.
9. Отто Шпек. Люди с умственной отсталостью. Обучение и воспитание. «Академия», 2003 р. С. 428–433.

ЯК ЗАРУБІЖНІ КОМПОЗИТОРИ ВИКОРИСТОВУЮТЬ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

Починаючи з XVII сторіччя, у мистецтві Європи відбувається процес становлення національних музичних культур. Одним з найважливіших чинників цього процесу було впровадження у професійну музику елементів музичного фольклору. Системний підхід дозволяє розглянути питання використання українського фольклору у творчості західноєвропейських композиторів як багатofункціональне, відкрите, складне, динамічне, детерміноване, системне явище в музичній культурі.

Ключові слова: музичний фольклор, українська пісенність, західноєвропейські композитори, фольклоризм, професійна музика.

Irina DRICHAK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

USE OF FOREIGN COMPOSITORS OF UKRAINIAN MUSICAL FOLKLORE

Beginning in the 17th century, the process of becoming national musical cultures has been taking place in the art of Europe. One of the most important factors in this process was the introduction of elements of musical folklore into professional music. The systematic approach allows us to consider the use of Ukrainian folklore in the works of Western European composers as a multifunctional, open, complex, dynamic, deterministic, systemic phenomenon in musical culture.

Key words: musical folklore, ukrainian song, Western European composers, folklore, professional music.

Поставлення проблеми. Українська пісенна культура, що є одним із найцінніших духовних надбань народу, стала і невід'ємним складником кращих світових здобутків. Професійна музика вже з перших кроків свого існування тісно переплелася з народним музичним мистецтвом. Європейські композитори в пошуках нових тем-образів досить часто зверталися до інонаціональної музики – фольклору Австро-Угорської імперії.

Звертаючись до фольклору, композитори показують через нього те, що існує здавна, має свою велику історію, є сталим і визначним, все те, в чому вони бачать свою країну, свій народ.

Впровадження фольклору в професійну музику значно розширило тематику жанрів, сприяло оновленню музичного мислення та активному застосуванню прийомів і засобів, доти не знаних у мистецькій практиці, що значно збагатило виразовий арсенал музики, надало широкі можливості для створення індивідуальних композиторських стилів у виділенні національного в рамках класичних схем і форм.

Проблема використання фольклору в композиторській творчості співзвучна проблемі традицій і новаторства. Одні автори глибоко проробляють традиції, і вони стають новими досягненнями, а потім ці нові досягнення стають традиціями. Широке узагальнення особливостей глобальної взаємодії народної творчості та художньої сучасності висвітлено в багатьох музикознавчих працях вітчизняних і зарубіжних дослідників.

Аналіз досліджень. В українському музикознавстві питання фольклоризації професійної музики розробляло і вивчало певне коло авторів, серед яких: В. Витвицький, М. Гордійчук, С. Грица, О. Дей, О. Зінкевич, А. Іваницький, Г. Конькова, Б. Кудрик та інші. Аналогічні питання розглядають також музикознавці західної діаспори М. Антонович, Яків Сорокер і Роман Савицький-молодший та зарубіжні науковці – А. Будяковський, Г. Головінський, В. Гусєв, Н. Жоссан, І. Земцовський, Л. Іванова, Я. Івашкевич, Ф. Рубцов та ін. Проблема вивчення різних типів використання фольклорної традиції в художньому творі, особливо музичному, залишається на сьогодні досить актуальною.

Метою статті є простеження деяких процесів інтеграції українського музичного фольклору у фортепіанній музиці західноєвропейських композиторів.

Виклад основного матеріалу. Фольклорний напрям в українській, як і у світовій сучасній музиці є одним з кореневих і стійких. Ця сфера творчості характеризується жанрово-стильовою і образно-концепційною різноманітністю, багатством фольклорних витоків та неоднорідністю методів їхнього втілення. Чимало науковців, серед яких Б. Асаф'єв, П. Богатирьов, Г. Головінський, І. Земцовський та ін., впродовж значного періоду досліджувало окремі фактори, явища, процеси, пов'язані з фольклором, а саме: популярність використання народної творчості у професійних музичних творах, взаємозв'язки «композитор – фольклор», музичні обробки фольклору та ін.

Невгасимий інтерес до фольклорної тематики, пов'язаний з усвідомленням важливої ролі фольклору – невичерпного джерела національних художніх традицій у професійній мистецькій діяльності, постійно спонукає науковців до поглибленого системного аналізу форм взаємодії професійної музики з фольклором. Ці питання досліджували Борис Кудрик, Піхайл Пекеліс, Стефанія Павлишин, Мирослав Антонович, Василь Витвицький, Роман Савицький-молодший, Яків Сорокер та ін.

Так, науковці виокремлюють основні форми взаємодії композиторів з фольклорним матеріалом: 1. Пряме цитування автентичного матеріалу (без дальшого розвитку). 2. Жанрові обробки народних тем (варіації, фантазії, сюїта). 3. Концептуальне звернення композиторів до фольклорної стилізації у конкретному музичному творі (як правило, програмному). 4. Фольклорну стилізацію як визначальний стильовий напрям композитора.

Однак у професійній музиці дослідники не завжди звертають увагу на ще один принцип – використання характерних для народної пісенності і танцювальності зворотів (ідіом) та знаходження їх як в українському фольклорі, так і в композиторській творчості західноєвропейських композиторів. Фольклорні впливи – прямі, свідомі, очевидні, підкреслені або – найчастіше – неусвідомлені, неочевидні, «приховані» в класичній європейській музиці – загальновідоме явище. Віденські класики, зокрема Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетговен, а також романтики – К. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Й. Брамс та інші досить часто звертались до фольклорних джерел музики інших країн та народів.

Є багато свідчень того, що українська музика була відома в минулому далеко за межами України. Українську народну пісню знали в Європі вже в XVI сторіччі. У другій половині XVIII сторіччя з'являються друком мелодії українських пісень з перекладами німецькою, французькою та англійською мовами. 1816 року в Лондоні було видано нотний збірник російських та українських народних пісень (з перекладом текстів англійською мовою). Переклади українських дум і теоретичні роботи про думи вийшли друком 1840 року. Деякі взірці фольклору, серед яких «Ой не ходи, Грицю», «Їхав козак за Дунай» були надзвичайно популярні в різних країнах (Франції, Чехословаччині, Бельгії і США) і видані різними мовами. Так, пісню «Ой не ходи, Грицю» було надруковано у Львові польською мовою 1822 року, а 1848-го перевидано німецькою мовою.

В узагальненому аспекті використання музичного фольклору у творчості зарубіжних композиторів відзначається метод розробки народної мелодики засобами інструментальної музики з намаганням виразити, розвинути, поглибити, зіставити її компоненти в межах домінанти фольклорного образу. Мелодії, поспівки або звороти також служать для втілення композиторського ідейного задуму, особливо коли він лежить в річищі образної сфери фольклорного середовища. Окрім цитатного методу, який яскраво характеризує взаємовпливи в системі «композитор і фольклор», західноєвропейські композитори широко використовують метод, побудований на використанні характеристичних зворотів, поспівок українського ідіому.

Використання характеристичних зворотів і цитованого українського народного мелосу знаходимо й у творчості композиторів-класиків Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетговена. Серед них у творчості Й. Гайдна фольклорний зачин виявляється яскравіше і виразніше. Причин цього було декілька. По-перше, Й. Гайдн народився в Австрії, поблизу нинішнього югославського (на той час хорватського) кордону – в селі Рорау, в районі, населеному також і українцями, чії мелодії часто звучали в побуті. По-друге, Й. Гайдн, як і В. Моцарт, і Л. Бетговен товаришував з послом Росії у Відні Андрієм Розумовським і користувався його заступництвом та допомогою. Попередник А. Розумовського Дмитро Голіцин також був у дружніх стосунках з Й. Гайдном.

У творчості Й. Гайдна українські інтонаційні звороти трапляються у композиціях різних жанрів. Серед найпоширеніших зворотів слід назвати «зворот Гриця», який трапляється у струнних квартетах (квартет №25, тв. 17, №1, третя частина; квартет №20, тв. 9, №2, друга частина).

У творчості В. Моцарта фольклорні елементи втілено узагальніше, опосередковано. Дослідники цієї проблеми відзначають такі приклади: подібність теми з опери «Викрадення із сералю» до коломийки з характерною інтонацією лідійської квати [42, с.14]; тема другої частини Дивертисмента №17 Ре мажор (К.334, 1979 р.), яка, на думку Я. Сорокера, «настільки “україноподібна”», і, насамперед, за загальним інтонаційним ладом, що, як я переконаний, нема потреби вказувати на окремі деталі – мелодичні звороти, поспівки, які присутні тут буквально в кожному такті, в кожному мотиві» [60, с. 33].

Значний інтерес до українського фольклору проявляв Л. Бетговен. Питома вага слов'янського зачину в його творах досить велика, це зауважувало багато дослідників. Найяскравіше втілення українського фольклору проявилось у трьох квартетах, присвячених графові

А. Розумовському (квартети тв. 59 – F-dur, e-moll, C-dur) і багатьох фортепіанних творах (сонатах, варіаціях). У своїх творах композитор використовував як цитатний матеріал, так і найхарактерніші звороти українського мелосу.

Композитори наступної епохи – XIX ст. ще яскравіше проявили себе у використанні українського фольклору у своїх творах. Серед них Карл Марія фон Вебер, Ференц Ліст, Йоганес Брамс, Фридерик Шопен, Бела Барток та ін.

Фольклорні зв'язки яскраво простежуються у творчості Й. Брамса. Це проявляється у пануванні танцювальних образів, які беруть свій початок з угорського народно-танцювального ідіому і використовуються, як правило, у фіналах його сонатно-симфонічних циклів.

Музична мова епохи Й. Брамса ввібрала в себе й народно-танцювальні українські елементи. Використовує композитор елементи українського мелосу у своїх «Варіаціях на тему Гайдна», тв. 56 «а» (1873 р.) Особливо це спостерігається у четвертій варіації. Український характер цієї теми неприхований, вона нагадує «купальські» пісні, а брамсівська тема містить також у собі характеристичний «зворот Гриця».

Втілення інтонаційного матеріалу українського фольклору простежується й у фортепіанній творчості великого польського композитора Ф. Шопена. Його композиторська спадщина ілюструє проблему співвідношення народного і особистого, загальнолюдського й індивідуального. Шопен, на відміну від інших національних митців, не займався збиранням, записом, дослідженням, опрацюванням народної музики, він не цікавився музичною етнографією.

Особливий інтерес до України та її культури виявляв Б. Барток, видатний угорський композитор і фольклорист, який увійшов в історію завдяки його відкриттю багатющого шару народних мелодій угорців і сусідніх народів. Він зібрав 11 000 народних мелодій, серед яких понад 200 українських. Зразки українського музичного фольклору композитор скрупульозно записував і докладно вивчав, а далі використав у своїх музичних композиціях.

Б. Барток постійно підтримував тісні стосунки з діячами української музики – Василем Барвінським, Антоном Рудницьким, Юлієм Мейтусом і найбільше з Філаретом Колессою, з яким у нього були дружні стосунки завдяки постійному листуванню. Б. Барток неодноразово відвідував Україну (зокрема 1929 і 1936 років), виступав з концертами як піаніст у Харкові та Одесі.

Б. Бартокові належить декілька композиторських опрацювань українських народних мелодій, а саме: «Печаль мужа» (в оригіналі

угорською мовою – «A ferj keserve») для голосу та фортепіано, а також цикл, що складається з трьох українських народних пісень – «Та не ся мам», «Не буду я воду пити» і «Чи ми хлопці». Зацікавлення українським фольклором у Б. Бартока проявилось також у двох Рапсодіях для скрипки і «44-х дуетах для двох скрипок». А 1936 року композитор видав «Маленьку сюїту» для фортепіано з уточненням – «За 44-ма дуетами для двох скрипок». Ця сюїта цікава тим, що вона складається з п'яти п'єс, де четверта має назву «Русинський танець» і виявляє ознаки української танцювальності.

Висновки. Короткий історичний екскурс, який розкриває проблему втілення українського фольклору у творчості західноєвропейських композиторів, свідчить про вагомість народної музики України, яку знають і цінують не тільки на рідному континенті, але й далеко за його межами.

Систематизація видів взаємодії фольклору та інструментальної музики на прикладі творів західноєвропейських композиторів означеного періоду засвідчила, що більшість композиторів не обирає для себе якийсь один вид, а в більшості використовує синтез різних визначених типів і видів взаємодії в системі «композитор – фольклор».

Отже, розмаїття пісенних форм українського народу, широка палітра жанрів і музичних діалектів, незгасний інтерес до музичної культури України представників музичного мистецтва різних країн і континентів – все це завжди стимулюватиме використання фольклорних взірців у професійній композиторській творчості.

Список використаної літератури:

1. Витвицький Василь. Українські впливи у Шопена. Діло.1934. 3–8 травня.
2. Вольская Л. Лист в Украине: хронология и география. [Електронний ресурс] Режим доступу: [http:// nbuv.gov.ua/Soc_Gum/Pvm/2009_24/Section2/Volskaya.htm](http://nbuv.gov.ua/Soc_Gum/Pvm/2009_24/Section2/Volskaya.htm). Заголовок з екрану. 187–197.
3. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
4. Залеський О. Українські мотиви в творах Бетховена. Свобода (США), 1970. 8 груд.
5. Зінькевич О. Ференц Ліст в Україні. Український музичний архів: Документи і матеріали. К., 1995. Вип. 1. С.105–125.
6. Кудрик Б. Українська народна пісня і всесвітня музика. Львів; 1927. 29 с.
7. Савицький Роман. Всесвітня музика й український мелос. Сучасність, 1985. ч.1 (285).
8. Сорокер Яків. Українська пісенність у музиці класиків: спроба. Навчальний посібник. Передмова та упорядкування., вступна стаття Володимира Грабовського. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.

ОРГАННЕ МИСТЕЦТВО В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНІ

У статті висвітлено розвиток органного мистецтва Івано-Франківська. Проаналізовано органне мистецтво України від минулого до сьогодення. Висвітлено формування органного мистецтва в Івано-Франківську.

***Ключові слова:** орган, органісти, Івано-Франківськ.*

***Khrystuna HRYNIUK,
Master's Degree Student in
Specialty – 025- Music Art
Secondary Education***

ORGANIC ART IN IVAN-FRANKOVSK IN THE CONTEXT OF FORMATION OF EXECUTIVE TRADITIONS IN UKRAINE

The development of organ art in Ivano-Frankivsk is covered in the article. The organ art of Ukraine from the past to the present is considered.

***Key words:** organ, organists, Ivano-Frankivsk.*

Аналіз досліджень. Органне мистецтво завжди було цікавою темою для досліджень музикознавців. Найбільше праць присвячено в основному історії органа. Стильові напрямки органної творчості розкривались в наукових положеннях і висновках В. Каратигіна, В. Курта, Т. Ліванової, І. Нестьєва і Н. Шахназарової. Різні питання щодо зарубіжної та вітчизняної старовинної і сучасної органної культури розкрито в роботі Л. Ройзмана «Літературна спадщина». Та найвагомим внеском у розвиток органного мистецтва в Україні від минуло і до сьогодні висвітлив у своїх працях «Органи Львова і Галичини» й «Органи від Київської Русі до України» Сергій Каліберда.

Мета статті. Дослідження органного мистецтва України та української органної школи. Висвітлення органного життя Івано-Франківська.

Виклад основного матеріалу. Зародження органної освіти спостерігалось ще з другої половини XIX ст. Органне виконавство практикувалося в Одесі. Пізніше у Львівській консерваторії було встановлено навчальний орган, на базі якого відкрито органний клас. Викладачем органа був Рудольф Шварц. Згодом у Києві було відкрито клас органа, вчителем якого став органіст Київської лютеранської церкви Св. Катерини Іван Петрович Ульпе.

Засновником органної школи в Україні був Арсеній Котляревський. Завдяки йому в Україні з'явився перший концертний орган у Львівській філармонії. Органи з'явилися в таких містах України, як Київ, Одеса, Донецьк, Ужгород, Хмельницький, Рівне, Ялта, Суми, Харків і Львів. Саме завдяки Котляревському всі ці органи було встановлено.

Сьогодні в Україні збереглося вісім історичних інструментів, яким понад 70 років. Це органи Кам'янця-Подільського, Житомира і Чернівців, вони в костьолах Вінницької та Хмельницької областях. Один недіючий орган міститься в холі Національного будинку органної та камерної музики. Ще один старий орган було перевезено з-за кордону і він функціонує в Харкові. Після 2000 року в церквах почали встановлювати органи, які використовували не тільки під час богослужіння. Церква стала місцем проведення фестивалів органної музики в різних куточках України.

Сьогодні в Україні немає багато навчальних закладів, де навчають за спеціальністю «Орган». Проте такі школи є, зокрема в Ужгородській дитячій музичній школі ім. П. І. Чайковського є клас органа, єдиний в Україні. Навчає гри на органі Наталія Висіч. Продовжити навчання на цьому інструменті можна в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Задора. В Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені М. В. Лисенка гри на органі навчає Володимир Кошуба. Також в Києві в музичній школі №5 викладають гру на органі Ольга Дмитренко, Ольга Закірова й Олена Болюх. Київська національна музична академія на кафедрі старовинної музики готує фахівців зі спеціальності «Орган» клас Галини Булибенко. В Одеській національній музичній академії ім. А. В. Нежданової всі охочі студенти мають можливість факультативно навчатися гри на органі. Інститут богословських наук – це поки що єдиний навчальний заклад в Україні, який готує дипломованих органістів.

Перші документальні згадки про органи в Галичині належать до початку XV сторіччя. Використання органів носило переважно культовий характер, а не світський. Органіст був духовною особою.

Йому доводилося бути солістом, керувати хором та супроводжувати його спів. Починаючи з епохи середньовіччя, Львів був одним із центрів органного мистецтва. Переважно всі костьоли на Галичині мали органи. Їх було близько 600, і 450 з них є в архівних даних.

Під час Першої та Другої світових воєн було знищено багато органів. Тому органне мистецтво почало відроджуватись аж у другій половині ХХ сторіччя за ініціативи Арсенія Котляревського. Відбудовувалися органні зали і будинки органної та камерної музики. Серед міст Галичини ця хвиля відродження торкнулася Львова і Самбора, де провідниками ідей Арсенія Котляревського були органіст Самуїл Дайч та органіст і органний майстер Віталій Півнов.

В Івано-Франківську розвиток органного мистецтва тісно пов'язаний з церквою. Після відновлення костюлу Христа Царя до Івано-Франківська вернулися сестри урсулянки. Вони робили дуже важливу справу. На парафії сестри керували парафіяльною школою, яка брала участь у різних фестивалях та змаганнях. Окрім усіх цих заходів, сестри служили й допомагали священникам з початку перебування, виконуючи функції органіста в богослужінні, паламаря.

Першою органісткою була сестра Марта Рик, яка три роки викладала церковні пісні і спочатку грала на маленьких органах «Casio», що привезла з Польщі. За кілька років їй вдалося придбати більший електричний орган – «Harmonium», на якому вона грала два роки. За останні 15 років цю функцію виконувала сестра Христина Ринкевич.

Управителі костюлу порушували питання про придбання стаціонарного органа. Пізніше було привезено труби з Голландії, де церкви було закрито через відсутність віруючих. Органи потрібно було демонтувати, кожну трубку окремо упакувати і транспортувати до Перемишля. Звідти о. Казимир Галімурка та члени громади церкви вантажівкою перевезли орган через кордон до Івано-Франківська. Наступним етапом стало збирання інструмента, його налаштування та введення в дію. Все це потребувало багато коштів і професійних спеціалістів. Органи встановлювали протягом шести років. Майстри зробили дерев'яний корпус органа.

До Івано-Франківська привезли орган відомої голландської фірми «Fa.L. VERSCHUEREN orgelbawers HEUTHUUSEN». З самого початку ця сімейна фірма набула розквіту. Їхні органи можна побачити в церквах Італії, Іспанії та Скандинавії. Спочатку компанія виготовляла лише окремі частини органів. Пізніше вже будували цілі інструменти. В компанії працював німецький органіст, який ввів німецькі

постромантичні правила побудови інструментів, які можна побачити в органах у містах Вельпі та Гулпені.

1919 року наступне покоління Вершюренів, в яких було чотири сини, взяли на себе управління компанією. Під час Другої світової війни завдяки збереженню традиційних навичок ця «сімейна» компанія досягла великого успіху і стала найбільшою в Голландії. 1977-го третє покоління Вершюренів перейняло компанію. В ці роки фірма повернулася до історичних принципів будування органів. У наступні роки було створено багато нових органів, зокрема в Бельгії, Німеччині, Фінляндії, Італії, Норвегії, Австрії та Швеції. Дотепер компанія проводить майстер-класи для нових працівників, оскільки в Голландії немає офіційної освіти для розробників органів.

Орган у церкві потрібен не лише як супровід під час служб, ба більше, щороку і навіть кілька разів на рік проводять концерти органної музики різних виконавців. В Івано-Франківську часто проводять різні концерти відомих українських органістів, таких як: Петро Сухоцький, Світлана Острова, Галина Булибенко, Тетяна Панакова, Марія Дубік, Олена Мацелюх, Юлія Ландау й Ольга Дмитренко. 2018 року відбувся перший органний фестиваль «Станіславська весна», в якому взяли участь відомі українські органісти.

Висновки. Органне мистецтво України – досить молоде і нараховує лише кілька поколінь музикантів, на відміну від західноєвропейської культури, де воно має багатовікові традиції. Ще в X сторіччі в Україні цей інструмент був уже відомий, при археологічних розкопках у Києві Десятинної церкви було знайдено залишки органа. Проте лише тепер українське органне мистецтво почало розвиватись і його почали досліджувати.

Список використаної літератури

1. Каліберда С. Органи Львова і Галичини, історія та сучасність. – Львів, в-во «Апріорі», 2014. – 448 с.
2. Каліберда С. Органи: від Київської Русі до України. – Центр гуманітарних ініціатив, університетська книга. М. – СПб, 2016. – 640 с.
3. Купіна Д. Органна музика в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції композиторської творчості URL : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2012_22/
4. Органісти України. URL: <https://www.organy.lviv.ua/>
5. Самуїл Дайч. Статті, матеріали, спогади / ред. упор. А. Терещенко та ін. – Дрогобич : Посвіт, 2008.
6. Фестиваль органної музики в Івано-Франківську. URL: <https://rkc.if.ua/festiwal-muzyki-organowej-w-iwano-frankiwsku-d-stanislawowie/>
7. Babnis M. Kultura organowa Galicji. – Slupsk, 2012. – S. 408.
8. Odtrowski J. K. Kosciol parafialny p.w. Chrystusa Krola w Stanislawowie. – S. 389–397.

**РОЗВИТОК ЖАНРУ ТОКАТИ
У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ ТА М. РАВЕЛЯ)**

У статті здійснено стислий історичний огляд токати як жанру. Наведено перелік окремих творів та порівняння їх у творчості композиторів К. Дебюссі і М. Равеля. Розкрито деякі виконавські принципи композиторів ХХ–ХХІ сторіч.

***Ключові слова:** фортепіано, фортепіанне мистецтво, токата, жанр.*

*Natalia KOVAL
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

**DEVELOPMENT OF THE TOKATE GENRE
IN THE PIANO ART (ON THE EXAMPLE OF CREATIVITY
OF K. DEBBUSI AND M. RAVEL)**

The article provides a brief historical overview of weaving as a genre. The list of individual works and their comparison in the works of composers K. Debussis and M. Ravel are given. Some performance principles of composers of the XX-XXI centuries are revealed.

***Keywords:** piano, piano art, tokata, genre.*

Поставлення проблеми характеризується сучасним розвитком фортепіанного мистецтва, що належить взаємодії традиційного і новаторського, в процесі індивідуального, так званого діалогу культур та епох. Виходячи з цього, спосіб «почути» і відобразити наш час значною мірою співвідноситься з формуванням нової художньої реальності в композиторських і жанрово-стильових параметрах. Існує не багато робіт, які спрямовані на дослідження жанру фортепіанної токати, і цим зумовлений яскраво виражений інтерес до жанру токати на рубежі ХХ–ХХІ століття.

Мета статті – трактування індивідуального жанру фортепіанної токати методом порівняння з токатами К. Дебюссі, М. Равеля та в творчості композиторів ХХ–ХХІ сторіч.

Токата (італ. *Toccata* – буквально дотик, удар, від *tossare* – торкатися, чіпати; іспан. *tocar*, франц. *toucher* [2, с. 547]) – це унікальний жанр, який виник в Італії, його коріння сягає доби Відродження. В цей час токатами називали святкові фанфари для духових інструментів і литавр.

Вперше назву «токата» застосовує 1393 року, Ф. да Мілано в «*Intavolatura di liuto*» (1536) стосовно чотирьох лютневих п'єс, що не були традиційними для того часу перекладеннями вокальної музики, а були написані спеціально для цього інструмента [2, с. 547].

В сучасному значенні термін «токата» вперше використовують в XVI столітті і означає він віртуозну п'єсу для клавіру чи органа, який зазвичай виконують перед фугою чи мотетом.

Міхаель Преторіус у трактаті «*Syntagma musicum*» пояснює назву «*toccata*» як доторк чи удар по клавішах, а також дає таке визначення цьому жанрові: «Токата – це преамбула чи прелюдія, яку органіст грає на органі або клавесині перед тим, як почати мотет або фугу. Її виконують вільно та імпровізовано, з простими акордами і пасажами» [14, с. 65].

За музичним словником Ренделя, токата – «віртуозна композиція для клавіру або струнних щипкових (виду лютневих), що складається з блискучих пасажних розділів з/без чергування імітаційних або фугальних інтерлюдій» [15, с. 895].

Внесок в історію розвитку токати зробили попередники Й.-С. Баха, а сам він відточив всі грані цього жанру до досконалости.

Отже, в історії жанру велику роль відіграє творчість саме Й.-С. Баха, свідченням чого є ряд монументальних досліджень, присвячених вивченню та розвитку барокових токат.

Наприклад, в дослідженні А. Швейцера («Йоганн-Себастьян Бах») [13] автор зазначає, що вперше композитор за особисті кошти видає збірник клавірних Партит, які були ретельно відібрані для цієї мети (йому на той період – 41 рік!). Ці цикли ввійшли в перший з чотирьох опублікованих збірників «*Klavierübung*», і саме шоста Партита *e-moll* містить Токату.

А. Швейцер пише: «Якщо сини Баха правильно інформували Форкеля, то цей твір справив велику сенсацію в музичному світі. Ніколи ще світ не бачив і не чув таких чудових клавірних творів. Той, хто добре вивчив кілька п'єс з цього збірника, міг скласти собі положення в світі». Сам Бах залишив такий запис: «Клавірні вправи, що складаються з прелюдій, алеманд, курант, сарабанд, жиг, менуетів і інших п'єс, написані для розваги любителів. Перша частина. У виданні автора. 1731» [13, с. 234].

Дуже важливим є вислів А. Швейцера: «Так як друкарська печатка коштувала дорого, а власне ручне гравіювання вимагала багато часу, то він [Й. С. Бах – О. Б.] обрав ті твори, які могли доставити йому славу і повагу серед фахівців і знавців <...> У той час твори оцінювалися не тільки по їх музичним достоїнствам, але й по технічній досконалості і вмінням, які в них полягали» [13, с. 237].

Багато старовинних жанрів зі зміною естетичних парадигм втратило свою актуальність або поступово видозмінилося, але саме жанр токати був запитуваний за своєю виконавською суттю.

І вже у ХХ сторіччі до жанру токати проявляється новий інтерес. Творцям нової музики потрібні були не тільки гострі гармонії, але потрібний був і відповідний жанр, який би давав можливість втілити енергію часу. Тож можна сказати, що у ХХ сторіччі токати переживає своє так зване «відродження». Поява інтересу до цього жанру пояснюється входженням в музичну практику фортепіано та захопленням віртуозного виконавства.

Не випадково І. Тукова зазначає, що «особливість ХХ століття пов'язано не тільки з прагненням до створення нового, того, що раніше не існувало, але й до відкриття культурної спадщини минулих епох внаслідок своєї художньої неактуальності забутого на сторіччя. Тобто вектори пошуку спрямовані в тимчасовій осі як вперед, так і назад. У нове включаються результати творчості не тільки композиторів-сучасників, а й авторів попередніх епох. З цього погляду до минулого і належить один з головних переломів у музичному мисленні, що відбулися в цей період» [12].

Завдяки зверненню до минулого з'являється багато нових відкриттів, коли композитори відкривають перспективи старовинних жанрів по-новому, зокрема і токату. При цьому потенціал токати розвивається у творчості різних композиторів по-різному, що викликано такими факторами, як:

- виконавський стиль,
- естетичні установки,
- належність до певних культурних традицій,
- різниця сприйняття соціального часу
- розуміння специфіки фортепіано.

Тут можна порівняти токати, які було написано на самому початку ХХ століття – це токати К. Дебюссі з «Сюїти для фортепіано» (1901) та М. Равеля з сюїти «Гробниця Куперена» (1917).

К. Дебюссі пише токату у віці 39-ти років, і це відкриває зрілий період розвитку композиторського стилю, що пов'язане з появою знакових творів для фортепіано. Естетика композитора спрямована

на образотворчу красу, особливості шарів та вишуканість виконавських прийомів, що відображається в індивідуальності образної палітри. Композитор констатує: «Можна лише жалкувати, що французька музика занадто довго йшла шляхами, які зрадницьки забирали її від таких характерних якостей французького характеру, як ясність вираження, точність і зібраність форми» [4, с. 62]. Зберігаючи французькі традиції, композитор звертається до жанру сюїти в пошуку справжньої канонічної краси, що і приводить до дивовижного результату. Дві з трьох п'єс засновані на принципі безперервного руху; темпова, фактурна, тембральна схожість прелюдії і токати створює відчуття руху сарабанди в неквапливо-стриманому темпі.

Фіналом циклу є токати «Ритм часу», що символізує безперервність оновлення, радості життя, тут композитор співвідносить теперішній час з минулим, ювелірною пластикою та витонченістю клавесиністів, розуміння токати як частини циклу з віртуозністю, класичною ясністю, гармонійним багатством і симетричністю форми музики пізнього романтизму.

К. Дебюссі творить музику нового часу, при цьому зберігаючи традиції минулого: «Я не зможу замкнути свою музику в дуже конкретні рамки. Я хочу працювати, щоб створити оригінальний твір, а не потрапляти весь час на ті ж шляхи», – стверджує композитор [1, с. 16].

Варто зазначити, що токати К. Дебюссі заснована на глибокому розумінні можливостей виконавця, звуковому образі інструмента та дивовижно вирізняється органічністю фактурного рішення. Це створює відчуття легкості звучання, фактура не позбавлена ритмічної і тембрової самостійності пластичної течії часу.

Його сучасниця та співвітчизниця Маргеріт Лонг описує композиторський задум токати, що пов'язаний з виконавським стилем композитора, так: «Дебюссі був незрівняним піаністом. Як можна забути гнучкість, лагідність і глибину його туше! Ковзаючи з проникливою м'якістю по клавішах, він одночасно притискав їх, лилися звуки надзвичайної виразності і сили. В цьому ми бачимо таємницю, піаністичну загадку його музики. У цьому – особлива техніка, притаманна Дебюссі: м'якість при безперервному натиску. Його рояль володів усіма тонами колориту. Він грав майже завжди на “напівтіні”, без всякої різкості, але з такою повнотою і густотою звуку, як грав Шопен...» [7, с. 135].

Токата, написана на початку ХХ століття, яка є частиною сюїти «Гробниця Куперена» (1917) і належить композиторові М. Равелю –

найвідоміший твір композитора. Тут автор бачив еталон «ніжності та витонченості інтонацій», ідеал «точності і зібраності форми та ясність висловлювання» [10, с. 99].

М. Равель каже: «Я завжди був переконаний в тому, що композитор повинен довіряти папері те, що він відчуває і як він відчуває, незалежно від того, що собою являє загальноприйнятий стиль. Велика музика, я переконаний в цьому, завжди йде від серця» [11, с. 98 – 99].

Авторський стиль композитора дійсно характеризується смаком, елегантністю, формою, де всі деталі доведено до досконалості. Тож токати М. Равеля, як і токати К. Дебюссі, звернена до традицій минулого.

А. Корто дуже добре сказав: «Ніякий пам'ятник слова не міг би вшанувати спогадів про французів краще, ніж ці світлі пісні, ці ритми, одночасно ясні і гнучкі, досконале вираження нашої культури і нашої традиції» [6, с. 64].

Друга половина ХХ століття зумовлена так званою «мутацією» жанрів, і це стає таким поширеним явищем, що сприймається як закономірність і не ототожнюється з новизною епохи постмодернізму. Разом з тим й сьогодні існують жанри, що стабільно зберігають свої ознаки й активно задіяні в композиторській, виконавській, слухачькій практиці. Отже, у сучасній системі музичних жанрів можна умовно виокремити дві групи:

1) зберігають свою самобутність (володіють стійкими домінуючими ознаками);

2) жанри з рухомим структурно-семантичним комплексом, розвиток яких призводить до переродження (і навіть втрати) базових і придбання нових жанрових ознак

До першої групи можна віднести багатомісячну історію токати, що обумовлена новою сприятливістю при збереженні базових ознак. Науковці, розглядаючи питання про «первинність» та «вторинність», відносять жанр токати до другої категорії. При цьому вважається, що «вторинні жанри використовують більш тісно пов'язані з позамузичною практикою найпростіші жанри як необхідну складову будівельного матеріалу» [8, с. 22].

Черговий етап історії токати ХХ століття, який є основою численних токатних сюжетів і завжди був рухливою концепцією рухливого трактування часу стає знаком епохи, що демонструється в Токаті оп.11 С. Прокоф'єва (1912 р.). Композитор про це говорить так: «Якщо років 100–150 тому наші предки захоплювалися веселими пастораллями та музикою Моцарта і Рамо, а в минулому столітті були

шанувальниками серйозного й повільного темпу, то наш час в музиці, як і багато в чому іншому, вважають за краще швидкість, енергію і натиск» [9, с. 506].

«Токата» Прокоф'єва – втілення початку ХХ століття – часу нової молодості, відкриттів і нових швидкостей, що відображає як особистісні прихилення композитора, так і революційну оновленість соціального часу. С. Прокоф'єв, повний бажання створювати нову, оригінальну музику, націлений на завоювання публіки та творче самоствердження. Його фортепіанна творчість – це новий, навіть трохи зухвалий еталон краси, але і він мав свої передумови. М. Мясковський казав про виконання Токати автором: «Прокоф'єв грав так, ніби грав на ваших оголених нервах» [3, с. 18].

У токати С. Прокоф'єва втілено відкриття нових швидкостей, час нової молодості, нової мови, міць і цілеспрямованість духу, зухвалість і свіжість енергії, цілеспрямованість, прагнення до новизни. Музика С. Прокоф'єва охоплює великим діапазоном почуттів та образів, відкриваючи нову епоху фортепіанного мистецтва.

Токата стала новим еталоном краси, що втілює, часом, протилежні діаметрально-естетичні установи, національні та історичні традиції, індивідуальні стилі та умовні можливості інструмента. Композитори, які використовували жанр токати: Б. Барток, І. Стравінський, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевський, Р. Щедрін, А. Бабаджанян, Г. Галинін, С. Прокоф'єв, В. Баркаускас, Я. Ряетс, С. Насідзе, Г. Свиридов, В. Цитович, С. Разоренов, І. Якушенко і багато інших, виявили нові можливості цього жанру.

До розвитку другої групи фортепіанної токати є традиційне збагачення жанрових атрибутів національного колориту. Про це пише Н. Кашкадамова: «...характерна риса сьогоднішнього етапу розвитку токатного жанру і токатного виразного комплексу – значне розширення їхніх національних кордонів» [5, с. 13].

Висновки. Один з факторів, що визначив долю фортепіанної токати у другій половині ХХ – на початку ХХІ сторіч, стала еволюція фортепіанного мистецтва та розвиток нового виконавського стилю.

Можливістю презентування власної творчості, композитори створюють ефектні концертні твори, які демонструють новизну композиторського розуміння жанру токати. Цим творам притаманні виразність фактури, яскравість музичної стилістики, ритмічна організація.

Вітчизняні композитори активно працюють в цьому жанрі, що стимулює інтерес як і публіки, так і виконавця.

Список використаних джерел

1. Альшванг А. Клод Дебюсси: жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество / Арнольд Альшванг. – М.: ОГИЗ, 1935. – 96 с.
2. Дубравская Т. Н. Токата [Электронный ресурс] / Т. Н. Дубравская. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7574/Токата (дата звернення: 15.02.2014).
3. Евсеєва Т. И. Творчество С. С. Прокофьева-пианиста / Т. Евсеєва. М.: Музыка, 1991. – 111 с. – (Библиотека музыканта-педагога).
4. Катала Ж. Заметки об эстетике Дебюсси / Жан Катала; авторизир. пер. Л. Галинской // Совет. музыка. – 1955. – Ч. 1. – С. 59–65.
5. Кашкадамова Н. Б. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации: автореф. дис. канд. искусствовед: спец. 17.00.02 – музык. Искусство / Н. Б. Кашкадамова; Тбил. гос. консерватория им. Вано Сараджишвили. – Тбилиси, 1979. – 28 с.
6. Корто А. О фортепианном искусстве: ст., материалы, докум. / Альфред Корто; сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Музыка, 1965. – 364 с.
7. Лонг М. За роялем с Дебюсси / Маргерит Лонг; пер. с фр. Ж. Грушанской под ред. Е. Бронфин. – М.: Совет. композитор, 1985. – 160 с.
8. Налетова И. К проблеме анализа сложных масштабных жанров как целого. Выявление единицы исследования / И. Налетова // Проблемы музыкального жанра: сб. тр. / Гос. музык. -пед. ин-т им. Гнесиных – М., 1981. – Вып. 54. – С. 21–37.
9. Прокофьев С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. – Изд. 2-е, доп. – М.: Совет. композитор, 1982. – 600 с.
10. Равель в зеркале своих писем / сост. Марсель Жерар, Рене Шалю. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1988. – 248 с.
11. Смирнов В. Морис Равель / В. Смирнов // Вопросы теории и эстетики музыки: [сб. ст. / редкол.: А. А. Гозенпуд, А. И. Климовицкий (отв. ред.), Л. Н. Раабен]. – Л., 1981. – Вып. 14. – С. 102–156.
12. Тукова И. Г. Теория жанра и музыкальная практика XX – начала XXI столетий / И. Тукова // Наук. вісн. Нац. муз. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2009. – Вип. 81. – С. 153–156.
13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Электронный ресурс] / А. Швейцер. – Режим доступа: imwerden.de Альберт Иоганн Себастьян Бах (дата звернення: 04.11.2014).
14. Lampl H. A translation of «SYNTAGMA MUSICUM III» by Michael Praetorius. University of Southern California. 1957. 458 p.
15. Randel D. M. The Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press. 2003. 978 p.

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ ПРИ ВИКОРИСТАННІ РІЗНИХ ПАЛИЧОК І МАЛЕТІВ ТА НЕСТАНДАРТНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА ІДІОФОНАХ

У статті висвітлено теоретико-методичні особливості звуко-видобування на ідіофонах при використанні різних паличок і малетів. Розглянуто: еволюцію паличок і малетів, їхній розвиток та вдосконалення впродовж XX–XXI ст., різновиди та вплив паличок на темброві характеристики звучання інструментів, способи звуковидобування, найрізноманітніші форми запису нестандартних виконавських прийомів та їхній вплив на характер звучання.

Ключові слова: ударні інструменти, ідіофони, палички, малети, нотація, виконавські прийоми.

Oksana LUCHYK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

PECULIARITIES OF SOUND EXCHANGE WHEN USING DIFFERENT WANDS AND MALLETS AND NON-STANDARD GAME RECEIVERS

The article describes the theoretical and methodological features of sound production on idphones when using different sticks and mallets. The evolution of sticks and mallets, their development and improvement during the XX–XXI centuries, varieties and influence of sticks on the timbre characteristics of the sound of instruments, methods of sound production, various forms of recording non-standard performing techniques and their influence on the nature of sound are considered.

Key words: percussion instruments, idphones, sticks, malets, notation, performing techniques.

Поставлення проблеми. Сучасний підхід до виконавства на ідіофонах – це перш за все реалізація раніше не використовуваних, прихованих

резервів, наявних у компонентах системи звуковидобування і звукоутворення, спрямованих на пошук нових тембрових можливостей інструментів.

Музикантів, крім техніки виконавства, цікавить пошук нових виразних засобів для втілення своїх музичних ідей. У зв'язку з активним розвитком технологій надається можливість експериментувати з архітектурою інструментів, а також займатися пошуком нових форм і матеріалів паличок, використовуваних для гри на інструменті.

Сьогодні відчувається нестача вітчизняних науково-методичних і методичних праць, які б розкривали особливості звуковидобування на ударних інструментах.

Аналіз актуальних досліджень. Аналіз літератури виявив, що станом на сьогодні маємо доволі обмежене коло джерел, які розглядають саме проблему виконавства і вплив різноманітних видів малетів та паличок на звучання, тоді як знаходимо доволі детальні описи самих інструментів. У плані тенденцій музичного виконавства найвагоміші праці І. Мацієвського, А. Іваницького, С. Малькова, К. Закса, Є. Хорнбостеля, А. Рало і М. Грінченка.

Метою статті є визначення особливостей звуковидобування при використанні різних паличок і малетів та нестандартних прийомів гри.

Виклад основного матеріалу. При грі на ударних існує цілий ряд способів звуковидобування: удар паличкою, удар рукою, струшування інструмента, потирання його пальцем і т. д. Однак основний спосіб видобування звуку на ксилофоні, маримбі і вібрафоні один – удар паличкою, за якого в арсеналі музиканта існує велике різноманіття виконавських прийомів, які впливають на характер звучання інструмента.

Палички, їхня конструкція і матеріал, з якого їх зроблено, справляють істотний вплив на удар. Цей виконавський інструмент пройшов тривалий шлях модернізації, і перш ніж було знайдено потрібну вагу, форму і матеріал для виготовлення паличок, пройшло близько ста років.

Відмінною особливістю виконавства на маримбі і ксилофоні на початку ХХ сторіччя є вибір типу паличок, які музиканти використовували при грі на інструменті. Про їхні різновиди Г. Бреєр розповідає у своєму інтерв'ю з Ренделом Ейлесом: «Я вважаю, що

для щоденних занять на ксилофоні найкраще використовувати палички з м'якою гумовою головкою. Хоча для роботи на радіо я використовую жорсткі палички з гумовою головкою 3/4 дюйма. Досить рідко я граю дерев'яними, а до дуже жорстких паличок схилиюся для виконання "brillancy". Паличок з пластиковими головками, які використовують сучасні виконавці, не існувало раніше» [7].

Особливості звукозапису змушували виконавців на ксилофоні використовувати вкрай жорсткі палиці для гри. Але з появою ксилоримби тенденція змінюється в бік м'якішого звучання, і багато музикантів віддає перевагу паличкам з головками середньої жорсткості. В академічній же практиці для виконання соло в оркестрі використовували палиці значно м'якші, ніж сьогодні. Сучасні оркестрові музиканти віддають перевагу паличкам з жорсткими гумовими, пластиковими або дерев'яними головками.

Палки для виконавства на дворядному ксилофоні на початку ХХ сторіччя склалися з дерев'яного або тростинного (твердих порід) держака і головки у вигляді кульки до дюйма в діаметрі, виготовленої з дерева, гуми або пластмаси того часу. Виконавці, які грали в студіях звукозапису, на радіо або на вулиці, віддавали перевагу паличкам з жорсткими головками. Цей підхід до підбору палиць отримав своє відображення і в педагогічній практиці. К. Массер пише: «Студент купує інструмент у понеділок, а вже в наступну суботу хоче зіграти увертюру "Вільгельм Телль", замість того щоб кілька років серйозно працювати і вчитися. Він грає жорсткими палицями і накидається на клавіатуру, як "тесля на шипи". Його думки далекі від роботи над музичним звуком, нюансами і тембром» [4].

Однак естетичні музичні смаки змінювалися і виконавці вже воліли грати палицями з головками середньої жорсткості. Д. Грін пише: «Я вважаю, що не слід використовувати дуже жорсткі палиці на ксилофоні, що застосовуються при гри на дзвонах».

Сучасні ксилофонові палички умовно діляться на дві групи: для сольного виконавства, з м'якими і середньої жорсткості гумовими головками, і для гри в оркестрі, з жорсткішими головками. Використання в сольному виступі оркестрових моделей ксилофонових паличок у світовій практиці вважається «поганим тоном».

Розгляньмо модифікації і застосування паличок для ксилофона:

М'які палиці для ксилофона мають гумову головку завбільшки в $1 \frac{1}{8}$ дюйма, дозволяють домогтися ясности звучання верхнього

регістру. Палиці з м'якою головкою найкраще підходять для самостійних практичних занять.

Палиці середньої жорсткості з гумовою головкою, завбільшки в 1 дюйм придатні для гри у всіх нюансах. Вони призначені для сольних виступів і гри в ансамблі.

Жорсткі ксилофонові палиці випускають з головками з пластмаси завбільшки в $1\frac{1}{8}$ дюйм, і вони незамінні при грі на форте. Основне застосування ці палиці отримали в оркестрі.

Палки для маримби і вібрафона відрізняються від ксилофонових тим, що обмотані ниткою, але в свою чергу також призначаються або для сольного, або для ансамблевого виконавства. Сьогодні на ринку є достатньо фірм-виробників, що пропонують велике різноманіття різних варіацій паличок: вони відрізняються одна від одної за ступенем жорсткості головок (м'які, середні, жорсткі), за їхньою формою і матеріалом. Існує також поділ на палиці з дерев'яними і ротанговими держаками.

Кожна модель палиць для маримби і вібрафона створює певну яскравість тону і має відповідний ступінь жорсткості, яка у свою чергу ділиться на підвиди. Головки палиць для маримби мають розмір близько 2-х дюймів. Їхня величина визначається розміром серцевини, яка може коливатися від 1 дюйма до $1\frac{1}{8}$, і кількості намотаної на неї нитки. Їхнє звучання залежить від товщини каучукової прокладки, натягнутої на серцевину, з товщиною від 1 мм до 2 мм із матеріалу, з якого виготовлені нитки. Держаки палиць, як правило, мають довжину 43–45 см. Їхня довжина залежить від розміру головки палиці: що більша головка, то коротша палиця [5].

Технологія виготовлення паличок для вібрафона дещо інша. Їхні головки мають розміри близько $1\frac{1}{4}$ дюйма. Серцевину виготовляють з твердої гуми і обмотують синтетичними нитками. Довжина держака коливається в межах 35–37 см. Головки палиць для маримби і





вібрафона бувають різної форми: круглої, яйцеподібної, овальної, грибоподібної. Палиці впливають на темброві характеристики звучання інструмента. Зокрема палиці з м'якими головками незамінні при виконанні звуків нижнього регістру в аспекті піано чи піанісимо. Вони надають звукові більшій вагомості, об'ємності і повноти. Забарвлення тону в нижньому регістрі буде привабливішим, коли використовувати м'які палиці. Палиці з головками середньої жорсткості використовують при грі, яка охоплює весь інструмент у різних нюансах піано, мецо-піано, мецо-форте і форте. Вони призначені для загальної різнопланової гри. В такому випадку звук можна схарактеризувати як округлений і насичений. Жорсткі палиці дозволяють витягати якнайгучніші звуки. Вони призначені в основному для гри в нюансах мецо-форте і форте. Їхнє звучання набуває шумового характеру. Ці палиці спеціально призначені для стакато. Використання різновидів палиць призводить до зміни різних характеристик тембру. Від м'яких палиць звук набуває м'якого і ніжного відтінку, а при грі жорсткими – сухого і гострого [5].

Багато виконавців на клавішних ударних інструментах є також і композиторами, тому в їхні інтереси також входить і пошук нових колористичних властивостей інструмента. У деяких композиторів з'являється не тільки своя особлива манера письма, а й тембр звучання інструмента внаслідок використання власних іменних моделей палиць. Так, у світовій практиці вже склалася традиція, коли під час виконання творів К. Абе воліють використовувати саме палиці фірми «Yamaha» з модельного ряду «Keiko Abe mallets». Ця тенденція характерна і при інтерпретації творів М. Живковича, Д. Фрідмана і та ін.

При виконавстві на маримбі або вібрафоні на тембр впливає не тільки вибір палиць, але й різні методи, прийоми і різнохарактерні удари. Один з прийомів, який використовують в сольному репертуарі маримби та вібрафона – удар по пластині держакон палички. Цей прийом вунотах позначається іксом (x) над нотою або під нотою. Незвичайний контраст у звучанні інструмента виникає, коли

використовують традиційний спосіб гри в партії однієї руки і одночасно удар кінцем держака в другій руці. Це поєднання використовує Н. Розаурі у творі «Vem vindo» для вібрафона-соло. Палки для ксилофона, вібрафона і маримби позначаються в нотному тексті за допомогою словесних або абстрактно-графічних позначень. Вербальна символіка подана як у «легенді», де є попередні авторські вказівки, так і в самому нотному тексті.

У виконавській практиці музиканти часто використовують набір з чотирьох різнорідних палиць, наприклад, поєднуючи вібрафонові та палички для дзвіночків. Тому актуальним є питання їхньої нумерації і графічного позначення в тексті типу палиць. Зазначена міра цілком обґрунтована і потрібна для того, щоб уникнути порушень голосоведення, а точніше, його тембрового боку, оскільки удари палицями різних типів створюють різне забарвлення звуку.

Провідні маримбісти у своїй виконавській практиці використовують «акорд» з палиць, що володіють різним ступенем жорсткості. Цей інтерпретаційний прийом сьогодні не завжди знаходить своє відображення в нотному тексті. Безсумнівно, це міра, спрямована на те, щоб підкреслити тембр кожного регістру інструмента. Тож ми маємо «ансамбль», користуючись термінологією маримбістів, що складається з голосів: баса, альт, тенора і сопрано. Так, м'які палиці, виконуючи роль баса в акорді, надають м'якості загальному звучанню. Їх можна використовувати в поєднанні з палицями середньої жорсткості, які не надто важкі і добре озвучують середній регістр інструмента, а виконання «партії сопрано» можна доручити паличкам з жорсткими головками, що мають чистіший звук у верхньому діапазоні інструмента. Вони за вагою легші, і, природно, краще їх застосовувати при швидких пасажах і стрибках.

З цього приводу відома американська маримбістка Ненсі Зельтсман каже: «Я користуюся цим прийомом близько 60% свого часу, коли граю на маримбі. По суті, “Graduated Set” приклад того, як краще прикрасити звучання різних регістрів інструмента».

Аплікатурні позначення мають особливу значущість для виконавця, тому що поєднання і комбінації одиночних ударів, що проходять в одній руці або ж зіграних обома руками, тягнуть за собою темброві відмінності, пов'язані з особливостями звуковидобування [6].

Висновки. У зв'язку з численністю різних нестандартних прийомів гри на ударних інструментах існує потреба в системі нотного запису таких прийомів.

Сучасним виконавцям доводиться стикатися з найрізноманітнішими формами запису. Різні композитори у своїх творах використовують різноманітні і не завжди універсальні позначення. Так, розглянувши ряд творів різних композиторів, можна виявити подібності та відмінності між позначеннями не тільки нестандартних прийомів, але і цілком звичних.

Єдиність системи нотації в ударних інструментах поки що недосяжна. Звичайно, для таких звуковисотних інструментів, як ксилофон, вібрафон і маримба, можлива наближена система позначень.

Композитори і виконавці, які хочуть використовувати всі нові можливості інструментів, комбінувати їх між собою в немислимі поєднання, ніколи не зможуть вкласти в рамки будь-якої нотації.

Ударне мистецтво сьогодні широко використовують в музичному побуті, у професійному та самодіяльному мистецтві, у вигляді сольного, ансамблевого й оркестрового виконавства. Таке функціональне застосування ударних інструментів свідчить про високий рівень ударного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Егорочкин, Е. (1998). Школа игры на ударных инструментах. М.
2. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ сторіччя // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ, 1995.
3. Мацієвський І. Музичні інструменти Бойківської діаспори на нижньому Придністров'ї // Традиційна народна музична культура Бойківщини. Дрогобич, 1996. Випуск 2.
4. Рало А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.02 – Музыкальное искусство / ФГБОУ ВО Ростовская государственная консерватория. С.В. Рахманинова, 2016. 23 с.
5. Хорнбостель Э. Систематика музыкальных инструментов / Э. Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты: Сборник статей и материалов / Ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1987. Ч. I.
6. Cheesman, Brian Scott An Introductory Guideto Vibraphone: Four Idiomatic Practicesand a Survey of Pedagogical Materialand Solo Literatur. 2012. Dissertations. 539 p.
7. Musser C. The Marimba-Xylophone / C. Musser // Percussivenotes. 1999. № 37 (2). P. 11–13. URL: <http://www.pas.org>.
8. Morello, J. (1983). Exercises for the development of control and technique.

Тетяна МАСКОВИЧ,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування.

Віталія ПОПАДИНЕЦЬ,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)

ТВОРЧИСТЬ І ТВОРЧА ІНІЦІАТИВА ЯК ОСНОВНА ЗАПОРУКА РЕЗУЛЬТАТИВНОСТІ У ПРАКТИЦІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНЯ

У статті розглядаються основні позиції й результати професійного розвитку творчості як базового компоненту; проаналізовано використання технік партнерської взаємодії, що сприяє саморозвитковій вчителя та учня.

Ключові слова: творчість, професійний розвиток, творча ініціатива, практика фортеп'яноної підготовки.

Tatiana MASKOVYCH,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting.

Vitalia POPADYNETS,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

The article considers some basic propositions and results of professional development of creativity as a basic component; analyzed using the technique of the partners interaction promotes both the teacher's and the students' self-development.

Key words: creativity, professional development, creative initiative, practice of piano preparation.

Поставлення проблеми. Сучасний етап розвитку суспільства диктує свої запити до таких понять, як творчість та творча ініціативна, особливо коли це стосується системи музичної освіти. Ці дві категорії

змушені вступати в конкурентну боротьбу з найрізноманітнішими перешкодами заради власного самоствердження.

Постійне розширення ареалу пошуків ефективних шляхів підвищення творчості та творчої активності педагогів-музикантів спонукає до посилення методів самореалізації та самовдосконалення, що обумовлює мету цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Вагомою причиною безперервних пошуків нового й цікавого в музичному навчанні є мотивація як самого педагога, так і через його творчу харизму й учня. «Мотив – це щось внутрішнє для особистості, те, що спонукає її до діяльності, поведінки чи вчинку, спрямовує її й наповнює смыслом. Мотив покликаний задовольняти певні потреби людини, тому можна вважати, що потреба і формує мотив. Крім потреби, на виникнення мотивів впливають також емоції, ідеї, цілі тощо. При цьому мотиви, особливо провідні, можуть формуватися протягом життя, починаючи вже від самого народження» [1, с. 69–78].

Сьогодні загальновідомий вислів «Творчість – це спосіб життя» – ми сприймаємо вже неоднозначно, а термін «креативність» розглядаємо як певну спроможність людини до варіативності загальноприйнятим нормам та штампам; «для творчої особистості є типовим не лише рівень когнітивної, але й мотиваційної активності» [7, с. 56–59]. Сучасна система музичної освіти тепер вимагає від вчителя музики не тільки здатності передати знання, а насамперед своїм талантом навчити учнів думати, розуміти суть речей, осмислювати ідеї та концепції і на основі цього вміти шукати потрібну інформацію, трактувати її й застосовувати в конкретних умовах.

«Тільки особистість може впливати на розвиток і визначення особистості, тільки характером можна формувати характер» [8, с. 41], а тому завданням сучасного вчителя музики у процесі фортепіанної підготовки учня є також ідентифікація його як творчої особистості задля якнайпродуктивнішого та повноцінного її мистецького розвитку. В усій системі музичного навчання важлива місія належить і педагогові, що виховує мотивацію навчання гри на фортепіано, тобто він має прищепити дитині усвідомлення правильного навчання у так званій системі «урок – домашня робота – самоосвітня праця» (це і самовиховання, і самонавчання, і саморозвиток, і самоорганізація разом взяті). Якщо на занятті педагог виконує певну організаційну функцію, «проводить урок» (є його розпорядником), то для роботи вдома потрібна повна самостійність, відсутність сторонньої допомоги та керівництва. Не знаючи, що таке самоорганізація, втрачається й

самостійність. Лише систематична самостійна робота породжує наполегливість у подоланні перешкод, виховуючи волю, характер і власний музичний стиль. Якщо педагог не зумів створити мотивації й не забезпечив організацію невимушеної та сприятливої атмосфери, то процес навчання не здійсниться на бажаному рівні, адже з часом учень втратить інтерес до цього виду заняття, котрий передбачає вкладення багато праці та власних зусиль. Тому в процесі музичного навчання доцільно використовувати не тільки простий та загальноприйнятий вплив педагога на учня, а ще й як взаємодію, яка реалізується через єдність навчальних і особистісних впливів педагога і самостійної праці учня, спрямованих на оволодіння знаннями, вміннями та навичками музикування.

Спілкування в процесі навчання підсилює вплив на мотивацію до навчання музики учня і його позитивного ставлення до музики, на створення сприятливих морально-психологічних умов для музикування. Захоплене ставлення педагога до свого предмета, організованість його в роботі, своєчасна допомога чи порада, об'єктивність в оцінюванні успіхів учня, тактовність та витримка в непростих і специфічних ситуаціях, природне почуття гумору – все це магічно впливає на поліпшення процесу навчання, сприяє виробленню в учня прагнення до наслідування позитивного прикладу вчителя. Важливою умовою успішності музично-педагогічного творчого процесу є цілеспрямоване моделювання навчальних ситуацій, на основі яких розв'язуються завдання засвоєння музичного матеріалу, у процесі чого відбувається творча взаємодія педагога і учня, а також послідовно реалізуються зміст і цілі музично-педагогічної творчості, «захопленість вчителя музики своїм предметом, зацікавлення ним учнів, виховання в них осмисленого сприймання музичного мистецтва, взаємодія вчителя з учнями та розвиток у них емоційно-естетичного ставлення до музики» [6, с. 84–85].

Проте ефективно взаємодіяти із сучасними дітьми нині вдається далеко не кожному педагогові, адже на певному етапі навчання учні починають уникати педагогічного впливу, зникає початкова ейфорія й захоплення та виникає своєрідний «тягар» навчання, який супроводжується багаторазовим вправлянням, вивченням нового музичного матеріалу та «відшліфовуванням» тих чи тих складнощів у практичній роботі. Щоб уникнути цього, сучасний викладач повинен вдаватися до маленьких хитрощів, «йдучи в ногу» із сучасними педагогічними технологіями й виховними стратегіями, підхоплювати й опрацьовувати вимоги та потреби сучасного молодого покоління,

«маневрувати та балансувати», щоб зберегти взаємозв'язок і співпрацю: спілкуватися з учнем зрозумілою для обох мовою та впроваджувати такі методи, які є «свіжим ковтком повітря» для його всебічного виховання. Духовне життя дитини повноцінне лише тоді, коли вона живе у світі гри, казки, музики, фантазії, творчості... Ми повинні навчати і виховувати так, щоб дитина почувалася шукачем і відкривачем знань. Тільки за цієї умови одноманітна, напружена праця, стимулювальна робота школяра забарвлюється радісним почуттям і може принести маленьким людям переживання творця (В. О. Сухомлинський).

Безумовно, прогресивні педагоги розпочинають свою роботу з нетрадиційних форм проведення уроку, які стимулюють до творчого мислення як учнів, так і самих педагогів, створюючи сприятливі умови для співпраці. Такі заняття набувають нового змісту, вони в міру демократичні, допомагають зацікавити учнів музикою, викликати незабутні емоції. Така нестандартна типологія уроків допомагає створити позитивну мотивацію до глибшого навчання та музикування. Видатний піаніст і педагог Г. Ципін писав: «Поza емоціями немає музики... Апеляція до емоційного боку музичної свідомости учня – загальноприйнятий шлях навчання гри на будь-якому музичному інструменті. Це й закономірно, бо, не загостривши сфери почувань молодого музиканта, не розвинувши з якнайбільшою повнотою його здатності до переживання естетично прекрасного, музичній педагогіці не вдасться розв'язати жодного з поставлених перед нею завдань, як конкретних (конкретно-ігрових), так і загальних, пов'язаних з формуванням особистісних якостей майбутнього художника» [9].

Сповнені яскравих вражень, невимушеного спілкування, «легкі» за своєю суттю, веселі й невимушені – такі заняття допомагають зацікавити учнів музикою, додати нетипового шарму та перетворити формальний процес на живе спілкування для того, щоб учні активно сприймали музичний матеріал. Приходить і працювати на таких заняттях музики учень буде із задоволенням, невимушено докладаючи масу зусиль та власних творчих ресурсів, долаючи будь-які перешкоди. Актуальності сьогодні набуває питання, як сміливо вчителі музики залучають до практичної роботи інноваційні технології навчання, систематизації, вивчають, узагальнюють і переосмислюють досвід роботи найрізноманітніших вчителів-новаторів, розробки нових педагогічних методів та новітніх технологій.

Вивчаючи питання побудови типової моделі уроку фортепіано, варто сказати, що потрібно перетворити усталену роль учня на занятті з пасивного виконавця на активного учасника процесу навчання, що одразу створить середовище для розвитку творчості та самореалізації й додасть яскравості і новизни в навчальний процес.

Відомий композитор В. Подвала у своїй книжці «Давайте створювати музику» пропонує безліч цікавих завдань, за допомогою яких можна розвинути творчі здібності в дітей. Наприклад, для розвитку творчих здібностей на уроках фортепіано композитор пропонує впроваджувати такі методи, як: підбір мелодії на слух, створення супроводу, імпровізація на ту чи ту тему, створення своїх варіантів і доповнень до відомих творів, написання власної інструментальної чи вокальної музики тощо.

Як відомо, недосконалість та різні недоліки в педагогічному спілкуванні викладача і учня породжують елементи невпевненості (особливо в найвідповідальніші миті перед важливим концертним виступом), демонструють слабкі та поверхові результати в навчанні, а ще стають причиною недоброзичливого ставлення до навчання і процесу музикування загалом.

Повноцінне, невимушене, доброзичливе спілкування на заняттях є багатограним та поліфункційним, оскільки має здатність забезпечувати «здоровий» обмін інформацією і співпереживанням, стимулює до пізнання і самоствердження, впливає на плідну творчу взаємодію всіх учасників музично-педагогічного процесу.

Сміливим і дійовим методом навчання гри на фортепіано також вважається залучення до занять сучасних ІТ-технологій та інтернет-ресурсів, музичних комп'ютерних програм, навчальних програм-презентаторів, електронних енциклопедій, які мають можливість суттєво розширити світогляд учня, створюючи сприятливі й комфортні умови для музикування. Музичний комп'ютер сьогодні – це потужний засіб для розв'язання багатьох завдань. Творчість дітей базується на яскравих музичних враженнях, адже слухаючи музику, дитина завжди чує не тільки те, що в ній самій міститься, що заклав у ній композитор, але і те, що під її впливом народжується в його душі, у його свідомості, тобто те, що створює вже його власне творче уявлення. Новий твір, який дитина чує, – це симбіоз зовнішньої та внутрішньої основ.

Навчання гри на фортепіано за допомогою комп'ютера і синтезатора в програмі «Soft Mozart to Way» є блискучою знахідкою інтерактивного навчання музики, оскільки в дітей молодшого шкільного віку

переважає наочно-образний стиль мислення. Працюючи з програмою «Софт Моцарт», учень має змогу послухати музичний твір, заграти однією рукою та прослухати іншу партію, побачити свої помилки і їх усунути, а також розвивати техніку читання нот з аркуша. Ця програма дуже ефективна, доступна та зручна, створена у формі захопливих комп'ютерних ігор, які сприяють розвиткові музичних навичок. До прикладу, варто вказати ще такі поширені програми, як:

- (Легке фортепіано) Gentle Piano займає центральне місце системи «Софт Моцарт», яка забезпечує інтерес в будь-якому віці та будь-якому рівні підготовки.

- (Відгадай клавішу) Guess Key name – це гра, яка навчає знаходити клавішу, відповідно до назви нот на клавіатурі фортепіано.

- (Фруктові лінії) Fruit Lines – допомагає учневі запам'ятати відповідність нот лініям нотного стану в басовому та скрипковому ключах.

- (Нотна абетка) Note Alphabet – це гра, яка допомагає запам'ятовувати ноти у правильній послідовності до – ре – мі – фа – соль – ля – сі – до, що забезпечує вільне читання нот в будь-якому напрямку та від будь-якої ноти.

- (Нотні тривалості) Note Duration – гра, що розвиває координацію очей та рук у розпізнаванні нот за тривалостями.

Неможливо оминати увагою такий вид діяльності, як мультимедійні презентації – електронні діафільми – таку актуальну анімацію, аудіо- та відео фільми! Для педагога сьогодні це найпоширеніший помічник у яскравій демонстрації потрібних музичних матеріалів. Завдяки музичним презентаціям в учнів з'являється можливість візуально сприймати потрібну інформацію, розвиваючи асоціативне музичне мислення.

Багато педагогів на індивідуальному уроці з фортепіано практикують навчання музикування на синтезаторі, яке передбачає розв'язання трьох ключових завдань: отримання базових знань з теорії музики та сольфеджіо, засвоєння художніх можливостей інструмента і вдосконалення виконавської техніки. Такий метод активізує цілісний процес сприйняття й озвучування нотного тексту; формує позитивне ставлення до уроків, а також значно підвищує самостійну роботу.

Висновки. Отже, застосування нетрадиційних та сучасних методів у роботі педагога-музиканта дає йому змогу розширити власні можливості в процесі навчання дітей гри на фортепіано, залучаючи різні форми й методи та надає учням можливість демонструвати свою

творчу фантазію і розвивати творче та асоціативне мислення. Найціннішою характеристикою рівня професійно-особистісних взаємовідносин учителя музики та його вихованця є захоплення дитини музикою, створення потреби у глибшому пізнанні складного внутрішнього музичного світу, відчуття творчого злету та бажання піти шляхом учителя, наслідуючи та розвиваючи його харизму. Безперервне прагнення вчителя до саморозвитку і самовдосконалення, бажання набути вміння будувати взаємодію на партнерських засадах – це основні чинники, що спонукають його до позитивних змін та руху вперед через становлення себе як успішного педагога-музиканта. «Власна дитяча творчість, навіть найпростіша, власні дитячі знахідки, навіть найскромніші, власна дитяча думка, навіть найнаївніша, – ось що створює атмосферу радості, формує особистість» – (як вважав Карл Орф) – такими положеннями варто керуватися сучасному вчителю музики задля досягнення великих результатів у навчанні та музикуванні.

Список використаної літератури

1. Амонашвили Ш. А. Чтобы дарить Ребёнку искорку знаний, Учителю надо впитать море Света. Артемовск, 2009. 96 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. Москва: Смысл-Зксмо, 2003. 439 с.
3. Клепиков О.І., Кучерявий І.Т. Основи творчості особи: Навч. посібник. Київ: Вища школа, 1996. 295 с.
4. Козир А. В. Акмеспрямовані стратегії формування фахової майстерності майбутнього вчителя музики. Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки: Колективна монографія / під наук. ред. А. В. Козир. Вид. друге, допов. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 402 с.
5. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей: навчально-методичний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів 1–2 рівнів акредитації. Вінниця: ТІРАС, 2003. 224 с.
6. Моляко В.А. Проблемы психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности / Вопросы психологии. 1994. № 5. С. 86–95.
7. Пономарьов Я.А. Психология творчости / Тенденція розвитку психологічної науки. Київ: Наука, 1988.
8. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее; Пер. с англ. А. Константинов. Москва: Издательский дом «Классика XXI», 2007. 421 с.
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. С. 138–139.
10. Яковлева Е.Л. Эмоциональные механизмы творческого потенциала / Вопросы психологии. 1997. № 4. С. 127–135.

ЯК ФОРМУВАВ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ОЛЕКСАНДР МИШУГА

Статтю присвячено характеристиці вокальної педагогіки видатного українського співака Олександра Мишуги (1853–1922). Педагог органічно поєднував у своїй педагогічній діяльності теорію та практику. Йому належить обґрунтування поняття правильного музичного тону і музично-вокального слуху. Важливим компонентом педагогіки О. Мишуги було оволодіння правильною технікою дихання. Він розробив також методіку правильного розспівування. У статті осмислюються «заповіді» О. Мишуги.

***Ключові слова:** вокальна педагогіка Олександра Мишуги, педагогічна діяльність, співак, дихання, розспівування.*

*Andrii MYKHAILIUK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education*

FORMATION OF THE PRINCIPLES OF UKRAINIAN VOCAL PEDAGOGY BY OLEKSANDR MYSHUHA

The article is dedicated to characteristic of vocal pedagogy of a notable Ukrainian singer Oleksandr Myshuha (1853–1922). The teacher organically combined in his pedagogical activity theory and practice. The foundation of concept of correct musical tone and musical-vocal hearing belong to him. An important component of Myshuga's pedagogy was acquirement of the correct breathing technique. He developed a methodology of correct singing too. The article considers behest of O. Myshuha.

***Key words:** vocal pedagogy of Oleksandr Myshuha, pedagogical activity, singer, breathing, singing.*

Поставлення проблеми. Україна славиться своїм унікальним мистецтвом на увесь світ. Про співочість української нації можна говорити без перебільшення. Проте актуальним питанням залишається методологічне обґрунтування і виокремлення української музично-вокальної школи як національного та загальнолюдського культурного

явища. На нашу думку, говорити про поняття української вокальної школи доцільно в контексті аналізу діяльності видатних виконавців і педагогів вокального мистецтва, які знані не лише в Україні, а й далеко за її межами. Однією з таких особистостей є постать всесвітньо відомого виконавця і вокального педагога Олександра Мишуги (сценічний псевдонім – Філіппі; 1853–1922). Особливим його досягненням є створення власної системи поставлення співочого голосу, яка в науковому світі набула статусу вокальної школи Олександра Мишуги, розробленої за науковими принципами.

Аналіз досліджень. Вокальну педагогіку Олександра Мишуги всебічно проаналізовано й висвітлено в дисертаціях Н. Ващенко [1], О. Михайличенко [4], С. Царук [6], монографіях О. Григор'єва [2] та Г. Карась [3].

Мета статті: виокремити засади української вокальної педагогіки, які сформував видатний співак-педаг Олександр Мишуга.

Виклад основного матеріалу. Олександра Мишугу зараховують до найвидатніших оперних співаків усього світу. Він майстерно виконував арії, пісні, романси українських і світових композиторів. Хоч більшу частину свого життя він провів за межами України, митець до останнього залишався патріотом, завжди брав активну участь у святах і заходах загальнонаціонального значення. Серед його учнів чимало відомих світових виконавців: Михайло Микиша, Олександра Любич-Парахоняк, Софія Мирович, Марія Донець-Тессейр, Яніна Королевич-Вайдова та Софія Забелло.

Педагогічна діяльність митця розпочалася з 1900 року. На той час маестро вже мало виступав на сцені, значно більше часу приділяв розробці власної теорії навчання вокалу. Справжнім учительським дебютом для Олександра Мишуги стали виступи його учнів на сценах Києва 1907 року. Від того часу мистецький і науковий світ заговорив про унікальну методику навчання співу, що має наукове підґрунтя [4, с. 88].

Його діяльність є предметом дослідження багатьох дослідників. Проте з позиції нашого дослідження ми здійснимо аналіз його вокальної методики в контексті становлення автентичної вокальної школи. Вокальна школа є складним і неоднозначним поняттям, в яке різні дослідники вкладають окремий зміст.

У вузькому розумінні вокальна школа – це такі технічні вокальні засоби, які забезпечують високий рівень виконавської майстерности. Вокальну школу як складник музичного мистецтва ми розглядатимемо крізь призму особистого досвіду видатних виконавців і педагогів, а також у контексті загальнонаціональних культурних традицій.

Як правило, вокальна методика кожного виконавця формується в межах тієї школи, в якій відбувається становлення його як співака. В основі педагогічної діяльності О. Мишуги лежить методика сольного співу, яку обґрунтував професор В. Висоцький. У процесі педагогічної творчої діяльності О. Мишуга створив власний неповторний творчий досвід, що ліг в основу його авторської системи навчання вокалу.

Дослідники стверджують, що О. Мишуга став першим з українських музикантів, хто вчинив вдалу спробу вивести національну вокальну школу з інтуїтивної сфери в наукову площину. За часів діяльності О. Мишуги його науковий підхід до поставлення голосу зчинив справжню революцію. На допомогу в цьому процесі дослідник використовував наукові апарати суміжних наук: анатомії, фізіології, акустики, психології, логіки, естетики, педагогіки [6, с. 6, 80].

Прагнучи створити свою унікальну методику виховання співочого голосу, О. Мишуга намагався втілити свої ідеї не лише на практиці, а й обґрунтувати їх теоретично. Дослідники його творчості стверджують, що він починав створювати книжку польською мовою про теорію вокалу, проте до нас дійшло лише небагато його записів. Сам митець з цього приводу зазначав: «Мій спосіб науки співу спирається на цілком нову систему, яку я сам видумав: спів – то продовжені склади мови, всі слова треба виразно вимовляти одним неперервним звуком, а голос повинен опиратися в одній і тій самій точці при переміні голосівок. Так резонансова точка знаходиться в щіліні між двома верхніми передніми зубами, тут за допомогою носового резонансу голос дзвенить найприємніше. Усі слова треба укладати перед кінцем язика і верхніми зубами, а ніколи не допускати вимови складів і слів на корінь язика!» [5, с. 279].

Багато фактів свідчить про те, що такий підхід Олександра Мишуги став досить популярним і привертав до себе увагу багатьох митців. Так, М. Лисенко свого часу запросив маестро викладати співи в його Музично-драматичній школі на посаді професора. М. Висоцька, високо оцінюючи науковий підхід педагога до створення власної вокальної методики, відзначає: «Немає нічого випадкового, непродуманого, все логічно обґрунтовано і зрозуміло як практично, так і теоретично. Завдяки цьому методу голос звучить однорідно, одноякісно, соковито на всьому діапазоні; він звучний і політний, а головне, що ні в співі, ні в розмові не стомлюється, завжди зберігає свіжість і блиск на довгі роки» [5, с. 292].

Дуже важливим було те, що свої заняття автор методики проводив з використанням української термінології. Він зумів виконати

теоретичне обґрунтування технології співу, пояснюючи при цьому з наукового погляду, чому саме його методика правильна й ефективна. Його учні повинні були досконало знати будову голосового апарата людини, добре усвідомлювати особливості процесу утворення звуків і резонування. За спогадами учнів Олександра Мишуги, він завжди повторював, що справжній професійний виконавець не повинен спиратися на свій інтуїтивний виконавський досвід, а має знати наперед – як саме співати. Саме це глибоке знання, на думку Мишуги, відрізняло співака-професіонала від звичайного аматора.

С. Царук стверджує, що О. Мишуга перший ввів поняття «вокально правильного тону» і «музично-вокального слуху». Професор дотримувався думки, що майже кожна людина має від природи музичний слух, а вокальний потрібно розвивати. Вокальний слух дозволяє відрізнити правильні звуки від неправильних з погляду їхньої тембральної якості. Він вважав, що можна співати інтонаційно правильно, а з вокального боку зовсім фальшиво [6, с. 81–82].

Саме тому важливим компонентом процесу навчання під керівництвом О. Мишуги були взаємопрослуховування та взаємоаналіз між учнями. Слухаючи виконання інших учнів, співаки повинні були аналізувати, шукати помилки у виконанні. В результаті вони вчилися малювати слухом не лише чужий, а й особистий спів, точність вокального тонування.

Його заняття відбувалися на основі поєднання теорії та практики. Під час лекції майстер використовував схематичні зображення голосового апарата людини, пояснював анатомо-фізіологічні закономірності утворення звуків. Також під час лекції кожен з його студентів виконував композицію, після чого відбувався загальний аналіз і виправлення помилок. Інші учні повинні були виправляти помилки колег за допомогою власного голосу. Професор стверджував, що спів є нічим іншим, як подовженим мовленням, тому особливого значення надавав формування виразної вимови слів за допомогою одного неперервного звуку. Згідно з його твердженням для того, щоб навчитися правильно співати, виконавець повинен вміти чітко і правильно вимовляти голосні звуки, з'єднувати їх із приголосними, формувати склади та слова.

Професор стверджував, що «голос повинен опиратись в одній і тій самій точці при переміні голосівок. Так резонансова точка знаходиться в щілині між двома верхніми передніми зубами; тут при допомозі носового резонансу голос звучить найприємніше. Всі слова треба укладати перед кінцем язика і верхніми зубами, а ніколи не допускати вимови складів і слів на корені язика! А щоб звук, голос

був рівним, однорідним, одноякісним, необхідно утримувати розкрите горло в одній і тій же позиції, ширині і рівно, плавно, без поштовхів, як смичком по струнах скрипки, подавати струмінь повітря по куполу піднебіння в напрямку резонансового пункту» [5, с. 279].

Значну увагу при формуванні правильного голосу й тембру Олександр Мишуга приділяв процесові резонування голосу в ділянці «маски». За його твердженням, правильне використання «маски» може надавати голосу відповідної сили й потрібної звучності. Учитель наполягав, що не варто створювати гучність голосу за допомогою натиску і форсування.

Професор навчав своїх вихованців формувати перший склад, відкриваючи рот на відстань, що дорівнює розмірові суглоба вказівного пальця, а всі інші склади вимовлялися в тому самому положенні артикуляційного апарата.

Вчитель просив своїх вихованців уявляти звучання голосу, вимову складів і слів. Перед тим, як почати співати, виконавець повинен був прикусити верхніми зубами нижню губу. Між цими двома точками, що утворювалися таким чином, формувався звук шляхом його перенесення від верхніх резонаторів.

Також першості О. Мишуги належить обґрунтування поняття правильного музичного тону і музично-вокального слуху. Відповідно людина може розрізняти тип голосу, вловлювати інтонаційний фальш і не вміти відрізняти правильні звуки від неправильних. Музично-вокальний слух у розумінні Мишуги – це природна можливість людини відчувати відмінність висоти звуків, тембральне забарвлення голосу та фальш у ньому. Професор стверджував, що кожна людина від народження наділена природними музичним слухом, вокальний можна і треба розвивати.

Олександр Мишуга стверджував, що мистецтва вокального співу не можна навчитися швидко. Іноді він міг кілька місяців з одним учнем вивчати декілька звуків, причому не виконуючи жодного музичного твору до тих пір, поки той не знаходив правильний тон всередині діапазону, поки до виконавця не прийшло відчуття «резонансної точки».

Важливим компонентом педагогіки О. Мишуги було оволодіння правильною технікою дихання. Він учив своїх студентів правильно вдихати повітря на повні груди. Розвівши руки в різні боки, учні повинні були набрати якнайбільше повітря в легені, затримати його на декілька секунд, а потім, повільно опускаючи руки, видихати його. Використовуючи знання з анатомії та фізіології, маестро обґрунтував роль скорочувальної властивості діафрагми при

формуванні звуків. Оптимальним він вважав використання нижньореберно-діафрагматичного типу дихання. При цьому особливого значення надається вдихові, який повинен бути безшумним і непомітним для слухача. Професор радив набирати повітря через ніс, хоча вдиху одночасно через рот і ніс не заперечував: вдихаючи повітря, розширювати нижні ребра, дещо випираючи верхню частину живота, на якусь мить дихання затримати, а вже після цього розпочинати видих. Грудна клітка повинна залишатися у стані вдиху до кінця фрази. Видих слід здійснювати плавно, без поштовхів, за допомогою м'язів черевного преса, які еластично скорочуються [6, с. 88–89].

Олександр Мишуга розробив також методику правильного розспівування. Розпочинати його потрібно було із закритим ротом, морморандо, звук у резонатор, утримуючи при цьому закритими губи і зуби. Повторення цієї вправи давало можливість виконавцеві вслухатися у власне звучання, запам'ятовувати його позицію. Далі співак відтворював самі звуки, але вже з відкритим ротом, звук при цьому спрямовувався через носовий прохід, а корінь язика при цьому зближуватися з м'яким піднебінням.

Олександр Мишуга виховував у своїх учнів свідоме ставлення до формування власного голосу. Він вважав, що насамперед потрібно знайти для кожного виконавця найкраще звучання його голосу, відшукати природний тембр. І тільки після цього розпочинався процес довгого і складного навчання, з використанням теоретичних відомостей про анатомію горла, будову мовленнєвого апарата. Щоб учні краще засвоїли теоретичні відомості, учитель використовував наочність, яку часто створював сам. За спогадами його учнів, основною його вимогою було серйозне ставлення до науки співу.

Вокальна школа Мишуги базувалася на конкретних наукових даних. Кожен студент достеменно знав, як він може виробити і вдосконалити власний голос. Під час лекції професора обов'язковим було дотримання суворої дисципліни. Він вимагав від учнів неабиякої наполегливості і був категорично проти легковажного ставлення до занять вокалом.

Особливою також була методика опрацювання текстів музичних творів. Професор звівся перекладає твори з оригіналами, якщо йому щось не подобалося, то виправляв це самостійно: знав добре українську, російську, польську, німецьку, італійську та французьку мови. Однією з особливостей авторського підходу Олександра Мишуги є те, що він ніколи не тримав у секреті свою методику, а навпаки – хотів, щоб нею користувалися для правильного поставлення голосу [4, с. 90].

Педагогічні ідеї Олександра Мишуги (виховання моральної людини й патріота України, поєднання основ теорії і практики, індивідуалізованого й колективного навчання вокалістів, розуміння того, що «спів – це мова у продовжених звуках», намагання навчити розуміти образ та епоху, надання однакової уваги обдарованим і посереднім учням, намагання виховати учнів самокритичними, здатними дивитися на мистецтво не як на шлях досягнення слави, а як на обов'язкове відвідування концертів справжніх майстрів вокалу та ін.) не втратили своєї актуальності для підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічному навчальному закладі. Його науково-практична й епістолярна спадщина містить положення, що можна розглядати як сучасні ідеї, які слугують фундаментом теоретико-практичної підготовки митця. На особливу увагу заслуговує концепція О. Мишуги щодо особистісно орієнтованого підходу та допоміжних видів позааудиторної роботи (системні заняття з групою студентів, які О. Мишуга організовував у себе вдома; цілеспрямовані екскурсії історичними місцями Києва, Варшави, Рима, що супроводжувалися змістовними розповідями маестро про мистецькі епохи і стилі; заплановані дискусії з проблем мистецької інтерпретації твору; відвідування з учнями оперних вистав, концертів провідних майстрів світової сцени та ін.). Це свідчить про невикористані потенційні можливості педагогічної спадщини О. Мишуги в розробці теорії і практики мистецької педагогіки [1, с. 10].

С. Царук виокремлює «заповіді» О. Мишуги, якими він керувався, навчаючи своїх учнів:

1. «Не намагайся дивувати – намагайся зачаровувати!.. Справа не в тім, щоби «ухопити» ноту («Як здорово!»), а в тім, щоби торкнутися душі слухача («Як же добре!..»). – Чи співаєш ти так, щоб милувались тобою, захоплювались? Чи прагнеш ти до чаруючого співу»? Не повинно бути «слова без змісту і звука без значення, адже думка невід'ємна від емоцій» [6, с. 84]. Тобто виконавець повинен перейматися тим, яке враження його спів справляє на слухачів, чи торкає їхню душу та почуття.

Професорові поради щодо невід'ємности думки від співакових емоцій знаходимо у спогадах учениці О. Мишуги професора Київської консерваторії ім. П. Чайковського, народної артистки України М. Донець-Тессейр: «...не можна співати, будучи в нейтральному емоційному стані. Спів завжди вимагає відповідної внутрішньої емоційної настроєності, без якої немислима правдива передача змісту музичного твору» [Цит. за: 6, с. 84].

2. «Не кричи!» «Крик нікого не приваблює! Милуються співом, коли голос ллється, коли співак ним володіє, то підсилюючи, то

послаблюючи його за власним бажанням. — Чи ллеться твій голос?.. Чи вмєш ти перш за все стримувати його, співати ледь чутно, завмираючи («піано-піаніссімо»)?.. Більше того — не перекикуючи інших!.. Ти — не півень!.. Бережи свій голосовий апарат!.. Як зіницю ока, змолоду бережи!.. Ще питання: що ніжніше — око чи гортань!.. Чи помітив ти це? Чи знаєш, що більшість нещасть співаків відбуваються від спроб подавати голос зі усїєї сили..?» [6, с. 85]. Професор стверджував, що голос має звучати приємно і вільно. А для цього потрібно, щоб співак розумів цілеспрямованість власного звучання, відчуття «дотику» звукового струменя до резонансового пункту.

3. «Не викривлюйся! Дай можливість дивитися на тебе під час твого співу! Не червоній! Не напружуйся! Не витріщай очей! Не перекошуй рота! Особливо — не будь жалюгідним — не примушуй хвилюватись за себе («Боже мій, чи візьме ноту, чи дотягне її?») або пробачати тобі (— «Бог з ним!.. Що з нього візьмеш?») і т.п.). — Чи можеш ти співати, не червоніючи і без надутих «жил» на шії?.. А без найменшої напруги чи зусилля?.. А для перевірки, що співаєш вільно («не здавлюючи»), чи можеш тягнути ноту і одночасно крутити головою вправо та вліво?..» [6, с. 86]. Викладач сам подавав приклад такої «правильної» сценічної поведінки під час своїх виступів. Він так заворожував публіку своєю манерою поведінки на сцені та виконанням, що іноді виконував один і той самий твір по декілька разів «на біс».

4. «Не «роби» голосу! Не гуди! Не згрублуй звук! Не розріджуй, не витончуй його! Не тягнися занадто вгору або занадто вниз! Залиши свій голос таким, який він у тебе від природи! Готуючись співати, не перестарайся: не опускай голову, не втягуй шию, не будь «букою», не співай з-під лоба, не роби сердитого обличчя, не стискай кулаків, не піднімайся «навшпиньки», не ставай в «позу»! Співай простіше, спокійніше!.. — Чи можеш ти співати так само невимушено, як говориш?.. Чи скажуть про тебе, що ти співаєш «граючись», ніби співати тобі нічого не варто («співає собі — заливається!..») [6, с. 87]. Професор відстоював принципи вільного співу та невимушеної поведінки. Проте передувати цьому мала титанічна праця виконавця над поставленням свого голосу, досконалим вивченням твору і т. ін.

Основна передумова такого «творчого спокою» під час виконання — досконале знання свого голосового апарата і вміння ним володіти. Поступово розвиваючи голос, співак має орієнтуватися не лише на власні природні можливості, а й на виконання вправ та засвоєння теорії.

5. «Не перебирай повітря! Не витрачай свої сили дарма! Вдихай спокійно, не піднімаючи плечей! Наповнюй груди повітрям в міру! А наповнивши, дихай животом! – Чи спостерігаєш ти за собою, обмацуєш себе, коли спокійно дихаєш (найкраще лежачи)? Чи вмієш ти, вдихнувши, втримувати широко (щоб не складались) нижні ребра, а видихати животом?...» [6, с. 88]. Педагог розробив систему дихальних вправ.

6. «Не напружуй живота! Він тобі потрібний для тривалого та рівномірного (без поштовхів) видиху. Пам'ятай: при вдиханні живіт помітно випинається вперед, а при видиханні глибоко втягується всередину! – Чи припустимо це, що твій живіт як барабан?...» [6, с. 90]. Професор стверджував, що черевного дихання не існує. Натомість збільшення живота під час вдихання – це лише видимість, яка утворюється у зв'язку з опусканням діафрагми. Він вимагав, щоб плечі і верхня частина грудної клітки при вдихові залишалися нерухомими.

7. «Поклади язика! Язик твій не повинен бути твердим і стояти пагорбом, закриваючи глотку! Навпаки: язик співака – м'який і лежить пластом (часто – «човником!»). Спробуй зробити так: позіхні солодко, але при закритому роті! Коли позіхання вдалося, то, нічого не змінюючи, повільно та обережно трохи відкрий рот і подивись у дзеркало – як пласко лежить твій м'який (ненапружений) язик і як добре видно горло. Так показують його лікарю! Тож показуй його під час співу і самому собі – контролюй себе! І не будеш «співати горлом!» [6, с. 90–91]. Ця заповідь спрямована на розв'язання проблеми горлових звуків. Така методика потрібна для того, щоб корінь язика не заважав формуванню звука, коли той рухається до резонаторів. Тому неприпустимим для виконання було підняття кореня язика, оскільки він може спричинити горлове звучання звуків. Для усунення цього ефекту О. Мишуга радив якомога більше притискати корінь язика, піднімаючи при цьому м'яке піднебіння і маленький язичок.

8. «Не вий, як кішка! Не губи резонатора! Не розтягуй рота до вух! Стягни рота (стисни рот)! Намагайся відкривати його красиво (овально) і в міру! Співай соковито, з повітрям! Відучись відбуватися тільки губами і грати ними!.. Не змінюй різко форму рота через кожную нову ноту! – Чи можеш ти співати вверх та вниз швидкі гами (на будь-який голосний) так, щоби рот не смикався з боку в бік, а напіввідкривався в міру потреби завдяки відпадинню нижньої щелепи?...» [6, с. 91]. Професорові учні пригадують, що він міг проводити з аудиторією цілий день у пошуках резонаторної точки. Студенти годинами гуділи, як бджоли. І тільки коли професор упевнювався, що потрібного звучання досягнуто, переходив до виконання інших вправ.

9. «Не перебирай голосних!... Полюби їх всіх однаково!.. Полюби щиро, вимовляй їх чітко і точно, щоб не перетворювалися на інші –

«невизначені»!.. Найбільше за все полюби голосні «і», «у», «ю» на всіх нотах твого голосу!.. Горе тобі, якщо не вмієш співати слова «алилуйя», «душу», «люблю», «бурю», а співаєш замість них «аллелоія», «дошо», «льобльо», «борьо» і т. ін. [6, с.92].

Отже, проаналізовані «Заповіді» вокального виконавця, які обґрунтував легендарний співак і педагог О. Мишуга, є основою його системи навчання і техніки правильного володіння голосом.

1910 року Олександр Мишуга остаточно переїздить до Варшави, де розпочинає діяльність професора співу в консерваторії. До нього масово приїждять зі Львова та всієї Західної України молоді перспективні виконавці, що бажають вчитися у видатного педагога.

Оскільки ми здійснюємо наше дослідження в історико-культурному ключі, то не можна обійти той факт, що, крім своєї творчої діяльності, Олександр Мишуга вирізнявся палкою любов'ю до своєї нації. Хоч останні роки життя він провів за кордоном, завжди переймався розвитком української культури та цікавився процесами громадського життя.

Висновки. О. Мишуга – перший з українських музикантів, хто вчинив вдалу спробу вивести національну вокальну школу з інтуїтивної сфери в наукову площину, обґрунтувавши свої ідеї теоретично. Про ефективність його вокальної педагогіки свідчить діяльність його багатьох учнів-послідовників і актуальність цих засад в сучасному педагогічному процесі.

Список використаної літератури

1. Вашенко Н. М. Творча спадщина Олександра Мишуги (1853–1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки: автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Полтава, 2015. 20 с.
2. Григорьев А. Осознанное пение: постановка голоса по системе А. Мишуги и М. Микиши. Изд 2-е, испр. и доп. М. : ГИТИС, 2003. 116 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ сторіччя: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. 102 с.
5. Олександр Мишуга – король тенорів / [автор-упор. М. Головащенко]. Київ : Муз. Україна, 2004. 610 с.
6. Царук С. Діяльність Олександра Мишуги в контексті розвитку вокального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 200 с.

Софія НИКИТЕНКО,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво).

Ірина НОВОСЯДЛА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ ДОБИ ПІЗНЬОГО РОМАНТИЗМУ

У статті розглядається розвиток жанру сюїти в європейському фортепіанному мистецтві 2-ї половини XIX – початку XX ст. Відстежуються різновиди сюїти у творчості композиторів різних національних шкіл. Визначено характерні ознаки, зумовлені впливом стильових тенденцій часу. На прикладі окремих зразків запропоновано жанрово-стильові моделі фортепіанної сюїти.

Ключові слова: фортепіанна сюїта, циклічність, національні школи, жанрово-стильова модель, пізній романтизм.

Sofia NYKYTENKO,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

Iryna NOVOSYADLA,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting

THE PIANO SUITE TRANSFORMATION IN THE CONTEXT OF THE STYLE TENDENCIES AT THE LATE ROMANTICISM

This article draws a development of suite genre in the European piano art during the 2 nd half of 19 th – the beginning 20 th century. We have attempted to highlight the style peculiarities of suite in association with the tendencies of various national schools. Also, the specific signs of the late

Romantic Suite are summarized. The selected examples of genre and style models of piano suite are considered as well.

Key words: *piano suite, cyclicality, national schools, genre and style model, late romanticism.*

Поставлення проблеми. Жанр сюїти надзвичайно показовий для еволюції європейської фортепіанної (клавірної) музики. З одного боку, це достатньо сталий феномен, адже представники кожної музично-історичної епохи зверталися до нього, породжуючи шоразу нові моделі на основі певної «базової» схеми: серед перших зразків жанру були «сюїти бранлів» (XVI ст.), поступово викристалізувалася та сягнула високого рівня сюїта епохи бароко, нарешті, особливим етапом історичного жанрового процесу стала романтична сюїта. З другого боку, цей жанр завжди відкритий до новацій, оскільки він не такий усталений, як класичні циклічні жанри сонати чи концерту. Зміни, які відбулися в межах цього жанру, дуже важливі. Отже, актуальність проблематики зумовила вибір теми цього дослідження.

Аналіз досліджень. У більшості музикознавчих досліджень та енциклопедій жанр сюїти в основному визначається як послідовність самостійних, контрастних за характером частин (п'єс, танців), об'єднаних спільним художнім задумом і тональністю. Вивчаючи історію походження сюїти та проблематику актуальності цього жанру, вітчизняні й зарубіжні автори номінують досліджуваний жанр не інакше як «старовинна танцювальна сюїта», «сюїта танцювального типу», «dance suite» або «suite of dances»: як от В. Клин у книжці «Українська радянська фортепіанна музика» (1980) [3], М. Калашник у праці «Інтерпретація жанров сюїти и партиты в творческой практике XX века» (1991) [2], Ю. Щербаков у роботі «Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект» (2015) [8] та ін. Дослідженням цього жанру займалися й такі вітчизняні музикознавці: І. Тукова, С. Салдан, П. Довгань та інші. Л. Корній уперше розглянула еволюцію українського музичного романтизму на тлі історичних, соціальних і культурних процесів XIX ст.[5]. О. Кричинська є авторкою дисертаційного дослідження на тему сюїти, в якому вперше в українському музикознавстві докладно розглядається процес жанрової еволюції європейської фортепіанної сюїти першої третини XX ст. (2017) [6]. М. Ілечко у своїй роботі «Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід» [1] виявила передумови становлення української фортепіанної сюїти в широкому

спектрі стильових тенденцій та відстежила впливи бароко, романтизму, імпресіонізму і фольклоризму на формування національного варіанта фортепіанної сюїти (2018).

Мета статті – розглянути стильові тенденції розвитку жанру фортепіанної сюїти другої половини XIX ст. – початку XX ст. у творчості композиторів різних національних шкіл, розкрити характер інтенсивних процесів, що зумовили еволюцію цього жанру вказаного періоду.

Виклад основного матеріалу. Композиційне коріння інструментальної танцювальної сюїти походить від давньої виконавської традиції зіставлення пари різнохарактерних танців – танцю-ходи (двочасткового розміру) і жвавого танку (як правило, тричасткового). Основою сюїти епохи бароко була чітка послідовність чотирьох основних танців – алеманди, куранти, сарабанди і жиги. Варто зауважити, що при всій свободі компоновання частин циклу (основного принципу формотворення сюїти) деякі з цих частин мали особливі функції, наприклад, сарабанда виконувала роль ліричного центру, а жига обов'язково роль швидкого фіналу.

Класичний період розвитку танцювальної сюїти розпочався внаслідок поступового віддалення інструментальної сюїти від побутових танців. Він охоплює XVII – першу половину XVIII сторіччя. З другої половини XVIII ст. жанр зазнає суттєвих трансформацій і поступово відходить на другий план музично-історичної еволюції у зв'язку з появою інших, «новіших» типів інструментальних циклів, які стали актуальними з погляду соціальної проблематики, художньої образності, інтонаційного наповнення, конкретної композиційної стилістики. Лише в середині XIX сторіччя спостерігається ренесанс жанру.

Під впливом активного пробудження національної самосвідомості народів Європи на міжнародній музичній арені з'явилися молоді композиторські школи Росії, Польщі, Угорщини, Чехії, Норвегії, Іспанії та згодом України. Втілюючи образи національної літератури, історії, природи, композитори цих країн спиралися на інтонації і ритми рідного фольклору, відроджували старовинні діатонічні лади. Музиканти широко зверталися до народних пісень, балад, епосу. Нові теми і образи вимагали від романтиків розробки нових засобів музичної мови і принципів формотворення, індивідуалізації мелодики і впровадження мовних інтонацій, розширення тембрової і гармонічної палітри музики. Вимальовується нове коло образів, які виражають неповторні національні ознаки, а за інтонаціями можна миттєво розпізнати на слух належність твору до певної національної школи.

Після тривалої перерви в розвитку сюїта відродилася у творчості Р. Шумана вже в новому варіанті, адже загалом танцювальність перестала бути стійкою жанровою ознакою, проте не щезла цілком, а збереглася у складі програмних сюїт, а також стала важливим чинником циклізації інструментальних мініатюр – вальсів, полонезів, мазурок, екосезів у творчості багатьох європейських композиторів романтичної доби.

У західноєвропейській музиці пізній етап романтизму, який тривав до межі XIX–XX століть, репрезентований творчістю Й. Брамса, А. Дворжака, О. Бородіна, М. Мусоргського, Р. Вагнера та ін. Жанр фортепіанної сюїти періоду пізнього романтизму яскраво репрезентований у творчості іспанських композиторів – І. Альбеніса, Е. Гранадоса та М. де Фальї, які висловлювали іспанський характер у його загальнонаціональному змісті і музичній формі, вільній від місцевої обмеженості. Також їхньому стилеві властиві стислість форми, вишукана витонченість музичного викладу, сконцентрованість музичних думок, напружена експресивність і разом з тим стриманість емоцій, багатство і різноманітність ритміки, рельєфний тематизм та барвистість оркестровки.

Одним із таких яскравих зразків є «Іспанська сюїта» ор.47 для фортепіано І. Альбеніса, яка складається з восьми п'єс, присвячених різним містам або регіонам Іспанії, це: Гранада, Каталонія, Севілья, Кадіс, Астурія, Арагон, Кастилія і Куба (в той час острів належав Іспанії). Всі вони дуже вдало об'єднані в рамках сюїти, створюючи разом романтичний образ Іспанії, в якому оживають принади гітарних награвань та мелодійних наспівів, що переносять слухача в різні міста, репрезентовані властивими для них жанрами. Від класичного сюїтного зразка композитор намагався зберегти передусім базовий принцип формоутворення – послідовність контрастних за характером і темпом п'єс танцювальної природи, що утворює непорушну художньо-образну цілісність. Але водночас митець суттєво збагатив жанр численними загальностильовими й індивідуальними новаціями – такими, як звернення до вокальних жанрів (серенади, саети, сегідильї), використання народних ладів та автентичних плагальних гармонічних зворотів, імітація народних іспанських інструментів (тамбурина, волинки, кастаньєт, гітари), використання ритмів фламенко, – завдяки чому закріпив ідею його аklasичної сутности.

У другій половині XIX ст. інтенсивно розвивається російська фортепіанна музика. Це період великих досягнень в музичному мистецтві, його повного, всебічного розвитку. М. Глінка,

М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, С. Рахманінов – загально визнані генії музичної думки, представники російської композиторської школи. Їм вдалося втілити в професійній музиці особливості російського мелосу, ладово-гармонічного мислення, узаконивши їхню народність як стилістичну і культурно-естетичну категорію в європейському музичному мистецтві.

Зразком російської романтичної сюїти є «Маленька сюїта» для фортепіано О. Бородіна. Цикл складається з семи п'єс: «В монастирі», «Інтермецо», «Мазурка I», «Мазурка II», «Мрії», «Серенада» та «Ноктюрн». На відміну від віртуозного, концертного, яскраво-характерного циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського та циклу п'єс для домашнього музикування «Пори року» П. Чайковського, «Маленька сюїта» О. Бородіна є змішаним циклом. Сюди входять п'єси епічного характеру, жанрові замальовки та лірична «нічна» музика. Бородін, як і Альбеніс, звертається до вокальних жанрів (серенада, ноктюрн), додає в інтонаційний лад звороти народно-побутових жанрів, імітацію дзвонів. Водночас ми знаходимо тут вплив Шумана і Шопена. Чергування програмних і жанрових образів з ліричними утверджують принцип формотворення сюїтного циклу, характерного для епохи романтизму.

В українській музичній культурі процес розвитку жанру сюїти відбувався паралельно з відновленням інтересу до нього в музиці західноєвропейських композиторів кінця XIX ст. В'язанки обробок народних танців (Й. Витвицького, А. Єдлічки, М. Завадського й ін.), написані для домашнього музикування, виступили попередниками жанру танцювальної сюїти у професійній українській фортепіанній музиці. Першим яскравим зразком стала «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» тв. 2 М. Лисенка. Сюїта складається з шести п'єс: Прелюдії («Хлопче-молодче, який ти ледащо»), Куранти («Помалу-малу, братику грай»), Токати («Пішла мати на село»), Сарабанди («Сонце низенько, вечір близенько»), Гавоту («Ой чия ти дівчино, чия ти?») та Скерцо («Та казала мені Солоха»). В ролі вступу композитор використовує Прелюдію, а для фіналу обирає швидко п'єсу, проте не Жигу, а гумористичне Скерцо, жанр, який раніше не застосовувався в ролі заключної п'єси у старовинних сюїтах. М. Лисенко будує цикл за принципом послідовного контрасту, що виявляється в чергуванні танцювальних та нетанцювальних п'єс, темпових зіставленнях і коливаннях мажору та мінору, але зберігає єдину тональність (соль-мажор). Як цитати композитор використовує наспіви ліричних і танцювальних пісень, а також пісню-романс. У своїй єдиній

фортепіанній сюїті М. Лисенко поєднав старовинні, докласичні європейські традиції з українським фольклорним тематизмом. У цьому творі композитор переосмислив закономірності барокової танцювальної клавірної сюїти і започаткував в українській (як і в європейській) фортепіанній творчості розвиток сюїти нового, пісенно-танцювального типу. О. Козаренко вважає, що «це вже не обробки – це оригінальна творчість за обраною жанрово-стильовою моделлю, коли традиційні фактурні формули, поліфонічні прийоми (лексичні “кліше” музичної мови бароко) раптом “заіскрилися” новим змістом, набули свіжости, виразности, живости (зрештою, актуальности)»[4].

В українському мистецтві найбухливіше і найплідніше розвивався пізній напрямок романтизму. Продовжувачами жанрових пошуків М. Лисенка стали В. Косенко, який створив сюїту «11 етюдів у виді старовинних танців», та Я. Степовий, який 1920 р. написав «Сюїту на теми українських народних пісень» для фортепіано.

Вивчаючи жанрово-історичний шлях сюїти XIX–XX сторіч, І. Способін [7] наголошує, що так звана «нова сюїта» суттєво відрізняється від старовинного танцювального циклу. Це простежується перш за все у зменшенні ролі танців як основної функціональної якості сюїти, відході від суцільної тональної єдності між частинами (натомість приходиться тяжіння до збереження однієї тональності в крайніх частинах циклу, на зразок сонатного).

Висновки. Впродовж декількох сторіч жанр інструментальної сюїти розвивався в музиці різних національних культур, увібравши весь образно-емоційний спектр бароко, класицизму, дійшовши до романтичної естетики.

XIX сторіччя характерне розквітом національних музичних шкіл, які спиралися на традиції народного мистецтва. Це стосується не тільки тих країн, які вже в попередні два сторіччя репрезентували композиторів світового значення (такі як Італія, Франція, Австрія, Німеччина). Ряд національних культур (Росія, Польща, Чехія, Норвегія, Іспанія та інші), що залишалися до цієї пори в тіні, виступили на світову арену зі своїми самостійними національними школами, багато з яких стало відігравати важливу, а іноді і провідну роль у розвитку загальноєвропейської музики. У цей час з'явилися фундаментальні дослідження фольклору, історії, давньої літератури. Вималювалося нове коло образів, які виражають неповторні національні ознаки. Відбулися і видозміни в жанрі сюїти, де суто інструментальні жанри (передусім танцювальні) поєднуються не лише з вокальними, а й з програмними номерами.

В українській фортепіанній школі, зумовлений впливом загальноєвропейського канонічного стилю жанру сюїти та його українського зразка, який запропонував М. Лисенко, виник новий пісенно-танцювальний тип сюїти. В образно-емоційному плані він вільно поєднав музичні жанри західного світу в рамках романтизму з живою національною інтонацією у вигляді цитування народних пісенних джерел (Степовий) або ж їхніх авторських варіантів (Косенко).

Надбанням музичної мови пізнього романтизму разом з пісенністю стали барвистість і колористичність, що спричинили зміни у трактуванні акорду і тональних співвідношень.

Отже розглянувши досить невеликий часовий відтинок музично-історичного процесу, ми виявили насичену, динамічну трансформацію жанрової лінії у фортепіанній творчості європейських композиторів. Митці допомогли відродити старовинний жанр і збагатили його сутність новим художнім змістом, актуальними, близькими для тогочасної культурної аудиторії образами, переосмислили функції традиційних танців і впровадили новий сюїтний тип мислення разом з програмним баченням творів.

Список використаної літератури

1. Лечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 34 с.
2. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов): автореф. дис. канд. искусствоведения / Киевская Государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев: 1991. 15 с.
3. Клиן В. Українська радянська фортепіанна музика Київ.: Наук. думка, 1980. С. 234–304.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000. с. 72–73.
5. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. XIX ст. Підручник. Київ.– Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 2001. 480 с.
6. Кричинська О.В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX сторіччя : автореф. дис. ... канд. наук : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 35 с.
7. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1972. 400 с.
8. Щербаков Ю. В. Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2015. 18 с.

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ ЧЕРЕЗ ЗАСОБИ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

У статті розповідається про співацький голос, проблеми щодо його формування та розвитку а також засоби вокально-виконавської виразності, які допомагають повною мірою «розкрити голос», оволодіти потрібним комплексом виражальних властивостей і якостей голосу.

Ключові слова: *співацький голос, голосотворення, тембр, діапазон, регістр, динаміка, вокальна техніка.*

*Myroslav PETRYK,
Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting*

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE SINGER'S VOICE THROUGH THE MEANS OF VOCAL – PERFORMING EXPRESSIVENESS

The article describes the vocal voice, existing problems in its formation and development as well as the means of vocal-performing expressiveness, which help to fully "open the voice", to master the necessary complex of expressive qualities and voices.

Key words: *vocal voice, voice creation, timbre, range, register, dynamics, vocal technique.*

Поставлення проблеми. Недосконала система і методика для забезпечення диференційованого підходу до формування та розвитку співацького голосу.

Аналіз досліджень та публікацій. Сучасна науково-методична література, що досліджує питання формування і розвитку співацького голосу, становить значний доробок, різноманітний за тематикою та спрямуванням. На сьогоднішній день існують різні погляди щодо розвитку співацького голосу. Вони базуються на уявленнях про регістрові можливості дитячого голосу. Багато педагогів вважає, що дитячі голоси до настання мутаційного періоду повинні звучати

тільки у фальцетному режимі і що діти в цьому віці здатні тільки на таке звукоутворення. Я на власному педагогічному досвіді переконався, що регістрові відмінності в дитячих голосах присутні від природи з раннього віку і що їхні здібності щодо використання різних типів регістрового звучання значно ширші, ніж вважалося до цього часу. Одні діти від природи здатні використовувати тільки грудний регістр, інші фальцетний. Практика показала, що для найповноціннішого розвитку дитячого голосу потрібно використовувати всі голосові регістри: грудний, фальцетний і змішані типи регістрів, бо вони притаманні дитячим голосам від природи.

На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва існує певна проблема, яка полягає в тому, що формування співацького голосу часто-густо здійснюється із значними недоліками, примітивно; при цьому ресурси голосу не лише не розкриваються, а, навпаки, ніби заганяються вглиб. Проблема і в тому, що на сьогоднішній день неможливо узагальнити і використати передовий досвід найкращих педагогів, немає досконалої системи і методики, які б забезпечили диференційований підхід до кожного учня-співака, оскільки кожна особа є неповторною і потребує особливого підходу та розуміння. Окрім цього, слід зазначити, що педагоги у своїй більшості не проявляють особливого потягу до пошуків наукових, об'єктивних методів дослідження в цій галузі. Мабуть, тому, що наука досі не запропонувала з цього питання рекомендацій, які могли б надати їм відчутну допомогу.

Мета статті. Осмислення сутності співацького голосу як найскладнішого музичного інструменту, пізнання його науково-практичних засад, специфіки формування та розвитку через засоби вокально-виконавської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Співацький голос – це неперевершений і найскладніший музичний інструмент. Але для того, щоб він був досконалим і зміг найяскравіше розкрити свої можливості, потрібно багато працювати, потрібно, так би мовити, розкрити голос, видобути з нього потрібні йому засоби виконавської виразності, оволодіти всіма гранями вокально-виконавської майстерності. Для цього потрібний тривалий час, адже це складний процес. Складність полягає в тому, що співацький голос у процесі свого розвитку переходить з одного стану в другий, якісно новий, який потребує дальшого постійного спостереження і вивчення. Проблемою у цій справі є ще й те, що на противагу настанові про тривале, постійне, поглиблене вивчення голосу й роботу над розвитком найважливіших його якостей, а також підтримання його в потрібній творчій формі існує інша

настанова, суть якої, приміром, така: учневі передусім треба поставити голос, і лише після того можна зайнятися виконавством.

Начебто логічно виходить: про яке виконавство може йти мова при «сирому», неопрацьованому голосі?! Однак тут оминається дещо надто важливе, те, наприклад, що виконавство – це робота, за якої голос не тільки «не звільняється» від впливів, які сприяють його формуванню і вдосконаленню, а продовжує піддаватися цілеспрямованішому й складнішому, ніж на так званих щоденних тренувальних вокальних заняттях. Тут він формується в процесі розв'язання різних конкретних завдань, притому в поєднанні з розвитком інших творчих завдань учня. А взагалі голос ставиться протягом тривалого часу, правильніше – протягом усього життя співака. Що ж до його загального й музично-художнього розвитку, який повинен здійснюватися нібито на якійсь віддаленішій стадії навчання співака, то погляд цей слід визнати помилковим і шкідливим. У розв'язанні цього завдання важливо не лише не відставати від голосопоставленнєвих процесів, а певним чином випереджати їх, оскільки фактор культури, художнього розвитку співака має вирішальний вплив і на якість опрацювання голосу.

Голос, поставлений у людини, позбавлений потрібного музичного розвитку й культури, не може бути придатним для процесів співу, оскільки він несе в собі помітні ознаки примітивізму творчого мислення та уявлень його носія. З часом, у міру культурного зростання співака, розвитку його естетичного смаку, нагромадження слухового досвіду і т. п., голос його неминуче повинен мінятися щодо своїх якісних показників.

Проте в наших можливих опонентів – своя система: поставлений на первісній стадії навчання співака голос вони розглядають як остаточно оформлений для професіональної співацької діяльності, такий, що надалі нібито не потребує ніякої ґрунтовної роботи над ним. Ця хибна концепція, як правило, впливає з постулату, згідно з яким вдало поставленим голосом є той, в якому досить ретельно опрацьовано зразки всіх видів вокальної техніки. Погляд цей на завдання розвитку голосу й формування техніки виявляє повне нерозуміння її призначення. Уявляти собі, що якимось особливим чином можна нагромадити техніку, готову і пристосовану до всіх випадків вокально-виконавської практики, тобто техніку, яку в процесі вокальної творчості довелося б лише розміщувати по відповідних місцях, значить бачити процес виконання твору як монтаж певного механізму з готових деталей.

Не заперечуючи конструктивної функції голосу в процесі втілення музичного твору, ми, проте, повинні зазначити, що хоч як би принадно виглядала техніка, створювана внаслідок щоденної тренувальної роботи (а така робота дуже потрібна й корисна), хоч як би вміло демонструвався асортимент її складових елементів, — вона, ця так звана нейтральна техніка, ніколи не може бути прийнятною (готовою) для конкретних виконавських завдань. Тому вона й не повинна розглядатися інакше, як певний напівфабрикат, що чекає доопрацювання в тих або інших виконавських процесах, і лише в них, як правило, після тривалих зусиль стає живим, дійовим засобом виразності.

Отже, ефективність вокальної техніки перевіряється тільки в поєднанні з конкретним виконавським процесом. Іншого критерію тут немає. З цього, мабуть, видно, що тільки така робота над голосом, яка здійснюється в цьому аспекті, дозволяє глибоко та всебічно вивчати і розвивати все, що в ньому позитивного, цінного. У свою чергу розробка дійової, справді виразної вокальної техніки показує, яке величезне значення має пристосовна функція голосового апарата і яке значення має практичний розвиток цієї функції. Щоб уявити собі, в чому її призначення, досить поставити питання: як реалізуються у звучанні голосу всі задуми, всі наміри виконавця, як видобувається потрібна йому різноманітність барвистості, відтінків, інтонацій та ін.? Усе це досягається внаслідок відповідної пристосованості голосового апарата. Поза цією функцією не відбувається жодного явища у співаковому голосі, яку він запланував. В опонентів свої погляди й настанови з цього приводу. Постійним, на їхню думку, є лише голосове тренування, розглядуване як певна розминка, «розігрівання» апарата перед виконавським процесом. Що ж до поставлення голосу, так би мовити, її якісних показників, то всю увагу і всі турботи тут спрямовують на те, щоб забезпечити відповідне тим або іншим умовам звучання голосу на всьому діапазоні, особливо в опануванні верхнього регістру, оскільки виконавські невдачі й провали вбачаються не у беззмістовності або в інших вадах виконання, а в «невзятих» верхніх нотах, у формально невиконаних тих чи інших технічних завданнях. Для прихильників цієї настанови, звісно, зовсім неприйнятною є думка про те, що роботу над голосом співак повинен продовжувати не тільки протягом усієї виконавської діяльності, а навіть тоді, коли ця діяльність припиняється і, як це нерідко буває, переходить у педагогічну. Адже й педагогові-вокалісту, крім усього, потрібно володіти своїм голосом, причому

володіти, можливо, навіть особливим чином для того, щоб опанувати мистецтво педагогічного показу. А щодо цього останнього, то яскравий, барвистий показ у педагогічній роботі має виняткове значення. Цінним є той показ, який за допомогою короткої музичної фрази, окремого штриха, натяку ніби відслонює завісу над особливим світом мистецтва звуків, викликає в учня певні асоціації, образи і таким чином допомагає йому з'ясувати поставлену перед ним мету, виробити відповідні критерії щодо виконавських засобів, потрібних для її реалізації. Показ, який демонструє таким чином різницю між явищами справжнього мистецтва, з одного боку, і тим, що є його протилежністю, – з другого, є свідченням високої культури й майстерності. Щоб володіти таким показом, треба постійно тренувати весь комплекс своїх творчих властивостей, насамперед голос.

Голос повинен відзначитися гнучкістю, свободою, багатством вокально-технічних ресурсів та інтонаційною барвистістю, які б дали змогу співакові з художньою майстерністю виконувати будь-який твір відповідно до його природних можливостей, починаючи від старовинних творів і закінчуючи новітніми зразками вокальної музики.

Для того, щоб учневе голосотворення формувалося в руслі природности, потрібно пам'ятати, що за тієї неймовірної кількості методів і прийомів опрацювання і поставлення співацьких голосів, яку ми спостерігаємо в галузі вокально-педагогічної практики, існують дві основні лінії. Одна з них – це обов'язкове встановлення і закріплення в учня певних фізичних прийомів, при активному використанні яких можна досягти потрібних результатів у справі поставлення голосу. Тут учень повинен вміти: дихати тільки так, а не інакше, певним чином відкривати рот, певним способом укладати язик, гортань навмисне опускати й утримувати її в цьому положенні і т. п. І це обов'язкове навіть у тих випадках, коли в учнів не тільки не виявлено якихось істотних недоліків голосотворення, а й за наявності правильного, в усьому прийняттого звучання голосу. Друга лінія – це втручання у дію голосового апарату. Але педагог вдається до подібного втручання лише тоді, коли він впевнений у його доцільності, а також враховуючи індивідуальні особливості учня. Вирішальним критерієм тут є якість звучання голосу. Для поліпшення звучання голосу з'ясовують передусім причину недоліку голосотворення та рекомендують той або той прийом. Але при цьому категорично відкидають застосування будь-яких прийомів, які різко порушують звичну роботу фонаторного апарату. Особливу увагу

приділяють зближенню всіх процесів голосотворення з музикою, з почуттям, з відчуттям музики навіть у найпростіших вокальних вправах. Саме так знаходять шлях до природности голосотворення, а звідси – розвитку вокального слуху, смаку та інших потрібних співакові якостей.

На початковому етапі ознайомлення з голосом, окрім визначення типу голосу, свою увагу педагог має звертати на тембр, звучність, діапазон голосу, на позитивні й негативні якості його формування, причини, що зумовлюють ті чи ті недоліки. Водночас бажано з'ясувати вокально-технічні дані співака. Для цього доцільно встановити, чи володіє співак вокально-технічним інстинктом, якою мірою проявляється у нього вокально-технічна гнучкість голосового апарату для практичного виконання тих або тих завдань щодо характеру рухливості, доцільної зміни сили звуку (філірування, динаміка), широкої наспівності та здатності розрізняти особливості звучання власного голосу. Одночасно слід визначити рівень вокально-виконавських даних учня, зокрема міру його музичальності, внутрішнього відчуття, осмисленості, грамотності і логіки фразування, здатності відповідно до виконавського завдання хоча б мінімально змінювати забарвлення звуку. Показником відсутності або поганого розвитку виконавських здібностей учня є спів поверховий, сухий, бездушний, позбавлений проникнення в суть виконуваного, спів, здійснюваний поза будь-яким зв'язком із суттю та змістом твору. Зазначене дослідження вокально-виконавських даних може бути одночасно і засобом перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму. Дальше, глибше і всебічне вивчення даних учня, особливо голосу, здійснюють у процесі навчально-виховної роботи.

Одним із важливим засобів вокально-виконавської виразності є використання реєстрів. Як відомо, діапазон співацького голосу має три ділянки, або реєстри, які утворюються різними механізмами голосотворення. Реєстри голосу мають назви: грудний, медіум і головний. У процесі опрацювання голосу особливе значення має так зване згладжування реєстрів. Можна сказати, що це завдання неминуче і притому нелегке. Воно вважається цілком виконаним, якщо звучання голосу від найнижчих і до найвищих тонів буде вирівняне і однохарактерне. Ця якість звучання голосу заслужено вважається однією з найважливіших.

Наступним і дуже важливим засобом вокально-виконавської виразності є емоційність. Для керування емоціями потрібні глибока впевненість у своїх силах, непохитне самовладання, вміння психологічно налаштуватись і перевтілюватись відповідно до

образу виконуваного твору. Навіть найточніше відтворення нотного і словесного тексту твору саме по собі не є мистецтвом співу. Це лише обов'язкова передумова виконавського мистецтва, оскільки передає тільки форму, або конструкцію твору. Тут виконання позбавлене належної дійовості, оскільки форма, хоч якою б досконалою вона нбула, за відсутності емоційно-сміслового змісту лише схемою. Для того, щоб вона стала живим творінням людського духу, звучання голосу, яке є головним провідником і виразником змісту, має бути насичене цим змістом. У вокальному творі найбільше змістовне навантаження несе звучання голосу співака. І слід при цьому пам'ятати, що саме на звучанні голосу легше, ніж на звучанні будь-якого інструмента, вловлюється не лише нескінченна гама найтонших переживань співака, а й найменший інтонаційно-виражальний фальш (маємо на увазі недобір або перебір у показі правди почуттів). Дуже важливо, щоб контакт співака із слухачем не послабився або взагалі не припинився. Співакові потрібна незвичайна сміливість і самовладання на сцені. Інакше всі виконавські ресурси, якими він володіє, перебувають під загрозою ризику бути втраченими.

Дуже велике значення для виразності виконання має динаміка звуку. Що гнучкіший голос, то ширший діапазон зміни його сили, починаючи від мінімальної звучності на піанісимо і до громового фортисимо і сфорцандо, то виразніше виконання.

Але все ж таки перевагу слід віддати темброві, оскільки без тембрального забарвлення жоден елемент вокальної техніки не може бути повноцінним. Хороший тембр – це найвища якість голосу, а формування тембру – це найвища стадія роботи над голосом. Без тембру всі вокально-виконавські ресурси не мають ніякої художньо-виражальної цінності. Тож тембр слід визнати провідною якістю вокальної техніки. А також особливим орієнтиром у вокально-педагогічній роботі. Але тембри бувають різні. Одні становлять свого роду обличчя голосу, на якому відбиваються всі думки й почуття, що володіють виконавцем у процесі співу. Інші створюють картини протилежного характеру: саме тембр буває перешкодою в передачі смислоемоційного змісту в співі. Отже, за своїм значенням тембри як засіб виразності бувають прийнятними і неприйнятними. До других належить спотворений або засмічений тембр, тобто звучання голосу. Воно позначене скрипом, деренчанням, різними шумами й призвуками, коли звук ніби подібний до тріску, дряпання, верещання, до того ж тремольованого. У голосі такого тембру, хоч яким би він був багатим від природи, затушовані або значно ослаблені не тільки

його природні позитивні якості, але й особлива принадність його забарвлення та його здатність формувати ті чи ті інтонації, нюанси. Ба більше, за тією завісою шумів і призвуків, яка закриває основу звучання голосу, часто важко визначити навіть справжню її висотність. Ці, сповнені вульгарного побутовизму, антимузичні звучання несумісні зі справжнім мистецтвом співу.

Але тут все ж потрібне певне застереження. Було б необґрунтованим твердження, нібито при засмічених тембрах співаки взагалі бувають позбавлені засобів виразності. На негучному звучанні голосу вони можуть досягати деякої виразності. Це пояснюється тим, що на тихому звучанні голосу все наносне якщо не зовсім зникає, то помітно послаблюється у своїй дезорганізаційній дієвості, і тоді відкривається якась можливість формування виразних інтонацій. А при звучанні на форте і мецо-форте ці можливості зменшуються або й зовсім зникають, і тоді такі голоси виявляються неспроможними майже ні на які нюанси, крім зміни сили звука: форте-піаніно.

Засмічені, або скрипучі тембри неприйнятні для вокальної творчості. А які ж найкращі, бажані? Такими вважаються чисті тембри, з приводу яких ми дозволимо собі висловити деякі міркування. Тембр – це різнолика сукупність голосових забарвлень, з яких співак, що вміє керувати своїм голосом, у кожному конкретному випадку дістає потрібне.

Хороший голос містить безліч звукових відтінків. Але видати їх може тільки голос чистого тембру, тобто голос, позбавлений недоліків, наявних у голосах засмічених тембрів. Чисті тембри – металічного або оксамитового характеру (а їхня різноманітність надзвичайно широка) – це свіжість, соковитість, прозорість, дзвінкість, компактність і монолітність нічим не спотвореного звука, який легко і вільно лине на всьому діапазоні. Чистим тембром слід вважати таке забарвлення звучання голосу, коли на будь-яких природних для цього співака гучностях, у будь-яких темпоритмічних і теситурних положеннях, у наспівному і речитативному характерах вокально-виконавського завдання, яке він виконує, в його голосі проявляється все, чим він потенційно володіє. Цей тембр є водночас і показником ефективності формування цього конкретного голосу взагалі.

Тембр не лише виявляє все позитивне у звучанні голосу, оздоблюючи і посилюючи його виразність, а й не дозволяє найменший фальш, що його співак може допустити щодо образу, який він створює, зокрема й пuste захоплення звучанням власного голосу.

Як же домагатися чистоти тембру? Завдання це непросте і аж ніяк не легке. Лобовим підходом його не розв'язати. Чистий тембр може формувати лише співак, який вміє себе чути, здатний відповідно до вимог власного естетичного смаку добирати потрібне у звучанні голосу. Тому серед завдань, які, до речі, не містять нічого додаткового порівняно з тим, що потрібно співакові взагалі, слід наполегливо й активно розвивати тонкий музично-естетичний смак, чутливий вокальний слух, спеціальне тембральне чуття, підвищувати рівень загальнокультурного й музично-художнього розвитку, інтенсивно нагромаджувати слуховий досвід, вміти внутрішньо налаштуватися, або певним чином володіти своїми емоціями. При цьому всьому співакові слід засвоїти певні основи ідеалу щодо звучання власного голосу, щоб керуватися ними у процесі самостійної роботи. Слід при цьому відзначити, що наполегливий потяг учня до оволодіння чистими тембрами вже сам по собі інтенсифікує процеси його культурно-художнього розвитку.

Висновки. Отже, тільки внаслідок врахування запитів сучасного мистецтва до голосу, лише при правильному уявленні про його можливості можна знайти шляхи і засоби дальшого розвитку, перетворення його на джерело справжнього багатства вокально-виражальних інтонацій. Одночасно треба зазначити, що учень може досягти успіхів лише за умови зростання його загальної культури, розвитку музичного слуху, естетичного та художнього смаків. Без цього в учня навіть не можуть зароджуватися високі запити щодо свого голосу й думки про всі ті якості, які потрібні для художньо-виконавської творчості.

Список використаної літератури

1. Вокальний ансамбль у школі. К.: Музична Україна, 1978. 56 с.
2. Гонтаренко Н. Б. Сольное пенье: секреты вокального мастерства. Изд. 3-е. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 155 с.
3. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос. К.: Музична Україна, 1979. 90 с.
4. Когнева И. Вокальный словарь. Ленинград: Музыка, 1988. 70 с.
5. Кушка Я. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
6. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. /сост. и ред. Е. Нестеренко. Ленинград: Музыка, 1977. 86 с.
7. Музичне виховання у молодших класах: методичні рекомендації для студентів-практикантів та вчителів музики. Рівне: РДПІ, 1990. 66 с.
8. Муравйова О. Спогади, матеріали. Київ: Музична Україна, 1984. 150 с.
9. Плужников К. Механика пения. Принципы постановки голоса. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 88 с.
10. Ємельянов В. В. Развитие голоса. СПб.: Лань, 1997. 192 с.

Ірина ТАРАН,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування

Тетяна ВАДАСЬКА,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)

ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

У статті розглядаються основні проблеми інноваційних прийомів для вивчення фортепіанних творів. Аналізуються інтерактивні форми та методи викладання гри на фортепіано. За результатами дослідження доведено, що при застосуванні інноваційних методів навчання рівень засвоєння навчального матеріалу значно зростає.

Ключові слова: музика, фортепіано, інноваційні прийоми, інтерактивні методи.

Iryna TARAN
Candidate of Pedagogical Sciences,
Docent, Docent of the Department
of Music Education and Conducting Methods
of Educational and Scientific

Tatiana VADASKA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

THE USE OF INNOVATIVE METHODS OF STUDYING ON THE PIANO LESSONS

The article deals with the main problems of innovative techniques in the study of piano works. The analysis of interactive forms and methods of teaching piano is made. The results of the research proved that the use of innovative methods of studying the level of learning of the educational material is significantly increasing.

Key words: music, piano, innovative techniques, interactive methods.

Поставлення проблеми. Новітні технології розвиваються так активно, що буквально кожного дня з'являються новинки, які ще вчора здавалися недоступними. Тому основне завдання сучасного викладача по класу фортепіано – постійно стежити за появою нових форм та методів навчання, ефективних технологій і засобів для якнайбільшої стимуляції творчої активності учнів-піаністів.

Сучасна музична педагогіка, що стрімко розвивається, пропонує безліч цікавих варіантів інноваційного навчання, серед яких дослідники виділяють декілька найперспективніших напрямків. Це інтерактивні форми та методи навчання, інноваційні технології у розвитку творчих здібностей учнів-піаністів, застосування найновіших технічних засобів навчання та комп'ютерних програм, покликаних допомогти в засвоєнні теоретичного і практичного матеріалу.

Інноваційні методи навчання з успіхом можна застосовувати на уроках гри на фортепіано. Попри те, що не всі вони однаково добре підійдуть, існує чимало методів та форм, що дозволяють якнайширше урізноманітнити процес навчання гри на фортепіано, зробити його цікавішим і доступнішим.

Серед переваг інтерактивних методів навчання – сприяння зростанню самостійності учнів-піаністів, їхньої творчої ініціативи, вміння творчо мислити. Також інтерактивні методи навчання передбачають залучення до активної пошукової роботи замість нудного механічного повторення, адже процес навчання гри на фортепіано передбачає оволодіння певними навиками, прийомами, потребує великих зусиль, часу, терпіння. Якщо педагог на кожному занятті використовує ті самі форми та методи, учень з часом втрачає інтерес до навчання. Застосування інноваційних методів навчання дозволяє педагогові зробити сам процес навчання гри на фортепіано захопливішим, цікавішим, самостійнішим, творчим тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема застосування інноваційних методів навчання перебуває у центрі уваги провідних музикантів, педагогів та науковців (Г. Беленька, Е. Василенко, Т. Гризоглазова, Г. Заровська, О. Пантук, Л. Поліщук, О. Пометун, А. Щиголева та інші). Разом з тим недостатньо дослідженим залишається питання використання інновацій та комп'ютерних технологій саме на уроках гри на фортепіано, оскільки вони специфічні і передбачають наявність в учнів не лише загальних знань, але й особливих природних здібностей. Також процес навчання гри на фортепіано не передбачає колективних чи групових форм проведення заняття, що ставить перед викладачем додаткові вимоги щодо вибору форм та методів навчання. Виходячи з цього, сучасні методичні опрацювання доводять потребу й систематизацію нових теоретичних

та практичних розробок у цій галузі, що на сьогоднішній день є дуже актуальна.

Мета статті полягає у визначенні інноваційних форм та методів навчання і обґрунтуванні можливості застосування сучасних технологій у викладанні гри на фортепіано.

Виклад основного матеріалу. В наш стрімкий час, коли темп життя невпинно зростає, оптимальність інноваційної діяльності викладача по класу фортепіано повинна бути спрямована на те, щоб активізувати освітній процес й досягти якнайбільшої результативності з якнайменшими затратами сили й часу. З огляду на це заслуговують уваги й поширення тільки ті інновації, які забезпечують оптимальний баланс між часом, затраченим на досягнення потрібного результату, та фізичними й розумовими зусиллями, які використовують учень-піаніст та педагог.

Ефективність і доцільність педагогічної інновації визначається стійкістю досягнутих у процесі навчання результатів. Інноваційна діяльність педагога, яка не дає стійкого результату, неоправдана. Будь-яке новаторство має бути спрямоване на те, щоб досягти стійких позитивних показників, зокрема і в навчанні гри на фортепіано. Тому далеко не всі новинки слід розглядати з позиції інноваційної доцільності. Іноді буває й так, що корисна на перший погляд новаторська ідея на практиці не приносить позитивного результату. Саме тому потрібно кожну ідею апробувати, тобто перевірити на практичних індивідуальних заняттях, причому не раз і не з одним учнем. Іноді перспективна ідея не демонструє тих результатів, яких від неї очікують, а в процесі апробації стають очевидними її недоліки та визначаються шляхи, якими їх можна усунути. Кожна успішна педагогічна інновація повинна мати перспективу широкого застосування для інших педагогів, бути універсальною та придатною до втілення у навчальних музичних закладах різних типів і видів. При впровадженні педагогічних інновацій слід звернути увагу на те, чи відповідають вони всім потрібним критеріям, чи пройшли апробацію, продемонструвавши при цьому певні позитивні результати.

В основі сучасного навчання актуалізується живе спілкування та взаємодія учнів з викладачами на рівноправних партнерських засадах. Інтерактивне навчання як спеціальна форма організації пізнавальної активності має на меті створення комфортних умов навчання, коли кожна особистість відчуває свою успішність та інтелектуальну спроможність.

Серед найпоширеніших і найрезультативніших методів інтерактивного музичного навчання є: метод узагальнення, метод інтерпретації творів музичного мистецтва, метод співпереживання,

метод емоційного впливу тощо. Ці методи інтерактивного навчання вважаються дуже ефективними й такими, які з успіхом можна використовувати на уроках музичного мистецтва, зокрема й фортепіанного [1].

Активна робота викладача по класу фортепіано щодо формування новаторського досвіду передбачає наявність інноваційного середовища, відсутність якого негативно відображається на методичній діяльності. Недостатня поінформованість і брак інформації про передові надбання інших педагогів-піаністів приводить до методичної невідповідності. У цьому питанні важливу роль відіграє самоосвіта, постійна робота над удосконаленням власної педагогічної майстерності та підвищенням фахового рівня, знайомство з новинками наукового і методичного плану, відвідування різноманітних зустрічей, майстеркласів, концертів, творчих лабораторій досвідчених фахівців і т. д.

Сприятливе інноваційне середовище допомагає ламати стереотипи та консервативний опір інших, застосовувати на практиці нові інтерактивні методи навчання, цікаві форми роботи. І хай навіть можливі помилки, а інновації не завжди приносять позитивний результат, важливо експериментувати, шукати нові шляхи розв'язання проблем, що існують. Саме тоді з часом, можливо, сформується коло нових підходів до процесу викладання гри на фортепіано.

Позитивне інноваційне середовище, в якому педагог отримує підтримку своєї експериментаторської роботи, а колектив не боїться експериментувати та створювати нові методики, властиве інноваційним закладам освіти. Це такі музичні заклади, викладачі яких спільно з учнями апробують передові педагогічні надбання, впроваджують нові підходи до навчання, новітні технології, теорії і творчі ідеї.

В сучасному освітньому просторі виділяють такі інноваційні заклади освіти: реактивні (приспосовані), активні, активно-адаптовані, часткові й системні [2, с. 53].

Однак основною проблемою у роботі часто є невідповідність інноваційних форм та методів викладання навчальним планам та освітнім програмам. Разом з тим викладачі намагаються якнайбільше експериментувати. До цього спонукає й те, що заняття по класу фортепіано індивідуальне, де існують сприятливі умови для того, щоб знайти якнайвдаліший підхід до кожного учня, забезпечити розвиток його індивідуальних особливостей. Методи для досягнення поставленої мети педагог обирає для кожного учня окремо, шукаючи нові підходи та нові форми роботи. Ще одним стримувальним фактором «є недосконалість методичної підготовки, яку педагог отримав на початку навчання, а методична література рекомендує вчителю тільки один шлях вирішення проблеми, позбавляючи його

таким чином можливості варіативного, творчого її вирішення. Проте кращі педагоги зорієнтовані у своїй роботі на застосування творчих експериментів, на пошук інновацій, спрямованих на реалізацію тих сторін творчого обдарування учнів, що потребують подальшого розвитку» [3, с. 113].

Серед групи методів, що найбільше підходять для використання на заняттях гри на фортепіано, методи пояснення, розповіді, бесіди, наслідування або копіювання, музичного узагальнення, інтерпретації творів музичного мистецтва, ілюстрації фортепіанних творів, контрасту і зіставлення, спостереження за розвитком музичної дії, співпереживання та емоційного впливу, а також використання різноманітних комп'ютерних і цифрових технологій – таких, як програма «Soft Mozart», гра під фонограму «мінус», гра на цифровому піаніно з пошуком різноманітних тембрів та їх зіставлення, порівняння тощо.

У своїй фаховій діяльності педагоги-піаністи повинні активно впроваджувати інноваційні форми і методи роботи, не обмежуючи себе у професійній діяльності, по-своєму інтерпретуючи освітні програми, знаходячи мудрий компроміс між виконанням освітніх програм та застосуванням педагогічних інновацій.

Часто новаторські ідеї виникають на межі синтезу педагогічного досвіду викладача, його інтуїції, набутої і переосмисленої інформації, що стосується результатів діяльності інших провідних фахівців у цій галузі. Інноваційна діяльність педагога може спиратися на раніше здійснені дослідження, на певні традиційні форми і методи роботи, але разом з тим вона повинна містити оригінальний, який ніхто раніше не використовував, компонент.

Особистісно орієнтований підхід педагога до навчання гри на фортепіано забезпечує повагу до особистості учня, розвиває індивідуальність та самостійність, допомагає у формуванні базових ігрових навиків. Піаніст у процесі такого навчання з пасивного об'єкта перетворюється на активного учасника процесу, вчиться творчо мислити, активно творити на уроках під керівництвом викладача [4]. Звичайно, що такий підхід потребує значних затрат часу та зусиль на етапі підготовки до індивідуального заняття. Потрібно вміти виокремити основні завдання щодо розвитку музичних здібностей учня: підібрати відповідні інтерактивні вправи, забезпечити технічні умови застосування інноваційних технологій тощо. Тільки за серйозної підготовки до кожного фортепіанного заняття можна сподіватися на позитивний результат у застосуванні інтерактивних методів навчання. [5]

Разом з цим використання інтерактивних методів навчання ставить високі вимоги перед викладачем по класу фортепіано, який повинен

досконало знати фортепіанний репертуарний мінімум, на високому виконавському рівні володіти музичним інструментом, мати розвинену творчу фантазію, володіти навиками планування уроку, вміти визначити час для проведення кожного виду завдань, вміти спрогнозувати ситуації, що можуть виникати у процесі використання інноваційних методів навчання, та спрогнозувати можливі сценарії їхнього розв'язання. Такі зміни передбачають переорієнтацію, де в центрі навчання повинні перебувати учні, а не навчальний матеріал. При цьому навчально-виховний процес спрямовується перш за все на формування естетичних смаків та уподобань учнів-піаністів, на розвиток їхньої духовності, вдосконалення музичних здібностей, формування критичного ставлення до творів мистецтва з умінням аналізувати побачене й почуте. Все це вимагає від сучасного викладача по класу фортепіано переходу до новітніх освітніх технологій, серед яких найдієвішим та найефективнішим є використання інтерактивних форм і методів музичного навчання.

Висновки. Особливістю індивідуальних занять є те, що вони вже за своєю суттю інтерактивні, тобто передбачають застосування евристичних навиків, уміння знаходити нові цікаві форми та методи роботи, щоб якнайдалі відійти від дресури учня й навчити його самостійно ставити перед собою творчі завдання та шукати шляхи їхнього розв'язання.

Використання інноваційних форм та методів у викладанні гри на фортепіано підвищує ефективність навчального процесу, стимулює пізнавальну активність учнів, підвищує рівень засвоєння нового репертуару тощо. Інноваційна діяльність викладача по класу фортепіано сприяє вдосконаленню активізації уваги виконавців, підвищує рівень засвоєння нових знань, перетворює учня з пасивного спостерігача на активного учасника процесу творчості на фортепіанних заняттях.

Список використаної літератури:

1. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник. Тернопіль: навчальна книга «Богдан», 2014. 472 с.
2. Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика: Колективна монографія / Авт. кол.: О. І. Огієнко, Т. Г. Калюжна, Л. О. Мільго, Ю. Л. Радченко, К.В. Котун. К., 2016. 258 с.
3. Жигаль З. Педагогічні інновації в теорії та практиці загального музичного виховання. Молодь і ринок. Дрогобич: Коло, 2006. С. 112–114.
4. Пантюк О. Інтерактивні справи на уроках музичного мистецтва. Мистецтво в школі. 2010. № 10. С. 2–6.
5. Разон І.В. Новітні технології у процесі навчання гри на фортепіано. URL: https://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/27851/

Ірина ТАРАН,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри методики музичного виховання
та диригування

Уляна МІЛЕВСЬКА,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)

АКУСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАНО У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У статті порушено питання фортепіанної акустики як вагомого складника формування виконавської майстерності. Здійснено спробу дослідити найважливіші проблеми акустичних особливостей фортепіано. Виявлено шляхи дальшого вивчення акустики як одного з найперспективніших педагогічних шляхів до активізації творчого розвитку піаністів.

Ключові слова: музична акустика, фортепіано, фортепіанна акустика, педаль.

Iryna TARAN,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Docent, Docent of the Department
of Music Education and Conductin Methods

Uljana MILEVSKA,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

ACOUSTIC FEATURES OF THE PIANO IN THE PERFORMANCE SKILLS DEVELOPMENT

The article raises the question of acoustics as an important component of piano pedagogy. An attempt made to investigate the most important problems of acoustics nuances of the piano. The ways of further study of acoustics are revealed as one of the most perspective pedagogical ways for activating of creative development of students-pianists.

Key words: music acoustics, piano, piano acoustics, piano pedal.

Поставлення проблеми. Акустичні можливості фортепіано дозволяють здійснювати художнє інтонування, відтворювати складні музичні звукосполучення за наявності розвиненого в піаністів тембрового слуху та вміння творчо використовувати педаль для власних виконавських проєктів. Основні характеристики звучання фортепіано специфічні для фактури музичних творів, написаних безпосередньо для цього інструмента.

Сучасна фортепіанна педагогіка приділяє значну увагу особливостям фортепіанної акустики. Важливим завданням є створення сприятливих умов для розвитку творчих можливостей піаністів і подолання у фортепіанній підготовці учнів певного розриву між реалізацією художнього задуму й акустично-технічними можливостями інструмента. Педагог повинен прагнути до цілісного формування всіх виконавських якостей. Саме в цьому контексті питання акустичних особливостей фортепіано набуває особливого значення.

У колі завдань, які покликана розв'язати сучасна музична акустика, – об'єктивне обґрунтування нових явищ ладу й інтонації у творчості сучасних композиторів, з'ясування ролі об'єктивних акустичних факторів у процесі формування музичної мови (звуквисотних, тембрових, динамічних тощо), дальша розробка теорії слуху, голосу, музичного сприйняття, вдосконалення методів дослідження виконавської творчості й сприйняття музики, а також методів, які спираються на використання електроакустичної апаратури і техніки звукозапису.

Актуальність дослідження концентрується у ствердженні важливості фортепіанної акустики, яка формує основу вдосконалення ігрової майстерности та є неодмінною нормою у навчанні учнів-піаністів. Реалізація художнього задуму, створення інтерпретації фортепіанного твору потребують знань акустичних можливостей інструмента. Саме тому робота над виконавською майстерністю та акустичними особливостями займає чільне місце в навчанні гри на фортепіано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченням музичної, зокрема фортепіанної, акустики займалися не тільки видатні музиканти, а й фахівці інженерії, фізики, психології, педагогіки та ін. (І. Алдошина, О. Алексєєв, Ф. Бузоні, М. Гарбузов, Г. Гельмгольц, Н. Голубовська, Б. Кременштейн, М. Мерсенн, Г. Нейгауз, Ж.-Ф. Рамо, Н. Світозарова, Ж. Совер, Дж. Царліно та інші). Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених проблемі всебічного розвитку піаністів, до цього часу існує чимало суперечливих і

нез'ясованих аспектів. З огляду на це сучасні методичні опрацювання доводять потребу та систематизацію нових теоретичних і практичних розробок у галузі фортепіанної акустики.

Мета статті. Мета статті полягає у визначенні творчого потенціалу акустичних особливостей фортепіано як основи формування виконавської майстерності та обґрунтуванні можливості використання педалі у процесі розучування фортепіанних творів.

Виклад основного матеріалу. Музична акустика (від грецького ακουστικο – слуховий) розглядає об'єктивні фізичні закономірності музики у зв'язку з її сприйняттям і виконанням та безпосередньо пов'язана з музичною творчістю й виконавською, зокрема фортепіанною, майстерністю. Вона досліджує природу музичних звуків і співзвуччів, висоту, тембр, гучність, тривалість музичних звуків, музичні системи, музичні строї тощо. Вивчає музичний слух, людський голос, музичні інструменти, фізичні та психофізіологічні закономірності музики, які відображаються у специфічних законах мистецтва і впливають на еволюцію... [1, с. 86].

Особливості фортепіанної акустики широко застосовуються на практиці, особливо у вихованні слуху й освіті музикантів-виконавців, у конструюванні та настройці музичних інструментів (зокрема при реконструкції старовинних інструментів, що застосовуються в автентичному виконавстві).

Історія музичної акустики сягає глибокої давнини, коли з усіх звуків навколишньої природи людина виділяла деякі звуки та їхнє співвідношення, які давали їй естетичне задоволення, і почала створювати перші музичні інструменти для їхнього відтворення. Як розділ музичної теорії музична акустика зародилася ще у вченнях давніх філософів і музикантів. Так, наприклад, математичні основи музичної системи, інтервалів і строїв були відомі в Стародавній Греції, в Середній Азії, Китаї й інших країнах. Розвиток музичної акустики пов'язаний з іменами Дж. Царліно (Італія), М. Мерсенна, Ж. Совера, Ж.-Ф. Рамо (Франція), Л. Єйлера (Росія), Е. Хладни, Г. Ома (Німеччина) та з багатьма іншими музикантами і науковцями. Протягом тривалого часу основним об'єктом музичної акустики були численні співвідношення між частотами звуків у музичних інтервалах, строях і системах. Інші розділи з'явилися значно пізніше й були підготовлені практикою виготовлення музичних інструментів, науковими дослідженнями. Так, закономірності

побудови музичних інструментів емпірично відкривали майстри, а акустичними можливостями людського голосу цікавилися співаки-виконавці та педагоги.

Вагомий внесок у розвиток музичної акустики зробив видатний фізик і фізіолог Г. Гельмгольц (1821–1894). У своїх працях він виклав результати багаторічних спостережень та експериментів над музичними звуками і їхнім сприйняттям. Його резонансна теорія слуху пояснює сприйняття висоти звуку як результат резонансного збудження настроєних на різні частоти волокон кортієвого органа [2, с. 595].

У науковому доробку музикознавця і науковця-акустика М. Гарбузова (1880–1955) значною мірою сформувалося нове розуміння музичної акустики як розділу сучасної теорії музики. Автор розробив струнку теорію слухового сприйняття, де центральне місце займає зонна концепція музичного звуку. Розвиток зонної концепції призвів до розробки методів розшифрування й аналізу виконавських відтінків в інтонуванні, динаміці, темпі, ритмі тощо. Це суттєво для розв'язання багатьох музикознавчих проблем сучасності, наприклад, для з'ясування співвідношень інтонації й ладу у звучанні музичного твору, взаємозв'язку виконавського й композиторського компонентів художнього цілого, яким є виконуваний твір [3, с. 236].

Протягом ХХ – початку ХХІ сторіччя з певною інтенсивністю з'являються наукові дослідження, пов'язані з музичною акустикою, що призводить до появи нового покоління електромузичних та електронних фортепіано і принципово нових способів створення, передачі й відтворення музики на основі систем звукозапису, звукопередачі, звуковідтворення. Останні десятиліття характеризуються появою нових цифрових технологій, які слугують основою для розвитку сучасних видів синтезу й обробки музичної мови. Це відкриває нові перспективи в розвитку фортепіанної акустики як наукової основи музичної творчості.

Музична акустика ґрунтується на фізичній акустиці та психофізіології сприйняття. Різні властивості музичного звуку: гучність, тривалість, тембр, висота – це наслідок відображення об'єктивних фізичних властивостей: частоти коливань джерела звуку, інтенсивності звукових хвиль, тривалості їхнього поширення і складу звуку. На сприйняття впливає співвідношення між різними

властивостями музичного звуку, наприклад, рівень сприймання висоти звуку залежить від його гучності, тембру і тривалості, а відчуття гучності – від висоти звуку, тембру тощо [4, с. 77].

Музичний звук фортепіано слухач сприймає за багатьма специфічними ознаками, найважливішою з яких є інтонаційна ясність, тобто ступінь визначеності висотної ознаки звуку. Виконавець для посилення художнього вираження користується такими варіаційними засобами, як штрихи, динаміка, темп, агогіка тощо. Але будь-яка характерність виконання призводить до зниження інтонаційної ясності. Крім того, зміни якості звучання фортепіано стають ще суттєвішими, коли на звук інструмента «накладаються» акустичні характеристики залу як середовища, де відбувається передача звуку [5].

Тембр фортепіано володіє великими акустичними можливостями щодо створення тембрального і динамічного розмаїття звучання. Він відрізняється рядом особливостей, обумовлених стаціонарним характером звуку, великою залежністю спектрального складу від рівня гучності та висоти тону, наявністю шумових компонентів, а також негармонічністю обертонів у спектрі.

Найважливішою акустичною частиною фортепіано є акустична дека, яка, будучи численним резонатором, сприймає і посилює коливання найрізноманітніших частот та сприяє збагаченню й поліпшенню його тембру [3, с. 64.]

Одним із способів управління акустично-тембровими відтінками фортепіано є використання туше: піаніст може управляти характером звучання, контролюючи опускання демпферів на струни і змінюючи часовий інтервал між демпфіруванням одного звуку та взяттям наступного. Найпростіший приклад такого керування – гра *legato* і *staccato*. Під мистецтвом туше слід розуміти вміння керувати характером звучання різних фортепіано в різних за своїми акустичними характеристиками приміщеннях. Або, інакше кажучи, пристосування піаніста до інструмента й акустики приміщення виконується зміною туше [6, с. 124].

Ще один важливий спосіб управління тембром – педалізація. Навіть окремий звук при натиснутій педалі звучить інакше через численні резонансні відгуки струн, звільнених від демпферів. Педаль дозволяє утримувати різні гармонічні, акустичні пласти навіть великих звукових побудов на деякий час, її індивідуально неповторне

застосування відрізняє одного виконавця від другого, розкриваючи й водночас технічно забезпечуючи піаністові здійснення художніх задумів стосовно інтонаційно-тембрового уявного проекту, доведення його до слухачів.

Майстерність педалізації розвивається паралельно з іншими якостями виконавця. Вона неможлива без оволодіння найтоншими градаціями сили звуку, без технічного вдосконалення, без уміння проникнути в стиль виконуваного твору. Саме тому техніка педалізації повинна розвиватися в повному співвідношенні з художнім і музичним розвитком піаніста. Важливо виховувати в ньому всебічно розвиненого музиканта, який знає і відчуває характер музики, який володіє всіма технічними засобами для передачі змісту фортепіанного твору. Тільки той, хто вміє тонко слухати і чути себе, добре знає природу свого інструмента, може передати всі тонкощі педалізації [7, с. 76].

Робота над педаллю є частиною художнього осмислення фортепіанного твору, частиною живого виконання. Для кожного нового твору доводиться ніби заново шукати педаль, за її допомогою знаходити, втілювати саму сутність музики, як її розуміє і відчуває цей виконавець. Це означає, що індивідуальний художній задум піаніста також накладає своєрідний відбиток на його педалізацію.

Вміння педалізувати повністю залежить від рівня загального музичного розвитку виконавця та музичного світогляду. Найправильніший шлях до досконалої педалізації фортепіанного твору – ясне уявлення мети й уміння себе контролювати. Дуже важливою є потреба виховання вміння слухати (як внутрішнього слухового уявлення, так і вміння слухати себе під час виконання фортепіанних творів).

До основних проблем педалізації слід віднести: залежність педалізації від об'єктивних даних твору – від стилю і характеру музики, від темпу, регістру, динаміки, фактури. Все це втілюється у взаємозв'язку з суб'єктивними моментами виконання: індивідуальними якостями виконавця, характером звуковидобування, художнім задумом тощо [8, с. 115].

Художня педалізація твору – це завжди творчий процес. Слід уникати механічного заучування. Справжнього вміння педалізувати – імпровізаційності і гнучкості у використанні педалі досягають тільки при вільному володінні фортепіанною технікою.

Висновки. Акустичні закономірності протягом тривалого розвитку музичного мистецтва постійно використовували для побудови загальнозначущої системи музичної мови, якій притаманні специфічні закономірності, що підпорядковуються художньо-естетичним принципам.

Музична акустика служить основою для розуміння явищ, які розглядаються в теорії музики, гармонії, оркестровці, що безпосередньо пов'язує її з музичною творчістю та фортепіанною майстерністю. Акустика приміщення певним чином змінює звучання фортепіано, зокрема ясність, чіткість, тембральне забарвлення і подовженість звучання. Пристосування піаніста до інструмента й акустики приміщення, вміле управління акустичними можливостями фортепіано, а саме застосування педалі й використання туше дають виконавцеві можливість забарвити звук і внести в гру різноманітні акустично-темброві відтінки.

Розвиток виконавської майстерності за допомогою акустичних можливостей фортепіано потребує великої і скрупульозної роботи. Багатство стилів фортепіанних творів і художніх образів, які допускають найрізноманітніше використання темброво-акустичних відтінків, робить цю роботу ще важливішою і потрібнішою.

Список використаної літератури

1. Музыкальная энциклопедия: у 6 т. / гл. ред.: Ю. В. Келдыш. Т. 1. URL: <https://notkinastya.ru/muzykalnaya-entsiklopediya-pod-redaktsiej-yu-keldysha-t-1-t-6/> (дата звернення 10.04.2019)
2. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. URL: www.kholopov.ru/arc/helmholtz-mus-rus.pdf (дата звернення 10.04.2019)
3. Гарбузов М. Музыкальная акустика. URL: <http://intoclassics.net/news/2015-03-17-37986> (дата звернення 10.04.2019)
4. Даценко М. Просторове середовище та акустика приміщення у формуванні професійної культури майбутнього викладача музичного мистецтва. Молодий вчений. 2018. № 12. С.76–79.
5. Beranek L. Music, Acoustic and Architecture. Springer-Verlag New York Inc. 2004. URL: <https://www.springer.com/de/book/9780387955247> (дата звернення 10.04.2019)
6. Луньов А. Вплив акустики приміщення на процес фортепіанного виконання. Мистецтвознавство України. 2013. № 13. С. 120–126.
7. Голубовская Н. Искусство педализации. URL: www.piano.ru/scores/books/golub-ped.pdf (дата звернення 10.04.2019)
8. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М.: Классика-XXI, 2010. 144 с.

ПРОТЕСТАНТСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Лютер був одним з реформаторів, який вірив, що Бог створив все, що існує в цьому світі, для служіння й поклоніння Йому, а завдання людей полягає в тому, щоб відкривати в собі творчі здібності та наповнювати ними кожну сферу свого життя. Мистецтво загалом й особливо музика повинні слугувати тому, хто створив її і дав людині. Реформуючи церкву, Лютер відводить музиці важливе місце в процесі богослужіння, вважаючи, що вона здатна сприяти розповсюдженню Євангелія.

Ключові слова: протестантизм, богослужіння, поліфонічний стиль, лютеранська меса.

Olesya CHERNYAK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

PROTESTANT MUSICAL ARTS

Luther was one of the reformers who believed that God created everything in this world to serve and worship Him, and the task of men is to discover the creative capacities and fill them with every sphere of their lives. Art in general, and music in particular, should serve the person who created it and gave it to the person. Reforming the church, Luther gives music an important place in the worship process, believing that it is capable of promoting the gospel.

Key words: Protestantism, worship, polyphonic style, Lutheran mass.

Поставлення проблеми. З усієї спадщини минулого німецького музичного мистецтва саме пісня привернула до себе головну увагу протестантських діячів, що було абсолютно природним за тих історичних умов. Під час Реформації до популярних народних пісенних мелодій підбирали духовний текст, тому вони сприймалися як духовні пісні. Надалі багато цих текстів випускали видавці, і так вони набували дуже широкої популярності у протестантських країнах. Досвід, який здобув Лютер, навчив його цінувати життя в молитві, а також прищепив йому глибоку любов до музики. Він не тільки досконало знав традиційні григоріанські піснеспіви, його рівень підготовки як

співака і лютняра дозволяв йому складати музику в повній відповідності з поліфонічним стилем тих часів. Як і давні греки, він розумів всю силу музики, здатної нести як благо, так і зло.

Аналіз досліджень. Стаття ґрунтується на аналізі декількох праць: «Особливості прояву духовної традиції лютеранства в музичному мистецтві Західної Європи» (Ірини Бондар), «Роль творів Й.-С. Баха у формуванні німецької жанрової моделі мотету» (А. Колдаєвої) та «Історія християнської музики» (Є. Вілсона-Діксона).

Метою статті є висвітлення основних духовних засад протестантизму, які вплинули на формування музичної традиції і зумовили її дальший розвиток, а також ролі Мартіна Лютера як основного ідеолога протестантизму.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, середньовічна католицька меса відводила мирянині роль молитовно налаштованого слухача. У церкві співали «професіонали» (монахи, студенти, учні латинських шкіл), а їхньому хорі відповідав (антифонував) священник. До епохи Реформації німецька музика накопичила вже чималий історичний досвід: крім традицій церковної музики Середньовіччя й лише шойно вичерпаного мистецтва мінезангу, то були досягнення поліфонічної школи з XV ст. (наприклад, А. Аґріколи) і паралельні їй дуже цікаві творчі надбання найвидатніших німецьких органістів К. Паумана та П. Гофгаймера. Відповідно до протестантської переваги слухового чуттєво-релігійного сприйняття над наочно-зоровим католицьким саме музику було оголошено основою протестантського мистецтва. В артикулі №24 системного викладу основ лютеранства, відомому під назвою «Аугсбурзьке віросповідання» (1530 р.) зазначається, що в минулому месою явно зловживали, тому, відновлюючи давні церковні звичаї, замість урочистої католицької меси слід вводити «приходську месу», в якій співи проходять німецькою мовою, значне місце займає проповідь, аби наставляти народ Божий, завдяки чому меса стає «загальним святкуванням». Сьогодні можна висунути припущення, що ставлення безпосередньо самого Лютера до музичного мистецтва формується під впливом його духовного наставника — Аврелія Августина. Специфічний інтерес у цьому плані становить його праця «Шість книг про музику», створена, ймовірно, між 387 і 391 роками.

Естетична концепція Августина виросла на ґрунті античності, але містила в собі потенції дальшого розвитку в нових історичних умовах Середньовіччя. Музика в Августинових очах (і теоретичне її обґрунтування особливо!) якнайкраще втілювала високу істину мистецтва, оскільки їй найбільшою мірою властивий впорядкований рух і закономірності, які можна виразити числами. Августинова

концепція пов'язана з ідеєю закону гармонії, опорою якого є саме мистецтво й одночасно наука музики як досконалий в естетичному й загальнофілософському сенсі тип духовної діяльності. Ця концепція була незвичайною, оскільки більшість отців церкви радше побових поглядів полягає у впливі його концепції на теоретиків доби Середньовіччя, яка згодом розвивалася в тісному зв'язку з монастирською культурою. Її представниками ставали зазвичай науковці-ченці, її осередками — нерідко монастирські співацькі школи (серед яких опинився й Лютер). Що ж до загальних поглядів на музичне мистецтво в далі, то вони характеризуються не так єдністю, як суперечностями або у всякому разі різною спрямованістю: музика — служниця божества, музика — наука про числа, в одному ряду з арифметикою й геометрією, музика — етичне мистецтво сильних афектів тощо.

Процеси розвитку музичного мистецтва, аналогічні тим, що відбуваються в Німеччині за часів Реформації, вже відбувалися в історії Європи XV ст. Відомий дослідник чеської музики Зденек Неєдли доводить, що піднесення світської пісенної творчості й поява перших імен їхніх авторів нерозривно пов'язані з гуситським рухом і з діяльністю самого Яна Гуса, який прагнув, зокрема, відчистити чеську мову від чужих їй іншомовних нашарувань, піклувався про чистоту літературної мови, відредагував чеський переклад Біблії, писав духовні пісні рідною мовою, аби вони стали доступними широкому загалові [3, 274]. Реформуючи церкву, Лютер відводить музиці важливе місце в процесі богослужіння, вважаючи, що музика здатна сприяти розповсюдженню Євангелія. Захищаючи свою позицію стосовно музики, Лютер звертався до Мойсея, який славив Бога піснею, «з бубнами та з танцями» (2М. 15, 1-21), перейшовши через Червоне море, і до царя Давида, який сам написав безліч псалмів. Людина, звертаючись до Бога, пізнавала закони божественної гармонії, створювала їхнє музичне відображення. Лютер вважав музику саме тим мистецтвом, що адресоване Богові, заявляючи, що «Слідом за Словом Божим музика заслуговує на велику хвалу» [2, 218]. Лютер так був упевнений у потребі використання музики в богослужінні, що відмовлявся надавати духовний сан служителям, які не розуміли її духовної важливості. До того ж той, хто забавав стати священником, повинен бути вмілим музикантом, що відчуває вознесення у звуках хвали й поклоніння Богові. Ба більше, Лютер вважав, що музику потрібно зберігати й у школах, тому шкільний вчитель обов'язково повинен вміти співати, бо коли він не розуміється на музиці, то його не слід допускати до викладання. «Музику я любив завжди, — признавався Лютер. — Хто знає це мистецтво, той хороша людина,

майстерна до всього. Музику потрібно зберігати в школах. Шкільний вчитель повинен вміти співати, інакше я на нього й дивитися не хочу» [3, 379]. Тобто Лютер проголошував морально-виховну місію музичного мистецтва.

Відомо, що Лютер любив і розумів музику, високо цінував не лише німецьку, а й нідерландську та італійську, зокрема твори Жоскена Дебре, про якого казав, що той «володарює над звуками, а над іншими володарюють звуки» [3, 227]; всіляко заохочував заняття музикою, визнавав її виховну роль, підтримував видання пісенних збірок і хотів би, щоб всі мистецтва, особливо музика, слугували релігії, а не заперечували їх «марновірні люди». Він сам був прекрасним музикантом, мав гарний голос, добре грав на лютні, від якої йому довелося відмовитись під час перебування замолоду в монастирі. Лютерову любов до музики підтверджує той факт, що кожен тиждень він проводив репетиції, де всі прихожани його церкви повинні були вивчати нові пісні, аби кожний недільний ранок богослужіння проходили без заминок. Так підходячи до музичного мистецтва, Лютер намагався замінити латинські гімни німецькими, що було обумовлено спробою дати можливість прихожанам відчутти силу музики, зрозуміти почуті настанови Слова Божого, оспівуючи Бога в піснях. Лютер закликав поетів і музикантів писати німецькі духовні гімни, при цьому не віддалятися від тексту Біблії, зберігаючи чистоту її вчення, уникаючи в месі всього, що внеслав неї людина, наповнивши світськими думками.

З усієї спадщини минулого німецького музичного мистецтва саме пісня привернула до себе головну увагу протестантських діячів, що було абсолютно природним за тих історичних обставин. Під час Реформації до популярних народних пісенних мелодій підбирали духовний текст, тому вони сприймалися як духовні пісні. Надалі багато цих текстів випускали видавці, й так вони набували дуже широкої популярності у протестантських країнах. Основне прагнення Лютера, яке полягало в тому, щоб християни могли поклонятися Богові широко і з розумінням, не означало, що він хотів би скасувати месу латиною. Навпаки, проблему залучення прихожан до богослужіння він пропонував розв'язати двояким способом: за допомогою «Formula missae» («Про порядок богослужіння в громаді») 1523 року і «Німецької меси» 1526 року. Латинській месі, вважав він, місце в соборах і абатствах, там, де потрібна урочистість і де більшість присутніх розуміють її мову. Німецька меса, з іншого боку, була б корисна в парафіяльних церквах, де пісні, читання і молитви повинні звучати мовою, яка зрозуміла всім. Кілька років пішло на спостереження, внаслідок яких у багатьох службах стали

використовувати обидві мови, співали то одною мовою, то іншою, часом навіть проспівували різні вірші одного тексту і латиною, і німецькою. Читання з Писання однією мовою могли тут же повторюватися іншою. Формальніший різновид лютеранської меси був вельми схожий на римську месу. Її музичною основою залишався григоріанський хорал. Лютер пропонував прикрасити поліфонічною музикою деякі частини літургії, а також багато ритуалів, зокрема облачення, запалення свічок та навіть винесення святих дарів (коли хліб і вино показують перед самим причастям). Однак між ними існувала важлива життєва відмінність: у Лютера це була колективна дія, у ній брали участь всі присутні. Нікому з християн не було заборонено входити до церкви, хліб і вино давали всім. Лютер стимулював участь зборів і у виконанні музики. У деяких місцях він запропонував включити мелодії німецьких пісень. Він же заохочував використовувати щоденну службу – особливо Великий годинник вечірні, повечір'я і утрени, а також те, щоб всі 150 псалмів «продовжували звучати в церкві». Піклуючись про створення духовної музики, по-справжньому близької його співвітчизникам, Лютер повстає і проти латини, складаючи вірші німецькою мовою, і проти ускладненості музичного звучання, заохочуючи пошуки простіших музичних форм на основі пісні. Лютерівська ідея загального священства логічно привела до того, що кожен мирянин у складі общини повинен був «сам славити Бога» [5]. Це змусило пригадати так званий «амбросіанський спів» римованих гімнів, що практикувалися за 200 років до того, як жертвенну месу затвердив Григорій VII. Разом з багатоголосними хорами старого католицького типу було введено одноголосний спів. Усе це разом, поза сумнівом, сприяло демократизації німецької культури в ті роки. Отже, лютеранська реформа церковного співу відповідала загальному духові Реформації, але одночасно мала й компромісний характер.

Найяскравіше проявилися Лютерові музичні ідеї в його «Німецькій месі», де він помістив усі типи співів німецькою мовою, які сподівався розвивати. Тут відправною точкою для нього також служили давні церковні традиції. Разом зі своїми помічниками він почав перекладати латинські тексти німецькою, обережно і продумано переробляючи мелодії так, щоб вони підходили до ритмічної системи німецької мови. Зазвичай це призводило до спрощення пісенспіву, роблячи його безпосереднішим і сильнішим. Найлегше піддавалися переробленню латинські гімни в Амвросіанському стилі, але завдання перекладу пісень ординарія меси виявилось набагато серйознішим через гнучкішу структуру мелодій і латинських текстів. Крім того, Лютер використовував і прості мелодії, зрозумілі звичайним людям:

латинські і німецькі релігійні пісні, шкільні, дитячі, народні пісні або наспіви. Деякі з цих мелодій широко поширилися в християнському світі.

Висновок. Отже, піснями й співами були охоплені всі верстви населення. М. Лютер використав цей фактор задля розповсюдження Біблії, а також для особистого духовного навчання своїх послідовників. Для Лютера музика була правою рукою богослов'я: «Мені не соромно публічно заявити про те, що, крім богослов'я, немає іншого мистецтва, яке можна порівняти з музикою, бо тільки вона одна, після богослов'я, може зробити те, що інакше під силу лише богослов'ю — заспокоїти і збадьорити людську душу» [2]. Головним призначенням музики, на Лютерове переконання, було розповсюдження Євангелія. У своєму підході до музики Лютер ґрунтувався на чотирьох базових принципах: 1) Слово Боже потрібно чути і проголошувати; 2) музика у Церкві — це активний спільний досвід; 3) музика — це сила на добро; 4) Церква потребує професійних музикантів. У своєму прагненні створити музику, яка була б доступною широкому загалові віруючих, Лютер проте не нехтував професіоналізм. З ним працювали талановиті професійні поети й музиканти, які брали участь разом з реформатором у написанні нових і адаптації численних запозичених пісень. Лютер наполягав на високій якості музичних творів для Церкви як з погляду поезії, так і музики.

Розглянуті Лютерові базові принципи, в його ставленні до музики дозволяють бачити те, що він не просто не поділяв музику на світську й церковну. Він вбачав у музиці величезну силу — силу добра, що базувалася на Богові та Його Слові, яка приносила користь людям. Він вміло використовував будь-який музичний матеріал, трансформуючи його відповідно до біблійного контексту, наполягаючи на якості поезії і музики, підпорядковуючи все Слову Божому і місії Церкви.

Список використаної літератури:

1. Біблія, переклад Івана Огієнка [Українське Біблійне Товариство, 2013]
2. Бондар І. Особливості прояву духовної традиції лютеранства в музичному мистецтві Західної Європи. Актуальні проблеми теорії, історії та практики художньої культури. Збірник наукових праць, вип. XXVIII. К.: Міленіум, 2012. С. 9–16.
3. Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 2, М., 1959, с. 41–69;
4. Колдаева А. Н. Роль сочинений И. С. Баха в формировании немецкой жанровой модели мотета. Современные проблемы науки и образования. — 2013. — №4 // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: URL: www.scienceeducation.ru/110-9936.
5. Лютер М. Німецька меса (передмова) // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://bara.okis.ru/nemmes.html>

НАРОДНО-АМАТОРСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТИСМЕНИЧЧИНИ

Народно-аматорське музичне мистецтво зберігає високу духовність, національні традиції. У статті висвітлені питання про функціонування сучасної творчої діяльності вокально-хорових колективів Тисмениччини, спрямованої на поширення музичної культури, зокрема хорової, і, цим самим, сприяючи розвитку творчого потенціалу народу, збереженні мови, культури і нації.

Ключові слова: народно-аматорські колективи, творча діяльність, хорова культура.

Mykhajlo FITZIK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

FOLK-AMATEUR MUSICAL ART OF TYSMENYTSIA REGION

Folk-amateur musical art preserves high spirituality, national traditions. In the article the questions about functioning of modern creative activity of vocal-choral collectives of Tysmenichina, aimed at spreading of musical culture, in particular choral, and thus, promoting the development of creative potential of the people, preservation of language, culture and nation, are covered in the article.

Key words: folk-amateur collectives, creative activity, choral culture.

У зв'язку з відродженням української нації, зростає інтерес народу до національної історії, мови, культури, отже, зростає потреба об'єктивно висвітлити питання історичної долі українців, його минулого, усвідомити віхи сучасного розвитку.

На сьогодні ще недостатньо повно вивчено й оцінено внесок регіонів у розвиток української культури в усій багатовимірності її складових, у локальних виявах. Спираючись на джерельний матеріал, музичне краєзнавство висвітлює та осмислює процеси культурного розвитку і поступу певного регіону, розкриває його особливості, вводить до наукового обігу нові пласти інформації і, тим самим, заповнює «білі

плями» історії музики. То ж, увага до мистецьких надбань різних регіонів, їх вивчення та пропагування є справою культурного престижу держави України.

Процес активізації українського національного життя виявлявся у виникненні мережі культурно-просвітницьких, співочих товариств. Їхня різнобічна діяльність спиралася на національні, зокрема регіональні мистецькі традиції й істотно впливала на громадське життя. З історії Тисмениччини нагромаджено чимало літератури. Історико-краєзнавчі дослідження висвітлюють найрізноманітніші сфери її життя.

Для досліджуваної проблеми використані краєзнавчі матеріали, які знаходяться в районному архіві міста Тисмениці, також архіві Народного дому м. Тисмениця. Розглядаючи історіографію досліджуваної проблематики, варто зауважити, що більшість доступних статей до написання історії культури Тисменицького району опубліковані в газетних матеріалах, вони є не великими за обсягом, проте це не применшує їхнього значення, оскільки дані цих статей є дуже цікавими для відтворення як давнішої, так і сучасної історії міста та району, його культурно-мистецького життя. Найвагомішою працею для написання статті є історико-краєзнавчі дослідження місцевих носіїв культури: авторів Довган Я., Шеремети С., Левицької Л. «Тисмениця в минулому та сучасному: історія, економіка і культура» та Стефінко О., Глубов'юк Л., Швець О., Федик Л., Шкрумиди Р., Постоловського Д. «Тисмениччина – багата талантами земля».

Мета статті полягає у висвітленні функціонування сучасного народно-аматорського музичного мистецтва, творчої діяльності вокально-хорових колективів Тисмениччини.

Хорова культура Тисмениччини вирізняється тим, що в селах району збереглися самобутні колективи з давніми традиціями, добрими хоровими засадами звучання, сценічною культурою поведінки, пошуку оригінального репертуару.

Хоровий спів найбільш демократичний вид мистецтва, завжди привертає і привертає велику увагу громадськості, як могутній засіб пробудження і впливу на національну свідомість людей. Про це свідчать численні рецензії, статті, що містяться на шпальтах преси. Музично-хорові товариства організовують концертне життя краю, святкують різноманітні ювілейні дати видатних людей, урочистості. Особливе значення мають заходи, пов'язані із святкуванням ювілеїв Тараса Шевченка, Івана Франка, вони сприяють формуванню концертних традицій на Тисмениччині, зростанню громадської позиції українського суспільства, його культури загалом.

Хорові товариства відіграють важливу роль у формуванні мистецьких смаків на теренах Тисмениччини. Хори активно залучаються до пропагування національної ідеї, традицій, до виховання виконавських кадрів музичної освіти.

Нині на Тисмениччині працює 29 творчих колективів, які носять звання «народний аматорський» і 3 колективи зі званням – «зразковий аматорський». Серед них: провідні народно-аматорські колективи: Народного дому міста Тисмениця: вокальний ансамбль «Перлина», чоловічий вокальний ансамбль «Два кольори», хоровий колектив «Дзвін», хор «Просвіта», молодіжний вокальний ансамбль «Фортуна», хор «Благовіст» клубу «Слобода» м. Тисмениця; колективи районних будинків культури: хор «Братчина» села Братківці, фольклорно-етнографічний гурт «Козаки» села Нові Кривотули, ансамбль пісні і танцю «Барви Прикарпаття» села Старі Кривотули, вокальний ансамбль «Клузівчанка» села Клузів, хор будинку культури с. Підлужжя, тріо бандуристок сім'ї Вівчаренко села Угринів, вокальний ансамбль «Джерело» села Підлісся, фольклорний колектив «Горицвіт» села Узин, хорова капела «Дзвін» і фольклорний колектив «Берегиня» села Ямниця, фольклорний колектив будинку культури села Черніїв, вокальний ансамбль «Нонакорд» села Клубівці, аматорські драматичні колективи при будинку культури сіл Ямниця, Павлівка, Черніїв; зразкові: ансамбль танцю «Перлінка» будинку культури селища Єзупіль, ансамбль народного танцю «Калинонька» села Радча тощо.

Серед народних самодіяльних хорових колективів району своїм професіональним рівнем виконання яскраво вирізняється Радчанська заслужена самодіяльна народна чоловіча хорова капелла – багаторазовий переможець республіканських фестивалів. Своєю унікальністю, своєрідністю і самобутністю хор заслуговує на добру згадку.

Концерти, фестивалі, конкурси, які проводяться щорічно, вносять вагомий внесок у розвиток культурно-мистецького життя Тисмениччини. Конкурси відкривають нові імена, сприяють творчому росту мистецьких колективів. Такі заходи дають поштовх багатьом колективам для вдосконалення, для подальшого творчого пошуку.

Народне вокально-хорове виконавство є мистецьким феноменом, що має історико-художні форми, національно-стильову визначеність і виявляє свою специфіку в багатоманітній художньо-сценічній діяльності, виконавських інтерпретаціях на основі музичного

фольклору та у відповідній виконавській стилістиці. Його художні й національні особливості зумовлені народною виконавською манерою, що ґрунтується на етнорегіональних пісенно-виконавських традиціях і ладо-інтонаційних особливостях українського фольклорного мелосу, тісних зв'язках з мовними діалектами (лексикою, орфоєпією), характерними особливостями звукоутворення, на використанні тембрів «народних» голосів. Класифікація народного хорового виконавства дозволила виділити основні історико-художні форми: професійну, аматорську, представлені основними художньо-структурними типами народних хорових колективів: народний хор, народний вокальний ансамбль, вокальний квартет, фольклорний ансамбль (гурт), що мають характерні ознаки і під впливом певних художньо-естетичних чинників здатні трансформуватися.

Висновки. Мистецький рівень народного хорового чи вокального колективу визначається відповідністю його творчості певним критеріям, а саме: наявність джерела фінансування, вивчення й відтворення національних пісенних традицій; професійний підхід до формування репертуару та виконавських інтерпретацій, багатоманітність тематичної і жанрово-стильової палітри репертуару, рівень виконавської майстерності, постійне удосконалення навичок хорового співу, прагнення до індивідуалізації виконавського стилю.

Таким чином, важливим чинником у формуванні хорового виконавства у краї було виникнення безлічі аматорських хорових об'єднань, гуртків, товариств. Організація культурного дозвілля стимулювала широку аудиторію до постійних творчих пошуків, до концертної діяльності в осередках культури і мистецтва. Тому виразно простежується, як саме хорова культура, творена у їх стінах, ставала загальнонаціональним набуттям, формуючи фундаментальні засади народно-аматорського музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Архів народного дому міста Тисмениця. Звіти народно аматорських музичних колективів Тисменецького району.
2. Довган Я., Шеремета С., Левицька Л. Тисмениця в минулому та сучасному: історія, економіка і культура. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2012. 254 с.
3. Мій рідний край – Прикарпаття. Івано-Франківськ, 2000. С. 136.
4. Стефінко О., Глубов'юк Л., Швець О., Федик Л., Шкрумида Р., Поголовський Д. Тисменичина – багата талантами земля. Івано-Франківськ: Сімик, ПП. 2013. 30 с.

УДК 78.03.

Ірина ЯРОШЕНКО,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування

Андріанна ЦЮБИК,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО ЗАКАРПАТТЯ У XX СТОРІЧЧІ: ІСТОРИЧНО-МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ

У дослідженні висвітлено розвиток фортепіанного виконавства на Закарпатті у XX ст. Зазначається, що його становлення в краї відбувалося за умов активної подвижницької концертної діяльності високоосвічених музикантів і педагогів, композиторів, діяльності філармонії та професійних навчальних закладів. Розвиток і традиції фортепіанного виконавства на Закарпатті відображають зорієнтованість музично-освітнього середовища на творчі процеси професійного вдосконалення, на європейські та загальноукраїнські мистецькі здобутки в умовах полікультурного середовища.

***Ключові слова:** фортепіанне виконавство, композиторська творчість, педагогічна діяльність, музична культура Закарпаття.*

Iryna YAROSHENKO,
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
at the department of methodology of musical
education and conducting.

Andrianna TSIUBYK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

PIANO MUSIC PERFORMANCE IN THE TRANSCARPATHIAN REGION IN THE 20TH CENTURY: HISTORIC AND ARTISTIC TRADITIONS

The research reveals the development of piano music performance in the Transcarpathian Region (Zakarpattia) in the 20 th century. It is noted that a significant contribution to such development was made by active and

committed concert activities of highly educated musicians, pedagogues, composers, the activities of philharmonic societies and professional educational institutions. The traditions and development of piano music performance in the Transcarpathian Region reflect the orientation of the music education environment towards the creative processes of professional perfection, the European and West Ukrainian art accomplishments under the conditions of a multicultural social environment.

Key words: *piano music performance, composer's creative work, pedagogical activities, Transcarpathian music culture.*

Поставлення проблеми. У наукових мистецтвознавчих, культурологічних дослідженнях останніх років виразно окреслились напрями і тенденції осмислення різнобічних процесів розвитку регіональної музичної культури.

В умовах реалізації завдань формування сучасної професійної музичної освіти України особливої ваги набуває осмислення специфіки становлення професійного інструментального виконавства, зокрема фортепіанного, як важливого складника професійної музичної освіти. Актуальним залишається потреба окреслити музично-освітні процеси ХХ сторіччя, враховувати творчу діяльність виконавців, усвідомити діяльність композиторів, спрямовану на розвиток фортепіанної виконавської творчості, що забезпечить глибше і всебічне пізнання специфіки формування професійного виконавства. В цьому контексті дослідження історичних та мистецьких традицій регіональної професійної музичної культури Закарпаття важливе для розкриття цілісного уявлення про особливості становлення та розвитку фортепіанного виконавства регіону.

Аналіз досліджень. В сучасних наукових дослідженнях простежується активізація зацікавлень процесами розвитку музичної культури Закарпаття. Основні тематичні напрями зосереджені на аналізі історичних передумов і шляхів становлення культури в регіоні, специфіці розвитку хорового виконавства, музичної освіти та композиторської творчості, музично-виконавського мистецтва, концертно-театрального життя початку ХХ сторіччя. Увага дослідників зосереджена також на пізнанні творчої діяльності державних мистецьких закладів (філармонії, музичного училища, музичних шкіл), відомих педагогів, композиторів, визначенні їхньої ролі в розвитку професійної музичної освіти, що становить важливе підґрунтя для розкриття цілісної картини становлення та розвитку фортепіанного виконавства на Закарпатті у ХХ сторіччі. Це праці В. Гошовського, О. Гріна [1], Я. Рак [6], Т. Росул [7], В. Мадяр-Новак, Н. Піщур,

Ю. Тетерюк, В. Теличко [8], Л. Уральського [9] та ін.

Мета статті: визначити специфіку становлення та розвитку фортепіанного виконавства на Закарпатті у ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Основною рушійною силою розвитку музичної освіти фортепіанного мистецтва на Закарпатті наприкінці ХІХ сторіччя були відомі європейські музиканти, а згодом, на початку ХХ сторіччя, представники еміграції. Незважаючи на організаційні складнощі та фінансову незабезпеченість, активізується організація в регіоні музичних навчальних закладів, шкіл для навчання юних талантів.

Починаючи з 30-х років ХХ сторіччя до цього процесу дедалі активніше долучаються місцеві виконавці, які здобули музичну освіту у вищих навчальних закладах європейських країн. На початку ХХ сторіччя завдяки діяльності педагогів, виконавців, музичних товариств поштовпується розвиток професійної музичної освіти, підготовка музикантів у спеціальних музичних школах, збагачуються форми музично-концертного життя.

У процесі становлення фортепіанного виконавства на Закарпатті важлива роль належала діяльності приватних шкіл Віри Ромішовської, Софії Дністрянської, Жигмонда Лендела та ін., приватним вчителям.

Так, приватну музичну школу Ж. Лендела було відкрито наприкінці 20-х рр. ХХ ст. Близкучий піаніст працював разом із такими педагогами, як Карел Воска, Ілона Гайто, Шарлотта Бем. В музичній школі учні, окрім гри на інструментах, здобували знання з сольфеджіо, гармонії, історії музики. Серед найкращих вихованців школи були: майбутній піаніст, фольклорист, педагог, композитор Д. Задор, Віктор Новак (у майбутньому – директор Берегівської дитячої музичної школи), Дьордь Дулішкович (майбутній диригент, композитор) та багато інших.

Педагогічною діяльністю в регіоні займалися також Золтан Тут, Ірина Ладані, Янка Гергелі, Петер Мавроматі, органіст Річеї Дьордь та ін. За додаткову плату гри на скрипці та клавирі навчали і в реальній гімназії сестер василіанок в Ужгороді. Крім того, музичне виховання реалізовувалось при церковних школах, інтернатах, а заможні люди вчили своїх дітей гри на скрипці чи фортепіано приватно.

Т. Боніславський вказує, що в період міжвоєнного двадцятиріччя в Підкарпатській Русі працювало чимало вчителів музики: Емануель Шпіцер, Франтішек Гінек, Аліса Палкович, Ірина Лаутнер, Дьордь Кірман, Ервін Горачек, Наталія Скирпа, Лео Валд, Ян Ламач в Мукачеві, Адольф Бартош, Елла Керені, Корнелія Таланта – у

Севлюші (Виноградіві), Рудольф Бенедек – в Хусті, Іштван Тракслер – у Солотвині, Дюла Болаж – у Вилку, Михайло Зейкань – в Кам'яниці [7, с. 88].

Учні музичних навчальних закладів і найкращі виконавці з учительських семінарій щороку виступали з концертами перед громадськістю Ужгорода. Їхній репертуар та газетні рецензії вказують на досить високий фаховий рівень навчання.

Певний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва краю мала просвітницько-виконавська діяльність Д. Задора та інших фахових музикантів, які в 30–40-х рр. проводили активну концертну діяльність, сприяли розвитку професійної музичної освіти та різних форм музичного мистецтва краю.

Після приходу радянської влади спостерігаємо суттєву професіоналізацію музичного життя Закарпаття. Відкривається багато музичних шкіл, музичне училище, а після того, як Україна здобула Незалежність, – вищі навчальні заклади.

Вагома роль у музичному житті краю належить Закарпатській обласній філармонії. У другій половині ХХ сторіччя вона розгортає широкомасштабну концертну й музично-просвітницьку діяльність. В її стінах відбуваються виступи видатних піаністів сучасності: С. Ріхтера, Е. Гігельса, Я. Фліера, Р. Керера, Є. Малініна, М. Сука, В. Сечкіна, К. Донченко, Д. Башкірова, В. Ашкеназі, Л. Грумберга, Є. Ржанова та ін. Серед європейських виконавців згадуються піаніст Д. Надь (Угорщина), клавесиністка А. Ружічкова, органіст І. Сокол (ЧСР) та інші. Творче спілкування з провідними виконавцями того часу позитивно позначилося на мистецькому зростанні піаністів Закарпаття [2].

Зі створенням при філармонії камерного оркестру публіка отримала змогу в живому виконанні послухати масштабні твори фортепіанного репертуару – Концерт для фортепіано з оркестром № 5 Л. ван Бетговена, Концерт для фортепіано з оркестром № 2 Д. Шостаковича та ін.

Зі встановленням у приміщенні Закарпатської обласної філармонії органуфірми «Rieger Kloss» (1974 р.), розширились межі виконавських та композиторських можливостей митців краю. Відбуваються концертні виступивідомих органістів Л. Ройзмана, Є. Лісціна, Г. Гродберга, А. Котляревського, В. Бакєєва, В. Сталбонця, С. Дайча, В. Пивнова, Г. Булибенко та ін. Розгортається творча діяльність заслуженої артистки України Наталії Висіч.

Щоб розв'язати проблему підготовки викладачів для роботи в музичних школах, професійних виконавців, 1946 р. в Ужгороді вперше за всю його історію було відкрито середній спеціальний мистецький

навчальний заклад – державне музичне училище, першим директором якого було призначено Д. Задора. В училищі було створено фортепіанний, струнно-смичковий відділи, а також відділи духових та ударних інструментів, народних інструментів, хорового диригування, музично-теоретичних дисциплін. Першими викладачами фортепіано були Д. Задор, С. Хосроева-Щекіна, К. Воска, Я. Гергей, З. Лендел.

Ужгородське музичне училище стало важливим осередком розвитку професійної музичної освіти, підготовки майбутніх виконавців-піаністів, стимулювало концертну діяльність учнів та педагогів.

Важлива роль у формуванні й становленні фортепіанного відділу належить педагогам-піаністам Дизидеріїві Задору та Семераміді Хосроевій, які регулярно виступали із самостійними концертними програмами. Їхня педагогічна та виконавська діяльність створювала своєрідну атмосферу спілкування з високим мистецтвом, захоплювала й ознайомлювала слухачів із творчістю зарубіжних та вітчизняних композиторів, популяризувала фортепіанну музику на Закарпатті.

Вагомий внесок у виховання піаністів Закарпаття належить і ряду педагогів, серед них: Маріанна Валковська, Маріанна Сокач, Тетяна Журкі, Тетяна Теличко, Віктор Теличко, Наталія Шутко, Володимир Базель, Ольга Сігеті, Мирослава Пал та інші. За 30 років діяльності фортепіанного відділу Ужгородського музичного училища було підготовано понад 500 випускників, серед яких відомі піаністи-виконавці України.

На фортепіанному відділі училища свого часу навчались: Е. Чуприк, яка стала лауреатом міжнародних конкурсів ім. Ф. Ліста, С. Рахманінова, М. Лисенка, сьогодні народна артистка України; доцент ЛНМА ім. М. Лисенка, а також лауреат республіканських конкурсів заслужена артистка України Н. Висіч; доцент ЛНМА ім. М. Лисенка, заслужений артист України Й. Ермін; лауреат Республіканської премії ім. Л. Ревуцького, кандидат мистецтвознавства Г. Терещенко-Конькова; заслуженим успіхом користується вихованець Ужгородського училища Анатолій Затін (нині професор музичного відділу Гвадалахарського університету в Мексиці) та ін.

У розвитку фортепіанного виконавства краю неабияка роль належить і композиторам Закарпаття. Їхня оригінальна творчість відображає орієнтацію на європейські та загальноукраїнські мистецькі надбання, своєрідність діяльності в умовах полікультурного середовища.

Фортепіанні твори Ж. Лендела, Д. Задора, І. Мартона, В. Теличка, В. Волонтира та інших закарпатських композиторів увійшли до репертуару багатьох піаністів. Вони часто звучать у концертному

виконанні на фестивалях, конкурсах, репрезентуючи своєрідність творчого осмислення національних народнопісенних традицій на основі романтичних та сучасних методів композиторського письма. Наповнені специфічним, неповторним колоритом, вони яскраво передають різнобарвні інтонації рідного краю, специфічні музичні картини природи, використовують елементи українського та угорського мелосу, випромінюють ліризм та музичну колористику, демонструють різноманітність прийомів композиторської техніки, відображають оригінальність і самобутність кожного митця.

Основні естетичні засади фортепіанної творчості закарпатських авторів вказують на їхній вагомий внесок у збереження та розвиток традицій фортепіанного виконавства краю, багатоплановість художньо-образного змісту творів, тяжіння до колористичного трактування гармонії, використання простих і доступних форм викладу.

Висновки. Дослідження фортепіанного виконавства Закарпаття у ХХ ст. засвідчує збереження й оновлення традицій інструментального фортепіанного мистецтва в краї, зорієнтованість на виховання сучасного музичного мислення піаніста-виконавця та високий фаховий професіоналізм.

Список використаної літератури

1. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть: історичний аспект : монографія. Ужгород, 2004. 160 с.
2. Данко М. Закарпатська філармонія у 1946-1999 роках. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, Вип. 2. 2010. С. 27–44.
3. Енсен Г. Історія фортепіанного відділу Ужгородського музичного училища 1946-1976 роки. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2010. Вип. 2. С. 15–20.
4. Микуланинець Л. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ сторіччя : монографія. Ужгород, 2012. 212 с.
5. Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогодні. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 31–41.
6. Рак Я.П. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. Ужгород, 1997. 56 с.
7. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ сторіччя : монографія. Ужгород, 2002. 208 с.
8. Теличко В. ДезидерійЗадор і професійна композиторська традиція в Закарпатті в другій половині ХХ сторіччя. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 42–47.
9. Уральський Л. Музичний світ Закарпаття. Творчі портрети професійних та самодіяльних композиторів. Ужгород, 1995. 68 с.

УДК 78.03

Ірина ЯРОШЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
методики музичного виховання та диригування

Емануела ЦЮБИК,
здобувач, другий (магістерський) рівень спеціальності 014.13
Середня освіта (Музичне мистецтво)

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦІВ ЗАКАРПАТТЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОРІЧ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

У дослідженні висвітлюється розвиток фортепіанного мистецтва Закарпаття, що відбувався в процесі становлення професійної системи підготовки піаністів упродовж XX – початку XXI сторіч, творчої, педагогічної та концертної діяльності педагогів і виконавців, які репрезентували теорію і практику музичного навчання чеської, угорської, італійської, російської, львівської фортепіанних шкіл. Своєрідні умови розвитку фортепіанного мистецтва краю сприяли утвердженню атмосфери творчого обміну, формували середовище в якому відбувалося як збереження традиційних методик, так і їхнє вдосконалення з орієнтацією на професійне зростання.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво Закарпаття, фортепіанна музика, педагогічна діяльність, виконавське мистецтво.

Ірина YAROSHENKO,
Candidate of Art Studies, Associate Professor, at the department
of methodology of musical education and conducting.

Emanuela TSIUBYK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty – 014.13 Secondary Education

MUSIC AND PEDAGOGIC ACTIVITY OF THE TRANSCARPATHIAN MUSIC ARTISTS OF THE 20TH AND THE EARLY 21ST CENTURY IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE WEST UKRAINIAN PIANO MUSIC ART

The research reveals the development of the Transcarpathian (Zakarpattia) piano music art in the process of development of the professional system of training of pianists in the 20th and the early 21st

century, the creative, pedagogic and concert activities of pedagogues and music performers, who represented the theory and practice of music education of the Czech, Hungarian, Italian, Russian and Lviv piano schools. The specific conditions of development of piano music art in the region contributed to the atmosphere of creative exchange and created an environment that ensured both the preservation of traditional methods and techniques and their improvement and striving for professional growth.

Key words: *Transcarpathianpianomusicart, pianomusic, pedagogicactivity, musicperformanceart.*

Поставлення проблеми. В культурологічній ситуації сьогодення вагомим питанням є потреба пізнання творчої спадщини, визначення педагогічних принципів та методів навчання у діяльності відомих педагогів, специфіки їхнього застосування у нових соціальних умовах, зорієнтованості навчального процесу на особистість студента як суб'єкта навчання.

В цьому контексті актуальними залишаються різноманітні аспекти реалізації методів навчання гри на фортепіано, які сформували представники різних фортепіанних шкіл в умовах полікультурного середовища Закарпаття, котрі забезпечили підготовку ряду високого рівня педагогів, концертних виконавців.

Розв'язання цього завдання розширить наші уявлення щодо особливостей становлення професійної музичної освіти Закарпаття, специфіки функціонування інструментального виконавства, творчої діяльності піаністів-педагогів, утвердження різних форм концертно-виконавської діяльності та забезпечить орієнтацію у визначенні умов і механізмів дальшого розвитку фортепіанного мистецтва.

Аналіз досліджень. В останні десятиріччя поживалися культурологічні, мистецтвознавчі дослідження, які репрезентовано у наукових розвідках, матеріалах, що розкривають проблематику процесів становлення професійної музичної освіти на Закарпатті. Так з'явився ряд матеріалів про визначних музикантів у ХІХ – на початку ХХ сторіччя, умови формування приватних музичних шкіл, професійних навчальних закладів на Закарпатті [6], діяльність відомих піаністів-педагогів [3; 5; 7], композиторів у контексті українсько-європейських культурних зв'язків [4; 5].

Відповідна тематика зацікавлень простежується в сучасних публікаціях і статтях про специфіку розвитку професійної музичної освіти на Закарпатті, особливо про роль ряду особистостей, зокрема Д. Задора, С. Хосроєвої, М. Валковської та їхніх учнів [7; 8; 9].

Загалом в сучасних наукових публікаціях бачимо доволі різнобічне висвітлення специфіки розвитку професійної музичної освіти та культури краю, і це важливо для поглибленого вивчення різноманітних питань розвитку фортепіанного мистецтва на Закарпатті.

Мета статті: на основі аналізу виконавсько-педагогічної діяльності митців Закарпаття ХХ – початку ХХІ сторіч визначити особливості й умови становлення і розвитку фортепіанного мистецтва краю.

Виклад основного матеріалу. Організація музичних закладів, приватних та державних музичних шкіл, Ужгородського державного музичного училища, урізноманітнення форм концертного життя стали важливим підґрунтям розвитку різноманітних виконавських форм фортепіанного мистецтва краю у ХХ – на початку ХХІ сторіч.

На початках становлення найбільшу активність в організації культурно-мистецького життя краю виявили священники, а згодом – учителі. Діяли вони здебільшого на аматорському рівні. Значною мірою до розбудови музично-громадської інфраструктури Закарпаття долучились вихідці з Галичини, Наддніпрянської України, європейських країн. Серед них такі імена, як М. Рошаківський, В. Ромішовська, О. Приходько, П. Россіневич-Щуровська, П. Милославський та ін. Культурницькі потреби населення реалізувалися у двох наймасовіших культурно-освітніх організаціях краю – «Просвіті» й Товаристві ім. О. Духновича, численних аматорських колективах.

Початки поширення професійної музичної освіти, опанування гри на фортепіано сягають другої половини ХІХ сторіччя і пов'язані з діяльністю Ужгородської вчительської семінарії. Також гри на фортепіано навчали в так званому «Будинку Гізели». На початку ХХ сторіччя в містах Закарпаття функціонували приватні музичні школи, де навчали гри на фортепіано. Зокрема приватну музичну школу відкрив в Ужгороді відомий піаніст і композитор Зигмунд Лендел. Окрім гри на інструментах, учні отримували знання з теоретичних предметів сольфеджіо, гармонії, історії музики. Музичне виховання реалізовувалось також при церковних школах, інтернатах, заможні люди мали змогу вчити своїх дітей гри на фортепіано приватно.

До середини 40-х рр. ХХ ст. на Закарпатті не було централізованої музичної освіти. З приходом радянської влади розпочинається новий етап у розвитку музичної культури краю, який характеризується її значною професіоналізацією. Починаючи з середини 1940-х рр. ХХ ст.,

в області відкриваються державні музичні школи. На середину 1970-х рр. їх вже було близько 35-ти, і фактично в кожній з них було започатковано класи фортепіано. На наш час в області працює понад 60 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Активно підготували піаністів-виконавців, які своєю творчою діяльністю забезпечували функціонування фортепіанного мистецтва на західноукраїнських землях, музичні навчальні заклади Львова (консерваторія ГМТ, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка та ін.), які при об'єднанні стали основою Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка). Навчальний заклад є найбільшим професійним центром регіону, де вдосконалювались принципи методики навчання гри на фортепіано, професійні засади підготовки педагогів-піаністів, концертних виконавців, що сприяло загальному розвитку західноукраїнського фортепіанного мистецтва й мало базпосередній вплив на фортепіанне мистецтво Закарпаття.

Організаторами професійного музичного навчання на Закарпатті були представники різних фортепіанних шкіл, навчальних закладів, зокрема це Дезидерій Задор, Янка Гергей (випускники Празької консерваторії), Зигмунд Лендел (випускник Музичної академії Будапешта), Карел Воска (випускник музичного училища м. Пола, Італія), Семіраміда Хосроева, (Петербурзька, Тифліська консерваторії). Викладацький склад поповнювався також випускниками Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (М. Валковська та ін.) Далі теорію і практику музичного навчання забезпечували й випускники інших вищих навчальних закладів України, що відображалось на творчому та професійному зростанні майбутніх фахівців. На початку ХХ сторіччя на Закарпатті відбувалися процеси оновлення традиційних принципів фортепіанного навчання, що діяли, а також зміни у напрямку професіоналізації системи підготовки піаністів-виконавців.

На розвиток фортепіанного мистецтва в області у другій половині ХХ сторіччя суттєво вплинула творча діяльність високопрофесійних музикантів і педагогів Ужгородського державного музичного училища: Д. Задора, С. Хосроевої, М. Валковської та ін., які поєднували як концертну, так і педагогічну діяльність, творчо працювали, виховуючи професійні кадри. Вони не тільки

започаткували професійне навчання на цьому інструменті в краї, але й виховали перше покоління викладачів та виконавців по класу фортепіано, яке продовжило їхні мистецькі традиції. Це стало підґрунтям для дальшого розвитку фортепіанного мистецтва в Закарпатті.

Д. Задор і С. Хосроєва виступали з сольними програмами, грали в ансамблі, виступали з Ужгородським симфонічним оркестром, акомпанували різним виконавцям, організували тематичні концерти. Як педагоги вони заклали методичні основи професійного навчання піаністів краю. Їхні учні – це відомі музичні діячі України та зарубіжжя, педагоги, виконавці, які концертують.

У діяльності Д. Задора, С. Хосроєвої і М. Валковської репрезентовано теорію і практику музичного навчання празької, петербурзької та львівської фортепіанних шкіл, і застосовували їх вони в полікультурному середовищі. Це сприяло поширенню атмосфери творчого обміну, формувало середовище в якому відбувалося як збереження традиційних методик, так і їхнє вдосконалення з орієнтацією на професійне зростання.

Розвиток фортепіанного мистецтва на Закарпатті у другій половині ХХ і на початку ХХІ сторіччя значною мірою залежав і від педагогічної та концертно-виконавської діяльності ряду педагогів-піаністів, солістів філармонії, які у своїй творчій діяльності пропагували класичну й сучасну фортепіанну, органну музику. Серед них слід назвати заслужену артистку України, органістку, солістку філармонії, педагога Наталію Висіч, Заслуженого діяча мистецтв України, композитора, педагога-піаніста Віктора Теличко, заслуженого працівника культури, педагога-піаніста Тетяну Теличко, народну артистку України, солістку Закарпатської філармонії Етелу Чуприк. Фортепіанну музику в їхньому виконанні було репрезентовано в мистецьких звітах Закарпаття в Києві, на різноманітних міжнародних фестивалях, тематичних, звітних, філармонійних концертах тощо.

Розвивається фортепіанне мистецтво на Закарпатті в наш час в таких професійних музичних осередках, як музичні школи, обласна філармонія, Ужгородське державне музичне училище ім. Д. Задора, Ужгородський інститут культури і мистецтв, Мукачівське педагогічне училище і Мукачівський державний університет (музично-педагогічний факультет). У кожному з цих закладів викладають гру на фортепіано.

Висновки. Педагогічна і виконавська діяльність ряду відомих піаністів Закарпаття відіграла важливу роль у активних процесах функціонування мистецького середовища, урізноманітнювала концертне життя, забезпечувала високий рівень професійної підготовки піаністів, сприяла загальному розвитку фортепіанного мистецтва у краї.

Наші узагальнення підтверджують важливість усвідомлення музично-педагогічної діяльності митців Закарпаття ХХ – початку ХХІ сторіч у контексті розвитку західноукраїнського фортепіанного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Данко М. Державна музична освіта на Закарпатті та її досягнення за останні півсторіччя. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2010. Вип. 2. С. 21–27.

2. Кобулей М. Творчі профілі Іштвана Мартона, Дезидерія Задора та Семираміди Хосроевої. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2005. Вип. 2. С. 104–109.

3. Конькова Г. Магія юності: Дезидерій Задор. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка наукових праць. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 112–119.

4. Піцур Н. Іштван Мартон. Творчий портрет: монографічний нарис. Ужгород, 1998. 68 с.

5. Рак Я.П. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. Ужгород, 1997. 56 с.

6. Росул Т. Музичне життя Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ сторіччя. Розвиток музичної освіти Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 6–27.

7. Теличко В. Дивовижний сад Семіраміди Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 135–138

8. Турияница О. Світоч фортепіанної педагогіки Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 158–164.

9. Хосроева-Щекіна С. Мой путь в музыке Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірник наукових праць. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 350–359.

*Уляна ПРОЦИК,
здобувач, другий (магістерський) рівень
спеціальності 014.13
Середня освіта (Музичне мистецтво)*

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ДІЄВИЙ ЗАСІБ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ: ОГЛЯД ЗАРУБІЖНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Сьогодні відбувається оновлення вітчизняної педагогічної системи і системи музичного виховання зокрема. Метою цієї статті стало вивчення проблеми використання інструментального музичування як засобу музичного розвитку дітей. У статті також розглядаються провідні зарубіжні концепції в цій галузі – концепція К. Орфа, Е. Жак-Далькроза, Ш. Сузукі, Г. Зілвея. Також розглядається проблематика впровадження цих концепцій в українську музичну педагогічну практику.

Ключові слова: *інструментальне музичування, ритм, рух, спів, гра, евритмія, концепція.*

*Ulana PROCYK,
Master's Degree Student in Music Art
Specialty - 014.13 Secondary Education*

INSTRUMENTAL MUSIC AS AN EFFECTIVE CREATIVE TOOL DEVELOPMENT OF CHILDREN: REVIEW OF FOREIGN CONCEPTS

Today the national pedagogical system, as a result, the music education system is being change too. The purpose of this article is studying the problem of using instrumental music as a means of musical development of children. The article also examines the leading foreign concepts in this field - the concepts of K. Orff, E. Jacques-Dalcrose, Sh. Suzuki, G. Zilvey. The problems of implementation these concepts into Ukrainian musical pedagogical practice are also considered.

Keywords: *instrumental music, rhythm, movement, singing, playing, eurhythmia, conception.*

Поставлення проблеми. Сучасна музична педагогічна наука і практика націлені на сприяння успішному розвитку гармонійної особистості, формування духовного потенціалу особистості, на прилучення дітей до цінностей культури. Досягнення цих цілей

потребує використання різних видів діяльності, зокрема інструментального музикування, враховуючи при цьому досвід провідних педагогів-музикантів у галузі інструментального музикування.

Одним з найважливіших засобів музичного розвитку та виховання сучасна музична педагогіка визначає дитяче музикування на інструменті, при цьому навчання прийомів гри на інструменті не є самоціллю, а слугує загально- і музично-виховним засобом. За визначенням німецького педагога В. Вюнша, «духовний досвід людства, який зосереджено в музиці, стає надбанням учнів лише тоді, коли вони самі беруть участь у творчій діяльності» [4, с. 7]. Головні цілі музично-інструментального навчання дітей мають бути спрямовані передусім на сприяння загальному гармонійному розвитку дитини, виявлення та розвиток її музичних здібностей і творчого потенціалу, пробудження інтересу, любови до музики та формування у неї елементарної компетентности в галузі музичної культури.

Важко переоцінити значення інструментального музикування для музичного й загального розвитку дітей. Гра на інструментах сприяє розвитку музичних здібностей, зокрема всіх видів музичного слуху: тембрового, динамічного, звуковисотного, метроритмічного, ладово-гармонійного, і відчуття музичної форми, осягненню системи засобів музичної виразности, пізнанню музичних явищ і закономірностей. Діти відкривають для себе світ музичних звуків, відчувають красу звучання різних інструментів, вдосконалюються у виразності виконання.

На превеликий жаль, на сьогоднішній день вітчизняні музичні педагоги дитячих садочків та загальноосвітніх шкіл майже не використовують інструментального музикування на своїх заняттях і уроках, а зі світовими концепціями в цій галузі тільки починають знайомитися. Саме тому тема «Інструментальне музикування як дійовий засіб творчого розвитку дітей: огляд зарубіжних концепцій» дуже актуальна на сучасному етапі.

Аналіз досліджень. Проблему використання гри на дитячих музичних інструментах як у дошкільному, так і в шкільному віці у своїх дослідженнях розглядали А. Паламарчук, Н. Вишнякова, В. Лапченко, І. Лаптев, Л. Дмитрієва, А. Пілічяускас, К. Орф, Е. Жак-Далькроз, Ш. Сузукі і Г. Зілвей. Вагоме місце гра на музичних інструментах займає у працях таких видатних педагогів та дослідників, як Л. Баренбойм, О. Апраксіна, Н. Ветлугіна, П. В. Хауве, В. Каратигін, Н. Брюсова, Б. Яворський, В. Шацька, Б. Асаф'єв, Д. Кабалевський та ін.

Метою цієї статті є розкриття змісту провідних зарубіжних концепцій у галузі дитячого інструментального музикування та доцільність їхнього адаптування та впровадження в українську музичну педагогічну практику.

Виклад основного матеріалу. В сучасній світовій музично-педагогічній практиці існує багато концепцій і підходів музичного розвитку дитини, які включають такий вид музичної діяльності, як інструментальне музикування. Розгляньмо найпоширеніші з них. Це педагогічна концепція Карла Орфа, педагогічна система Еміля Жак-Далькроза, методика Шиніті Сузукі та Гези Зілвея.

Карл Орф (1895–1982) – німецький композитор, музикознавець та педагог. Педагогіка К. Орфа – це особливий тип музичної педагогіки, яку зазвичай називають творчою, адже вона створює умови для того, щоб діти творили власну музику. Педагогічна концепція К. Орфа ґрунтується на елементарній музичній діяльності (складеній з елементів). Елементарне музикування є тією формою, яка дозволяє грати на музичних інструментах і грати з елементами музики: ритмом, тембром, динамікою, фактурою тощо; грати один з одним, розігруючи сюжети пісень; грати разом, створюючи неповторну атмосферу спілкування, в якій усім радісно та комфортно.

Система К. Орфа заснована на триєдності музики, руху і мови в процесі виховання особистості. До головних видів діяльності належать: рух і танець; ритм; спів; мова; гра на музичних інструментах; театр. На певному етапі навчального процесу всі види діяльності (ритм, рух і т. д.) за допомогою сюжету об'єднуються в єдине ціле.

Музично-педагогічна система К. Орфа цілісна, і вона потребує використання у навчально-виховному процесі особливих форм організації діяльності. До них належать:

Гра. Адже це мова, якою говорять діти, спосіб самоорганізації, властивий дитячому вікові. Визначивши правила гри, вчитель перестає бути диктатором, залишаючись просто в ролі арбітра гри.

Імпровізація – це організована спонтанність. Імпровізація, експериментування, вільна розмова з власним тілом, голосом, інструментом починають кожен новий навчальний блок.

Вивчення, відпрацювання. Як правило, йде за імпровізацією – тільки після того, як її можливості вичерпані.

Вистава-презентація. У процесі роботи над матеріалом (піснею, танцем, казкою, історією) різні види діяльності об'єднуються навколо казки чи історії. Виникає вистава, театральне дійство, яке передбачає

глядачів. Група ділиться на кілька частин – одні показують, другі дивляться.

Отже, елементарне музикування може стати першою дуже важливою сходинкою, яка допоможе дитині відкрити для себе світ музики, опанувати гру на простих музичних інструментах, активізувати потребу в освоєнні гри на тому музичному інструменті, який вибере дитина[8, с.20].

Основні принципи системи К. Орфа є органічною складовою частиною системи музичного виховання у загальноосвітніх, музичних школах, дитячих садках, центрах і студіях, підготовчих групах у багатьох країнах світу.

Еміль Жак-Далькоз (1865–1950) – швейцарський педагог, композитор, режисер, творець музично-ритмічної концепції. Інноваційність музично-педагогічної концепції Е. Жак-Далькроза полягає у навчанні дітей музики та вихованні музичності через розвиток чуттєвого музичного сприйняття і чуття ритму. Його новий підхід до виховання музичності спрямований проти однобічного техніцизму та інтелектуалізму. Педагог дійшов висновку, що головними недоліками традиційної методики музичного виховання є відокремленість видів діяльності і позбавлення музичного виховання емоційності. Він вважав, що найважливішим у навчанні музики є попереднє осягнення та виховання музичності на основі чуттєвого музичного приймання [7, с.198].

Жак-Далькроз спробував звернутися до античного ідеалу гармонійного розвитку особистості – Людини, а не спеціаліста. Головною особливістю методики Жак-Далькроза стало створення евритмії, що поєднує музику з рухом. Ритм у Далькроза – провідний чинник виховання, а його відчуття створює умови для формування інших компонентів музичності дітей та їхнього художнього смаку.

У системі Жак-Далькроза простежується три частини: ритмічна гімнастика; сольфеджіо і виховання слуху; музично-пластичні імпровізації.

Початкові заняття ритмічною гімнастикою з дітьми мають характер гри, оскільки гра одночасно слугує «проявом природної потреби дітей у діяльності, а з іншого – вираженням дитячої радості»[14, с. 5]. Дітей знайомлять з ритмічними, динамічними, звуковисотними особливостями музичного твору, поєднуючи слухові уявлення з рухом, після чого поступово відбувається перехід до сольфеджіо. Сольфеджіо в його системі – це розвиток внутрішнього слуху до абсолютного, вміння «чути» очима і «бачити» вухами.

Наступним кроком є оволодіння грою на музичних інструментах, яке відбувається лише після посиленої попередньої загальномузичної підготовки. Жак-Далькроз вважав неприпустимим, що вся увага викладачів гри на музичних інструментах спрямована на розвиток наслідувальних здібностей. Він не погоджувався із передчасним технічним розвитком учнів у грі на інструменті та основне своє завдання бачив у вияві творчих здібностей учнів, що є у кожному з них [13, с. 74]. Так, одним із головних недоліків сучасної музично-виховної системи Далькроз вважав передчасне навчання дитини гри на інструменті у тому віці, коли вона ще не здатна узгоджуватися з чужим ритмом та виражати авторський зміст п'єси.

Значне місце у системі Жак-Далькроза займає такий творчий метод, як імпровізація. У навчальних планах багатьох консерваторій світу є спеціальні курси імпровізаційної ритмічної гімнастики за його методом, які вважаються потрібними для формування повноцінного музиканта.

Шинічі Сузукі (1898–1998) – японський педагог, філософ, скрипаль, став засновником нового руху в скрипковій педагогіці. На прикладі навчання гри на скрипці Сузукі розкрив принципи виховання таланту загалом і зробив геніальне відкриття: кожна дитина може навчитися грати на музичному інструменті (або навчитися чогось іншого подібно до того, як вона вчиться розмовляти).

Розвиток методики раннього навчання дітей гри на скрипці розпочався з того, що Сузукі усвідомив, що діти будь-якої національності можуть вільно говорити їхньою рідною материнською мовою, незалежно від рівня їхніх здібностей, запам'ятовуючи 4000 слів у віці до п'яти років. Сузукі довів, що сприятливе середовище та дотримання певних умов дозволяють розвивати здібності дитини не лише до вивчення мови, а й до музики. Сузукі не заперечував факторів спадковості, але все-таки він був переконаний, що будь-яка дитина може досягти майстерності, пристосовуючись до зовнішніх стимулів [8, с.39].

У цій методиці використовуються метод імітації та гри на слух. Тому в методиці Сузукі дуже велику увагу приділено донотному періодові навчання, під час якого дитина оволодіває правильним поставленням рук, основами звуковидобування, розвиває музичні здібності.

Аналізуючи концепцію Сузукі, можна виокремити кілька основних моментів, які відіграють велику роль у процесі оволодіння грою на музичному інструменті в ранньому віці: ранній початок; участь батьків, їхня любов; прослуховування музики; донотне навчання; середовище;

однаковий репертуар, що використовується в школах Сузукі; поетапне виконання ігрових дій; словниковий запас; систематичне повторення музичного матеріалу; розвиток музичної пам'яті.

Методику навчання гри на скрипці «Кольорові струни» розробив Г. Зілвей і вона ґрунтується на принципах музичного виховання Золтана Кодая. У цій методиці акцент зміщується з процесу оволодіння грою на скрипці на саму дитину, що допомагає їй задовольнити потребу в музичному розвитку. Спів, слухання, гра на інструменті, нотна грамота в цій методиці нероздільні.

Розрахована методика на початкове оволодіння базовими навичками гри на скрипці протягом трьох років. Курс складається з трьох розділів: підготовчого «Musikkindergarten»; навчання на основі релятивного сольфеджіо; навчання на основі абсолютної системи.

Автор велику увагу приділяє підготовці дитини до навчання гри на скрипці. Саме дуже важливим розділом є «Musikkindergarten». У наступних розділах Зілвей весь час спирається на досвід, який дитина отримала у цьому розділі [8, с.91].

Основний розділ методики – навчання на основі релятивного сольфеджіо. Це чотири книжки «А», «В», «С», «D». Головною особливістю цих книжок є використання кольору та візуальних презентацій. Г. Зілвей за допомогою кольору спробував активізувати процес навчання, зробити його простішим, цікавішим і приємнішим. За кожною струною закріплено її візуальний образ, струні Соль відповідає образ ведмедя, Ре – тата, Ля – мами, Мі – пташки. Крім візуального образу кожна струна має свій колір: Соль – зелена, Ре – червона, Ля – синя, Мі – жовта. Завдяки цьому встановлюються зв'язки між грою, читанням з аркуша та намаганням прислухатися до власної гри, що є основою всієї дальшої роботи з оволодіння грою на скрипці.

Висновки. Отже, зарубіжні музично-педагогічні концепції викликають великий інтерес в музичних педагогів України. Сьогодні ці провідні світові концепції мають величезну популярність у світі і їхні засади поступово входять в українську музичну педагогічну практику. Українська музична педагогіка має свої принципові засади, спирається на досягнення національної культури, досвід музикування, але для оновлення системи музичного виховання, для більшої ефективності музичного розвитку, виховання і навчання молодого покоління вітчизняна музична педагогіка потребує врахування, адаптування та впровадження провідних світових інноваційних підходів. І цей процес в Україні вже триває. Поступово оновлюється вітчизняна музична педагогіка. З'являються дитячі садки, студії, центри

та школи, які впроваджують нові методики і підходи. Створено спільноти музичних педагогів – Асоціацію педагогів України, ОрфШульверк Асоціацію України, Метод Сузуки в Україні, Вальдорфські ініціативи в Україні. З'являється література таких українських авторів, як К. Завалко, С. Фір, Є. Куршев, Л. Куршева, В. Семизорова, І. Шараєвська, Н. Степаненко та інші.

Список використаної літератури

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. Москва: Владос, 2003. 336с .
2. Апраксина О. Музыка в воспитании творческой личности // Музыкальное воспитание в школе. 2006. Вып. 10. С.42-48
3. Баренбойм Л. Музыкальное воспитание в Венгрии. Москва, 1983. 115 с.
4. Вюнш В. Формирование человека посредством музыки: преподавание музыки в вальдорфской школе. Москва. 1998. 160 с.
5. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: Методичний посібник Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2007. 104 с.
6. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания в школе. Москва: Музыка, 1990. 207 с.
7. Жак-Далькроз Е. Ритм. Москва: Класика-XXI, 2008. 248 с.
8. Завалко К.В. Дитяча скрипкова педагогіка: інноваційний підхід: монографія. Черкаси, 2011. 323с.
9. Завалко К.В., Фір С.В., Основи Орф-педагогіки: навчально-методичний посібник. Чернігів, 2018. 161с.
10. Карпенчук С.Г. Теорія і методика виховання. Київ: Вища школа, 1997. 343 с.
11. Мартиненко С.М., Хорунжі Л.Л. Загальна педагогіка: Навч. посібник. Київ: МАУП, 2002. 176 с.
12. Миропольська Н. Уроки художньо-естетичного циклу в школі. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2006. 240 с.
13. Тютюнникова Т. Видеть музыку и танцевать стихи: творческое музицирование, импровизация и законы бытия. Москва, 264 с.
14. Шторк К.
15. Система Далькроза. Петроград, 1924. 282 с.
16. Ягупов В.В. Педагогіка: Навч. посібник. Київ: Либідь, 2002. 560 с.
17. Caldwell J. Timothy Expressive Singing. Dalcroze Eurhythmics for Voice. Prentice Hall, 1995. 177с.
18. Suzuki Sh. Nurtured by Love (A New Approach to Education), Exposition Press, Inc., New York, 1969. P. 16-18

ЗМІСТ

ВІД УПОРЯДНИКІВ.....	3
----------------------	---

Розділ І

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО

В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ПАРАДИГМ	5
--	---

<i>Любов Серганюк. Фольклорний зачинин у хоровій творчості Лесі Дичко</i>	5
<i>Ганна Карась. Поетичний світ Лесі Українки у вокально-хоровій музиці композиторів української діаспори ХХ сторіччя</i>	10
<i>Роман Дзундза. Соціологічний аспект ідентичності диригента: огляд проблеми в науковому дискурсі</i>	20
<i>Жанна Зваричук. Хорове виконавство у вищій школі Прикарпаття: історія становлення та розвиток</i>	27
<i>Христина Казимирів. Трансформація народної пісенності в академічній музиці</i>	35
<i>Лідія Шегда. Обрядовий фольклор у творчості Мирослава Волинського (на прикладі веснянки «Шум»)</i>	43
<i>Оксана Білінська. Жанрово-стилістичні особливості паралітургійних творів Михайла Гайворонського</i>	48
<i>Наталія Гандзюк. Хор як важливий структурний складник драматургії оперного театру</i>	60
<i>Валерія Гетьман. Хорові концерти Мирослава Волинського в контексті розвитку жанру</i>	66
<i>Юлія Сенюк, Лідія Шегда. Постаць Андрея Шептицького у композиторській творчості Мирослава Волинського</i>	71
<i>Ольга Мацедонська. Дитяче церковне хорове виконавство Галичини на сучасному етапі</i>	81
<i>Ірина Тутка. Дитяча хорова творчість: історичний та регіональний контекст</i>	86

Розділ ІІ

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ

94

<i>Романа Дудик. Питання диригентської підготовки вчителя-хормейстера</i>	94
---	----

<i>Людмила Обух.</i> Інноваційний підхід у академічній підготовці студента-музиканта	102
<i>Юрій Серганюк.</i> Значення читки партитур для майбутньої професійної діяльності	107
<i>Олена Ковальська.</i> Формування креативного мислення школярів через сприйняття музичних творів.....	113
<i>Ірина Лисицина.</i> Проблеми формування вокальних навичок як фахової складової професійних компетентностей у студентів вищих навчальних закладів	118
<i>Ярослава Бардашевська, Андріана Підгайна.</i> Музично-творчий розвиток школярів в контексті соціокультурних викликів сучасності	127
<i>Іван Понадюк.</i> Розвиток мовленнєвої діяльності школярів у фокусі сучасної музичної педагогіки	135
<i>Мар'яна Романишин.</i> Методика музичного навчання та виховання дітей в умовах Нової Української Школи	144
<i>Оксана Смаль.</i> Вокальне виховання в дитячому шкільному хорі	152
<i>Ірина Олійник.</i> Зміст і структура диригентської діяльності	158
<i>Василь Цуперяк.</i> Специфіка формування музичної культури підлітків у закладах позашкільної освіти	163

Розділ III

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ	168
---	------------

<i>Тетяна Боднарук.</i> Історичні витоки та сфери побутування народного музичного інструментарію Польщі	168
<i>Крістіна Бота.</i> Формування навичок вокально-слухового самоконтролю у майбутнього вчителя музики в класі постановки голосу	177
<i>Ярослав Буній.</i> Специфіка формування навичок вокально-інтонаційної культури молодших школярів	183
<i>Марія Дерпак.</i> Методологічні засади музичного сприймання в закладах дошкільної освіти особливими дітьми	190
<i>Ірина Дричак.</i> Використання зарубіжними композиторами українського музичного фольклору	195
<i>Христина Гринюк.</i> Органне мистецтво Івано-Франківську в контексті формування виконавських традицій в Україні	201
<i>Наталія Коваль.</i> Становлення та розвиток жанру токати у фортепіанному мистецтві	205
<i>Оксана Лучик.</i> Особливості звуковидобування при використанні різних паличок і малетів та нестандартних прийомів гри на ідіофонах	212

<i>Тетяна Маскович, Віталія Попадинець.</i> Творчість і творча ініціатива як основна запорука результативності у практиці фортепіанної підготовки учня	219
<i>Андрій Михайлюк.</i> Як формував засади української вокальної педагогіки Олександр Мишуга	226
<i>Софія Никитенко, Ірина Новосядла.</i> Трансформація жанру фортепіанної сюїти в контексті стильових тенденцій доби пізнього романтизму	236
<i>Мирослав Петрик.</i> Формування та розвиток співацького голосу через засоби вокально-виконавської виразності	243
<i>Ірина Таран, Тетяна Вадаська.</i> Застосування інноваційних методів навчання на уроках гри на фортепіано	252
<i>Ірина Таран, Уляна Мілевська.</i> А. Акустичні особливості фортепіано у формуванні виконавської майстерності	258
<i>Олеся Черняк.</i> Протестантське музичне мистецтво.....	265
<i>Михайло Фицик.</i> Народно-аматорське музичне мистецтво Тисменичини	271
<i>Ірина Ярошенко, Андріанна Цюбик.</i> Фортепіанне виконавство Закарпаття у ХХ сторіччі: історично-мистецькі традиції	275
<i>Ірина Ярошенко, Емануела Цюбик.</i> Музично-педагогічна діяльність митців Закарпаття ХХ – початку ХХІ століть у контексті розвитку західноукраїнського фортепіанного мистецтва	280
<i>Уляна Процик.</i> Інструментальне музикування як дійовий засіб творчого розвитку дітей: огляд зарубіжних концепцій	287

Редактори-упорядники

Любов СЕРГАНЮК

Жанна ЗВАРИЧУК

Марина РУДИК



За редакції *Ярослава Довгана*

Верстка *Стефанії Шеремети*

Коректура *Лідії Левицької*

Видавництво «Лілея-НВ»

А/С 250, вул. Незалежності, 18/2, м. Івано-Франківськ, 76018

e-mail: lileyanv@gmail.com

Свідоцтво ІФ №8 від 28.12.2000 р.