

Хмельницька обласна рада  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія  
Гуманітарний факультет  
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки  
та методики музичної освіти  
Кафедра вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ  
ПЕДАГОГІКИ: СУЧАСНИЙ СТАН,  
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

**Тези доповідей учасників  
XI Всеукраїнської науково-практичної конференції  
(м. Хмельницький, 20 грудня 2023 року)**

Хмельницький 2024

УДК 37.013.8:7(08)  
ББК 85.31, 215.1  
А43

Затверджено рішенням вченої ради Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, протокол № 1 від 24.01.2024 р.

**Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку** : збірник тез доповідей учасників XI Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Хмельницький, 20 грудня 2023 року) / упорядники К. Івахова, О. Морозова. Хмельницький : ХГПА, 2024. 160 с.

**Рецензенти:**

БУЧКІВСЬКА Г. В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

МИХАСЬКОВА М. А. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

ГУЦАЛ Р. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| <b>Баранецька Ю. М., Ковтонюк Л. Д.</b> ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ХМЕЛЬНИЧЧИНИ.....   | 6  |
| <b>Барзишена В. В.</b> ВПЛИВ ФЛАМЕНКО НА ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ .....   | 12 |
| <b>Бубнов О. В.</b> РЕПЕРТУАР ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....   | 15 |
| <b>Будім Л. В.</b> ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АРТИСТИЗМУ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ.....  | 20 |
| <b>Гавран І. А.</b> ДО ПИТАННЯ ПРОХОДЖЕННЯ СЮЖЕТНОЇ АРКИ У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДРАМИ.....  | 25 |
| <b>Гавриленко Л. М.</b> ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ДУМИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ .....   | 30 |
| <b>Галт Л. О.</b> РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....  | 33 |
| <b>Голотюк Ю. А.</b> МУЗИКА ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ ЯК ОСНОВА ДЛЯ НАВЧАННЯ ГРИ НА АКАДЕМІЧНІЙ ГІТАРІ В МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ.....                                      | 38 |
| <b>Дичок І. О.</b> ФОРМУВАННЯ ІНТОНАЦІЇ НА СКРИПЦІ.....  | 42 |
| <b>Журавльова Н. І.</b> ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ В ПРОЦЕСІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ.....   | 44 |
| <b>Заворотна М. Д.</b> ВІБРАЦІЯ, ЯК МЕТОД ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ.....  | 48 |
| <b>Задорожна В. Ю.</b> ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСНА БІБЛІОТЕКА ДЛЯ МОЛОДІ - СУЧАСНИЙ ПРОСТІР ДЛЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ..... | 50 |
| <b>Івахова К. П.</b> СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ КОМП'ЮТЕРНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....  | 53 |
| <b>Каленик І. В.</b> ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ ГУМАНІТАРНОГО ФАКУЛЬТЕТУ.....                            | 58 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Клюєва Н. І.</b> МУЗИЧНИЙ РЕДАКТОР FINALE У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....  | 62  |
| <b>Лаврентьєва Т. А.</b> ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП РОБОТИ З УЧНЕМ ГІТАРИСТОМ.....   | 64  |
| <b>Литвиненко Н. М., Данилюк В. П.</b> ДО ПИТАННЯ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ПРИ СТВОРЕННІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ.....   | 68  |
| <b>Лось О. М.</b> МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ-ПАНІСТІВ ПРИ ВИВЧЕННІ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ.....  | 72  |
| <b>Мазур І. В.</b> АКТИВІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ.....                         | 75  |
| <b>Мелешко В. Д., Сербіна-Лукасюк Л. П.</b> ГРА НА ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ..... | 80  |
| <b>Михаськова М. А.</b> ДОЦІЛЬНІ ВИДИ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В РОБОТІ З ІНКЛЮЗИВНИМИ ДІТЬМИ.....   | 88  |
| <b>Морозова О. О.</b> РОЛЬ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОМУ РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ.....  | 95  |
| <b>Найда Ю. М.</b> ДО ПРОБЛЕМИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....   | 98  |
| <b>Науменко Н. М., Ткаченко Г. О.</b> ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ЕТИКИ В ТЕЛЕВІЗІЙНІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ.....  | 101 |
| <b>Незнанова-Липчинська Н. І.</b> МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 6-Х КЛАСАХ НУШ.....                                     | 105 |
| <b>Озимовська Г. В.</b> МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА МИХАЙЛА ЗАВАДСЬКОГО.....   | 111 |
| <b>Петренко К. С.</b> ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....   | 114 |
| <b>Поплавський І. С.</b> ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ПІДБОРУ РЕПЕРТУАРУ УЧНЯ.....  | 120 |
| <b>Портний Л., Портний Ю. Л.</b> АНАТОЛІЙ ПОТАПОВ. ТВОРЧА СПАДЩИНА.....   | 122 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Портний Ю. Л. ФОРТЕПАННА ТВОРЧИСТЬ ВІТАЛІЯ САМОЛЮКА.....</b>  | <b>125</b> |
| <b>Рікановська О. Ю. ГІТАРА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ ЗА МЕТОДИКОЮ ВОЛОДИМИРА ГОМЕНЮКА.....</b>   | <b>128</b> |
| <b>Самборська Л. П. ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ФОРМ РОБОТИ З НАЙМОЛОДШИМИ УЧНЯМИ НА УРОКАХ СОЛЬНОГО СПІВУ.....</b>   | <b>130</b> |
| <b>Сікора Г.І. СТАНОВЛЕННЯ Й ТВОРЧІ ВІХИ ЖИТТЯ ЯКІВЧУК ГАЛИНИ ВАСИЛІВНИ.....</b>   | <b>133</b> |
| <b>Федоровська І. С. ЄДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА ТА МУЗИЧНОЇ ДУМКИ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ РОМАНСІВ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА «ТЕПЛІ ПІСНІ НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК»).....</b> | <b>138</b> |
| <b>Циганюк Л. І. ФОЛЬКЛОРНІ ТА САКРАЛЬНІ ВИТОКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРОВОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ПОЛ. ХХ СТ.....</b>   | <b>142</b> |
| <b>Чайка М. А., Войцещук М. В. МОДЕРНЕЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В КІНЕМАТОГРАФІ ТА ТЕАТРІ.....</b>  | <b>148</b> |
| <b>Шевчук Т. Д. «ТІЛЬКИ КРІЗЬ РИТМИ СВОЄЇ РОБОТИ В МАЙБУТНЄ Я ГОРДО ІДУ...» Б. ВОЙТОВИЧ.....</b>   | <b>152</b> |
| <b>Яківчук Г. В. ПОТЕНЦІАЛ ПОДІЛЬСЬКОЇ ПІСЕННОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ.....</b>   | <b>156</b> |

*Баранецька Ю. М.,  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*  
*Ковтонюк Л. Д.,  
старший викладач  
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ХМЕЛЬНИЧЧИНИ**

Модернізація сучасної освіти, певні демократичні процеси, що відбуваються у нашій державі конче потребують вивчення значних досягнень в історії музичного мистецтва, зокрема хорового. Хорове виконавство займає вагомим місце в культурному просторі України, було і є його невід'ємною складовою, а також провідним вектором всієї вітчизняної мистецької практики, охоплюючи, без виключення, усі віхи життя, впливаючи на формування менталітету. Виходячи з того, що українські землі досить тривалий час знаходилися під контролем різних держав, ми спостерігаємо відмінності у розвитку хорової культури різних регіонів.

Зокрема, зосереджуючи свою увагу на хоровому виконавстві Подільського краю, зокрема Хмельниччини, за необхідне вважаємо звернутися до музично-педагогічних постатей, а також вивчити виконавські традиції цього прекрасного регіону. Варто зазначити, що він характеризується яскравою палітрою культурних традицій, в основі яких лежить хорове мистецтво, яке, по праву вважають найпопулярнішим та найпоширенішим. Саме хоровий спів, був тут завжди частиною духовного життя людей, об'єднуючи музичні культурні традиції різноманітних верств населення. Йому притаманно ряд різноманітних соціальних жанрово-стильових різновидів, зокрема поділ пісень за жанрами (ліричні, лірико-драматичні, лірико-епічні, епічні); за тематикою (ті, що відображають родинні та соціальні відносини, історичні події, тощо), а також за

змістом (дитячі, календарно-обрядові, соціально-побутові, історичні, сімейно-обрядові, жартівливі, сатиричні, величальні, тощо).

Хмельниччина здавна славилася чудовими зразками багатоголосного співу, а тому приваблювала багатьох відомих композиторів та фольклористів, що записували, тут, чимало українських пісень, зокрема: М. Леонтович, М. Лисенко, С. Руданський, В. Широцький.

Досліджуючи вокально-хорову творчість композиторів Хмельниччини сучасні науковці П. Слободянюк та К. Івахова зазначають, що на піднесення музично-пісенної культури краю впливало відкриття, у 1918 році Українського університету в Кам'янці-Подільському, створення хорової капели Української Народної республіки під керівництвом О. Кошиця. Науковці констатують той факт, що «впродовж 1919-1922 років у Кам'янцькому та Проскурівському повітах народних хорів налічувалося понад 25, а в середині 30-х років в області діяло 915 хорових гуртків [2, с. 44].

Значним поступом у культурному розвитку регіону стало виникнення, у 1906 році, в Кам'янці-Подільському товариства «Просвіта». Її засновники (В. Приходько, Ю. Сіцінський, А. Солуха, Й. Доронович, М. Завойко, С. Іваницький, О. Пащенко, К. і В. Стиранкевичі) мали на меті опікуватися збагаченням нації духовно, були посередниками та трансляторами ідей української державності, віковичних цінностей нашого народу, докладали чимало зусиль аби Україна стала незалежною, суверенною демократичною державою зі своїми звичаями та традиціями.

Варто зазначити, що за доби УНР розпочали створення національних хорів ключовим завдання яких, було патріотичне виховання громадян, прославлення, української народної пісні та творчої спадщини українських композиторів, а також виконання пісень інших народів світу в українському перекладі. Досліджуючи музично-освітнє життя Поділля сучасні науковці Юрій та Віра Найдю стверджують, що «неодноразово хор брав участь у різних вечорах, виступах разом із трупю акторів під керівництвом О. Ковальчука та М. Садовського, даючи власні концерти, під час різдвяних і новорічних свят,

шевченківських днів, тощо» [2, с. 35-36]. Слід зробити акцент на тому, що даний професійний хоровий колектив відіграв неабияку роль у розвитку хорового мистецтва не тільки Поділля, а й усієї України. Цікавим є той факт, що до участі у концертах професійних хорових колективів залучалися й аматорські, які один за одним з'являлися у всіх містечках Хмельниччини.

Досліджуючи музичну освіту і митців Поділля науковець М. Ярова зазначає, що «у короткий період відновлення державності і соборності України (з 1918 до 1921 р.) вирувало культурне життя – відкривалися національні школи, музичні осередки, зокрема «Кобзар», Український Народний хор, Українська філармонія, Народна консерваторія» [1, с. 31].

Варто зазначити, що в цей час, у Кам'янці-Подільському займався своєю творчою діяльністю відомий український композитор, педагог, музично-громадський діяч К. Стеценко, який плідно співпрацював з Національним українським хором, акомпануючи йому на роялі. Поряд з цим, митець активно працював над проектом відкриття музичного факультету на базі Кам'янець-Подільського університету стверджуючи, що ключовим є «виховання наукових діячів на полі української музики» [4, с. 34-419].

Початок ХХ століття знаменувався функціонуванням на Поділлі ряду навчальних закладів духовного прямування, що в свою чергу, входили до місцевої єпархіальної училищної ради. Саме їй підпорядковувалася славнозвісна, на той час, Кам'янець-Подільська духовна семінарія, яка має багатовікову історію. Відомими випускниками закладу були Яструбецький Гнат Васильович – український мистецтвознавець, хорист, Приходько Олекса Кіндратович відомий, як український диригент і педагог та Леонтович Микола Дмитрович – знана постать на теренах українського хорового мистецтва, що поєднувала в собі композитора, педагога, хорового диригента, фольклориста та музично-громадського діяча. Миколу Дмитровича по праву слід вважати генієм української музичної культури. Навчався митець у Кам'янець-Подільській духовній семінарії з 1892 по 1899 рік, а по її закінченні до кінця життя працював вчителем співів Чуківської приходської школи, а також у Тиріві, Летичеві,



Вінниці, Гришино, Тульчині. Митець по закінченню духовної семінарії повсякчас займався пропагуванням української народної пісні, підкреслюючи її неповторність та красу, адже спираючись на архівні матеріали варто зазначити, що хоровий репертуар, котрий містився, на той час, у нотній літературі був виключно російською мовою. Композитор опрацював понад 200 подільських пісень, серед них: «Мала мати одну дочку», «Піють півні», «Над річкою-бережком», «Ой, з-за гори кам'яної», «Щедрика», «Дударик» та ін. Вершиною інтерпретації фольклору в контексті європейської музично-хорової культури являється саме творча скарбниця митця.

Науку церковного співу також опановували в духовних училищах (жіночих, чоловічих). Цікавим є той факт, що поряд із духовною музикою учні активно вивчали світські хорові композиції. Отже, спів хорової музики (духовної, світської) в середніх закладах освіти стало поштовхом до організації ряду концертних виступів, у яких брали участь як окремі навчальні заклади, так і об'єднані мішані хори жіночих і чоловічих гімназій.

Варто зазначати, що на початку ХХ століття функціонували ряд хорових колективів при різних закладах освіти на території Проскурівського та Кам'янець-Подільського повітів. Як зазначає науковець М.Ярова «діти, які навчалися при церковних школах, здобували початкову музичну освіту, а найздібніші з них, згодом, співали у хорі. Той, хто особливо старанно учився, часто займався додатково, то потім сам ставав учителем в іншому селі чи співаком у професійній капелі» [5, с. 55]. Подільські церковні хори, що існували у ХІХ столітті були першими трансляторами традицій хорового співу а capella. Здійснюючи кваліфіковану підготовку хористів та регентів, вони, тим самим, популяризували і класичні зразки хорової музики шляхом численної концертної діяльності.

Отже, духовні семінарії, чоловічі та жіночі училища, церковнопарафіяльні заклади освіти стали центром здійснення фахової підготовки співацьких кадрів, які, згодом, поповнювали ряди кращих хорових колективів.

Значний внесок в історії розвитку хорового виконавства Хмельниччини початку ХХ століття зробили також середні загальноосвітні навчальні заклади світського спрямування, що мали, здебільшого, гуманітарне спрямування. Першими, в цей час, почали існувати у Кам'янці-Подільському приватна жіноча гімназія пані Славутинської, чоловіча та жіноча гімназії (Маріїнська), три міських однокласних, реальне і комерційне, технічне, одне двокласне училища, жіночий благодійний пансіонат, де обов'язковою дисципліною був хоровий спів. У «Подільських єпархіальних відомостях» знаходимо той факт, що жіночий хор гімназії проводив активну концертну діяльність, оскільки музична підготовка даного закладу була на належному професійному рівні.

Поряд цим, яскравою подією для Кам'янця-Подільського, стало заснування, 1 січня 1833 року, чоловічої гімназії, де спів та музична грамота були обов'язковими предметами для вивчення, яким відводилася особлива увага, однак часта зміна викладацького складу суттєво впливала на навчальний процес та, в свою чергу, призводила до відсутності налагодженої системи роботи. Детальний аналіз програми зі співів дає можливість констатувати, що випускники чоловічої гімназії володіли практичним умінням керування як світськими, так і церковними хорами.

Вагоме історико-культурне значення для розвитку хорового мистецтва Хмельниччини зокрема та Подільського краю в цілому, мала творча діяльність, при обласній філармонії, державного ансамблю пісні і танцю «Подільська», що першочергово розпочав своє існування у місті Кам'янці-Подільському як хорова капела, під керівництвом Б. Світличного, до якої входили, здебільшого, ведучі аматори сцени та значно менше професійних артистів. На глибоке переконання науковця П. Слободянюка «через оспівування свого краю та виявлення у піснях незалежного характеру, влада, через складні воєнні умови, скоротила склад ансамблю і, змінивши у 1944 році назву на «Вітерець Поділля», зробила із співочого колективу хор бандуристів» [3, с. 373]. Однак, у 1945 році колектив було переведено до міста Проскурова, а згодом реорганізовано в ансамбль пісні і танцю «Подільська», що функціонував при Хмельницькій обласній філармонії. Із

діяльністю даного колективу пов'язані імена таких відомих митців як: К. Ровінський, П. Окружко, І. Осауленко, В. Атаман, Г. Датков, Л. Коренблінт, Г. Максименко та інші. Варто зазначити, що у 1975 році ансамбль очолив видатний український композитор, диригент, аранжувальник, Народний артист України Микола Балема, під керівництвом якого вже в умовах незалежної України було змінено його назву на «Козаки Поділля». Він є однією із найбільш неординарних, творчих особистостей в музичному просторі не лише області але й всієї України. У творчому доробку митця налічується близько семиста різножанрових музичних творів, що входили до репертуару колективу. Варто зазначити, що вже, на той час, його репертуарна політика була цілком спрямована на національно-культурне відродження країни тому в концертних програмах систематично звучали козацькі, чумацькі, календарно-обрядові, родинно-побутові пісні, історичні думи, жартівливі хорові сцени, в яких оспівувався український дух та національна гідність.

Отже, детальний аналіз хорового мистецтва Хмельниччини на сучасному етапі дає підстави стверджувати, що воно є художнім, динамічним явищем, що успішно розвивалася впродовж століть і, сьогодні, посідає значне місце в загальній національній культурі. На тому чи іншому етапі існування людства, у даному регіоні хоровий спів завжди відображав усі його моральні та суспільно-політичні погляди, постійно видозмінювався, розвивався і досі залишився тією невід'ємною складовою світової і вітчизняної духовної культури суспільства. Тож українська хорова культура як ніколи відображає людську єдність, простоту народної мудрості, розкриває одвічні закони його буття, формуючи художній, духовний та естетичний потенціал особистості.

### **Список літератури**

1. Музичне мистецтво Подільського краю в іменах: минуле й сучасне (2021). Автори-упорядн. В.П. Вовк, М.В. Ярова. Хмельницький : Науково-методичний центр ХГПА. 219 с.

2. Найда, Ю. М., Найда В. Ю. (2023) Музично-освітнє життя Поділля: історіографія і сучасність. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А. 490 с.

3. Слободянюк, П., Івахова К. (2019) Вокально-хорова творчість композиторів Хмельниччини (соціально-психологічний концепт). Вінниця : Меркьюрі-Поділля. 373 с.

4. Хорова музика в контексті мистецької освіти: матеріали обл. наук.-метод. конференції «Хорова музика в контексті мистецької освіти». (15 травня 2015 рік). Кам'янець-Подільський, 2015. 208 с.

5. Ярова, М. (2012). Митці Подільського краю: минуле і сучасне: монографія. Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д. Г. 2012. 384 с.

*Барзишена В. В.,  
викладач гітари та музично-теоретичних дисциплін  
Хмельницької музичної школи №1 імені Миколи Мозгового,  
м. Хмельницький*

## **ВПЛИВ ФЛАМЕНКО НА ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ**

На сучасному етапі розвитку, гітарне мистецтво є важливою складовою музичної культури України. Гітара – це чи не найпопулярніший інструмент для домашнього музикування. Тож багато родин обирають саме гітару, як інструмент навчання у ДМШ. Завжди викликають інтерес публіки концерти класичної та сучасної музики за участю виконавців-гітаристів. Тому сферу впливу саме гітарного мистецтва на розвиток культури неможливо перебільшити.

І це враховуючи, що гітара не є аутентичним народним інструментом. Вона прийшла до нас лише у ХІХ ст., як частина домашнього музикування та салонного мистецтва. У цьому спектрі вона переважно виконувала функцію супроводу. Фактично, виконавська професійна гітарна школа сформувалася вже у другій половині ХХ століття, коли розпочинають роботи класи гітари в українських консерваторіях.

Виконавський арсенал гітаристів є досить широким. Його основу складають твори сучасних та класичних композиторів України та зарубіжжя.

Як відомо, фламенко – це музична культура півдня Іспанії – Андалусії. Воно ставить перед виконавцем певні вимоги для досягнення результату. А саме, надзвичайно високі технічні можливості, майстерне володіння м'якою пальцевою технікою, наявність фізичної сили в руках, широкої динамічної палітри, відчуття свободи, сили, напруги, пристрасті, болю, страждання. Поєднання таких протилежних сторін виконання та відчуття є надзвичайно складним для передачі суті творів фламенко. Це не є типовим для сучасної української людини, в тому числі і музиканта.

Проникнення характерних ознак фламенко в українську гітарну музику, з нашої точки зору, почало відбуватися з кінця ХХ ст. в творах сучасних композиторів Яна Фрейдліна та Анатолія Шевченка.

Ян Фрейдлін не є гітаристом, але серед його композицій є твори для гітари. Характерні ознаки фламенко дуже рідко виступають на перший план. Риси цього жанру проявляються у способах роботи з музичним текстом, характерним для фламенко формотворенням, внутрішнім болем тощо. З нашої точки зору, найповніше розкриває риси фламенко постлюдія №2 з циклу "Строфи Сафо. 5 постлюдій для гітари соло".

Анатолій Шевченко не є професійним композитором. Проте, його твори вражають багатством гармонічних та виконавських засобів. В напрямку фламенко автор створив окрім музичних творів ще ряд досліджень, присвячених цій культурі.

Варто зазначити, що це лише поодинокі випадки звертання до фламенко. З нашої точки зору, така мізерна увага до культури Піренейського півострову пов'язана з недостатньо розвинутою виконавською культурою музикантів та відсутністю системи знань про цей напрямок. На жаль, в нашій країні немає спеціалізованих відділів, закладів, які б давали глибокі та стійкі уявлення стосовно цієї культури. Наприклад, кафедри фламенкології були відкриті в Університетах Херес-де-ла-Фронтери (1958), Кордови, Гранади (1987), Севільї (2012).

Наявність закладів в нашій країні, які б регулярно, на серйозному рівні знайомили з мистецтвом фламенко, розширювали б знання, вміння та навички стосовно цього мистецького напрямку. Тим не менш, певні короткі та примітивні уявлення щодо фламенко все ж існують в українських музикантів. Вони проявляються в розширенні меж динамічної палітри, появи свободи виконання та підвищенню технічних можливостей.

### Список літератури

1. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2018. 392 с.
2. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 24 с.
3. Розіна О. Ф. Фламенко як симбіоз музично-танцювальних традицій сходу і заходу. Культура України. 2012. №38. С. 158 – 166.
4. Сидоренко В. Галицька гітарна традиція ХІХ століття (виконавство та творчість). URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27600/03-Sydorenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 29.10.2023).
5. Стиль музичний. URL : <http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%9B%D0%AC%20%D0%9C%D0%A3%D0%97%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%98%D0%99> (дата звернення: 29.10.2023).
6. Шип С. Жанр музичний. Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ : 2008. С. 67–72.
7. Alvares Caballero Angel. Arte flamenco. OrbisFabin. Barcelona, 1994. 321 p.
8. Coster D. The Keys to Flamenco Guitar. URL : <http://bit.ly/2saLNTj> (дата звернення: 30.10.2023).

*Бубнов О. В.,  
старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **РЕПЕРТУАР ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

На сучасному етапі становлення незалежної Української держави, враховуючи виклики сьогодення, актуальним завданням музичної освіти є виховання у молодого покоління сучасного європейського світогляду, патріотизму та прищеплення почуття любові до національно-культурних традицій свого народу.

Важливим показником досвідченості педагога-музиканта є його вміння підібрати навчальний репертуар, який буде різноманітним за тематикою, жанрами, формами музичних творів та буде корисним і цікавим для студентів. У навчально-виховному процесі репертуар має забезпечувати не лише розвиток фахових умінь і навичок студентів, але сприяти формуванню особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва, його національній самосвідомості: любові до своєї країни, свого народу та його культури, рідної мови.

Репертуар складається з низки музичних творів, які вивчаються та виконуються протягом навчання, та відображає їх ідейний та художній зміст. Ще донедавна репертуар студентів акордеоністів/баяністів складали твори західноєвропейських, російських, радянських композиторів і меншою мірою твори (обробки, перекладення) українських композиторів. Сьогодні для педагогів-інструменталістів виникла гостра необхідність змінювати підходи до формування репертуару, а саме, вносити до репертуару твори української класичної та сучасної музики, популяризувати українську музичну культуру, що сприятиме національному музично-творчому вихованню молодого покоління. Як тут не згадати настанову нашого Великого Кобзаря Т. Шевченко, який писав: «Учітесь, читайте, і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь».

У процесі вивчення навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент» (акордеон/баян), та «Акомпанемент» майбутньому вчителю музичного мистецтва необхідні знання широкого обсягу музичного репертуару. Він має бути високохудожнім, базуватись на класичній та сучасній музиці, поєднувати в собі різні за характером та рівнем складності інструментальні музичні твори європейських композиторів та твори, перекладення й обробки композиторів України.

Народний артист України Микола Різоль писав: «Не є провиною баяна те, що для нього ніколи не напишуть оригінальних творів ні Шопен, ні Чайковський, ні Бетховен. Між іншим, тільки пізнавши та виконавши твори класиків, можна стати справжнім музикантом. Не зробивши цього, ми, баяністи, ризикуємо назавжди лишитися не в рівному положенні з піаністами, скрипалями та іншими виконавцями, які ввібрали в себе творчість цих геніальних композиторів» [5, с. 108].

Репертуар майбутнього вчителя музичного мистецтва збагатять оригінальні твори для акордеона/баяна та твори, що написані для різних музичних інструментів (флейти, гітари, скрипки, фортепіано тощо) в перекладенні для акордеона/баяна. До рекомендованих ми можемо віднести:

- твори європейських композиторів-класиків XVIII-XIX століть: Й. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Д. Россіні, Л. Дакена, Ж. Рамо, Л. Боельмана, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Л. Деліба, Й. Штрауса та ін.;

- твори зарубіжних композиторів XX-XXI століть: З. Абреу, К. Гарделя, Г. Уоррена, Ш. Каміллері, Р. Джадзотто, Ю. Жіро, Г. Манчіні, П. Морія, М. Леграна, В. Косми, Р. Роджерса, Ф. Лоу, Ж. Оріка, Д. Вільямса, К. Дженкінса та ін.;

- твори зарубіжних композиторів, акордеоністів-виконавців XX-XXI століть: П. Фросіні (Італія), А. Воссена (Німеччина), А. П'яццолі (Аргентина), Ч. Маньянте, Ф. Марокко, Т. Денона (США), Р. Гальяно (Франція) та ін.

- твори українських композиторів XIX-XX століть: Д. Бортнянського, С. Гулака-Артемівського, М. Калачевського, Я. Степового, М. Леонтовича,



В. Косенко, К. Стеценко, В. Заремби, В. Гуцала та ін.

- твори українських композиторів та виконавців акордеоністів/баяністів: В. Подгорного, К. Мяскова, М. Різоля, В. Власова, В. Зубицького, О. Назаренко, В. Рунчака, В. Мурзи, О. Бондарчука, О. Жужи, Я. Олексіва, М. Чембержі, О. Шмикова, В. Салія, Б. Мирончука та ін.

В процесі вивчення навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент», «Акомпанемент», «Методика музичного виховання» майбутній вчитель музичного мистецтва має збагатити свій репертуар піснями для дітей молодшого та середнього шкільного віку та вміти виконувати музичний супровід до них. Для реалізації цих завдань автором даної роботи розроблено навчально-методичний посібник «Іди, іди дощику» та навчальний посібник «Зеленеє жито, зелене». Посібники містять у собі пісні для дітей 1-4 та 5-х класів у супроводі акордеона/баяна.

Детальніше зупинимось на посібнику, в якому зібрано пісні для дітей 5-х класів у супроводі акордеона/баяна.

Посібник складається із музичної хрестоматії та кількох розділів. Основу пісенного репертуару посібника складають українські народні пісні в обробці М. Лисенка, М. Гвоздя, І. Білозіра, М. Різоля; пісні українських композиторів: М. Вербицького, О. Злотника, Б. Фільц, І. Карабиця, Н. Май, В. Філіпенка, О. Янушкевич, І. Кириліної, М. Свидюка, О. Жилінського, М. Ведмедері та ін.; авторські пісні композиторів Латвії, Молдови, Австрії, США: В. Моцарта, Р. Роджерса, В. та Ф. Моделей тощо.

Різні за тематикою пісні, які є високо художніми та поетичними творами, мають велике значення у вихованні молодого покоління. Ці пісні спонукають дітей розкривати найкращі риси свого характеру; з любов'ю та повагою ставитись до батьків та близьких; до рідного краю, природи, мови, народних традицій тощо. Аналізуючи пісні діти вчаться розуміти та поважати музичну культуру свого народу та народів інших країн, що є важливим засобом навчально-виховної роботи з дітьми середнього шкільного віку.

Учням надається можливість знайомитись з творчістю різних композиторів, аналізувати та вивчати інструментальний супровід до пісень, що дає змогу відтворювати велике розмаїття виражальних музичних засобів (гармонічні, ритмічні, фактурні, ладові, тональні особливості акомпанементу), що має велике значення для розкриття художнього змісту пісні.

Цікавим є той факт, що деякі авторські пісні свого часу швидше розповсюджувались, ніж інформація про самих авторів. Пісні ставали настільки популярними, що довгий час вважались народними. До прикладу: «Марсельєза» (муз. і сл. Руже де Ліля), «Свята ніч» (муз. Ф. Грубера, сл. Й. Мора) тощо. Декілька таких пісень увійшли до посібника: «Їхав козак за Дунай» (муз. і сл. С. Климовського), «Засвіт встали козаченьки» (муз. і сл. М. Чурай), «Jingle bells» (муз. і сл. Д. П'єрпойнта), «Козацькому роду нема переводу» (муз. М. Балеми, сл. М. Воньо і П. Карася), «Тихо над річкою» (муз. П. Батюка, сл. С. Черкасенко), «Як у Цареградї» (муз. Ю. Марштупи, сл. М. Шапошника) тощо.

У розділі «Короткі відомості про композиторів» подано короткі біографічні відомості про життєвий та творчий шлях композиторів.

Завершує посібник розділ «Цікаво знати», в якому подано короткі відомості про яскраві, загадкові, величні сторінки життя та творчості видатних композиторів, музикантів-виконавців, музичних колективів, які жили і творили в різні часи та сучасних музикантів й композиторів.

Сьогодні український народ веде героїчну боротьбу з підступним ворогом – московською ордою, що нищить, вбиває, грабує. У такі важкі часи випробувань митці створювали і створюють зараз патріотичні пісні, що підносять національний дух, єднають людей, зміцнюють віру у перемогу. Серед них: пісня О. Нижанківського, сл. О. Бабія «Зродились ми великої години»; «Пісня про Довбуша» («Гаєм, гаєм зелененьким»); стрілецькі пісні: «Ой у лузі червона калина» (автор С. Чарнецький), «Там під Львівським замком»; «Стефанія» – пісня, яку почув весь світ у виконанні фольк-реп гурту «Kalush Orchestra» на конкурсі «Євробачення 2022». (Пісня стала піснею-подякою всім матерям, які оберігають своїх дітей від лиха війни); «Браття Українці» – пісня на муз. та сл.

В. Гейзера у виконанні гурту «Шабля» (з початком повномасштабного вторгнення РФ стала гімном оборони України); «Україна перемаже» – пісня на муз. та сл. О. Пономарьова та ін.

Використання запропонованих музичних творів та пісень суттєво збагатить виконавський репертуар, дозволить розширити коло професійних знань майбутніх учителів музичного мистецтва, сприятиме формуванню акомпаніаторських умінь і навичок, необхідних для професійної музично-педагогічної та виконавської діяльності. Залучення учасників навчально-виховного процесу до культурної спадщини українського народу сприятиме формуванню в них патріотизму та національної самосвідомості.

Отже, репертуар є потрібним та важливим чинником фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

### **Список літератури**

1. Бубнов О., Барицька О. Зелене жито, зелене: Пісні для дітей у супроводі акордеона (баяна). Навчальний посібник (з нотною хрестоматією) для 5 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Хмельницький : Видавець ФОП Цюпак А. А., 2021. 196 с.

2. Кметі О. Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ початку ХХІ століття: баянно- акордеонний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. педаг. універ. імені Івана Франка / [ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С.122–128.

3. Ястребов Ю. Г. Володимир Безфамільнов. Тернопіль : Богдан, 2006. 528 с.

*Будім Л. В.,  
старший викладач кафедри  
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

### **Формування виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу в процесі фахової підготовки**

Сучасний стан розвитку наукового пізнання в галузі музичної освіти висуває високі вимоги до професійної підготовки майбутніх викладачів сольного співу. Вони стосуються підготовки фахівців, які спроможні, завдяки виконавському артистизму, сприяти творчому розвитку нових поколінь виконавців, стимулювання в них потреби в пізнанні художнього світу, зацікавленість до нових ідей у виконанні музики та духовного саморозвитку.

У фаховій підготовці студентів музично-педагогічних навчальних закладів важливе місце належить навчанню вокальному мистецтву, що пояснюється значенням співу як найбільш доступної для широкого кола дітей і юнацтва форми активної музичної діяльності. Якість цього процесу значною мірою залежить від педагогічної майстерності викладача вокалу, зокрема досягнення ним високого рівня виконавського артистизму, який допомагає активізувати у студентів творче мислення, художні уявлення й почуття, спроможність до креативного вираження, переживання стану натхнення та духовної комунікації, потяг до творчої самореалізації.

Питання фахового артистизму у вокально-виконавській діяльності висвітлюються в працях науковців Ван Цзяньшу, Л. Василенко, О. Єрошенко, О. Ланщикової та ін., а також активно обговорюється методистами, педагогами-музикантами, фахівцями оперного мистецтва (Б. Гнидь, О. Єрошенко, Н. Овчаренко, Чжан Яньфен, Чжоу Лі та ін.). У музичній педагогіці проблему артистизму висвітлювали Б. Абдулін, А. Козир, Л. Майковська, Л. Московчук, Г. Падалка, О. Ростовський, Д. Юник та ін.

Артистизм - це виразне мистецьке виявлення, прояв особистої творчої індивідуальності, що виявляється у здатності до творчого вираження емоцій,

ідей та концепцій через художні форми. Артистизм включає в себе унікальний стиль, яскраву виразність та особливий підхід до творчості, що робить музиканта визнаним у своєму жанрі.

Питання вокально-виконавського артистизму майбутнього викладача вокалу є невід'ємною і надзвичайно важливою частиною його фахової підготовки. Артистизм виконавця-вокаліста дає можливість виражати свою унікальну інтерпретацію музичних творів, власні ідеї, концепції та емоції через творчий підхід до виконання музики, здійснювати сугестивний вплив на слухача задля досягнення поставленої мети, розвиває здатність до оригінального та інноваційного використання музичних засобів.

Виконавський артистизм вокаліста є важливою складовою його фахової діяльності, вищим рівнем зрілої майстерності у втіленні художньо-образного змісту, емоцій та ідей твору, в результаті сприймання й переживання художньо-виконавського процесу. Досягнення артистизму виконавцем пов'язується з потребою в духовному спілкуванні, зображенні художнього ідеалу, творчому самовираженні, обміні творчою енергією зі слухачами, прагненням досягти визнання тощо (Л. Бочкар'єв, І. Єргієв, Г. Нейгауз, В. Медушевський).

Специфічною рисою прояву артистизму студента-вокаліста є його актуалізація в різних формах діяльності: демонстраційному виконавстві в процесі навчання, в концертно-просвітницькому, сценічному виконавстві.

Формуючи виконавський артистизм у студентів, викладач має орієнтуватися на їхні індивідуальні музично-творчі й вокальні завдатки, рівень підготовленості до сприйняття й відображення художньо-образного змісту творів. Такі знання допомагають викладачу усвідомлювати сутність проблем, з якими стикається співак-початківець на шляху оволодіння виконавським артистизмом та визначати й застосувати адекватні методи їх усунення [1].

Важливою передумовою формування вокально-виконавської майстерності та виконавського артистизму є якісне володіння вокально-технічними навичками. Викладач сольного співу вищого музично-педагогічного навчального закладу закладає основи та стимулює виконавсько-технічну підготовленість студента,

яка є фундаментом його виконавського артистизму. Завдання по розвитку вокальної техніки вокалістів включають в себе: володіння базовими вокально-фонаційними та виразно-виконавськими навичками, які проявляються у володінні навичками звукоутворення, звуковедення, в інтонаційно-чистому, темброво-досконалому й виразному співі в правильній стильовій манері твору, а також здатність до виконавства в різних формах співацької діяльності, із супроводом концертмейстера, під власний акомпанемент, а'капельно [3].

Формування вокально-виконавського артистизму вимагає від педагога створення певних специфічних умов, що сприяють розвитку творчих та виконавських навичок студента. Однією із таких ключових педагогічних умов є індивідуальний підхід : педагог ретельно вивчає голосові особливості кожного студента, враховуючи їхні сильні сторони та обмеження. Це дозволяє точно визначити напрямки та завдання для розвитку артистизму кожного вокаліста . На основі такого аналізу педагог створює індивідуальний набір завдань та вправ, спрямованих на розвиток конкретних аспектів вокально-виконавського артистизму. Велике значення має також врахування педагогом музичних смаків та стилістичних уподобань студентів при виборі репертуару. Такий підхід дає можливість вокалісту виражати себе в тих музичних напрямках, які йому найближчі, працювати над своїми унікальними потребами та розвивати той аспект вокально-виконавського артистизму, який найбільше підходить його індивідуальній творчій особистості.

Наступною важливою педагогічною умовою у формуванні виконавського артистизму є створення творчого середовища: педагог повинен забезпечити сприятливе навчальне середовище, пронизане доброзичливим й водночас вимогливим ставленням педагога до студентів, де вони можуть відчувати свободу вираження своєї творчості та експериментування з артистичними ідеями. Таке середовище сприяє подоланню в них психологічної й м'язової скутості, стимулює потяг до публічно-виконавської діяльності, допомагає досягти натхненного, піднесеного стану і тим самим сприяє розкриттю потенційних можливостей співаків, яскравості прояву їх виконавського артистизму [2].

Важливою педагогічною умовою залишається менторська підтримка студента, яка забезпечує структуровану та професійно орієнтовану допомогу в процесі його творчого становлення. Педагог виступає не тільки як викладач, але й як ментор, який передає свої знання, надає підтримку та спрямовує розвиток учнів, встановлює інтенсивність та напрямок навчання. Він допомагає студенту подолати сценічний страх та розвивати впевненість у власних силах, сприяє розвитку та вдосконаленню технічних навичок вокаліста, що значно підвищує рівень виконавського артистизму.

Значну роль у формуванні виконавського артистизму відіграє знайомство та вивчення творчості видатних виконавців, яке допомагає формувати особистісну зрілість студентів. Аналіз виступів великих артистів надихає та допомагає студентам засвоювати різні аспекти виконавського артистизму, слугує джерелом натхнення для розвитку власної акторської майстерності.

Свою особливу роль у підвищенні рівня виконавського артистизму має інтерпретаційно-творча сторона виконавства, оскільки дозволяє вокалісту виражати власні ідеї та створювати інтерпретації музичних творів, формуючи унікальний стиль виконання. Використання такого підходу дає можливість виразно відтворювати емоційні відтінки та переживання автора твору, стимулює розвиток творчого мислення, розкриває творчий потенціал виконавця через його особисте прочитання твору.

Розглядаючи наступну педагогічну умову успішного формування виконавського артистизму, а саме - застосування методики вокально-сценічної підготовки співака, побудованої на основі інтеграції елементів театральної, хореографічної, педагогіки та системи музичних інтерпретаційно-творчих та сценічно-виконавських завдань, беремо до уваги, що її прояв потребує глибокого занурення у сутність художнього образу, який виконавець прагне втілити у своїй сценічній діяльності. Вокально-сценічна підготовка співака, на відміну від музиканта-інструменталіста, побудована на основі інтеграції елементів театральної, хореографічної педагогіки та системи музичних інтерпретаційно-творчих та сценічно-виконавських завдань,

оволодіння якими сприяє втіленню виконавського артистизму, відкриває можливість досягнення оптимальних результатів [4].

Сценічна діяльність потребує від виконавців вміння комунікувати з аудиторією, мати здатність встановити зв'язок між виконавцем та слухачем і утримувати цю взаємодію протягом усього виступу. Завдяки безпосередньому візуальному контакту зі слухачами, виконавець справляє художнє враження на публіку як своєю вокально-інтонаційною майстерністю так і зовнішніми засобами: правильно обраним костюмом, співочо-сценічною поставою, характером жестикуляції, міміки, поглядів. Саме тому, майбутній викладач вокалу має на високому рівні володіти як внутрішнім, музично-виражальним артистизмом, так і артистизмом зовнішньо-сценічного типу, досягаючи цілісності й природності у цих двох формах художнього враження [5].

Отже, вокально-виконавський артистизм є цілісним феноменом, який передбачає високий рівень мистецької зрілості майбутнього викладача вокалу з урахуванням його музично-інтелектуальних, вокально-технічних, інтерпретаційно-творчих та сценічно-комунікативних властивостей. Розвиток цього аспекту виконання вимагає індивідуального підходу від викладача, створення сприятливого та творчого навчального середовища, а також вдосконалення технічних та інтерпретаційних вмінь студента. Менторська підтримка викладача, розбір важливих аспектів музичної та театральної педагогіки допомагають сформувати особистий стиль виконання та високий рівень артистизму, а правильно створені педагогічні умови дають можливість досягнути і втілити співаком глибинний ідейно-художній зміст вокальних творів через призму власної індивідуальності, роблячи свої виступи неповторними та емоційно насиченими.

### **Список літератури**

1. Ван Чень. Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Наукові записки*. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський



державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленка. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. № 1. С. 89 -94.

2. Ван Чень. Особливості методики підготовки майбутнього вчителя музики до вокально-виконавської діяльності. *Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі* : матер. III Міжнар. Конгресу. Одеса. С.121-122.

3. Корзун В.В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Сер. : Педагогічні та історичні науки. 2014. Вип. 120. С. 74-7. /Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped\\_2014\\_120\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped_2014_120_12)

4. Косінська Н. Л. Сутнісна характеристика сценічно-образної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. *Journal «Science Rise: Pedagogical Education»*. 2017. №10 (18). С. 4–8.

5. Реброва О. Художня ментальність особистості. [Електронний документ]. Режим доступу [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Mmik/2010\\_11/Rebr.htm](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Rebr.htm)

*Гавран І. А.,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри майстерності актора ФКіТБ  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, м. Київ*

## **ДО ПИТАННЯ ПРОХОДЖЕННЯ СЮЖЕТНОЇ АРКИ У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДРАМИ**

Будь-який сценарій оповідає історію певних персонажів, чітка та детальна побудова проходження сюжетної арки визначає рівень залучення глядача до перегляду та споживання аудіовізуального твору.

Ця тема знайшла свій відбиток у багатьох дослідженнях України та світу. Вдало обґрунтував маніпулятивну поведінку людини П. Лісовський [3]. У його роботі визначені ключові деталі маніпулятивної поведінки людини, а також

фактори, які визначають такі дії. Пов'язав девіантну поведінку людини з психологічними проблемами самооцінки І. Попович [6]. Проаналізував соціальне явище довіри та пов'язав її з психологією людини Ф. Фукуяма [9]. Техніки трансформації як своєрідна форма перевтілення актора, дослідила А. Медведева [5]. Дослідники М. Барнич та Г. Рожко розглянули проблематику акту створення ролі в кінематографі та театрі [1].

Досліджуючи жанр психологічної драми ХХІ сторіччя, слід сказати, що жанр зазнав вагомих змін порівняно з кінцем ХХ сторіччя під впливом світового кінематографу. Найважливіше у цій зміні є те, що жанрові особливості психологічної драми у тому вигляді, який глядач може спостерігати зараз, були сформовані під впливом жанру «спагеті вестернів», найвідомішим представником якого є «Доларова трилогія» Серджо Леоне 1964–1966 рр. випуску.

У кожному з трьох фільмів головний герой виступає радше антигероєм, у даному контексті це є кардинально відмінним від класичних вестернів. Насамперед такий герой не переслідував безкорисну ціль, що була надзавданням у фільмах жанру класичного вестерну. Такому персонажу притаманне переслідування власних цілей, підкріплених «егоїстичними» мотивами. Отже, головний герой фільму «На декілька доларів більше» 1965 року випуску, у виконанні Клінта Іствуда, боровся із головним антагоністом, від рук якого потерпали невинні люди, не заради того, аби встановити справедливість та ліквідувати загрозу цивільним, а насамперед заради власного збагачення. Саме егоїстичні мотиви та допомога потребуючим у перехресній точці сюжету, якою є ліквідація антагоніста, роблять персонажа Клінта Іствуда антигероєм. Завершуючи власне надзавдання, герой також допомагає іншим, що є позитивним вчинком з точки зору сталих норм моралі суспільства, хоч несвідомим і непрямим. Отже, навіть егоїстичний персонаж, іноді навіть потенційно вдалий для вибору в якості антагоніста за класичними канонами жанру, може виступати головним героєм у якості антигероя [8].

Культурний фільм Федеріко Фелліні «8½» 1963 року випуску був великою мірою та автобіографічним твором режисера. Він, як і головний герой Гуїдо, не пам'ятав, який мав зняти фільм, тому вирішив створити аудіовізуальний продукт про муки режисера, що забув, який фільм він має зняти [2]. Такий підхід може здатися непрофесійним, і у цього твердження є своя група підтримки. Однак, він не заперечує факту успішного створення фільму, а також наповнення його особливостями, притаманними жанру психологічної драми. Робота італійського режисера мала вагомий вплив на формування образу головного героя, за допомогою якого митці транслюють свої ідеї та піднімають ідеї спільноти сьогодення.

Слід зазначити, що людина, яка рефлексує стосовно свого минулого, переживає певну кризу, що нерідко супроводжується порушенням невирішених етичних питань. Зокрема, у фільмі «8½», режисер якого зафіксував власний життєвий досвід та рефлексію у формі ігрового кіно, є лаконічною ілюстрацією даного явища. Отже, шляхом створення обгортки «виробничого пекла» навколо головного героя, Федеріко Фелліні вправно використовує наративну складову сценарної майстерності, з метою підкреслення внутрішнього конфлікту головного героя фільму.

Доцільно сказати, що П. Лісовський розглядає маніпулятивне спілкування як дію, яка несе за собою егоїстичні інтереси одного або більше учасників діалогу. Саме це призводить до порушення етики комунікації як такої [3, с. 58]. Отже, персонаж Гуїдо розкривається глядачеві як людина, якій притаманні маніпуляції у ставленні до жінок, але водночас і ментально вразливої людини.

Отже, аналізуючи сказане вище, можна сказати, що персонаж Федеріко Фелліні – кінорежисер Гуїдо, є яскравим представником італійської психологічної драми та зображує внутрішній конфлікт творчої людини, що ототожнює власні егоїстичні марення із реальністю. Митець за допомогою власного досвіду, закарбував на екрані психологічний портрет представника Італії другої половини ХХ-го сторіччя та вплинув на підхід щодо створення образу головного героя італійських сценаристів у подальшому, яскравим

прикладом чого став, наприклад, фільм Паоло Соррентіно «Велика краса» 2013-го року випуску [7].

У контексті українського кінематографу сюжети фільмів часто розгортаються навколо тих чи інших ментальних переживань персонажів, що у свою чергу визначає жанр таких стрічок як психологічна драма. Обдарований український актор, і безумовно, талановитий режисер та сценарист, Іван Миколайчук, є яскравим представником українського кінематографу, його роботи є пластами екранного простору у жанрі психологічна драма. Так, його персонаж, Філософ Фабіан, був втілений у фільмі «Вавілон ХХ» 1979 року випуску за допомогою акторських здібностей самого режисера. Зокрема, С. Тримбач приводить твердження самого режисера щодо персонажа Фабіана: «Народний філософ – закономірне породження народного середовища. Персоніфікований дух його, котрий споглядає, осмислює самого себе у цілісності світу» [4].

Головний психологічний конфлікт Фабіана закладений у протиріччі його бажань з моральним компасом; ця тема закладена у його стосунках з жінкою, відтак маємо не зовсім класичний конфлікт нерозділеного кохання. Персонаж Івана Миколайчука, Філософ Фабіан, є уособленням інтелектуальної людини, для власних поглядів якої реальний світ є неприйнятним. Через відсутність змоги прийняти себе у ньому, як його частинку, головний герой відсторонюється від нього шляхом власного морального компасу і принципового кодексу, тим саме блокуючи для себе свої справжні внутрішні бажання і почуття. Даний персонаж є чітким відображенням глядача пострадянського періоду, який страждає тотожними проблемами. Саме за умови врахування психології спільних рис із глядачем-сучасником під час створення персонажа, автор кінострічки зберігає «достовірність» зображувального у сприйнятті глядача, адже, як стверджував сам Іван Миколайчук: «Оскільки є впевненість у тому, що повідане нам було насправді, але ніхто вже не заручиться, що було саме так, а не інакше» [4, с. 7].

Отже, Філософ Фабіан, як персонаж української психологічної драми є певним зрізом суспільства. За рахунок закладення у такого персонажа поглядів і почуттів глядача, герой є яскравим і самобутнім як у українському, так і у світовому кіно, та може слугувати як приклад для дослідження, з метою висловлення власної думки у сценарній формі та втілення сценариста крізь проблеми персонажа на етапі його написання.

Підсумовуючи вище сказане, слід сказати, що, враховуючи вплив жанру психологічна драма щодо проходження сюжетних арок, прописаних у сценарях аудіовізуальних творів, побудова персонажа-героя на джерелах, які не містять доказів достеменності поведінки людини і тих чи інших обставинах, може суперечити жанру фільму та призведе до браку якості створеного кінопродукту. Відповідно, визначаючи ключові деталі поведінки героїв та фактори, чим спричинена дана поведінка у конкретних обставинах, ми можемо стверджувати, що важливість обґрунтованої побудови персонажу під час роботи над сценарієм за допомогою звернення до психології людини, є невідомою частиною при створенні кінопродукту жанру психологічна драма.

### **Список літератури**

1. Барнич М., Рожко Г. Акт створення ролі в кінематографі та театрі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво.* 3(2). 2020. С. 182–189. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217638>

2. Дацюк А. Сни, клоуни та Рим: з чого складається світ Федеріко Фелліні. Вертиго, 2020. [online] Доступно: <<https://vertigo.com.ua/about-fellini-world/>> [Дата звернення 2 червня 2022].

3. Лісовський П.М. Маніпуляція свідомістю: сутність, структура, механізм у сучасному трансформаційному суспільстві (соціально-філософський аналіз). Київ : Видавництво Національного педагогічного унту ім. М. П. Драгоманова, 2006. 200 с.

4. Тримбач С. Тіні Івана Миколайчука. Локальна історія. 1980. [online] Доступно: <<https://localhistory.org.ua/texts/statti/tini-ivana-mikolaichuka/>> [Дата звернення 1 червня 2022].

5. Медведєва А. Техніка трансформації як своєрідна форма перевтілення актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. (1), 2018. С. 18–27. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140832>

6. Попович І. Самооцінка як критерій соціально- психологічних очікувань. *Проблеми загальної та педагогічної психології* : збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України. Т. XII, 3. 2010. С. 326–333.

7. Філатов А. Про фільм «Велика краса» Паоло Соррентіно. 2015. КАТ-Інсайт, [online] Доступно: <<https://www.cutinsight.com/v-poiskah-velikoy-krasoty-2/>> [Дата звернення 2 червня 2022].

8. Panas, G., 2016. 1960s–1970s: Spaghetti Westerns. IMDb, [online] Available at: <<https://www.imdb.com/list/ls038424936/>> [Accessed 2 June 2022].

9. Fukuyama F. Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity. New York: The Free Press. 1995. 457 p.

*Гавриленко Л. М.,  
кандидат педагогічних наук,  
викладач-методист, завідувач відділом «Спів»  
Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. Заремби,  
м. Хмельницький*

## **ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ДУМИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

У часи повномасштабного вторгнення росії в Україну, коли вирішується майбутня доля українського народу питання збереження історії та його традицій є надзвичайно актуальним та своєчасним.

Базиликот Б. у вступному слові до збірки «Українські пісні для сопрано» зазначає: «Унікальні співацькі твори, аналогів яким немає у вокальному надбанні жодна нація світу, ні в народній музиці, ні в професійній. Українські народні думи – це широкомасштабні вокальні твори складної музичної конфігурації, часом за розмірами більші, ніж розгалуджені оперні арії, які переважно охоплюють три частини: речитатив, кантиленну та швидку. Тут і сухі речитативи, як в операх В. Моцарта чи Дж. Росіні і співучі, як в українській та зарубіжній оперній музиці» [1, с.12]. Усе це вимагає від співака неабиякої вокальної техніки, артистизму та пластики тіла. У думах є вся палітра виражальних засобів, необхідних для глибокої передачі виконавцем відповідного змісту, настрою, емоцій. Перші думи були створені та виконані кобзарями-бандуристами, які завжди були носіями національної ідеї, виконуючи у супроводі бандури думи і пісні, оспівуючи героїчне минуле свого народу. Генеалогічне дерево наших українських бандуристів має давнє коріння: їхній попередник це «віщий Боян», «соловей старого времені» – ці слова належать одному з найславетніших кобзарів XIX початку XX століття письменникові і композитору Гнату Хоткевичу.

Найбільшого розквіту кобзарство набуло в козацькому періоді XVI-XVII століття, який був надзвичайно сприятливою епохою для розвитку національного музичного мистецтва. Саме в цей час у творчості кобзарів та лірників створюється чудовий епічний жанр українського народу – думи, які в яскравій образно-художній формі висвітлювали важливі події з історії України, а також побут тогочасного родинного життя та моральні цінності [2].

Думи сформувалися на основі загальних ідейно-художніх принципів народної поезії, що базувалися на естетичному багатстві українського фольклору, позначеному значним впливом індивідуальної творчої манери виконавця. Світогляд народних співців значною мірою обумовив їхній репертуар, зміст та ідейну спрямованість. Думи кобзарів відіграли велику роль у створенні та розвитку українського народного епосу, сприяли збереженню жанру епічної традиції.

З другої половини ХІХ століття спостерігається активне зацікавлення відомими діячами культури Л. Жемчужниковою, К. Квіткою, Л. Українкою, М. Лисенком, Ф. Колесою, Г. Хоткевичем народним українським інструментом – бандурою, виконавцями й їхнім репертуаром [2].

На дослідження та популяризацію кобзарського мистецтва мали вагомий вплив наукові праці відомих українських діячів композиторів і фольклористів, а саме реферат М. Лисенка «Характеристика музикальних особенностей малоросійських дум и песен», Ф. Колеса «Варіанти українських дум і їх характеристика і групування», а також А. Сокальського, П. Демуцького, К. Квітки. У другій половині ХІХ століття репертуарну скарбницю бандуриста співака значно поповнили переклади романсів та авторських пісень.

Початок ХХ століття став новим і важливим етапом в історії бандурного мистецтва, що безпосередньо пов'язаний з подією 1902 року, яка відбулася в Харкові з ХІІ-го археологічного з'їзду. Можна вважати, що саме з того часу бере початок становлення бандури як концертного інструмента і це завдяки невичерпному у творчому потенціалі однією з найцікавіших постатей мистецтва України Гната Хоткевича. На з'їзді Г. Хоткевич виступає не лише як доповідач, а й як бандурист репрезентує новий тип професійного концертного виконавства [2].

Найдавнішим твором у цьому жанрі є «Дума про Марусю Богуславку» слова і музика народні. Ця дума виконується в довільному темпі та ритмі проте не можна сказати, що ритм як засіб організації тривалості звуків тут відсутній, її слід виконувати в імпровізаційній манері зі спільним речитативом, зберігаючи цілісність форми та донести до слухача весь драматизм твору.

Сучасне використання епічних жанрів відбувається в руслі пошуку нових форм і засобів виразності, технічних прийомів, розширення вокального діапазону, інтонаційно мелодійного збагачення думи. Це балади А. Кос-Анатольського, В. Камінського, К. Олійника, О. Глушка, В. Ямницького, Ф. Кучеренка та інших.



Отже, розвиток культури будь-якого народу немислимий без копіткої праці патріотів-музикантів, художників та композиторів. Жанр думи в українській музиці заснували кобзарі-бандуристи, яких не мала жодна нація у світі. Ці непересічні музиканти мали величезний вплив на започаткування жанру історичної та соціально-побутової думи, яка дала поштовх іншим вокальним жанрам: арії з речитативом, балади, романсу, історичній пісні.

### **Список літератури**

1. Українські народні пісні для сопрано. Хрестоматія [упорядник Богдан Базиликот]. Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2022.

2. Українські народні думи [упорядкували С. Грица, А. Іваницький, А. Філатова, Д. Щириця] // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ, 2007, 824 с.

*Галт Л. О.,  
концертмейстер та викладач фортепіано  
Хмельницької школи мистецтв,  
м. Хмельницький*

### **РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Насьогодні у музичній педагогіці сформувалася чітка і послідовна система підготовки професійного концертмейстера, визначилася сфера його виробничої діяльності. Особливістю концертмейстерської діяльності є багатовимірність, що зумовлює необхідність розв'язання різноманітних творчих завдань, пов'язаних із музичним виконавством. У діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які важко відділити у навчальних, концертних і конкурсних ситуаціях.

Концертмейстер ХХІ століття має бути музикантом високого рівня. Він повинен завжди пам'ятати про те, що він і піаніст, і акомпаніатор, і виконавець, і педагог.

У тезах розглядаються особливості роботи концертмейстера в класі мідних духових інструментів, висвітлені питання його ролі в навчальному процесі, навички і вміння, необхідні для роботи. Робота адресована концертмейстерам-піаністам ДШМ та ДШМ, яких цікавить питання роботи в в класі мідних духових інструментів.

Оскільки піаніст-концертмейстер є ключовою фігурою в забезпеченні навчально-виховного процесу, допомагає викладачам різних спеціалізацій тісно взаємодіяти з учнями, важливе значення, роль відводиться саме йому. Виділені професійні якості та специфіка роботи концертмейстера. З огляду на особливості роботи в класі мідних духових інструментів і на конкретизацію цієї роботи тема є досить актуальною. Розкриваються питання професійної важливості та впливу концертмейстера на формування учня-духовика, ставиться завдання розвивати в концертмейстера музичну інтуїцію, виконавські відчуття, позитивні психологічні якості.

Питання присвячені діяльності концертмейстера школи мистецтв розглядали концертмейстери-практики: М. Ведмедева, Н. Алексєєва, О. Родигіна, О. Гуляєва. Особливості психологічної складової роботи концертмейстера досліджували О. Панченко, О. Островська, О. Коробова.

Отже, накопичений теоретичний, методичний матеріал свідчить про інтерес педагогів, музикантів-виконавців до проблем даної сфери музичного виконавства.

Концертмейстер – найпоширеніша професія серед піаністів. Концертмейстерське мистецтво вимагає високої музичної майстерності, художньої культури та особливого покликання. Солісти-вокалісти, інструменталісти, хореографи, як правило, мають потребу в музиканті, який володіє мистецтвом акомпанементу – концертмейстері.

У великому колі діяльності піаніста-концертмейстера робота в дитячій музичній школі і школі мистецтв займає почесне місце. Немає завдання більш благородного, ніж разом з педагогом вести дитину у світ прекрасного, допомогти їй виробити навички гри в ансамблі, розвинути загальну музичність.

Робота концертмейстера, в зв'язку з віковими особливостями дитячого виконання, відрізняється деякими додатковими складностями і особливою відповідальністю.

Тези написані на основі власного багатолітнього досвіду роботи в класі труби та сопілки, ансамбля духових інструментів. У них знайшло відображення узагальнення практичного досвіду роботи в класі духових інструментів, спілкування з колегами-концертмейстерами, які мають значний досвід ансамблевої гри з духовиками.

Робота концертмейстера у процесі навчання учнів дитячої музичної школи не повинна обмежуватися простим акомпануванням учневі. Працюючи в тісному контакті з педагогом концертмейстер може допомогти учневі в оволодінні навичками гри в ансамблі, вміння слухати других виконавців і загальне звучання всього твору. Концертмейстер, часто маючи сам педагогічну освіту, стає головним помічником педагога по спец. інструменту, може дати пораду, як при виборі твору, так і по варіантах трактовок музичного репертуару. Це може внести новизну в учбовий і творчий процес.

Головною відмінною рисою концертмейстерської діяльності є необхідність розвитку навичок і умінь слухати не тільки себе, а й соліста. Саме в подвійній концентрації та активності слухової уваги піаніста прихована головна риса концертмейстерської діяльності. Хороший концертмейстер повинен володіти загальною музичною обдарованістю, хорошим музичним слухом, уявою, умінням охопити образну сутність і форму твору, артистизмом, здатністю образно, натхненно втілити задум автора в концертному виконанні.

Специфіка роботи концертмейстера припускає бажаність, а в деяких випадках і необхідність володіння такими вміннями як: читання з листа, підбір на слух супроводу до мелодії, елементарна імпровізація вступу, програшів, варіювання фортепіанної фактури акомпанементу при повтореннях куплетів тощо.

Функції концертмейстера, який працює в навчальному закладі з солістами-духовиками, носять в значній мірі педагогічний характер, оскільки вони полягають у розучуванні з солістами нового навчального репертуару.

Особливого контролю у спільній грі з духовиками вимагає звуковий баланс. Тому концертмейстер повинен, в першу чергу, звертати увагу на динамічне співвідношення (не грати як соліст), чітко подавати гармонічну основу акомпанементу та чітко тримати темпоритм. Акомпанування духовим інструментам має свою специфіку. Концертмейстеру не обійтися тут без вміння чути найменші нюанси партії соліста, підлаштовуючи звучність фортепіано з можливостями самого інструмента, кваліфікації самого виконавця.

Робота концертмейстера в класі мідних духових інструментів є цікавою і має ряд особливостей. Робота в класі труби займає особливе місце у моїй роботі як концертмейстера. За роки роботи засвоєно широкий педагогічний репертуар, проведено багато концертів з учнями школи, участь у майстер-класах і відкритих уроках, підготовлено багато лауреатів обласних, всеукраїнських і міжнародних конкурсів.

Велике значення в моїй роботі, як концертмейстера класу духових інструментів займає підготовка дітей до конкурсів. Для учнів – це відповідальний етап скрупульозної роботи над творами, період самоствердження як творчої особистості. Таке детальне вивчення репертуару закладає базу для бездоганного музичного та технічного виконання.

Підготовка дітей до конкурсів – один з найвідповідальніших моментів для концертмейстера. Цей період вимагає мобілізації зусиль, навичок педагога та акомпаніатора. Велике значення має творчий підхід, спільна інтерпретація виконуваних творів.

Отже, професія концертмейстера – одна з найважливіших і найнеобхідніших у спільному музикуванні. Специфіка роботи концертмейстера в дитячій школі мистецтв вимагає від нього особливої універсальності, мобільності, вміння у випадку необхідності переключитися на роботу з учнями різних спеціальностей; великого артистизму, різноманітних музично-

виконавських навичок, володіння ансамблевою технікою, знання особливостей гри на різних інструментах, хорошого музичного слуху; використання різноманітних знань по гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, педагогіки.

Повноцінна професійна діяльність концертмейстера передбачає наявність у нього комплексу психологічних якостей – таких як великий обсяг уваги та пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції та винахідливість в непередбачуваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і чутливість.

Підготовка до конкурсів – відповідальний етап в роботі концертмейстера, період самоутвердження учня як творчої особистості. Детальна робота над конкурсними творами закладає основу для бездоганного музичного та технічного виконання.

Концертмейстер повинен відчувати особливу, безкорисливу любов до своєї спеціальності. Оплески, квіти, шана та звання за рідкісним винятком, дістаються не йому. Він завжди залишиться в тіні, «за кулісами». Його праця розчиняється в загальній роботі всього колективу.

Концертмейстер – це покликання педагога, і його праця за своїм призначенням прирівнюється до роботи педагога. Основні питання тез можуть бути використані в роботі як концертмейстерів-початківців, так і досвідчених концертмейстерів.

### **Список літератури**

1. Акомпанемент як професія і мистецтво (тексти лекцій). Харків, 1993. вип. 1. 75 с.
2. Алексєєв А. Д. Із історії фортепіанної педагогіки. Київ : Музична Україна, 1974. 165 с.
3. Карпенко Т. П. Концертмейстерський клас : навч.-метод. посібн. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2010. 246 с.
4. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

5. Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика / зб. статей викладачів концертмейстерських класів Львів. держ. муз. академії, Львів. та Рівненського муз. училищ, Дрогобицького держ. пед. Університету. Львів : СПОЛОМ, 2005. 356 с.
6. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування : монографія. Львів : Держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2005. 160 с.
7. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник (видання друге, перер., доп.). Львів : СПОЛОМ, 2007. 216с.
8. Молчанова Т. О. Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста. Науковий вісник Донбасу, 2013. Вип. 4 [Електронний ресурс]. Режим доступу <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN24/index.htm>.
9. Нікітська Є. С. Читка з листа в концертмейстерському класі : методичні рекомендації для студентів фортепіанних факультетів. Харків : Харківський інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського, 1990. 28 с.
10. Ревенчук В. В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь : навчальний посібник. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с.

*Голотюк Ю. А.,  
викладач  
Хмельницької музичної школи №1 імені Миколи Мозгового,  
м. Хмельницький*

## **МУЗИКА ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ ЯК ОСНОВА ДЛЯ НАВЧАННЯ ГРИ НА АКАДЕМІЧНІЙ ГІТАРІ В МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ**

«Золоте століття» гітари охоплює період з кінця XVIII до 30-х-40-х років XIX століття. «Воно збігається з бурхливим розвитком інструменталізму в музиці, появою професіоналів-віртуозів, своєю виконавською діяльністю інструментів, що широко розкрили можливості, головним чином скрипки, віолончелі, гітари і фортепіано» [2, 25].

Завдяки розширенню технічних і виразних можливостей інструмента, гітара стає одним із улюблених інструментів. Незліченні концерти дали імпульс до прийняття гітари як серйозного музичного інструмента.

Розквіт гітари пов'язаний з іменами іспанських гітаристів-віртуозів та композиторів Ф. Сора (1778–1839), Д. Агуадо(1784–1849) та італійських – М. Джуліані (1781–1829), Ф. Каруллі (1770–1841), М. Каркассі (1792–1853), Л. Леньяні (1790–1877). Їм вдається підняти гітару від аматорського інструмента до професійного рівня.

Ф. Сор та Д. Агуадо – засновники іспанської школи гри на гітарі, в основу якої покладено суворий академічний стиль, поліфонічність викладу, наукова обґрунтованість технічних прийомів.

М. Джуліані, Ф. Каруллі, М. Каркассі, Л. Леньяні – представники італійської гітарної школи, в основу якої покладено блискучу віртуозність, глибоку розробку технічних прийомів, широке використання всіх музичних форм – від невеликих мініатюр до сонати та концерту.

Досягнення гітаристів «золотого століття» полягають в збагаченні гітарного репертуару, а й у вдосконаленні посадки за інструментом, постановки ігрового апарату та техніки гри. Це був час творчого піднесення. Лише варіантів налаштування налічувалося не менше семи, та дев'ять різних постановок.

Ф. Сор виступає за природність посадки, вільний стан корпусу, плечей, рук.

Д. Агуадо рекомендував для посилення резонансу корпусу інструмента, ставити гітару на край стільця, або «триногу» призначену для підтримки гітари під час гри. Але ні той ні інший «винахід» у виконавській практиці того часу не був популярним через велику штучність цих нововведень.

Проте представники італійської гітарної школи Ф. Каруллі та М. Каркассі запропонували використовувати підставку для ноги і робити опору бокового вирізу корпусу інструмента на ліве коліно. Ця посадка існує, й досі.

Досліджуючи ці нововведення у посадці виконавця та постановці ігрового апарату, приходимо до висновку, що у всіх цих пошуках прослідковується

прагнення гітаристів пристосуватися до нових естетичних вимог того часу, критерієм яких стають якість звуку та віртуозність виконання.

У період розквіту класичної гітари (з кінця XVIII до 30-х-40-х років XIX століття) існувало два прийоми звуковидобування: за допомогою нігтя та за допомогою подушечки пальця правої руки. Ф. Сор не був прихильником нігтьового способу звуковидобування. Навпаки, Д. Агуадо першим почав пропагувати нігтьовий спосіб звуковидобування та звернув дуже серйозну увагу на техніку правої руки.

Також гітаристами-виконавцями збагачується техніка стилю. З'являється звуковидобування за допомогою однієї лівої руки, прийоми, які імітують звучання широко поширених тоді інструментів: скрипки, арфи, клавесину, фортепіано, тамбурина тощо. Ці імітації збагачували регістрову барвистість, мобілізуючи всі виразні можливості гітари.

Музичні жанри епохи класицизму у класі гітари можна поділити умовно на три категорії : соната, мініатюра, концертна форма.

Соната – (італ. sonate, від sonare – звучати) – один з інструментальних жанрів музики, є сонатно-симфонічний цикл. У жанрі сонати писали майже всі композитори-гітаристи тієї епохи.

Мініатюра – (італ. miniature) – невелика музична п'єса для різних виконавських складів. Хоча мініатюри є самостійними п'єсами, переважно їх об'єднують у серії, цикли. До мініатюр відносяться, прелюдії, танці, етюди, програмні п'єси, романси і т.д.

Концертна форма найбільш велика типова циклічна форма в інструментальній музиці XVII-XVIII ст.

Варіації, вальси, етюди, витончені менуети, дуети, рондо, сонати, сонатини, капричіо та інші твори класиків – чудова школа для учнів-гітаристів МШ, тому що вони складають значну художню цінність. Багато з цих творів широко використовуються у концертній практиці сучасних виконавців-гітаристів.



Етюд є технічною основою для виконання музики класицизму у класі гітари МШ. Під час вивчення етюдів виробляється та конкретизується м'язове відчуття технічного прийому, яке, завдяки відомому емоційному забарвленню, надовго запам'ятовується та закріплюється у виконавському апараті. Етюди класиків призначені головним чином для вироблення пальцевої техніки, розвитку самостійності та сили пальців, швидкості, чіткості, рівності звуку.

Твори класиків знайомлять учнів з особливостями музичної мови періоду класицизму, виховують почуття класичної форми, ритмічну стійкість виконання, ясність гри та точність виконання всіх деталей тексту. І є у своїй основі першим базовим щаблем під час навчання учнів гри на академічній гітарі в МШ

Класична музика, вивчення спадщини найбільших майстрів-музикантів минулого: Д. Агуадо, М. Джуліані, Ф. Каруллі, М. Каркассі, Л. Леньяні, Ф. Сора – основа для навчання гри на академічній гітарі, технічна та музично-мистецька база для подальшого розвитку музиканта-виконавця.

### **Список літератури**

1. Костенко А. Ю. Теорія музичного змісту. Київ : Музична Україна, 2006. 215 с.
2. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народноінструментального мистецтва України : зб. статей. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. 412 с.
3. Михайленко. Н.П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі ч.1. Київ : Книга, 2003. 248 с.
4. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі. Львів : БаК, 2006. 284 с.

*Дичок І. О.,  
викладач Дунаєвецької дитячої школи мистецтв,  
м. Дунаївці Хмельницької області*

## **ФОРМУВАННЯ ІНТОНАЦІЇ НА СКРИПЦІ**

Коли учень вперше приходить на урок, бере в руки скрипку, пробує видобувати перші звуки, то ще не знає, яка велика праця попереду і не розуміє, скільки потрібно працювати. І завдання викладача полягає в тому, щоб зацікавити учня, щоб він полюбив музику, свій інструмент. Власний досвід допомагає формувати початкові навички гри на скрипці та навчати інтонуванню на цьому інструменті.

Коли приходить учень, звичайно, перевіряються його слухові дані. Якщо музичний слух добрий, тоді з таким учнем легше працювати. Буває, що музичний слух поганий і протягом років працюємо над тим, що розвиваємо та вдосконалюємо його.

Досягти чистої інтонації допомагає раціональна постава обох рук виконавця. Вправність ігрового апарату є основною часткою музично-виконавського обдарування.

Скрипалеві потрібно знати інтонації кожної тональності, адже чистота інтонування не є чимось постійним. Часом у виконавців, наділених гострим слухом, виникає неприємне почуття гри не точному інтонуванні. Чим більше посилюється це почуття, тим сильнішою стає потреба якнайшвидше досягти правильної висоти звуку. Скрипаль виправляє інтонацію змінюючи положення пальців. Отже, на початку навчання важливо розвивати слух настільки, щоб фальшивий звук викликав в учня загострене неприємне відчуття, яке спонукатиме його до виправлення інтонації.

На початковому етапі навчання, учень чує чотири струни, певної висоти, тому ми на уроках багато співаємо, слухаємо гру на інструменті, певної струни, вивчаємо на початку і слухаємо тони, півтони, також вивчаємо апплікатуру відповідно до тої струни, яку вивчаєм. Ми пов'язуємо ці нотки з якоюсь мелодією, складаємо маленькі пісеньки, щоб дитина поступово чула ці нотки і так

навязуємо їх їй на слух. На початку це пов'язано з мажорними тетраходами, потім поступово переходимо до мінору.

Також для чистоти інтонування потрібна свобода виконавського апарату і володіння усіма видами техніки. Дуже велике значення мають, особливо на початку навчання, такі моменти постави для лівої руки:

- правильне положення руки щодо шийки інструмента;
- усунення надмірного стискання шийки інструмента великим і вказівним пальцем;
- правильне розташування пальців над струнами;
- чітке і точне натискання пальців на струну;
- рульовий рух ліктя при змінах струн;
- правильне виконання змін позицій.

Оволодіння грифом, тобто знання позицій, це все важливо для досягнення гарної інтонації у високих регістрах інструмента. І тут в позиціях ми довго граємо з учнем вправи, гами певної тональності, яка буде потрібна на далі в п'есах.

Багато чинників впливає на інтонування, наприклад, велика праця учня і постійний контроль викладача. Не будемо детально зупинятись на кожному чиннику, просто перерахуємо їх:

- Недостатній тиск пальців на струну, несвоєчасна підготовка і розбіжність руху пальців із рухами смичка – теж впливають на інтонацію.
- Доцільна аплікатура полегшує роботу над інтонуванням.
- Роль прийому вібрацій.
- Виконання подвійних нот.

Учень повинен точно усвідомлювати, яким пальцем потрібно грати і змінювати тон чи півтон і розуміти, яка із подвійних нот – нижній чи верхній звук інтервалу є основою.

Під час вивчення твору ми сповільнюємо темп, це дає учню можливість здійснювати слуховий контроль за кожним звуком. У такий спосіб досягається

необхідний та ретельний контроль над інтонуванням і поступово, вслухаючись, учень досягає тих темпів, які зазначив автор. Паралельно ведеться робота з акомпанементом, що також є важливим в інтонуванні.

Така постійна робота над чистим інтонуванням ведеться з учнем протягом усього його навчання.

### **Список літератури**

1. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч.1. Київ, 1974. 170 с.
2. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч.2. Київ, 1982. 119 с.

*Журавльова Н. І.,  
старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

### **ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ**

Підготовка музиканта-виконавця – довготривалий процес його творчого становлення, подолання проблем, пов'язаних з опануванням виконавської техніки, розвитком музично-виконавського мислення, психотехніки музикування, що є творчим за суттю. Вирішення цих проблем є необхідною умовою досягнення високого рівня професійної майстерності, необхідного для втілення художньо повноцінної інтерпретації на естраді.

У науковій психологічній літературі **взаємодія** визначається як процес безпосереднього чи опосередкованого впливу суб'єктів один на одного, який породжує причинну обумовленість їхніх дій і взаємозв'язок. У взаємодії реалізується відношення людини до іншої людини як до суб'єкта, в якого є власний світ. Під взаємодією в соціальній філософії та психології, крім того, розуміється не лише вплив людей один на одного, а й безпосередня організація їх спільних дій, що дає змогу групі реалізувати спільну для її членів діяльність. Взаємодія людини з людиною в суспільстві – це також взаємодія їх внутрішніх

світів: обмін думками, ідеями, образами, вплив на цілі та потреби, дія на оцінки іншого індивіда, його емоційний стан. За академічним тлумачним словником, взаємодія – це «взаємний зв'язок між предметами у дії, а також погоджена дія між ким-, чим-небудь» [1, с. 346]. Філософський енциклопедичний словник пропонує таке визначення взаємодії: «Взаємодія – філософська категорія, яка відображає особливий тип відношення між об'єктами, при якому кожний з об'єктів діє (впливає) на інші об'єкти, приводячи їх до зміни, і водночас зазнає дії (впливу) з боку кожного з цих об'єктів, що, в свою чергу, зумовлює зміну його стану» [5, с. 77].

Психологічний аспект погодженості дії між різними суб'єктами передбачає певне спільне поле сенсів, спільно-розподілену інтерпретацію ситуації. Ансамблеве музикування – своєрідна рольова модель соціально-особистісного спілкування, процес взаємодії особистостей, в якому відбувається обмін досвідом, інформацією, навичками та результатами діяльності.

Ансамбль – складний феномен музичної культури, з французької *Ensemble* перекладається буквально – разом і означає як узгодженість, стрункість частин єдиного цілого. Термін «музикування» (нім. *musizieren* – займатися музикою) в сучасній науці має два основні визначення. Перше – виконання музики в домашніх умовах, поза концертним залом, друге – гра на музичному інструменті взагалі.

Ансамблеве музикування є спільною музично-виконавською діяльністю, що орієнтована саме на творчий процес і є внутрішньо мотивованою. У результаті такого спілкування досягається необхідна організація та єдність дій індивідів, які належать до інструментального ансамблю, здійснюється раціональна, емоційна та вольова взаємодія партнерів, формується спільність почуттів, думок та поглядів, досягається взаєморозуміння та узгодженість дій, які характеризують колективну діяльність.

У процесі ансамблевого музикування партнери взаємодіють на різних рівнях:

- виконавський, який передбачає спільність виконавської технології, виконавські школи, інтерпретації;

- просторовий, який містить в собі мізансцену та композиційне рішення ансамблю;

- часовий, обумовлений спільністю виконавського часу та фабульного часу твору, виконавського темпоритму психологічний, обумовлений спільністю психічних процесів пам'яті, волі, емоцій, уваги, уяви, темпераменту, інтелекту) ;

- біофізичний, який припускає «відчуття ліктя», захисту тощо;

- соціально-психологічний, що містить в собі спільність цілей, взаєморозуміння;

- психологічний, обумовлений спільністю психічних процесів: уваги, волі, уяви, інтелекту).

Спільне музикування в інструментальному ансамблі передбачає узгоджене виконання в артикуляційному, динамічному та образноемоційному плані. Виконання цих складних завдань вимагає від партнерів ансамблю вміння взаємодіяти на високому професійному рівні. Як зазначає М.Моїсеєва «Майстерність ансамблевого музиканта вимірюється синхронністю взаємодії його ігрової звучності з партією соліста, вивіреною балансом звучання всіх партій ансамблю та, що найголовніше, полягає у створенні цілісного, логічного художнього образу музичного твору, який народжується в спільному творчому акті партнерів. Виховання професійного ансамблевого музиканта ґрунтується на двоєдиному завданні: формування психологічної готовності музиканта-ансамбліста коригувати власні наміри з художньою волею соліста, диригента; оволодіння особливою, колективною ансамблевою майстерністю гри на музичному інструменті, уміння узгодити його звучання з ансамблем» [2, с.52].

Взаємодія у колективному музикуванні має за мету звуковий результат, художній образ, на досягнення якого спрямовані зусилля всіх учасників ансамблю. У становленні музиканта-інструменталіста важливим є виховання не тільки вузькопрофесійних якостей ансамблістів, але й формування

комунікативних якостей особистості, розширення загальномузичного світогляду. «Під час спілкування в ансамблі відбувається взаємовиховний процес, обмін не тільки технічною інформацією, а також внутрішнім духовним досвідом, який визначає цілісність особистості та є запорукою майбутньої співпраці. У зв'язку з цим необхідно зазначити, що клас ансамблю сприяє вихованню в майбутнього виконавця таких професійно значущих якостей як творча взаємодія і взаєморозуміння, вміння вести рівноправний діалог. Отже, і власне процес навчання ансамблю повинен будуватися так, щоб при вирішенні вузькоспецифічних завдань, що стосуються грамотного виконання музичного тексту, штрихів, нюансування тощо, творча індивідуальність кожного виконавця, об'єднана ансамблевою виконавською технікою, повною мірою виявлялася в конкретних звукових образах, у конкретній художній інтерпретації» [3, с. 153].

Отже, переконливим є розуміння Г. Польської щодо суті в ансамблевому музикуванні: «суть ансамблевого виконання складає процес людських духовних стосунків, особливої психологічної взаємодії людей за допомогою сумісного виконання (інтерпретації) музики» [4, с. 33].

### Список літератури

1. Білодід І. К. Словник української мови (Т. 1). Київ : Наукова думка, 1970. Т.1. 346 с.
2. Моїсеєва М. А. *Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2005. Вип. 21. С. 51-54.
3. Молчанова Т. О. *З історії ансамблевого музикування: монографія.* Львів : «Сполом», 2005. 160 с.
4. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів, 2010. Вип. 24. С. 4–14.
5. Шинкарук В. І. (Ред.) *Філософський енциклопедичний словник.* Київ : Абрис, 2002. 742 с.

*Заворотна М. Д.,  
викладач віолончелі,  
завідуюча відділом струнно-смичкових інструментів  
Хмельницької музичної школи №1 імені М. Мозгового,  
викладач – методист,  
м. Хмельницький*

## **ВІБРАЦІЯ ЯК МЕТОД ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ**

Естетичне виховання взагалі і навчання музиці зокрема є гострою потребою сучасного суспільства. Система музичної освіти в Україні передбачає, з одного боку, масовість навчання у початкових спеціалізованих мистецьких закладів, а з іншого – виявлення найбільш обдарованих дітей, які можуть стати музикантами – професіоналами.

Але, основна мета музичної освіти, це привиття любові до музики наших дітей, любові до рідного краю та батьків. Формування художнього смаку, світогляду, та навчити грати на улюбленому музичному інструменті.

Навчання дітей музиці сприяє їхньому всебічному розвитку, робить їх духовно багатшими, виховує наполегливість, цілеспрямованість та працелюбність, привчає творчо працювати, формує особистість.

Вже доказано, що віолончель – терапевтичний інструмент, який використовують для реабілітації. Сама постановка за інструментом має збалансовану, природню позицію людського тіла. Ступні ніг розташовані на підлозі і дають опору, а всі рухи вільні. Ми сидимо, трохи нахилившись уперед, обіймаючи віолончель. Вона стає частиною мене. Вібрація віолончелі – це неймовірне відчуття на фізичному рівні. Віолончель поєднує тіло і душу, тим самим сприяє позитивному ефекту на всю імунну систему організму. Граючи на віолончелі, ми підтримуємо рівень антимікробних протеїнів. Ми регулюємо гормони, які відповідають за наш настрій, понижуючи рівень стресу, регулюють артеріальний тиск. Гра на віолончелі – це глибока інтеграція тіла і розуму в свій внутрішній світ. Це емоційна піднесеність і духовна насиченість.



Маючи 35-річній, вельми насичений досвід роботи в музичній школі, можу зазначити, що інструментальне виконавство є дуже популяризованим. Інструмент віолончель набирає обертів у популярності та прихильності.

Вібрація відіграє надзвичайно важливу роль в сучасному віолончельному виконавстві. Співучість звука, це основна ознака скрипкового і віолончельного виконання. І це наслідок не тільки правої руки, але й вібрації лівої руки. Завдяки їй віолончельний звук набуває різноманітних тембрових відтінків, внутрішньої теплоти, стає подібним до людського співу.

Вібрація тісно пов'язана з емоційністю музичного виконання і з'являється лише тоді, коли віолончеліст глибоко відчуває і осмислює зміст музичного твору.

У зв'язку з цим, вібрація становить невід'ємним елементом справжньої художньої гри. Незалежно від стилю, його змісту і настрою «кантилена», динамічного відтінку музичної фрази «кульмінація», її регістру і тембру, вібрація може бути і схвильованою, рішучою, швидкою і віртуозною.

У викладацькій практиці постають задачі щодо вібрації:

1. Вплив вібрації на якість і гучність звуку.
2. Амплітуда і темп вібрації.
3. Вплив вібрації на інтонацію.
4. Рухові форми вібрації.

Б. А. Струве зазначав, що розвинути вібрацію шляхом штучного культивування рухів, ігноруючи емоційно-виражальну сторону цього виконавського прийому, не можна. В учня повинна виникнути внутрішня потреба до вібрації звуку, наповненого забарвленням, насиченим акварелями.

Узагальнюючи, можна сказати, що вібрація повинна виникнути як природній наслідок правильного музичного розвитку учня і правильної постановки лівої руки. Період, необхідний для досягнення загальномузичної і технічної підготовки до вібрації, триває 2 або 3 роки. Звісно, є випадки раннього вібрування, але це можуть досягти лише обдаровані, талановиті діти.

### **Список літератури**

1. Броун А. Нариси з методики гри на віолончелі.

2. Сапожніков Р. Школа гри на віолончелі.

3. Струве Б. Шляхи початкового розвитку юних скрипалів та віолончелістів.

*Задорожна В.Ю.,  
директор*

*Хмельницької обласної бібліотеки для молоді,  
м. Хмельницький*

### **ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСНА БІБЛІОТЕКА ДЛЯ МОЛОДІ – СУЧАСНИЙ ПРОСТІР ДЛЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Мистецтво займає важливе місце в процесі формування особистості, є потужним поліфункціональним засобом впливу на людину та виконуючи естетичну функцію, сприяє формуванню естетичних понять, поглядів, переконань, вихованню у молоді естетичних смаків і розвитку їх творчих здібностей.

Одним із стратегічних завдань сучасної бібліотеки, з її інформаційним потенціалом, є створення необхідних умов для формування творчої особистості, реалізації її природніх задатків та індивідуальних здібностей.

Хмельницька обласна бібліотека для молоді, орієнтуючись на розширення шляхів взаємодії з освітніми закладами та активний пошук варіантів оновлення культурно-освітньої діяльності, виконує комунікаційні, просвітницькі, інформаційні функції, сприяє як духовно-творчому розвитку особисті так і навчальному процесу.

Дієвим мистецько-культурним майданчиком для втілення молодіжних творчих проєктів, напрацювань, досягнень є мала концертна сцена бібліотеки та творча студія «Дебют», де впродовж тривалого часу здобувачі освіти презентують свою творчість шляхом участі у сольних концертах, музичних вечорах, авторських музичних програмах, імпрезах, творчих виставках, вернісажах та шоу-програмах. На базі студії реалізують свої проєкти учні

дитячих музичних шкіл/шкіл мистецтв міста, вихованці Хмельницької спеціалізованої ЗОШ 27 ім. Д. Іваха, здобувачі освіти ВПУ 25, студенти Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В. Заремби та Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії під керівництвом своїх наставників та викладачів.

Для розширення світогляду молоді, активізації її творчих задумів, залучаємо її до вивчення загальнолюдських надбань, орієнтирів у сфері культури і мистецтва. Реалізуємо цей напрямок, організовуючи творчі зустрічі, презентації, майстер-класи з провідними митцями у мистецькій вітальні. Так, у 2023 році відбулись відкриття виставки живопису та графіки «Місто мовою квітів» хмельницької художниці, члена НСХУ Н. Павлової; родинної виставки «Об'єднані талантом» хмельницьких митців Н. Борецької, членкині НСХУ, викладачки Хмельницької художньої школи, лауреатки міської премії ім. Б. Хмельницького, її сина В. Піщерського - художника, представника нової генерації в сучасному українському малярстві, дипломата Всеукраїнських мистецьких конкурсів, військовослужбовця ЗСУ та її сестри Л. Юркової - майстрині-дебютантки клаптикового шиття; авторської виставки робіт художниці С. Мельничук і декоратора С. Ковтун "Перевтілення», де авторки поєднали в художнє ціле живопис і популярний нині флористичний матеріал - стабілізований мох та виставки творів живопису "Війна нас не зламала" Н. Храмової та її дочки А. Трачук "Весна життя, весна надії". Почути благородні звуки гусел, стародавнього музичного інструменту українського народу, можна було на творчій зустрічі з неординарною особистістю та музикантом Андрієм Лісовським

На базі ХОБМ також відбулись виїзні заняття для студентів кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва ХНУ, а для містян та сімей ВПО проведено безліч майстер-класів: з декоративно-прикладного мистецтва - проведених викладачами ХНУ Л. А. Корницькою та О. В. Міщенко, з пісочної анімації та плетіння віночків – фахівцями відділу мистецтв бібліотеки, з розпису писанок - викладачем Хмельницької школи

мистецтв Н. Фаринюк та з вишивання оберега для наших відважних захисників - майстринями Л. Дацьковою та О. Мацьковою.

Ефективним є багаторічне партнерство з Хмельницьким обласним інститутом післядипломної педагогічної освіти. Сталою практикою є проведення виїзних занять методистів художньо-естетичних дисциплін, вчителів образотворчого мистецтва, музики, художньої культури, керівників гуртків загальноосвітніх шкіл та позашкільних закладів освіти області в бібліотеці, що дозволяє викладачам використовувати можливості інформаційної бази відділу мистецтв, ознайомлюватись з новими надходженнями мистецької тематики та набути навичок анування книжкових видань та їх змістовної презентації.

Проводячи педагогічно-бібліотечні пошуки, впроваджуючи традиційні та інноваційні форми та методи роботи, застосування яких сприяє розкриттю змісту інформаційно-пізнавального матеріалу, стимулюванню творчої активності, підвищенню мотивації до вивчення та опанування музичного, декоративно-прикладного мистецтва, колектив бібліотеки розбудовує якісно нову модель бібліотечного обслуговування мистецького спрямування, яка матиме значний вплив на формування світогляду молоді.

### **Список літератури**

1. Євенко Г. О. Створення ситуації успіху та подолання сценічного хвилювання учнів під час публічних концертних виступів *Мистецтво в школі*. 2020. №3. С. 18—19.

2. Книгозбірня як простір: думки команди «Мистецької бібліотеки» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://bazilik.media/mystetska-biblioteka-mistse-shcho-poiednuie-litery-sensy-j-liudej/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 20.12.2023.

3. Моторна О. С. Руйнуємо стереотипи навчання мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2019. №2. С. 6–12.

4. Новикова Н. В. Мистецький проект : від А до Я. *Мистецтво та освіта*. 2017. №4. С. 40–44.

5. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2005. 360 с.

*Івахова К. П.,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музикознавства, інструментальної  
підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ КОМП'ЮТЕРНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Розвиток комп'ютерних технологій в останнє десятиліття надав дуже перспективні для освітніх цілей технічні та програмні новинки. Сучасне професійне навчання вже важко уявити без цих технологій, які дозволяють розширити області застосування комп'ютерів у навчальному процесі.

В сучасних освітніх стандартах вищої професійної освіти комп'ютерні засоби виокремлюються як один із змістовних компонентів підготовки педагога-музиканта. Процес використання комп'ютерних технологій поєднує дві самостійні, але в той же час взаємообумовлені складові:

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

В основу підготовки бакалаврів музичного мистецтва до використання засобів комп'ютерних технологій покладена ідея міжпредметних зв'язків, яка поєднала такі дисципліни: психологія, педагогіка, комп'ютерні технології, предмети музичного циклу: методика вокалу / гри на музичному інструменті, елементарна теорія музики, гармонія, аналіз музичних форм, основний та додатковий музичний інструмент, інформатика та комп'ютерна техніка, – що веде до формування загальних для цих предметів пізнавальних завдань та практичних умінь [5, с.72].

Окрім того в багатьох вищих навчальних закладах України були введені такі нові курси як: «Музична інформатика», «Композиція, синтез та обробка звуку за допомогою комп'ютера», «Електронний синтез звуку й програмування», «Комп'ютерний аналіз музичного тексту», «Сучасні музичні технології», «Музичні редактори» та інші. Ці дисципліни надають студентам можливість засвоювати принципи роботи електронної апаратури, комп'ютерних систем, оволодівати комп'ютерними засобами обробки та збереження інформації, опанувати повний цикл написання музичного твору засобами комп'ютерних систем. Однак впровадження новітніх технологій потребує подальшої конкретизації змісту програм і методик викладення навчального матеріалу [4, с.67].

Згідно з навчальними планами спеціальності 025 Музичне мистецтво Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії освітні компоненти «Музична інформатика» та «Комп'ютерне аранжування» відноситься до циклу навчальних дисциплін професійної підготовки бакалаврів музичного мистецтва [1, с.43].

В процесі вивчення курсу «Музична інформатика» студенти знайомляться з можливостями, що надаються звуковою картою, наприклад, прослуховування, запис необхідних творів (у тому числі й власних), якісна обробка різноманітних звукових матеріалів (мовних і музичних), запис музики і мови з різних джерел віщання на комп'ютер, можливість використання зовнішніх аудіо пристроїв (підсилювачів звуку), перетворення звуку з цифрового формату в аналоговий і навпаки; передача аналогового або цифрового звуку через входні та вихідні роз'єми аудіо карти [3, с.494].

Студенти мають змогу вивчати освітній компонент «Комп'ютерне аранжування», мета якого ознайомити студентів із можливостями передових комп'ютерних технологій у галузі музичної індустрії, навчити практичному застосуванню комп'ютерних технологій у фаховій діяльності.

Корисним для майбутнього музиканта є й опанування комп'ютерної гармонізації мелодій (гармонізація певної мелодії або баса, створення фактурного оформлення мелодії із вже заданою схемою акордів), програм

караоке і можливостей цифрового музичного синтезатора (наприклад, MIDI sequencer) [3, с.495].

Так, програми для комп'ютерної гармонізації містять музичні треки для створення простих, полегшених обробок або перекладень популярних мелодій та пісень. Музичні синтезатори надають великі можливості в ознайомленні з різними музичними інструментами – класичними та народними. З їх допомогою можна отримати детальну та наочну інформацію про зовнішній вигляд, будову, звучання, прийоми виконання, дізнатися про твори, в яких ці інструменти яскраво звучать.

Комп'ютер допомагає створити оркестровку й аранжувати твори будь-якого автора, в будь-якому тембровому складі виконання, перевірити та скоректувати їх звучання.

Безперечно необхідними для студентів-музикантів є вміння набору нотного тексту на комп'ютері. Він може бути набраний за допомогою нотних шрифтів, зображень нот або спеціальних редакторів (Sibelius, Finale). Знання нотних редакторів надають можливості набору/друку і, як правило, відтворення набраної мелодії та запису її в комп'ютерний аудіо файл, а також перетворення музичних файлів у нотний варіант [3, с.496].

Серед арсеналу прикладних комп'ютерних засобів існують програми, які розпізнають відскановані рукописні тексти та у подальшому конвертують їх у друкарський вид. Ці програми є дуже корисними для студентів на заняттях з «Фольклору». Наприклад, процес розшифрування народних мелодій для студента, який проводить дану роботу, є досить складним. Це зв'язано з особливостями виконання музичного твору співаками-аматорами та ритмічними довільностями, які ними допускаються. Інколи такі програми допомагають встановити авторство знайдених словесних або нотних рукописів [7, с.59].

Також хотілося б розглянути програми, які можна використовувати на заняттях з освітнього компоненту «Сольфеджіо», а саме різноманітні тренажери музичного слуху. Вони допомагають у розвитку й удосконаленні музичного слуху засобом віртуального тренінгу. Автори таких програм зазначають, що для

повноцінного розвитку слуху необхідний досвід роботи з музичними інструментами, не можна обмежуватися лише тренажерами, слід використовувати інші тренінги, але це програмне забезпечення нині затребуване у цій галузі. Програми пропонують комплекси розвивальних вправ. Завдання згруповані за рівнями складності та належать до різних видів, як-от: порівняння інтервалів, визначення інтервалів, спів інтервалів, визначення акордів, обернення акордів, послідовність акордів, визначення ладів, читання ритму, імітація ритму, ритмічний диктант, корекція ритму, мелодичний диктант. У джазовому репетиторі кількість завдань обмежується вправами на визначення та послідовність акордів і тренування чуття ритму [2, с.266].

Не обходяться без допомоги комп'ютерних технологій і предмети музично-теоретичного циклу, такі як «Теорія музики», «Світова та українська музична література», «Музична педагогіка» та інші. Дуже розповсюдженим та широко використовуваним у наш час є електронний навчальний посібник або електронне видання статей, тез тощо. Головним призначення електронного видання є інтенсифікація освітнього процесу студентів та допомога їм правильно організувати самостійну роботу над теоретико-методичним матеріалом [6, с.564].

Інтернет дає унікальну можливість доступу до світових інформаційних ресурсів. А це також є особливо цінним джерелом при вивченні музично-теоретичних дисциплін. Студент має можливість отримання додаткових біографічних відомостей про композиторів різних часів і країн; вивчення популярних та наукових статей; знайомство з видатними виконавськими колективами та солістами; віртуальні подорожі по музеях, концертних залах та оперних театрах з прослуховуванням концертів та вистав; звернутись до нотних архівів.

Звернемо увагу на комп'ютер як на помічника на заняттях з «Сольного співу», «Основного музичного інструменту». Виконавська підготовка бакалавра музичного мистецтва залежить від слухової активності та музичної виразності. Саме вслухаючись у власне музикування (грати — слухати — аналізувати),



студент автоматично виробляє власний інстинкт самоаналізу, який постає пріоритетом його росту як музиканта-виконавця, а відтак і розвиває його творчі здібності. Запис власної гри можна почути за допомогою нотного редактора FINAL, а також редагувати нотний текст, створювати партії акомпанементу, змінюючи засоби артикуляції, динаміки та агогіки.

Мультимедійні презентації, виконані в PowerPoint, допомагають студентам власноруч зробити цікаві слайд-презентації на тему життєвого та творчого шляху композиторів, твори яких вони виконують [6, с.565].

Комп'ютери є невід'ємною частиною концертного устаткування музичних колективів, поряд з мікшерними пультами, інструментами, мікрофонами та процесорами обробки звуку. За останні роки розвиток цифрових технологій дозволив комп'ютеру посісти провідне місце в керуванні музичними шоу. Він є основним джерелом синхронізації всіх дій, що відбуваються на сцені, не залучаючи при цьому додатковий персонал. [5].

Таким чином, певні тенденції розвитку сучасної музики поставили перед молодими музикантами складне завдання, вирішення якого вимагає освоєння практичних знань і способів діяльності з використання комп'ютера в музиці.

### Список літератури

1. Барицька О. А. Модель інтеграції комп'ютерних технологій у систему фахової підготовки майбутніх учителів музики. *Педагогічний дискурс*. Хмельницький : ХГПА, 2009. Вип. 6.

2. Гаврілова Л. Г. Використання музичних мультимедійних електронних шкіл та тренажерів у формуванні інформаційної компетентності майбутніх учителів музики. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми* : збірник наук. праць. Вип. 32. Київ – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2012. С. 261 – 265.

3.33 Євстігнеєва Н. Основи комп'ютерної грамотності музикантів. *Європейський вектор української освіти* : збірник наукових праць. Полтава : АСМІ, 2008. С. 494-499.

4. Зуєв С. П. Музичні комп'ютерні технології : навч. посіб. Суми : видавничо-виробниче підприємство «Мрія» ТОВ, 2013. 170 с.

5. Луценко В. В. Застосування комп'ютерних технологій у професійній підготовці майбутнього вчителя музики. *Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики* : тези за матеріалами Всеукр. наук.-метод. конф.-семін. (Київ 27–28 лютого 2014 р.). Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. С. 69–74.

6. Ходоровський В. І. Використання сучасних комп'ютерних технологій у системі інструментально-виконавської підготовки студентів : матеріали II міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 14–15 квітня 2016 р.). Київ : ІМКУ ім. Б. Грінченка, 2016. 713 с.

7. Щербініна О. М. Використання сучасних інформаційних технологій в системі інструментально-виконавської підготовки студентів мистецьких факультетів. *Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики* : тези за матеріалами Всеукр. наук.-метод. конф.-семін. (Київ, 27–28 лютого 2014 р.). Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова. С. 59–61.

**Каленик І. В.,**  
*старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

### **ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ ГУМАНІТАРНОГО ФАКУЛЬТЕТУ**

Серед напрямів, що активно впроваджуються у практику вищої школи, є проблемні методи навчання, оскільки саме такий підхід (уміння вирішувати завдання нестандартно, творчо) сприяє розвитку творчої самостійності студентів факультету мистецтв.

Мотиви й цілі творчої діяльності музиканта-виконавця, його емоційно-вольова стійкість у творчих зусиллях формуються в процесі загально-музичного розвитку, а також потребують спеціальних виховних заходів.

Одним з методів для поліпшення професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є фортепіанний ансамбль, тому що він спонукає студентів до вирішення самостійних творчих завдань, підвищує їх самооцінку, розвиває потребу в самостійному здобутті необхідних знань.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** показує, що на важливості ансамблевого музикування як засобу музичного розвитку особистості наголошували у своїх працях виконавці та педагоги, серед яких, А. Болгарський, Т. Браніцька, Н. Галабурда, Т. Кононенко, Т. Курасова, М. Лисенко, М. Качубріна, Л. Паньків, Т. Пляченко, Т. Самойлович, Г. Шахневич, Ю. Шевченко та інші.

**Метою статті** є проаналізувати певні аспекти активізації творчої самостійності в процесі занять фортепіанним ансамблем у студентів гуманітарного факультету.

**Виклад основного матеріалу...**Творча самостійність характеризує найвищий рівень розвитку самостійності особистості. Характерні прояви творчої самостійності: творчий характер діяльності, оригінальність мислення, вчинків, здатність до генерування ідей, самоконтролю, самооцінки, уміння комбінувати раніш відомі засоби діяльності, опановувати нові знання і уміння, ставити та вирішувати проблеми, які виникають у практичній діяльності. Розвивається творча самостійність у процесі засвоєння культурного досвіду та власної діяльності особистості.

О. Олексюк вважає, що стимулюючою силою творчої самостійності майбутнього фахівця може стати здатність до духовного проектування результату виконавського мистецтва, інтерпретація якого реалізується у його матеріально-звуковому втіленні [2]. Крім того, активізувати розвиток творчої самостійності майбутніх фахівців дозволяє застосування творчих завдань, які моделюють проблемні ситуації в різних видах музичної діяльності.

Ф. Бузоні вимагав, щоб уся музична діяльність була пройнята живим творчим началом. Як писав він, «поняття «творчість» включає поняття «нове»; цим творчість відрізняється від наслідування» [1, с. 74].

Головною умовою творчості є якнайповніша самостійність. Водночас самостійний шлях у мистецтві передбачає високий рівень розвитку та активізації творчого мислення виконавця-музиканта. Таке мислення формується найперше завдяки спеціальній організації пізнавальної діяльності студента, коли засвоєння ним різноманітних знань, вмінь та навичок з опановуваного предмету, а також суміжних та інших гуманітарних дисциплін піднімається від глибокого осмислення окремих музичних явищ до рівня узагальнень.

Активізація творчої самостійності студентів вимагає методики, що повинна забезпечувати засвоєння професійних знань, умінь та навичок шляхом глибокого осмислення сутності окремих музичних явищ.

У процесі музичної діяльності, зокрема під час роботи з фортепіанним ансамблем, творча активність може проявлятися у різних формах. Це і особистісна забарвленість професійних занять, і виконавська майстерність, це і наявність та подальше удосконалення когнітивного компоненту. Особливого значення творча активність набуває під час роботи над художньою інтерпретацією музичного твору. Недоліки в інтерпретаційній діяльності в існуючій практиці навчання пояснюються тим, що студентам часто пропонують готові взірці виконавських інтерпретацій, не розкриваючи при цьому процес і принципи їх побудови та втілення. Саме проблема інтерпретації стає тією основою, яка підпорядковує всі види музично-естетичних знань, всі компоненти педагогічно-виконавської діяльності студентів.

На думку дослідниці В. Шубіної, «..музичне спілкування активізує творчу волю виконавців, розширює кордони їх фантазії. Запропоновані партнером нові ідеї інтерпретації, підказаний ним несподіваний варіант вирішення художнього завдання, пошуки аргументів у суперечці, яка виникає, збагачують репетиційні заняття. Основою спільного виконання є загальне звучання обох партій, оцінюючи яке кожен з учасників ансамблю вносить корективи у власну гру» [3].

**Висновки.** Знання загальних закономірностей музичного мистецтва, що поєднуються з відповідним слуховим та емоційним досвідом дозволяють самотійно, а головне, правильно визначати шляхи та способи вирішення творчих завдань. Творчу активність студентів необхідно спрямувати на глибоке проникнення в задум композитора, розкриття художнього змісту музичного твору. Формувати в них вміння виділити із загальних виражальних засобів найбільш характерні, та спрямовувати творчу активність студентів на художньо-педагогічний аналіз твору, знаходження своєї індивідуальної трактовки.

Ансамблева гра, здійснювана в рамках малого колективу є шляхом інтенсивного надбання студентами педагогічних умінь, активізації творчої самостійності, шляхом до професійного “дозрівання” молодого фахівця. Важливим виховним фактором у даному випадку є орієнтація майбутнього фахівця на творче виконання не тільки навчальних завдань, а і тих, що максимально наближені до його подальшої педагогічної практики. Найдієвішим методичним прийомом активізації такої діяльності студентів є вивчення без допомоги викладача музичного твору з наступним його публічним показом.

### Список літератури

1. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства : збірка статей. Упор. О.С.Олійник. Київ : Музична Україна, 1983. 138 с.
2. Олексюк О. Творча самореалізація майбутнього фахівця-музиканта в інтерпретаційному процесі. *Наукові записки ТДПУ ім. Володимира Гнатюка*. Серія: «Педагогіка». Тернопіль, 1999. №3. С. 116–120.
3. Шубіна В. Б. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навичок. *Педагогічний дискурс* : зб. наук. праць / гол. ред.. І.М.Шоробура. Хмельницький : ХГПА, 2011. Вип. 9. 407 с.

*Клюєва Н. І.,  
викладач-концертмейстер  
Дунаєвецької дитячої школи мистецтв,  
м. Дунаївці Хмельницької області*

## **МУЗИЧНИЙ РЕДАКТОР FINALE У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

У професійній діяльності концертмейстера велика роль відводиться транспонуванню нотного тексту, аби забезпечити зручний діапазон для соліста-вокаліста. На допомогу приходять сучасні комп'ютерні технології. Один з яскравих прикладів – це музичний редактор Finale, який дає змогу набирати, редагувати, транспонувати музичні твори. На сьогодні у музичній педагогіці сформувалася чітка і послідовна система підготовки професійного концертмейстера, визначилася сфера його виробничої діяльності. Особливістю концертмейстерської діяльності є багатовимірність, що зумовлює необхідність розв'язання різноманітних творчих завдань, пов'язаних із музичним виконавством. У діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які важко відділити у навчальних, концертних і конкурсних ситуаціях.

У своїй індивідуальній роботі піаніст-концертмейстер працює з текстами музичних творів, спираючись на знання сольфеджіо, гармонії, теорії, історії музичного мистецтва, фортепіанного виконавства тощо, а також використовує сучасні технології. Нотний запис є важливою частиною фіксації музичного твору. Оволодіння навичками його записування займає значну кількість часу навіть для тих людей, які вміють швидко читати нотний текст.

У роботах О. Короткової та Т. Молчанової визначаються особливості концертмейстерської діяльності. Специфіка медіа технологій та окреслення їхніх особливостей аналізується у роботі Н. Духаніної. Роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій діяльності вчителя музичного мистецтва розроблено в статті К. Кушнір.

Використовуючи технічні можливості комп'ютера, музиканти можуть записувати, редагувати і друкувати партитури та окремі партії (як інструментальні, так і вокальні). Найчастіше це роблять за допомогою миші і звичайної клавіатури. Але інколи для запису нотного матеріалу використовується MIDI-клавіатура. Наприклад, автор може награвати партію чи партитуру на MIDI-клавіатурі, а комп'ютер виведе цю музику у нотні знаки. Втім, програма перевищує текстові редактори, оскільки має засоби відтворення набраного нотного тексту будь-якої складності, доступної для виконання.

Робота з програмами нотних редакторів, зокрема Finale, вироблення навичок комп'ютерного набору нотного тексту – це важливий напрямок у повсякденній практичній діяльності сучасного педагога-музиканта, концертмейстера. У такому випадку педагог отримує додаткові можливості щодо забезпечення навчального процесу нотним матеріалом.

Концертмейстер у класі сольного співу відводить багато часу саме для транспонування нотного тексту. У нотному редакторі після набору музичного твору його можна транспонувати у будь яку зручну для виконавця тональність. Для зміни тональності потрібно на Панелі інструментів натиснути кнопку **«Ключові знаки»**. При виборі такта курсором мишки, відкривається однойменне вікно. За допомогою смуги зміни вибирається кількість ключових знаків (вгору – дієзи, вниз – бемолі). У списку поряд вибирається мажор чи мінор. **«Границя дії»** фіксує діапазон тактів, у яких будуть задіяні параметри. Якщо ж застосувати дану функцію до тактів, у яких уже набраний нотний матеріал, то в них відбудеться автоматичне транспонування.

Отже, Finale – це неймовірно гнучка програма для транскрипції музики, нотування, відтворення та публікації. Вона має всю необхідну потужність для набору нотного тексту, редагування а також транспонування. Завдяки їй концертмейстер має змогу значно заощадити час у процесі створення, редагування чи підготовки до друку нотного тексту.

### Список літератури

1. Бордюк О. Створення нотного тексту засобами програми *Finale* з дисципліни «Музична інформатика» : методичний посібник. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018.
2. Духаніна Н. Медіатехнології як мотивація студентів до навчання. Вища освіта України у контексті інтеграції до єврейського освітнього простору: Вища освіта України. Дод. 3. Т. V. 2008.
3. Короткова О. Деякі історичні аспекти становлення професії акомпаніатора-концертмейстера. *Молодий вчений*. 2017.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записи Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2013. Вип. 19(1).
5. Олійник В. Практичний курс нотного письма на персональному комп'ютері: Навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2007.

*Лаврентьєва Т. А.,  
викладач гітари  
Дунаєвецької дитячої школи мистецтв,  
м. Дунаївці Хмельницької області*

## **ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП РОБОТИ З УЧНЕМ-ГІТАРИСТОМ**

Сучасна гітарна педагогіка ґрунтується на загальному розвитку і удосконаленні систем музичної освіти, методики викладання, виконавської майстерності та репертуару. Водночас, активна виконавська і педагогічна діяльність не повною мірою підтверджена відповідною теорією від практики, що є цілком неприпустимим при вихованні сучасного музиканта-гітариста.

У багатьох існуючих гітарних Школах та Хрестоматіях методична частина або відсутня, або подана дуже непослідовно з відсутністю початкового етапу навчання. У багатьох збірниках детально описуються труднощі в оволодінні інструментом, але перехід від гри на відкритих струнах до гри художніх творів



досить часто є різкими і невідготовленими. Обмеженість художнього репертуару на початковому етапі та потреба у підготовчих правах. Досвід роботи в музичній школі дав можливість переконатись, що долаючи необхідну послідовність і об'єм запропонованого матеріалу, педагог обов'язково повинен врахувати всю багатогранність дитячого мислення, характер, темперамент, рівень розвитку дитини.

Перша зустріч – урок з учнем-початківцем, вважаю, обов'язково повинна розпочатися із розповіді про історію виникнення музичного інструмента «гітара», історію її творчого шляху, історію видатних виконавців і педагогів-гітаристів минулого та сучасного. Звичайно, розповідь має бути пристосована до вікових особливостей учня, маленьким – у вигляді чарівної казки, старшим – мальовничі пригоди у часі та про тих, хто цей інструмент розвиває. Далі, вважаю, що викладач має ознайомити учня із складовими частинами інструмента, тобто розповісти, з чого складається гітара, продемонструвати її основні елементи.

Наступний етап роботи є найважливішим – це правильна посадка і контакт з інструментом. У світовій виконавській практиці за багато років її існування були і існують різноманітні методики, які трактують різноманітні посадки і постановки в залежності від стилю, жанру та манери гри. Проте стосовно суто академічної (класичної) посадки і постановки за багато десятиліть вироблено найбільш раціональний метод, апробований великою кількістю виконавців у багатьох країнах світу. Зокрема, основні вимоги до посадки включають урахування антропометричних даних учня (зріст, повнота та ін.), величину інструмента. Виходячи із цих даних і починаємо працювати з учнем, використовуючи під ноги підставки різної висоти та найбільш зручні стільці. Після комфортної посадки – влаштовуємо найбільш зручно гітару і даємо змогу учневі самостійно тримати інструмент та запам'ятати ці відчуття. Комфортні відчуття та зручність – запорука подальших успіхів у роботі з інструментом.

При маленькому зрості учня використовуємо підставки під обидві ноги, підстилку під гітару на праву і ліву ногу. Наступний етап в роботі – це перші вправи на інструменті, які даємо для правої руки, ліву при цьому тримаємо в

місці з'єднання гітари з корпусом: великий палець – на п'ятці гітари, а 1, 2, 3, 4 пальці – на верхній деці. При цьому слідкуємо, щоб головка грифу була на рівні або ледь-ледь нижче плеча, а якщо учень маленький на зріст – то трішки вище плеча.

Слід не забувати при цьому про больові відчуття, які може мати учень при перших заняттях гри саме на притискання струни. Тому, ці вправи мають бути обмежені у кількості та у часі. Також не потрібно, на мій погляд, озвучувати назву струн, адже це ще нічого не скаже учневі і може лише налякати його своєю складністю.

Працюючи над постановкою лівої руки, не забуваємо слідкувати за положенням правої руки, тому всі вправи починаємо грати пальчиком «р» і лише після закріплення матеріалу можна перейти до гри іншими пальцями. Вельми цікавою при такій роботі є гра різними ритмічними фігурами. Можна запропонувати дітям самотійно підібрати ритм і мелодію. Це зацікавлює і, водночас, урізноманітнює буденні вправи. У домашнє завдання також можна ввести правило постійної творчості у вигляді створених мелодій і ритмічних малюнків, а також художніх малюнків.

Далі постановка правої руки та постановка лівої руки. Потрібно виконувати вправи окремо для лівої руки і окремо для правої. Вивчення нотної грамоти доцільно вводити паралельно з грою на інструменті.

У своїй практиці я зіткнулась з проблемою вивчення відкритих струн нотами. Тобто, їх є 6 струн – мі, сі, соль, ре, ля, мі, а учні часто запитують: чому не до, ре, мі, фа, соль, ля, сі? У віці 6-7 років зовсім не потрібно їм розповідати про інтервали між струнами і який принцип побудови строю гітари. Тому у мене виникла ідея подавати в ігровій формі виникнення назви нотами відкритих струн. На початку уроку учень має привітатись з кожною струною:

Дорий день, струна «Мі» (права рука, апплікатура і, m)

Добрий день, струна «Сі»;

Добрий день, струна «Соль»;

Добрий день, струна «Ре»;

Добрий день, струна «Ля»;

Добрий день, струна «Мі».

Учні із задоволенням вітаються, вивчають автоматично назви струн. І навіть, коли розпочинаємо вивчення нот на грифі, вони уже вітаються і з цими нотками.

Звичайно, існують інші точки зору вирішення цієї проблеми. Наприклад, у посібнику Т. Лукіної викладена така форма у віршованому варіанті:

1-ша «Мі» нас радо стріла в світ гітари запросила;

2-га «Сі» нас радо зустрічає в світ гітари проводить;

3-тя «Соль» сміється з нами, буде що сказати мамі;

«Ре» 4-та є струна дуже стримана вона;

5-та «Ля» страшком звучить, хоче в казку запросить;

6-та «Мі» нас всіх зустріла, зустріч нашу завершила.

Мі, сі, соль, ре, ля, мі – дуже раді нам вони.

На нашу думку, віршована форма підходить для учнів уже 7-8 річного віку, а привітальна для учнів 5-6 річного, оскільки вони ще не вміють самостійно прочитати віршики, а вітатись потрібно завжди.

Отже, при навчанні гри на інструменті потрібен індивідуальний підхід до кожного учня, враховуючи вроджені задатки, а особливо з учнями раннього віку 4, 5, 6 років потрібен матеріал у формі гри.

### **Список літератури**

1. Лазарева А. Д. Вчимося граючи. Методичний посібник з навчання гри дітей молодшого віку. Харків : МП «Крок». 1997. 680 с.

2. Лукіна Т. Методичний посібник для викладачів мистецьких шкіл. Хмельницький, 2020.

3. Михайленко М. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ : «Ровно», 2003. 248 с.

*Литвиненко Н. М.,  
асистент кафедри режисури кіно і телебачення ФКіТБ,  
Київського національного університету  
культури і мистецтв,  
м. Київ*

*Данилюк В. П.,  
асистент кафедри тележурналістики ФКіТБ  
Київського національного університету  
культури і мистецтв,  
м. Київ*

## **ДО ПИТАННЯ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ПРИ СТВОРЕННІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ**

Значення документального кіно у світі непинно зростає і, відповідно, актуалізується питання ролі оператора в об'єктивному відтворенні реальності.

Теоретичні й практичні аспекти ролі оператора в аудіовізуальному творі вивчали О. Аліфанов, Г. Десятник [1]. Розглянув нові методи зйомки та художні засоби, які з'явилися з еволюцією техніки Б. Браун [6].

Базові принципи організації візуальної оповіді у кінематографі розглянув Б. Блок [5]. Особливості документального кінематографу розглядали К. Беррі, Л. Сінью та Л. Рофел [4], Л. Стаббс [7], Ш. К. Берnard [3].

Починаючи роботу над документальним фільмом, оператор повинен сформуванати уяву про майбутній вигляд стрічки, драматургічну структуру твору. Як зазначено у дослідженні «Оператор кіно- і відеозйомки», «...оператори-документалісти повинні володіти майстерністю досконало, вміти миттєво зорієнтуватися в оточенні і максимально використати наявні можливості. Адже знімаючи неповторну мить, часто неможливо попросити учасників важливої події повторити свої слова та вчинки, а значить, неможливо зробити другий і третій дублі. Але, крім досконалого знання можливостей камери, заняття документальним кіно передбачає наявність у оператора якостей режисера та журналіста» [2].

Варто погодитися з думкою, викладеною у цьому дослідженні, оскільки оператор повинен не просто «натискати на кнопку», а бути повністю

сконцентрованим на дії, що відбувається. Часто події на майданчику розвиваються вельми швидко, і представник цієї кінопрофесії мусить вибудувати монтажне мислення, обираючи крупність плану, рух камери чи точку зйомки. Якщо не враховувати ці аспекти, фільм отримає фрагментний характер, а кадри, покликані допомагати, будуть руйнувати цілісне сприйняття картини.

Як вважають О. Аліфанов і Г. Десятник у дослідженні «Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти», «...оператор-документаліст не повинен робити себе активним учасником події. Перебуваючи у вирі події, він повинен тактовно не втручатись у її перебіг, але водночас постійно бути в найважливіших її місцях, передбачаючи розвиток подій» [1, с. 8]. Зокрема, на відміну від ігрового кіно, де оператор може повністю керувати процесом для втілення художнього задуму, у документальних творах йому доводиться адаптуватися до середовища, непередбачених подій, що можуть статися. Головним завданням для оператора є підпорядкування обставин під себе, використання їх у власних цілях задля того, аби досягти якомога кращого результату. Зображальні вирішення – світловий малюнок, колірна гама, композиція, фокусна відстань, рух камери, ракурс, об'єднуючись, формують цілісний образ майбутнього фільму.

Доцільно сказати, що універсальним інструментом, яким користується оператор завжди і за будь-якої погоди, є композиція. Слід зазначити, що усі правила композиції умовні, іноді краще порушити її – це може зробити кадр виразнішим та емоційно сильнішим з погляду драматургії. Якщо хтось і порушує основні принципи композиції, він має теоретично і практично обґрунтувати її. Експеримент має місце, якщо він стає свідомим, а не випадковим рішенням.

Також, важливим завданням є єдність середовища, де відбувається дія, у глядача має складатися відчуття, що два різних кадри належать до одного середовища, навіть якщо вони експоновані у різних місцях. Вони повинні містити елементи, характерні саме для обраного образу сцени, фільму. Складною умовою цієї цілісності є освітлення, завдяки йому можна створити настрій, додати динаміки, виділити головні композиційні елементи, а також

«приглушити» другорядні речі на задньому плані. У документальному кіно оператор здебільшого працює з натурним світлом, це заощаджує час і навіть без великої кількості освітлювального обладнання чудово фіксує зображення.

З моменту появи кольору у кіно на початку ХХ ст. почався пошук нових семіотичних засобів виразності. Акцентоване забарвлення фільму дійсно сприяє кращому розумінню історії та відносин всередині його структури. Більше того, колір у творі може виступати як важливий визначальний фактор. Він не тільки надає характеристики героям, але й викликає почуття у свідомості глядача, стає символом, яким можна окреслити закладену автором думку. Оператори застосовують цю особливість: гармонізують колірну палітру сцени в залежності від емоційного забарвлення героїв.

Наприклад, щоб надати кадрові смутку та холоду, можна використати синій колір у поєднанні з «низьким ключем». Чи навпаки, застосувати тепліші кольори і більш сильний контраст – тоді зображення набуде щасливого настрою завдяки більш теплій гамі і різкості.

Оптичні системи – об'єктиви – доповнюють перелічені зображальні засоби. Необхідно вирішити, який діапазон фокусних відстаней буде застосовуватися у фільмі, а також правильно їх комбінувати з точкою зйомки та ракурсом. За словами П. Уорда у роботі «Композиція кадру у кіно та на телебаченні», «під час зйомок актора камера була спрямована знизу вгору і використовувався ширококутний об'єктив, що дозволило створити образ людини, яка домінує над простором, що височіє над глядачами і ледь не падає на них. Завдяки зйомкам з певного ракурсу було створено образ нестійкої і громіздкої фігури» [8, с. 45]. Короткофокусним об'єктивом ми підкреслюємо простір та відстані між різними об'єктами у сцені. У глядача з'являється відчуття істотнішої величності експозиції, ніж вона є насправді.

Підсумовуючи викладене вище, слід сказати, що сутність та аспекти роботи оператора у документальному кіно, однаково важливі як художні, так і організаційні складові знімального процесу – від знайомства з героєм фільму до обрання головного об'єкту у кадрі.

Маючи чітку структуру дій, можна зафільмувати достовірне й виразне документальне кіно. Поєднуючи різні аспекти кінематографічного ремесла, створити цілісну картину. Завдяки цим порадам вдасться збільшити інтерес глядача до буденного життєпису пересічної людини, до тієї чи іншої історичної сповіді. Вдасться повністю розкрити авторське ставлення до нього та акцентувати творчий задум аудіовізуального твору.

### **Список літератури**

1. Аліфанов О. А., Десятник Г. О. Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій. Київ : КНУ, 2016. 126 с.
2. Оператор кіно- і відеозйомки, 2017. Proforientator.info. [online] Доступно: <[http://proforientator.info/?page\\_id=5092](http://proforientator.info/?page_id=5092)> [Дата звернення 20 вересня 2022].
3. Bernard S. C. Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films. Oxford : Focal Press, 2007. 400 p.
4. Berry C., Xinyu L., Rofel L. The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record. Hong Kong : University Press, 2010. 320 p.
5. Block B. The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media. Oxford : Focal Press, 2007. 297 p.
6. Brown B. Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors. Oxford : Focal Press, 2011. 384 p.
7. Stubbs L. Documentary Filmmakers Speak. New York : Allworth Press. 2002. 240 p.
8. Ward P. Picture Composition for Film and Television. Oxford : Focal Press, 2003. 276 p.

*Лось О. М.,  
старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ ПРИ ВИВЧЕННІ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ**

Необхідним компонентом фахового становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи визнано його фортепіанну підготовку, завдання якої полягають у збагаченні, розширенні художньої компетентності студентів, формуванні естетичного сприймання образів мистецтва, розвитку здатності до творчої самореалізації.

Під час навчання у закладах вищої освіти пріоритетним завданням постає набуття студентами навичок послідовної самоосвіти, а засобом досягнення цієї мети є їх самостійна робота, яка містить такі інформаційно-змістові складові:

- вивчення науково-методичної літератури, літератури біографічного та довідкового характеру;
- визначення історичних умов формування стилістичних особливостей виконуваного твору;
- порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій в аудіо- та відеозапису;
- збагачення художніх вражень та ерудиції завдяки ознайомленню з творами суміжних видів мистецтв;
- аналіз композиційної побудови виконуваного твору, особливостей його мелодичної мови, ладогармонічної мови, метроритму, особливостей фактурного викладу, способів розвитку тематичного матеріалу тощо;
- підбір і аналіз засобів виконавських технологій;
- опрацювання та закріплення технічних навичок і м'язових відчуттів.

Студент повинен навчитись раціонально розподіляти час, необхідний для виконання поставлених завдань, навчитись контролювати результат своїх занять: недостатньо лише «відсидіти» за інструментом необхідну кількість часу і



формально «пройти» всі «обов'язкові» форми та методи – треба ще досягти певного рівня якості на певному етапі роботи [4, с. 70].

Основні умови плідної самостійної роботи:

- осмисленість занять;
- уміння слухати свою гру та уявляти конкретну звукову мету;
- усвідомлення першочергових завдань та шляхів їх вирішення:

виокремлення складних побудов чи окремих елементів музичної тканини, зосередження на них уваги;

- постійний контроль за якістю звучання та підпорядкування всієї, навіть суто технічної роботи музичному змісту;

- наполегливість у викоріненні помилок.

Початковим етапом вивчення поліфонічного твору є кропіткий розбір тексту: опрацювання кожного голосу, з'ясування будови мелодичних ліній, характеру, темпу, динаміки, артикуляції. Корисним є вивчення напам'ять кожного голосу.

На наступному етапі проводиться робота над фрагментами поліфонічної тканини та над зведенням їх в єдине ціле.

На заключному етапі роботи бажано продовжувати відпрацювання деталей голосоведення, але головним завданням в цей період є знаходження необхідного ансамблю звучання голосів, пошук тембрового забарвлення звукових ліній та більш детальне художнє оформлення твору.

Основна мета управління процесом самостійної роботи під час вивчення поліфонічних творів полягає в необхідності так організувати цей процес, щоб студенти не просто розширювали знання, отримані ними на занятті, а шляхом самостійного пошуку оволодівали методами звуковидобування, розвивали інтерес до творчого підходу у виконавській діяльності.

Поради щодо методів самостійної роботи над поліфонічними творами:

- виконання двох голосів різними штрихами (*legato*, *non legato*, *staccato*);

- виконання двох голосів з контрастною динамікою: один голос – forte, другий – piano (потім динаміка змінюється на протилежну);
- один голос проспівувати, другий грати;
- виконання всіх голосів piano (прозоро);
- виконання всіх голосів з однаковою силою, спеціально зосереджуючи увагу на одному з них;
- виконання три-чотириголосся без одного голосу (цей голос уявляти собі внутрішнім слухом);
- при роботі над три-чотириголосною поліфонією після засвоєння окремих мелодичних ліній їх корисно вчити попарно;
- роботу над двоголоссям, яке має виконуватись однією рукою, слід починати з пильного вслуховування в його звучання, граючи двома руками якнайбільш виразно;
- ще один метод роботи над двоголоссям в одній руці: вправлятись на «відключенні» звуку одного з голосів – один голос озвучуємо, а другий в той же час – ніби виконуючи на «німій» клавіатурі.

Отже, самостійна робота студентів над поліфонічними творами включає різноманітні види навчальної діяльності, яка відбувається без безпосередньої участі викладача, але під його керівництвом. Правильна організація самостійної роботи студентів дозволяє розвивати творчу активність, спостережливість, удосконалює формування майбутнього спеціаліста.

Отже, ефективність самостійної роботи над поліфонічними творами у студентів мистецького профілю залежить від умов її організації, змісту й характеру завдань, логіки їх побудови, якості результатів у процесі виконання цієї роботи, що сприяє підвищенню рівня музично-теоретичної підготовленості, формує виконавську культуру, здатність творчо мислити та забезпечує досягнення високих результатів у навчальній діяльності. Розглянуті форми і методи самостійної роботи розвивають та удосконалюють творче мислення студентів, їхню музикальність, інтелектуальну культуру, утверджують особистісно-ціннісну фахову позицію.

## Список літератури

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кузенкова В. П. Форми і методи самостійної роботи студентів над художнім і технічним репертуаром. З музично-педагогічного досвіду: [збірник статей]. Харків : «Видавництво САГА», 2008. С. 87–96.
3. Прищепа О. П. Самостійна робота студентів у процесі фортепіанної підготовки. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. №6, С. 69–71.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

*Мазур І. В.,  
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

### **АКТИВІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ**

Сучасні кардинальні зміни й реформи освітянського простору призвели до необхідності переосмислення багатьох компонентів навчально-виховного процесу у ЗВО. Одним із пріоритетних питань є активізація процесів мислення, зокрема, музичного, що надасть можливість вирішити чимало аспектів у реалізації інтелектуального потенціалу здобувачів вищої освіти на факультетах мистецького спрямування в процесі фахової підготовки. Саме вища школа має спрямувати процес активізації діяльності мислення у творчий напрям, що забезпечить розкриття особистісного потенціалу здобувачів вищої освіти під час оволодіння певним комплексом знань і відповідних необхідних практичних

навичок при засвоєнні навчального матеріалу дисциплін мистецького спрямування.

Означені аспекти передбачають необхідність вирішення багатьох питань, які потребують в умовах сьогодення особливої уваги, серед яких окреслимо наступне: організація і змістовне наповнення навчально-виховного процесу має сприяти формуванню таких якостей здобувачів вищої освіти, які дозволять їм самостійно, творчо та якісно засвоювати та переробляти значний інформаційний масив, який вважається одним із основних базових компонентів під час оволодіння навчальним матеріалом дисциплін мистецького спрямування.

Загальновідомим і поширеним у дослідницьких працях є визначення мислення як найвищого ступеня процесу людського пізнання, що дозволяє отримувати знання про певні об'єкти, властивості та відношення оточуючого світу, які людина не здатна і не в змозі безпосередньо сприйняти завдяки лише активізації власних емоційно-чуттєвих складових. Вважаючи мислення загальною філософсько-психологічною категорією, окреслимо основну суттєву ознаку, що визначає специфіку процесу мислення – відображення об'єктивної реальності. Саме цей показник стає тим чинником, який дозволяє визначити важливу особливість художнього мислення, що полягає у вивченні своєрідної художньої дійсності.

Враховуючи цю особливість, зазначимо: у художньому мисленні об'єкт відображення зміщується в сторону особливої художньої дійсності, яка має розглядатися як відображення не реальної, а вже перетвореної митцем у художній творчості дійсності за допомогою специфічних художніх засобів. Окреслена особливість музичного мислення дозволяє визначити наявність спільних аспектів його функціонування: відображення художньої дійсності, яка знаходить власну реалізацію завдяки створенню музичних композицій; активізації процесу сприймання, пізнання й усвідомлення змістовності музичних творів; наявності процесів відтворення і можливості створення відповідної виконавської інтерпретації, дозволяють зробити акцент при вивченні музичного

мислення на його специфічність й визначити його як один із пріоритетних видів загального художнього мислення.

Сутність музики полягає у процесі постійного становлення у звуковій матерії художньої думки. Особливістю розгортання звукового мислення є специфічність його функціонування, яке відбувається завдяки інтонуванню, що розглядається нами як основний принцип функціонування музичного мислення. Розуміння інтонації як основної структурної складової музичної тканини з наявним процесом інтонування як пріоритетним принципом організації музичного простору надає нам право розглядати музичне мислення як мислення музикою. Завдяки окресленим властивостям процес інтонування є безпосереднім показником творчої роботи музичного мислення, її «інструментом» і специфічним показником її змістовного наповнення.

Одним із показників розвинутого музичного мислення вважається досягнення здобувачами вищої освіти такого рівня слухацької культури, коли матеріалом для процесів мислення стають безпосередньо численні слухові структури, відповідно, природною формою мислення є потік численних різноманітних музичних уявлень. Означена специфіка функціонування музичного мислення створює необхідність окреслення основних його характеристик, до яких відносяться: емоційно-образна природа звукового матеріалу, інтонаційність і асоціативність як важливі й необхідні критерії функціонування.

На сьогоднішній день, в умовах загальної переорієнтації педагогічного процесу в ЗВО відбуваються значні зміни в навчально-виховному процесі, які пов'язані зі специфікою змістового навантаження дисциплін мистецького спрямування. В попередні роки викладачі музичних дисциплін значну увагу приділяли знайомству і вивченню зовнішньої художньої форми музичного твору, що передбачало, перш за все, з'ясування сутності та окреслення властивостей засобів музичної мови. Це призводило до пріоритетності використання академічного методу музичного пізнання під час вивчення навчального

матеріалу дисциплін мистецького спрямування, яким вважається традиційний аналіз музичних творів.

Сучасні дослідницькі розробки сприяли виникненню нової трактовки музичного пізнання, яку доцільно розглядати як глибоко особистісний процес, в якому слухачу, що вважається основним компонентом процесу функціонування музичного мистецтва, надається активна роль, якій притаманні риси співпраці й співтворчості. Це призводить до необхідності кардинальної зміни настанови при вивченні музичного твору, яка полягає в особистісному ставленні до музичного мистецтва. Ознайомлення з поверхневою семантикою музичного твору відходить на другий план і втрачає пріоритетні позиції.

Означений аспект призводить до необхідності залучення особистісного внутрішнього потенціалу людини, накопиченого ним минулого досвіду, який детермінується цілим комплексом індивідуально-типологічних й психологічних особливостей сприймання музичних творів, що здатний накопичуватися й трансформуватися протягом життя. Це призводить до визначення одного з пріоритетних показників музичного мислення, яке характеризується наявністю творчого початку. Музичне пізнання базується на емоційному засвоєнні змістовного навантаження музичних образів, одночасно збагачується особистісним ставленням до них, що створює новий, іноді істотно відмінний від композиторського бачення музичний образ.

Характерною ознакою музичного мислення вважається єдність пізнавальної та творчо перетворювальної діяльності людини, яка визначає наявність специфіки його функціонування в різних видах цієї діяльності. Це є основним критерієм, завдяки якому визначається специфіка методичних підходів активізації музичного мислення в умовах різних видів діяльності.

Для усвідомленого процесу пізнання музичного мистецтва доцільно рухатися у напрямку від звуку, інтонації, образу – до поняття. Напрямок від поняття до образу, інтонації, звуку характеризує творчу та виконавську складові музичної діяльності. Означені аспекти визначають особливості й специфіку компонентів методичної системи активізації музичного мислення здобувачів

вищої освіти, яка являє собою структуру, що має чіткий поділ на дві частини, кожна з яких характеризується власними принципами й прийомами.

Основною умовою активізації музичного мислення здобувачів вищої освіти в процесі вивчення дисциплін мистецького спрямування вважається необхідність комплексного, цілісного підходу при вирішенні означеної проблематики. Усвідомлення музичного мислення як системного утворення, яке передбачає наявність принципів організації, взаємодії та взаємозв'язку усіх її компонентів, передбачає дотримання педагогічних умов, які полягають у поступовості, логічності, векторності спрямування, що сприятимуть вирішенню питання активізації музичного мислення здобувачів вищої освіти під час вивчення дисциплін мистецького спрямування.

### Список літератури

1. Зінкевич О. С. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії* : зб. статей. Львів : Ставропігійон, 2009. С. 45–55.

2. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 7. С. 31–42.

3. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 48–53.

*Мелешко В. Д.,  
старший викладач кафедри  
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*  
*Сербіна-Лукасюк Л. П.,  
старший викладач кафедри  
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **ГРА НА ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ**

Проблема формування музичних здібностей дітей дошкільного віку не втрачає актуальності, перш за все у зв'язку з різним рівнем спадкових музичних задатків, які трансформуються в процесі діяльності у музичні здібності. Психологи, досліджуючи музичні здібності дітей, вказують на три ознаки для визначення поняття «здібності»: «Індивідуально-психологічні особливості, що відрізняють одну людину від іншої»; «Здібностями називаються не всі індивідуальні особливості, а лише ті, які мають відношення до успішності виконання будь-якої діяльності чи багатьох діяльностей»; «Поняття здібність не зводиться до тих знань, навичок чи умінь, які вже вироблені в даної людини» [7].

При цьому підкреслювалось, що «однією з особливостей психіки людини є можливість надзвичайно широко компенсувати одні властивості іншими, внаслідок чого відносна слабкість якої-небудь однієї здібності зовсім не виключає можливості успішного виконання навіть такої діяльності, яка найбільш тісно пов'язана з цією здібністю» [7]. «Важливо твердо встановити, що у всіх випадках ми розуміємо вродження не самих здібностей, а лежачих в основі їх розвитку задатків, які тільки в діяльності, під взаємодією з іншими умовами, насамперед із соціальним середовищем, можуть виявитися включеними у формування здібностей» [7]. Дане положення свідчить про компенсаторні можливості інструментальної діяльності дітей старшого дошкільного віку з низьким рівнем «музичних здібностей, що утворюють ядро музичності» [7].



Пошук шляхів активізації розвитку музичних здібностей свідчить про постійне вдосконалення методики музичного виховання дошкільників в процесі різноманітної музичної діяльності, в тому числі в процесі інструментального музикування, гри на елементарних музичних інструментах. С.М.Шоломович, приділяла багато уваги цьому виду музичної роботи з дошкільниками, писала про необхідність розробки «узагальнених» способів музичної діяльності: «Передбачається успішне орієнтування дитини в музичних явищах в найрізноманітніших ситуаціях» [4]. Одним з провідних був названий спосіб «вслуховування», розвиваючи адекватність характеру імпровізації у виконавській діяльності: «Вслухаючись в музичні звуки, діти із задоволенням могли довго музикувати на музичних інструментах » [4].

Дошкільна освіта послідовно виконує основну інтегровану задачу музичного виховання - формувати музичну культуру дитини з урахуванням особистісних якостей і умов соціального середовища. Переконливо і поетично пише Г.П.Ватаманюк: «Шляхи прилучення до музичного мистецтва: через виховання здатності емоційно відгукуватися на музику, до розвитку музичного слуху, що дозволяє відчувати і усвідомлювати особливості музичної мови, глибину і красу мистецтва звуків. Сприйняття музики допомагає засвоєнню практичних навичок в співі, русі, грі на дитячих музичних інструментах » [2].

Елементарні музичні інструменти можна умовно розділити на дві основні групи: інструменти без певної висоти звуку та інструменти звуко-висотні, включаючи вісім підгруп. Сучасний дошкільний інструментарій може мати наступну структуру:

- інструменти без певної висоти звуку(палички, кастаньети, маракаси, бруски, коробочка, барабан, бубон, дзвіночки, румба, трикутник, тарілки, щітки, тріскачки, ложки);
- ударні з певною висотою звуку (металофони, ксилофони);
- клавішні інструменти (дитячі роялі, піаніно);
- клавішно-електронні (дитячі органіли, фаємі, синтезатори);
- клавішно-пневматичні (гармоніка, баян, акордеон);

- духовні, язичкові (триола, симона, вермона);
- духові з коливаючим стовпом повітря (сопілка, флейта, блок-флейта, флейта Пана, );
- струнні щипкові (дитячі гуслі, цитри, арфи);
- інструменти з нефіксованим настроюванням (флексатон).

Одним з напрямків розвитку різних музичних здібностей є інструментальне музикування, процес засвоєння навичок гри, а також гра в різних за складом інструментальних ансамблях, гра в дитячому оркестрі, при умові «переживання музики як виразу деякого змісту» (С.М.Науменко). Згідно з дослідженнями музичних психологів, слід виділити три основні музичні здібності: «1. Відчуття ладу, тобто здатність емоційно розрізняти ладові функції звуків мелодії, або відчувати емоційну виразність звуко-висотного руху ...

2. Здатність до слухового уявлення, тобто здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуко-висотний рух ...

3. Музично-ритмічне почуття, тобто здатність активно (рухливо) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його ... Той комплекс здібностей, який ми називаємо музикальністю, звичайно, не вичерпується трьома здібностями. Відзначається, що «музичні здібності - багатопланове явище, включаючи широкий спектр розвиваючих в процесі інструментального музикування музичних даних дітей» [7].

Практика інструментальної роботи вказує на необхідність і успішність розвитку у дошкільнят почуття тембру, динаміки і форми. Колективна і індивідуальна інструментальна робота з дітьми активізує розвиток музичних здібностей, і настає період переходу кількості в якість. Стимулом інструментально-виконавчої діяльності є усвідомлене сприйняття музики. Завдяки широко розгорнутій концертній діяльності, розвитку різноманітних видів технічних засобів (кіно, телебачення, інтернет), сприйняття музики стає доступною формою спілкування дітей з мистецтвом. Потік музичної інформації практично безмежний. Тим важливіше стає проблема організації цілеспрямованого сприйняття і відтворення, допомагаючи формувати

вибірковість музичних вражень відповідно до необхідним рівнем виховання художнього смаку.

Навчити дітей слухати музику - справа досить складна. Завдання полягає в тому, щоб процес сприйняття музики дітьми старшого дошкільного віку був усвідомленим, тобто з розумінням засобів музичної виразності, в чому допомагає музичний керівник, акцентуючи увагу дітей на ладову основу, на тембрових і динамічних змінах перед прослуховуванням музичного твору .

Метод слова як один з провідних методів у педагогіці активізує процес естетичного сприйняття музики, сприяє засвоєнню засобів музичної виразності, що, безсумнівно, ініціює розвиток музичних здібностей і спонукає до активізації інструментально виконавчої діяльності. Прикладом музично-творчої «співпраці» педагога і дітей на заняттях формування сприйняття, розучування і пошук найбільш вдалого варіанту інструментування дитячої народної пісні «Ой на горі жито». Попередньо діти засвоїли навички гри на металофонах. На першу фразу - Діти запропонували виконати групою духових інструментів, на другій фразі - зіграти на металофонах, що додає словам пісні, яка виконується в супроводі інструментального ансамблю особливу теплоту і свідчить про досконалість у дітей старшого дошкільного віку музично-ритмічного почуття, почуття ладу, тембрового слуху, музично- слухових уявлень і почуття форми.

Сприйняття дітьми старшого дошкільного віку багато тембрової музики можливо в динаміці схожості й відмінності. Наприклад, М.В.Лисенко вальс і вальс Й. Штрауса єдині за формою (танець), але контрастні за ладом, за характером емоційного змісту. Усвідомлене сприйняття музики стимулює до виконавської діяльності, яка здійснюється в найрізноманітніших видах: як в сольному, ансамблевому і хоровому співі, так і в інструментальному музикуванні – гри на дитячих музичних інструментах за участю дітей в інструментальних ансамблях, в дитячому оркестрі. Сприйняття на музичному занятті «Ранок» з симфонічної сюїти Е.Гріга «Пер Гюнт» у виконанні симфонічного оркестру сприяло на позакласному занятті зародженню потреби в процесі фортепіанного виконання музичним керівником - пошуку варіанту

супроводу групою елементарних і електронних музичних інструментів. Основну тему з тріолями вирішено було виконувати на тріолях, супроводжуючи її грою на арфах половинними тривалостями, а наступні дві короткі фрази теми скрипок - послідовно на двох синтезаторах, з незначним зменшенням мікшером звучання закінчення музичних мікро-фраз. При цьому основна тема дублювалася групою на склад «ля». Творчий пошук інструментальної інтерпретації пісень і п'єс активізувався і носив вже характер виконання ведучих тем твору на елементарних музичних інструментах. Це свідчило про наявність відповідних навичок гри, умінні творчо виділити в поєднанні головне, істотне, характерне для того чи іншого тембру в палітрі елементарних музичних інструментів, про розвиток різних музичних здібностей - почуття музичного ритму, ладового почуття, тембрового і динамічного слуху, музично-слухових уявлень. Пробудження у дітей почуття творчої співучасті відповідає сутності та принципам проблемного навчання, що базується на існуючих у них знаннях. З психолого-педагогічної точки зору проблемна ситуація являє собою усвідомлений пошук, узгодженість між існуючими знаннями і тими, які необхідні для вирішення виниклої або запропонованої задачі. І сприйняття музики, і виконавець, і творча діяльність тісно пов'язана з музично-пізнавальною діяльністю, яка дозволяє залучати дітей до знання нотної грамоти, освоювати ними закономірності музичної мови, розумно втілювати звуки музики в процесі інструментального музикування, гри на елементарних музичних інструментах.

Все це розширює кругозір дітей, дає можливість значно підвищити рівень виконавських навичок, розширює горизонти творчої уяви, виконавської діяльності, що сприяє активізації розвитку різноманітних музичних здібностей дітей на музичних заняттях. Виразні можливості інструментів залежать як від їх якості, так і від способів звуковидобування. Наприклад, прийоми гри на бубні різні: можна грати, б'ючи по обручу або по центру бубна, можна ударяти пальчиками, а можна - фалангами пальців: все залежить від характеру музики.

Дитячі органі «Малюк», «Чижик», «Пілле» «Анюта» з фортепіанною клавіатурою і з діапазоном півтори-дві октави мали мікшери гучності і тембру, що було окрасою звукової палітри. «Синтезатор, - зазначає А. Е. Гімро, - дозволить розширити кругозір дитини, наблизити його слухові навички до нових досягнень сучасної музики» [4]. Для дітей створені відносно недорогі, але цікаві за виконавчими можливостями синтезатори. Наприклад, синтезатор для дітей «Miles-3738 “Miles Electronik Keyboar”» має діапазон в три з половиною октави, тембри піаніно, органа, гітари, скрипки та інших інструментів, автоматичні блоки ритмічних малюнків. На матриці записано кілька коротких мелодій з різним тембральним забарвленням, що дозволяє дитині прослуховувати ці мелодії і на основі короткочасної пам'яті програвати їх, а значить, активно розвивати «здатність до слухового уявлення» [8].

На синтезаторі є можливість грати двох голосні мелодичні малюнки або музикувати під певний ритм, а головне, записувати складену імпровізацію і прослуховувати її з бажаною зміною тембрів. Як зазначають музичні педагоги, «людина, що випробувала радість творчості навіть у мінімальному обсязі, поглиблює свій життєвий досвід і стає іншим за психічним складом, ніж людина, яка наслідує тільки іншим» [2]. Такий підхід дозволяє в процесі інструментального музикування спрямовувати « пасивну публіку » на творчий життєвий шлях.

Гра на елементарних музичних інструментах розвиває волю, дисциплінованість, прагнення до досягнення мети, уяву, емоційність, музичну пам'ять. Існує три основні методи навчання гри на музичних інструментах: наочно-репродуктивний, по нотах, по слуху. Наочно-репродуктивне навчання і засвоєння навичок гри на інструменті може проходити паралельно з засвоєнням музичної грамоти. Треба зауважити, що найбільш ефективніше навчання досягається при грі на слух, але цей спосіб вимагає серйозної слухової підготовки. На початковому етапі для підбору на слух використовуються лише добре знайомі мелодії. Програвання на слух нескладної мелодії з певної ноти допомагає краще освоїти клавіатуру, уявити напрям інструментального руху

мелодії, активно розвиває музично слухові уявлення. Гра одночасно зі співом позитивно впливає на поступове підлаштування голосу до звуків інструменту. Колега К. Орфа професор В. Келлер зазначала: «Такого роду проспівування корисніше, ніж повторення звуків, заспіваних голосом, оскільки вимагають від дітей вміння перетворювати інструментальний звук в звук вокальний» [5]. Відчуття унісону, яке виникає при цьому, сприймається дитиною із задоволенням, а координація слуху та голосу налагоджується і закріплюється. Необхідно, щоб дитина відчувала виразні можливості інструментів і навчилася використовувати різноманітність їх тембрових фарб. У процесі створення дітьми інструментальних імпровізацій з метою розвитку внутрішнього музичного слуху використовується «метод пульсуючого мовчання» [6]. На прохання музичного керівника, дитина склавши мелодію, не граючи певний фрагмент мелодії, а подумки його проспівуючи, ґрунтуючись на внутрішньому представленні пульсації метроритму, потім продовжує грати мелодійний малюнок. Така музично-творча робота з дітьми успішно розвиває як музично-слухові уявлення, так і тембровий слух, так як в уявленні учня домінує тембровий «кроковий процес». Навчання гри на музичних інструментах, засвоєння навичок є основним для виконання музичних творів в ансамблі, в оркестрі, і в цьому напрямку інструментальної діяльності особливу важливість набуває знання нотної грамоти.

Можливі варіанти, коли вивчений по нотах з групою дітей на індивідуальних заняттях музичний твір виконується в групі. На музичних заняттях діти на основі нескладних завдань імпровізують на елементарних музичних інструментах ритмічно і мелодично, що додає особливий активізуючий імпульс подальшому процесу інструментального музикування в умовах позакласної роботи, розвитку музичних здібностей дошкільників, перш за все з низьким рівнем музичних задатків. Музичні заняття активізують ансамблеві інструментальні імпровізації, які можуть бути різними за задумом і характером, за ансамблевим складом ритмічних і звуковисотних інструментів, які сприяють вдосконаленню різних музичних здібностей.

Як показує практика роботи, діти засвоюють ази поліритмії, ладу, тональності, форми, тому вони впевнено розпочинають, продовжують і завершують невеликий за формою, але досить цікавий за змістом сюжет інструментального музикування. У дітей розвивається поліфонічний слух, почуття ладу як одна з основних музичних здібностей, почуття тембру і почуття форми. Особлива увага приділялася творчому розвитку почуття тембру. В процесі занять у дітей розвиваються музично-слухові уявлення, формується здатність до творчого осмислення ритмічних і інтонаційних моделей, швидкої ладової реакції.

Досвід показав, що всі діти з великим бажанням відвідували музичні заняття, знайомилися з основами гри, з захопленням імпровізували, з увагою і відповідальністю грали в інструментальних ансамблях, в оркестрі. У дітей з початковим низьким рівнем музичності поступово розвивалися різні музичні здібності, інтонаційно удосконалювався співочий голос. Творчість, інтерес, захопленість, спільне інструментальне музикування, імпровізація в інструментальних ансамблях різних складів, спільний твір акомпанементу до пісень які розучуються, формування співочого голосу, підкріплене контролюючими звуками добре налаштованих дитячих музичних інструментів, - все це сприяє активному розвитку різноманітних музичних здібностей, формуванню музичної культури дітей старшого дошкільного віку. Відзначається, що «правильно поставлений процес музичного навчання і виховання веде до вдосконалення в дитини якостей, які необхідні для успішної музично-творчої діяльності та активного розвитку музичних здібностей» [8]. Самостійна музична діяльність, музика у повсякденному житті з використанням інструментального музикування, і гри в інструментальних ансамблях, в дитячому оркестрі дозволяють зробити об'єктивні висновки про підвищення рівня «музичного фону», а також про значущість інструментального музикування в активізації розвитку різних музичних здібностей у дітей старшого дошкільного віку.

### **Список літератури**

1. Зінич Р., Кукловська В. Музика в дитячому садку. Київ : Музична Україна, 1977. 255 с.
2. Ватаманюк Г. П. Музика в країні дошкілля. Київ, 2008. 238 с.
3. Біла І. М. Психологія дитячої творчості. Київ : Фенікс, 2014. 431с.
4. Шоломович С. М., Рудченко І. М., Зінич Р. Т. Методика музичного виховання в дитячому садку. Вид 2-ге, переробл. та доповн. Київ : Музична Україна, 1979. 163 с.
5. Келлер В. Система дитячого музичного виховання Карла Орфа. Київ, 1970. 334 с.
6. Семизорова В., Шараєвська І., Степаненко Н. Використання системи «Елементарного музикування» К. Орфа в освітньому процесі дошкільного навчального закладу. Тернопіль, 2014. 368 с.
7. Науменко С. І. Основи вікової музичної психології. Київ : Логос, 1995. 103 с.
8. Ціннісні орієнтації дитини у дорослому світі : навч.- метод. посібник / за ред. Т.О. Піроженко. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2016. 248 с.

*Михаськова М. А.,  
доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

## **ДОЦІЛЬНІ ВИДИ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В РОБОТІ З ІНКЛЮЗИВНИМИ ДІТЬМИ**

Відповідно до положень Саламанкської декларації (1994 р.), «Дакарської рамкової концепції дій» (2000 р.), Конвенції ООН «Про права інвалідів» (2006 р.), Інчхонської декларації (2015 р.), Наказу МОН України «Про затвердження Концепції розвитку інклюзивного навчання» (2010 р.), Постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження Порядку організації інклюзивного навчання загальноосвітніх навчальних закладах» (2011 р.), «Національної



стратегії у сфері прав людини на період до 2020 року» (2015 р.), Концепції «Нова українська школа» (2016 р.), Закону України «Про освіту» (2017 р.), «Методичних рекомендацій щодо організації навчання осіб з особливими освітніми потребами в закладах освіти в 2019–2020 н.р.» (2019 р.) у закладах загальної середньої освіти створюються інклюзивні класи, в яких має забезпечуватись спільне навчання і виховання здорових дітей, а також дітей з особливими освітніми потребами [2].

Відповідно до ширшого розуміння інклюзивної освіти та міжнародних документів, діти з особливими потребами – це особи до 18-ти років, які потребують додаткової підтримки в освітньому процесі:

- ❖ діти з порушеннями психофізичного розвитку
- ❖ діти з інвалідністю
- ❖ діти-біженці
- ❖ працюючі діти
- ❖ діти-мігранти
- ❖ діти-представники національних меншин
- ❖ діти-представники релігійних меншин
- ❖ діти із сімей з низьким прожитковим мінімумом
- ❖ безпритульні діти
- ❖ діти-сироти
- ❖ діти із захворюваннями СНІД/ВІЛ та інші.

В українському законодавстві термін «діти з особливими освітніми потребами» використовується у вужчому розумінні інклюзивної освіти й охоплює дітей з порушеннями психофізичного розвитку та дітей з інвалідністю [1].

Однією з розповсюджених форм розладів є **дефіцит уваги та гіперактивність**. Негативними сторонами роботи з цими дітьми є розпорошеність уваги та концентрації дітей, неспроможність доводити розпочату роботу до кінця та її коротка тривалість за часом, балакучість під час виконання завдань. Однак, такі діти переважно активні та імпульсивні,

неординарні та зацікавлені. Їм подобається займатися творчими видами діяльності на роках музичного мистецтва.

Особливістю музичних занять з дітьми з дефіцитом уваги та гіперактивністю є *необхідність частої зміни видів діяльності*, використання *форм роботи з рухами* (пластичні етюди, музично-рухові вправи, пальчикові ігри тощо), використання *методів інтерактивного навчання* (робота в парах та трійках, змінювані трійки,  $2+2=4$  тощо). Крім того, виникає потреба в унаочненні матеріалу, що вивчається, в укрупненні та акцентуації тієї інформації (виділенні ключових слів), яку необхідно донести до дітей учителю музичного мистецтва.

З такими дітьми варто застосовувати релаксаційні вправи, евритмію, слухання музики з корекційною метою, пантоміму, ритмограми, пальчикові ігри, дихальну та артикуляційну гімнастику, музично-дидактичні та ритмічні ігри, вокальні вправи.

Особливістю дітей із **дитячим церебральним паралічем** є неспроможність контролювати координацію рухів, викривлення слуху, зору і мовлення, порушена увага, сприйняття, пам'ять, коливання емоційних станів. Ці діти на уроках музичного мистецтва потребують допомоги і підтримки сторонніх осіб, оскільки вимагають частої зміни положення тіла і контролю м'язових утисків.

Музична діяльність на уроках мистецтва передбачає активне розслаблення, корекцію рухів, розвиток психічних та розумових процесів. Для зосередження уваги і розвитку пам'яті дітям з ДЦП на уроках музичного мистецтва потрібна укрупнена наочність (з виділенням окремих елементів), для розвитку стереогнозу – *роздатковий матеріал різної структури*.

Дітям з ДЦП доступні релаксаційні вправи, дихальну та артикуляційну гімнастику, спільне малювання, ритмічні вправи під музичний супровід, слухання музики з корекційною метою, пальчикові ігри, осмислення сюжетних картинок на музичну тематику, тіньовий театр.

У процесі роботи з дітьми з порушенням слуху слід звертати увагу на недорозвинуте словесне мислення та невміння розрізняти звуки та слова. Оскільки діти мають слухові вади, то їх потрібно розташовувати ближче до першої лінії, додатково *готувати навчально-тематичну наочність* та слідкувати за чіткістю *артикуляції і дикції вчителя* музичного мистецтва.

На уроках музичного мистецтва учитель може допомогти сурдопедагогу або дефектологу в роботі з дітьми з порушенням слуху. Науковці рекомендують в роботі з мовленнєвим матеріалом використовувати звуки, склади, беззмістовні ритмічні моделі з дотриманням умовної структури та наголосу (та, та-та, та-та-та), слова, прості короткі тексти.

Порушення слуху негативно позначається на розвитку мовлення дитини, тому в роботі з такими дітьми вчителю музичного мистецтва слід звертати увагу під час співу на роботу над диханням і дикцією, працювати над відтворенням інтонації з різними емоціями (радість, гнів тощо) та мімікою, залучати у роботі над інтонацією малюнки, які пояснюють інтонацію.

Види музичної діяльності з дітьми з порушенням слуху: фонетична ритміка, ритмічні вправи (ритмограми), музично-дидактичні ігри.

У дітей з **порушенням зору** на уроках музичного мистецтва спостерігається погана моторика і координація рухів, недостатньо сформовані графічні навички. Це унеможлиблює проведення деяких видів музичної діяльності та виводить на перший план сприйняття навчальної інформації *через слух і дотик*. Роботу з такими дітьми пропонується проводити *за допомогою дорослого* (асистента, волонтера, батьків, помічника тощо).

На уроках музичного мистецтва рекомендується використовувати *додаткові засоби навчання* (фланелеграф, магнітна дошка із намальованим фарбою нотоносцем, магніти у формі нот, ритму тощо). Розвитку рухливості пальців та їх чутливості сприяють розкладання фігурок за ознаками (в одну коробочку нотки, в іншу – знаки). Можна використовувати щоденні заняття (3–5 хвилин) на іграшковому музичному інструменті (дитяче фортепіано, синтезатор).

З такими дітьми варто застосовувати музично-ритмічні рухи, пантоміму, ритмічні ігри, ритмограми, вокальна діяльність, релаксаційні вправи, спільне малювання, пальчикові ігри, драматизація під музику.

Діти з **аутизмом** сприйнятливі до занять музичним мистецтвом, але погано взаємодіють з людьми в соціумі, мають стереотипну поведінку, не проявляють емоційного співпереживання. Діти з аутичним спектром розладів мають свій індивідуальний ритм роботи і своє бачення світу, тому з ними складно проводити уроки в закладах загальної середньої освіти.

Однак під час роботи з такими дітьми педагогу-музиканту слід дотримуватись *частоті зміни видів діяльності* і залучати до діяльності *поопераційні картки* (з малюнками-схемами послідовності дій). Науковці пропонують фізичну допомогу в організації дії, коли дорослий в буквальному розумінні «працює» руками дитини, пише або малює разом з нею, тримаючи один олівець.

Доцільні види роботи: спільне малювання, ляльковий (тіньовий) театр, пластична драматизація під музику, вокальна діяльність, музично-ритмічні ігри, слухання музики з корекційною метою, пальчикові ігри, логоритмічні (ритмічні) ігри, створення віршів, малюнків та оповідань, руханки.

Діти з **синдромом Дауна** це генетичне порушення, що обумовлює певний *рівень утруднення в навчанні та характерний набір фізіологічних особливостей (форма хромосомних порушень, 47 замість 46, одна дитина з 7)*. Характеризуються м'язовою млявістю, низьким рівнем посидючості та уваги, порушенням фонематичного слуху. Види музичної діяльності з дітьми з синдромом Дауна: релаксаційні вправи, вокальна діяльність, спільне малювання, ритмічні вправи під музичний супровід, слухання музики з корекційною метою, пальчикові ігри, осмислення сюжетних картинок на музичну тематику, тіньовий театр.

Під час роботи з дітьми з **порушенням розумового розвитку** вчителів музичного мистецтва слід звернути увагу на мовленнєві порушення, низьку емоційну реакцію, недостатньо розвинутий рівень уваги та зосередження,

обмежену увагу. Діти з такими порушеннями швидко втомлюються, тому потребують *частої зміни видів музичної діяльності та невеликого обсягу навчальної інформації*. Однак вони спроможні контролювати свою поведінку в соціумі та позитивно реагують на тілесний контакт під час гри та спільних дій.

Доцільними є релаксаційні вправи, вокальна діяльність, спільне малювання, слухання музики з корекційною метою, ритмограми, пальчикова гімнастика, драматизація казок.

У дітей з порушенням мовлення спостерігається не диференційованість артикуляційних рухів і пальців рук, низький рівень емоційності, уваги та пам'яті. Тому на уроках музичного мистецтва рекомендується ухилятися від пальчикових ігор, тіньового (лялькового) театру, логоритмічних вправ, оскільки ці види роботи будуть складними для дітей з ПМ.



Діти із затримкою психічного розвитку часто схильні до музики, емоційні та надмірно чутливі. Однак вади, пов'язані з умінням правильно орієнтуватися у ситуації, розпорошеність уваги та низька продуктивність і втомлюваність не дозволяють їм реалізовувати свої можливості.

Під час роботи з цими дітьми рекомендується *більше часу відводити на ігрову діяльність*, де етапи гри мають бути описані у *схемах і малюнках* для чіткого розуміння послідовності дії. Для закріплення результату психологи радять залучати різноманітні форми *тактильної взаємодії*. Варто пам'ятати, що під час виконання всіх видів діяльності учень має *розповідати про те, що він робить*, називати кожний знак, що вивчається, відповідним словом.

У роботі з такими дітьми слід використовувати релаксаційні вправи, слухання музики з корекційною метою, драматизацію під музику, евритмію, спільне малювання, пальчикова гімнастика, музично-дидактичні та ритмічні ігри.

**Висновки.** Отже, серед найбільш дієвих і продуктивних видів діяльності з інклюзивними дітьми на уроках музичного мистецтва є вокальна діяльність, дихальна та артикуляційна гімнастика. Ці види роботи можна застосовувати з усіма категоріями дітей з ООП (складності є в роботі з дітьми із затримкою психічного розвитку). Музично-ритмічні рухи, а також руханки і пантоміму рекомендується залучати до роботи з дітьми з дефіцитом уваги та гіперактивністю, з дитячим церебральним паралічем, з порушенням зору, з аутизмом, з синдромом Дауна, з порушенням мовлення, із затримкою психічного розвитку. Пальчикові ігри – це можливий вид діяльності із дітьми з дефіцитом уваги та гіперактивністю, з дитячим церебральним паралічем, з аутизмом, з синдромом Дауна, із затримкою психічного розвитку, з порушенням розумового розвитку. Тіньовий театр на уроках музичного мистецтва може бути ефективний для роботи з особами з дитячим церебральним паралічем, з аутизмом та синдромом Дауна. Музично-дидактичні, ритмічні ігри та ритмограми рекомендується використовувати для занять із дітьми з дефіцитом уваги та гіперактивністю, з порушенням слуху, зору, з аутизмом, з порушенням розумового розвитку, з порушенням мовлення, із затримкою психічного розвитку. Фонетична ритміка як вид діяльності застосовується з дітьми з порушенням слуху та мовлення. Особи із порушенням зору, з аутизмом, з порушенням розумового розвитку, з порушенням мовлення, із затримкою психічного розвитку із задоволенням виконують драматизацію під музику.

Спільне малювання залучається до роботи зі всіма категоріями інклюзивних дітей (крім осіб із порушенням слуху). Логоритмічні вправи та ляльковий театр рекомендовані для занять із дітьми з аутизмом. Слухання музики з корекційною метою є корисним для роботи з дітьми з дефіцитом уваги та гіперактивністю, з дитячим церебральним паралічем, з аутизмом, з синдромом Дауна, з порушенням розумового розвитку. Отже, музична діяльність є корисною і рекомендованою для дітей з особливими освітніми потребами для розслаблення, заспокоєння, стимуляції емоцій, настрою, інтелектуальної сфери, розвитку фантазії, уяви, образності, активізація творчих здібностей, мовлення.

### **Список літератури**

1. Основні поняття: інклюзивна освіта, діти з особливими освітніми потребами, універсальний дизайн, розумне пристосування. URL: <http://www.ussf.kiev.ua/a/FAQ1.html#:~:text=Відповідно%20до%20ширшого%20розуміння%20інклюзивної,діти-мігранти%2C%20діти%20-%20представники> (дата звернення 11.02.2023)

2. Проворова Є. М. Підготовка учителів музики до роботи в інклюзивному класі. URL: [http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/71/part\\_1/30.pdf](http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/71/part_1/30.pdf) (дата звернення 11.02.2023 )

*Морозова О. О.,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри мистецтвознавства, інструментальної  
підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії  
м. Хмельницький*

### **РОЛЬ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОМУ РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ**

Систематичне і цілеспрямоване музичне навчання й виховання в загальноосвітній школі здійснюється на уроках музичного мистецтва. Музика є одним із видів мистецтв, який і складає основний зміст предмету, а разом з

літературою та образотворчим мистецтвом – естетичний цикл. Отже, музика, література й образотворче мистецтво знаходяться в тісному зв'язку. Тому твори образотворчого мистецтва, художнє слово допомагають передати глибину почуттів, які втілені в музиці. За словами В. Сухомлинського, «пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду він неї. Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основною емоційної, естетичної, моральної культури» [3, с. 142].

Велику роль у музично-естетичному розвитку дітей відіграє вчитель. Розвиваючи здібність розуміти мову музики, відчувати її виразність, учитель дає учням необхідні знання, навички та вміння, виховує інтерес до музики, формує естетичні смаки. Музичне сприймання розвивається не тільки в процесі слухання музики, а й в інших видах музичної діяльності. Тому дуже важливо, щоб учні набували навичок і вмінь під час співу, ритміки, гри на дитячих музичних інструментах, а також у процесі вивчення музичної грамоти, яка допоможе їм краще зрозуміти музичні твори і виразно виконувати їх. Сенс роботи вчителя музичного мистецтва полягає не стільки в тому, щоб навчати дітей музики, скільки в тому, щоби прищеплювати любов до неї та розвивати музично-естетичні смаки.

Найкращий учитель – той, що прагне досягти психологічно позитивного рівня спілкування з учнем. Великого значення, зокрема, набуває здатність учителя до емпатії, уміння вибирати психологічно обгрунтований зміст навчально-художнього матеріалу [1, с. 27].

Учитель музичного мистецтва, проводячи навчально-виховну роботу, формує погляди, переконання, запити, смаки, ідеали дітей. Тому він повинен бути широкоосвіченою особистістю, добре знати свій предмет, володіти знаннями методики музичного виховання, постійно вдосконалювати свій ідейно-теоретичний рівень, завжди бути у творчих пошуках, бути професійним музикантом: вільно володіти інструментом, голосом, мати тонкий музичний



слух, вільно читати з листа, імпровізувати, любити свій предмет, а головне – любити дітей.

Саме вчитель музичного мистецтва прищеплює інтерес до музики. У молодших класах дітям більше подобається рухлива, весела, життєрадісна за характером музика, адже в міміці, жестах, рухах під музику вони відкрито виражають свої переживання і почуття задоволення. Метою уроків музичного мистецтва в ЗОШ є виховання музичної та естетичної культури учнів як необхідної частини їх духовної культури. Воно включає:

- а) морально-естетичні почуття і переконання, музичні смаки і запити;
- б) знання, навички і вміння, без яких неможливо засвоїти музичне мистецтво (сприймання, виконання);
- в) музичні, творчі здібності, які визначають успіх музичної діяльності.

Сучасна програма з музичного мистецтва має тематичну побудову: всі теми – це ніби східці, які ведуть учнів до оволодіння музично-естетичною культурою. У темах навчальної програми послідовно розкриваються особливості музичної мови, багатство і своєрідність її змісту, зв'язок з іншими видами мистецтва (живописом, літературою), особливості емоційного впливу музики. На уроках музичного мистецтва учні ознайомлюються з найкращими зразками української народної музики, фольклору, творами композиторів-класиків, масовими піснями. Основою виховання музичної культури учнів є засвоєння саме класичної спадщини. Важливим завданням музично-естетичного виховання у школі є формування музичної культури учнів у процесі спілкування з музикою, внаслідок чого формуються їхні інтереси, погляди, смаки тощо [2, с. 47].

Отже, вчитель музичного мистецтва відіграє величезну роль у музично-естетичному вихованні учнів. Саме він відкриває шляхи до спілкування з музикою, вчить її розуміти, а через неї – розуміти світ.

### **Список літератури**

1. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія та методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

2. Ростовський О. Я. Взаємозв'язок різних видів мистецтва на уроках музики. Київ : Освіта, 1991. 98 с.

3. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: У 5 т. Київ : Рад. школа, 1987. 387 с.

**Найда Ю. М.,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **ДО ПРОБЛЕМИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Музична дисципліна «Концертмейстерський клас» має практичне значення в застосуванні набутих навичок і вмінь, засвоєних за роки навчання. Формування творчої самостійності концертмейстера опирається на глибокі знання музично-теоретичних дисциплін, основного музичного інструмента, фахових методик, а також знання психофізіологічних закономірностей виконавця. Цей предмет покликаний підняти виконавський рівень майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Широкий діапазон концертмейстерських дій учителя музичного мистецтва обумовлює наявність цілого комплексу відповідних умінь: акомпанування, читання нотного тексту з аркуша, транспонування, підбір на слух, вокальне виконання твору під власний супровід, ансамблева гра тощо. Охарактеризуємо ці вміння детальніше.

Основою концертмейстерської майстерності є вміння *акомпанувати солісту-інструменталісту, солісту-вокалісту або вокально-хоровому колективу*. Працюючи над цим, потрібно знати особливості акомпанування, уміти орієнтуватися в різній фактурі інструментальних та вокально-хорових творів, спрощувати партії акомпанементу і, навпаки, вводити в акомпанемент мелодії та

гармонії. Основне завдання концертмейстера – створення цілісного художнього образу твору, що народжується в сумісній творчій співпраці партнерів.

За словами М. Файгіна, навчати читанню нотного тексту – значить передусім всесторонньо розвивати учня як музиканта. Уміння *читати нотний текст з аркуша* є необхідною професійною якістю вчителя музичного мистецтва. «Скільки читаємо – стільки знаємо» – ця давня, багаторазово перевірена істина повністю зберігає значення й у музичній освіті. В. Сухомлинський наголошував, що читання – це одне з джерел мислення і розумового розвитку. Вважають, що кожен освічений музикант, переглядаючи очима нотний текст, зобов'язаний ще до початку гри чітко уявити, який кінцевий звуковий результат він отримає після його виконання. Прочитати твір з аркуша – означає швидко схопити й ескізно передати емоційно-образне значення музики, при деякій умовності відтворення нотного запису та без тривалої попередньої підготовки. Концертмейстер повинен знати специфіку читання нот з аркуша, оперувати музично-слуховими уявленнями, передбачати логіку розвитку музичної думки; охоплювати основні напрями динамічного і темпового розвитку твору; виділяти гармонійну основу; уміти спрощувати музичний матеріал за рахунок вилучення другорядних деталей мелодичного і гармонічного розвитку. Наприклад, можна обійтись без мелізмів та деякої фонові підтримки, але в жодному разі не можна спрощувати мелодію і загальний ритмічний малюнок твору. Звичайно, чим більше студент має практичного досвіду читання з аркуша, тим менше він буде допускати текстових спрощень. Відповідно до цього виділяють уміння емоційної інтерпретації та інтелектуального трактування музичного твору.

Важливим професійним концертмейстерським умінням вчителя музичного мистецтва є *транспонування*. Воно продиктоване потребою зміни оригінальної тональності вокального твору через її невідповідність теситурним можливостям виконавців. Це вимагає від концертмейстера постійного музично-слухового самоконтролю, активізації пам'яті, уваги. Потрібно чути і бачити не окремі звуки, а гармонічні угруповання, відчувати звуковисотні, метроритмічні особливості виконання твору в новій тональності. Концертмейстер повинен

знати основні аплікатурні принципи гам, арпеджіо акордів, слухати «внутрішнім» слухом музичний матеріал у вихідній тональності; швидко переносити фактурні й гармонічні особливості в іншу тональність.

Формування вміння *підбирати на слух* знайомі мелодії стимулює самостійність мислення концертмейстера, розвиває «внутрішній слух», розширює репертуарні межі музичного матеріалу, дає можливість учителю музичного мистецтва оперативно реагувати на появу нових популярних мелодій. Концертмейстер повинен знати закономірності імпровізації різних стилів, а також уміти імпровізувати на задану тему, змінюючи ритмічну основу й фактуру. Щодо підбору на слух, то мають на увазі процес відтворення на інструменті реального звучання музичного матеріалу, що зберігається в пам'яті, або отриманого на основі нових музично-слухових уявлень.

Формування вміння *вокального виконання твору під власний супровід* відображає специфіку роботи вчителя музичного мистецтва. Уміння поєднувати вокальні й акомпаніаторські функції в процесі виконання пісенного репертуару, здійснювати слуховий контроль за правильним співвідношенням звучання свого голосу і акомпанементу, уміння розподіляти увагу між виконанням музичного твору і спілкуванням з аудиторією за допомогою виразної міміки, що підсилює емоційне сприйняття музики, є запорукою того, що на аудиторію подібне виконання справить яскраве враження [1, с. 290].

Розвиток навичок *ансамблевої гри* посідає чільне місце в практичній діяльності музиканта. Концертмейстер повинен урахувати закономірності виконання сольної та супровідної партій; відчувати динамічну, ритмічну та художню цілісність твору; розрізняти головне і другорядне. Навички ансамблевої гри вимірюються не тільки синхронністю партій, не тільки вивіреном балансом співвідношення звучності двох інструментів, а й умінням відчувати партнера та узгоджувати з ним виконавський план твору.

Отже, концертмейстерська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва базується на системі узагальнених музичних умінь, професійно

значущих концертмейстерських знань, умінь та навичок на тлі емоційно-ціннісного ставлення до власної практичної діяльності.

### **Список літератури**

1. Карпенко Т. П. Підготовка майбутніх учителів музики до концертмейстерської діяльності. *Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. праць*. Випуск 4. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2010. С. 286–293.

**Науменко Н. М.,**  
*асистент кафедри режисури кіно і телебачення ФКіТБ*  
*Київського національного університету*  
*культури і мистецтв,*  
*м. Київ*

**Ткаченко Г. О.,**  
*асистент кафедри режисури кіно і телебачення ФКіТБ*  
*Київського національного університету*  
*культури і мистецтв,*  
*м. Київ*

### **ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ЕТИКИ В ТЕЛЕВІЗІЙНІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ**

Телевізійна журналістика – невід’ємна складова у житті сучасної людини, оскільки саме з новинного контенту суспільство отримує найбільше інформації. Варто зазначити, що на якість телевізійного продукту впливає чимало факторів, серед яких найголовніший – професіоналізм автора і саме від нього залежить в якому інформаційному вигляді буде донесено новині данні суспільству у цілому.

Щоб детальніше зрозуміти як саме виникла професійна етика в телевізійній журналістиці – варто дізнатися історію створення телебачення та новин, зокрема в Україні.

Доцільно зазначити, що основні правила телевізійної журналістики та специфіку роботи телебачення висвітлив Е. Бойд [1]. Описав процес формування українського телебачення та історію його видозмін Ю. Каганов [4]. Проаналізувала роботу українських телеканалів та підбила підсумки рейтингу

медіа сфери Н. Данькова [2]. Визначив основні правила інформаційної журналістам під час створення новинного контенту Є. Дмитровський [3]. Поняття «репортаж» як жанр на телебаченні і радіо досліджували А. Лісневська і Т. Коженівська [5].

Історія творення саме українського телебачення розпочалася ще в часи Радянського Союзу, у своїй книзі «Організація роботи на телебаченні» Є. Дмитровський зазначив, що тоді «з Москви в Україну передавалися телепрограми політичного, пропагандистського характеру, заідеологізовані новини, музику та інші передачі» [3, с. 9]. Варто погодитися із цією думкою, оскільки телебачення того часу здебільшого було інструментом впливу на суспільство.

Із плином часу на телебаченні почали з'являтися проблески української культури. Про це у своїй книзі «Конструювання радянської людини» свідчить Юрій Каганов. Він зазначає, що «українське телебачення використовувало в етері чимало матеріалів народного і хорового мистецтва, народної музики, української естради, фестивально-телевізійних передач. Цей дискурс, вважаємо, склався як компроміс між неможливістю показувати події в Україні без прив'язки до СРСР і прагненням зберегти автентичне українське обличчя, не дозволивши розчинити його в загальнорадянському інформаційному просторі» [4, с. 217]. До відновлення незалежності України в 1991 році ситуація поступово покращувалася для українських медійників, які набиралися досвіду та починали створювати нові українські телеканали.

Першою спробою створити професійні приватні теленовини в незалежній Україні став проєкт медіацентру «Вікна». У 1993 році був запроваджений курс для співробітників, українські журналісти могли набратися досвіду та пройти стажування у корпорації ВВС, яка є однією з найкращих в усьому світі.

Опираючись на цей досвід і ситуацію в Україні, починають відкриватися нові телеканали. Відтак, лише за кілька років на медіа-ринку з'явилися потужні гравці, які досі тримають першість у рейтингах. У 1995 році виникла «Телевізійна Служба Новин» від каналу «1+1». Їхні випуски характеризуються

власним стилем, організацією інформації та фаховістю ведучих, у такий спосіб вони задали високу планку, яку тримають і досі.

За рік після «ТСН» з'являються «Подробности» на телеканалі «Інтер». Після цього випуски новин виходять на Новому каналі та на «ICTV», і з того моменту вони тримали першість серед телевізійних уподобань українських глядачів, але в їхніх програмах, окрім новин, було ще багато різноманітних програм, тому назвати їх інформаційними каналами важко. Зокрема, «5 канал», який запустився 1-го лютого 2003 року, став першим винятково інформаційним телеканалом в Україні. Редакція одразу почала позиціонувати себе як «Канал чесних новин». Того ж року журналісти разом із керівниками підписали угоду про принципи роботи, які забороняли втручатися у процес виробництва новин, і ухвалили засади редакційної політики. Під час виборів президента 2004 року «5 канал» був єдиним телеканалом, що надавав слово у прямому етері як владі, так і опозиції. Через це працівники каналу зазнавали тиску з боку влади та політиків.

Аналіз з приводу інформаційних каналів оприлюднила авторка Н. Данькова на ресурсі «Детектор Медіа». За їхніми даними, для інформаційних каналів 2021 рік був дуже насиченим, зокрема через санкції проти народного депутата Тараса Козака, який володів ліцензіями телеканалів «групи Медведчука» – «112 Україна», «ZIK» та «NewsOne». Після їхнього відключення змінився і загальний рейтинг, відповідно – різко зросли показники в каналу Євгена Мураєва «Наш» та у телеканалі «Прямий», які й очолили рейтинги. Утім, новоспечена на той час «Україна 24» посунула лідерів і пробилася на перші сходинки [2].

У ході дослідження слід виокремити новини в умовах війни в Україні. У цей час для людей критично важливо отримувати достовірну та перевірену інформацію, тож для журналістів робота стає ще більш інтенсивною. Під час воєнного стану важливо дотримуватися стандартів журналістики. Зокрема, кілька разів перевіряти отриману інформацію, не поширювати чуток, які не мають підтвердження, а також із особливою уважністю ставитися до імен, дат і назв вулиць, адже помилка може призвести до серйозних наслідків.

Наступний момент – неупередженість, а саме: журналіст повинен почути різні думки та намагатися не вплітати свою в матеріал. У сюжеті, по можливості, мають бути присутні дві сторони конфлікту, якщо це не є небезпечним для життя знімальної групи. Не варто забувати й про питання етики, при зйомках відео слід уникати надто кривавих кадрів. Якщо говорити про загиблих, краще показувати їхнє фото при житті і в жодному разі не можна називати загиблих «трупами».

Слід також зазначити, що бути особливо обачним у своїй професійній діяльності журналісту необхідно саме в період гібридної війни, у якій інформація є не менш загрозливою зброєю, аніж кулемети й авіація. Зокрема, новинний контент в умовах воєнного стану також відрізняється від мирного часу, оскільки обов'язковими для порядку денного стають повідомлення з фронту та звіт місцевої влади про обстріли громад. Утім, найбільш складним форматом є саме репортаж, тобто матеріал з місця події. Під час своєї роботи знімальна група повинна бути вкрай обережною, щоб не зашкодити військовим і самому собі.

Підсумовуючи викладене вище, слід сказати, що для телерадіожурналіста важливо створити ефект присутності, розповісти, що відбувається саме на місці події. Умовно, якщо картинка не передає ні запаху, ні смаку, то на цьому теж можна акцентувати інформаційну увагу. І, що є найголовніше – варто пам'ятати, що глядачі не люблять відчувати себе гіршими за інших, вони завжди хочуть бути у курсі подій та інформації, навіть якщо вона складна і незрозуміла. Саме тому для глядача потрібно створити реалістичний інформаційний контент і подавати інформацію просто й доступно.

Здавалося б, що стандарти журналістики у мирний час і під час війни особливо не відрізняється, але певні відмінності все ж є. У першу чергу, саме через війну журналісти і редакція мають посилювати свою пильність до матеріалів, які потрапляють в етер, оскільки перед цим вони мають бути впевнені в достовірності фактів.

### **Список літератури**



1. Boyd E. Television and radio journalism: the technique of news. Fifth edition. London, 2016. 425 p.
2. Dankova N. Detector of TV ratings. Results of 2021. URL: <https://detector.media/rinok/article/195866/2022-01-25-detektor-telereytingiv-pidsumky-2021-roku/> (access date 08/15/2022)
3. Dmytrovskyi E. Organization of work on television. Lviv, 2022. 89 p.
4. Kaganov Yu. Construction of "Soviet man". Zaporizhzhia, 2019. 430 p.
5. Lisnevskaya A., Kozhenovskaya T. The art of television reporting. Luhansk, 2013. 190 p.

**Незнанова-Липчинська Н. І.,**  
старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький

### **МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 6-Х КЛАСАХ НУШ**

У 2023/2024 навчальному році продовжується поетапне впровадження нового Державного стандарту базової середньої освіти (затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 30.09.2020 р. № 898), в якому *окреслено мету, вимоги до обов'язкових результатів навчання учнів на рівні базової середньої освіти, за циклами: адаптаційним (5-6 класи) та базовим предметним навчанням (7-9) класи, загальний обсяг їх навчального навантаження, розподілений між освітніми галузями. Для кожної освітньої галузі визначено: мету, єдину для всіх рівнів загальної середньої освіти, компетентнісний потенціал, обов'язкові результати навчання учнів, рекомендовану, мінімальну та максимальну кількість годин. Державний стандарт є основою для розроблення типових освітніх програм [1].*

*Типова освітня програма* (затверджена 19.02.2021 р. № 235) визначає: *вимоги до осіб, які можуть розпочати навчання за освітньою програмою базової середньої освіти; загальний обсяг навчального навантаження на адаптаційному циклі та циклі базового предметного навчання (в годинах), його розподіл між освітніми галузями за роками навчання, включає: варіанти типових навчальних планів; перелік модельних навчальних програм; рекомендовані форми організації освітнього процесу; опис інструментарію оцінювання, а також окреслює обов'язкові та рекомендовані підходи до розроблення закладами загальної середньої освіти та використання ними в освітній діяльності освітніх програм, які передбачають викладання одного чи декількох навчальних предметів (інтегрованих курсів) та мають відповідати структурі Типової освітньої програми [5].*

*Типові навчальні плани містять: перелік предметів та інтегрованих курсів, які є обов'язковими для реалізації кожної освітньої галузі; рекомендований розподіл навчального навантаження за роками навчання (в межах заданого діапазону «мінімального» та «максимального»); додаткові години для вивчення предметів освітніх галузей, курсів за вибором, проведення індивідуальних консультацій та групових занять.*

Для викладання навчальних предметів Мистецької освітньої галузі у 6-х класах закладів загальної середньої освіти *використовуються модельні навчальні програми, які розроблені на основі Державного стандарту.*

*Модельна навчальна програма «Мистецтво» – це комплексна програма для адаптаційного циклу навчання, яка забезпечує наступність між початковою і базовою освітою, гнучкий перехід учнів від молодшого шкільного віку до підліткового і визначає у вступній частині (пояснювальна записка): мету, завдання, принципи, ціннісні орієнтири, ключові компетентності, в основній: орієнтовну послідовність досягнення очікуваних результатів навчання учнів, зміст навчального предмета (інтегрованого курсу) та види навчальної діяльності учнів, рекомендовані для використання в освітньому процесі [4].*

Мистецьку освітню галузь реалізують: чотири модельних навчальних програми *інтегрованого курсу «Мистецтво»*, одну – *міжгалузевого інтегрованого курсу «Драматургія і театр»*, одну – *Музичного мистецтва*. На основі модельної навчальної програми заклади освіти розробляють *навчальні програми предметів, та інтегрованих курсів* (відповідне рішення затверджується педагогічною радою). Зміст *навчальної програми* забезпечує, обраний закладом освіти, підручник інтегрованого курсу «Мистецтво».

Типовою освітньою програмою на реалізацію мистецької освітньої галузі та, відповідно, інтегрованого курсу «Мистецтво» рекомендовано дві години на тиждень.

Загальна тематична структура програми «Мистецтво». 6 клас  
(за модельною програмою Л. Кондратової)

| Клас | Тематична структура<br>1 семестр, 2 семестр   | Кількість годин на тиждень   |   |
|------|---|--|---|
|      |   | Музичне мистецтво<br>(1 год.)  | Образотворче мистецтво (1 год.)   |
| 6    | <p><i>Тема року:</i><br/>Мандрівка країною мистецтв<br/>1 семестр.<br/>Шляхами українського мистецтва<br/>2 семестр.<br/>Сторінками мистецтва зарубіжжя</p> | <p><i>Тема року:</i><br/>Мандрівка країною мистецтв<br/>(музична складова)</p> | <p><i>Тема року:</i><br/>Мандрівка країною мистецтв<br/>(образотворча складова)</p> |

Вагомою методичною допомогою вчителів під час підготовки до уроку і його конструюванні є підручники та інше навчально-методичне забезпечення. Акцентуємо, що підручник це, щонайперше, навчальне видання для учнів.

Водночас, кожен з підручників – це відібраний і системно викладений мистецький контент, збагачений різноманітними методичними і дидактичними матеріалами.

Для учнів 6-х класів різними авторськими колективами створено підручники інтегрованого курсу «Мистецтво», що мають гриф «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України»: (Галина КІЗІЛОВА, Лариса ГРИНИШИНА; Людмила АРИСТОВА, Наталія ЧЕН; Людмила МАСОЛ; Олена ГАЙДАМАКА, Наталія ЛЄМЕШЕВА; Людмила КОНДРАТОВА; Тетяна РУБЛЯ). До підручників вказаних авторів розроблені орієнтовні *календарні плани*. Основна вимога календарного плану – наступність між уроками (курсами), їхня послідовність і логічність.

За підручником Л. Кондратової – наступна тематична побудова уроків Мистецтва [2].

#### 1 семестр. Тема. *«Шляхами українського мистецтва»*

Тема присвячена *вітчизняним митцям та їх мистецьким шедеврам*. Головне завдання вчителя, при вивченні тем *1 семестру*: ознайомити з мандрівною картою *Країною мистецтв*, поглибити знання про жанри музичного мистецтва, розглянути їх класифікацію. Узагальнити знання щодо жанрів українських народних пісень, особливостей українських народних танців, національних обрядів, оберегів, традицій. Представити жанрове розмаїття візуального мистецтва, мистецтва хореографії, театрального мистецтва, мультиплікації, кіномистецтва, розширити і поглибити уявлення учнів про засоби виразності музичного й образотворчого мистецтв, про особливості їхньої взаємодії між собою та з іншими видами мистецької діяльності, ознайомитися з вітчизняними шедеврами, вчити сприймати, порівнювати й аналізувати твори різних видів мистецтв, використовувати спеціальну термінологію в процесі колективних обговорень мистецьких явищ або для висловлення власного ставлення до них.

При вивченні тем: *«У колі мистецтв»*, *«Палітра жанрів мистецтв»*, *«Із народного до сучасного»*, *«У калейдоскопі жанрів»*, *«Моя духмяна Україна»*,

маємо на меті відкрити для учнів надзвичайно багату палітру мистецьких жанрів, познайомити з кращими творами славетних українських митців і мисткинь.

При вивченні тем: *«Музичні та графічні шедеври»*, *«Музичний та живописний портрет»*, перегортаємо нову сторінку вокального мистецтва, щоб ознайомитися з історією розвитку української хорової музики та її жанрами, також ознайомлюємо з творами портретного жанру, класифікуючи його за різними ознаками.

При вивченні тем: *«Жанрове розмаїття»*, *«Сюжет у творах мистецтва»*, *«Характер театральних образів»*, *«Жанри в українській мультиплікації»*, *«Жанри українського кіномистецтва»*, відкриємо скарбничку камерно-інструментальної музики, аби ознайомити з багатством її жанрів, з ознаками і історією Українського національного театру, зокрема оперного, доводимо в чому сила театрального мистецтва, які види мистецтв поєднує в собі, відвідуємо казкове місто Мультляндію, дізнаємося про особливості видів дитячого кіно [2].

2 семестр. Тема *«Сторінками мистецтва зарубіжжя»*.

При вивченні тем: *«Скарбниця зарубіжного мистецтва»*, *«Мистецькі обрії Західної Європи»*, *«Вокальне та пейзажне мистецтво»*, *«Світ у звуках і барвах»* вирушимо разом із учнями у незвичайну подорож країнами зарубіжжя, ознайомимось з західноєвропейськими національними школами вокалу, а саме – італійською вокальною школою, яка є еталоном класичного звучання голосу, з кращими зразками камерно-вокальної музики: романсом, баладою та їх виконавцями.

При вивченні тем: *«Мистецтво країн Балтії»*, *«Німецько-австрійська мистецька подорож»*, *«Мистецтво скерцо та шаржу»*, *«Від ноктюрну, рондо до натюрморту»*, *«Мистецькі шедеври»* – мистецькі шляхи ведуть у країни Балтії, де учні матимуть можливість ознайомитись із масовим народним музичним мистецтвом, Німецько-Австрійська мистецька подорож допоможе учням дізнатись про історію розвитку хорової музики, ознайомитись з творчістю Й. С. Баха, здійснюючи мистецьку подорож до Польщі, Норвегії учні більш детально матимуть можливість ознайомитись із композиторами Ф. Шопеном,

Е. Грігом, з жанрами камерно-інструментальної музики, повернувшись до Австрії, Німеччини учнів очікує незабутня зустріч із геніальним композиторами В. Моцартом, Л. Бетховеном та їх творами.

При вивченні тем: «Славетні імена в мистецтві», «Героїчні мотиви в мистецтві», «Міфологічні та релігійні образи в мистецтві», «Танцювальні ритми», «Театральні зустрічі», «Театр ляльок», «Жанри мультиплікації» «Жанри кіномистецтва», «Новітні жанри в мистецтві» – побуваємо з учнями в кількох країнах Європи (спочатку вирушимо в Італію, потім – в Іспанію), аби більше дізнатися про жанри: соната, симфонія, ознайомимо учнів із міфологічними та релігійними образами в мистецтві, продовжуючи подорож країнами Європи, учні матимуть можливість послухати чудові танцювальні мотиви, а зустрічі з театральним мистецтвом, а саме з театром ляльок, завжди даруватимуть учням позитивні емоції, і на завершення подорожі ознайомимо їх із новітніми жанрами в мистецтві та запросимо в зірковий кінозал [2].

### Список літератури

1. Державний стандарт базової середньої освіти (затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 30.09.2020 №898 [URL:https://imzo.gov.ua/derzhavni-standarty-bazovoi-seredn-oi-osvity/](https://imzo.gov.ua/derzhavni-standarty-bazovoi-seredn-oi-osvity/) (дата звернення: 2.11.2023).

2. Кондратова Л. Г. Мистецтво: підруч. інтегр. курсу для 6-го класу закл. заг. серед. освіти .Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2022, 247 с.

3. Методичний портал Інтернет ресурсів для вчителів художньо-естетичного циклу.URL: <http://metodportal.com/node/597>(дата звернення: 24.11.2023)

4. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (авторка Кондратова Л. Г.) [URL:https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya/osvita/navchalni\\_programi/](https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya/osvita/navchalni_programi/)(дата звернення: 2.11.2023).

5. Типова освітня програма 5-9 класи. URL: <https://imzo.gov.ua/osvita/zagalno-serednya-osvita-2/typova-osvitnia-prohrama-dlia-5->

*Озимовська Г. В.,  
викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА МИХАЙЛА ЗАВАДСЬКОГО**

Видатний митець, педагог, піаніст і композитор другої половини ХІХ і навіть – початку ХХ століття, Михайло Адамович Завадський, залишив вагому педагогічну спадщину української музики, яка викликала інтерес до [української народної пісні](#), бажання глибше її вивчати і займала велике місце у домашньому музичному побуті того періоду. Він є одним з перших українських салонних композиторів ХІХ століття, у творчості якого національні танці переходять за межі сфери своєї побутової специфіки. У його рапсодіях і незначних творах для фортепіано підкреслюється головна особливість його індивідуального стилю – ефектна танцювальна мелодія.

Михайло Завадський народився 1828 року в с. Михалківці на Поділлі, помер 1887 року. У 1862 році навчався в Київському університеті, потім перебував за кордоном. Композитор працював у Київському інституті шляхетних дівчат у 60-х роках, є автором понад 500 фортепіанних салонних п'єс і романсів, серед яких незакінчена опера «Марія. Українська повість» (1886) за поемою польського поета А. Мальчевського, дві фортепіанні рапсодії, 4 запорізькі марші, 12 думок, біля 60 шумок (42 видані в Києві, в 1911 р.), 45 чабарашок, 2 рапсодії (1-ша жанрово близька полонезу, 2-га є танцювальна, в дусі шумок і чабарашок), «Українська прядка», мазурки, польки (в тому числі «Полішинель» і «Марія», опубліковані в Києві в 1859 р.). Про популярність творів Завадського свідчить такий факт. Коли [Леся Українка](#) у 1897–1898 роках лікувалася в [Ялті](#), то на [Великдень](#) 1898 року подарувала Катерині Дерижановій

(дружині особистого Лесиноного лікаря [Мартироса Семеновича Дерижанова](#)) ноти Дванадцятої шумки Михайла Завадського [4].

Власне, ці твори були видані музичними видавництвами Леона Ідзіковського у Києві та Болеслава Корейво в Одесі. Судячи зі списку опублікованих опусів Завадського (пер. каталог видавництва Ідзіковського в Києві, 1870–1915), на додаток до творів для фортепіано добре відомі і популярні були його мазурки ор. 42 для камерного оркестру, які з'явилися друком в виданні Ідзіковського (існувала і версія для фортепіано, здійснена видавництвом Корейво, 1875 р.). З оригінальних творів композитора, присвячених українській тематиці, виокремлюються «Танці українських русалок», мальовнича п'єса «Привітання степу», де створений епічний образ українця, ряд вокальних творів у супроводі фортепіано, серед яких «Бурлацька пісня» та «Запорожець». А також в нього знаходимо велику кількість перекладень для фортепіано українських та польських народних пісень [1, с. 28]. У своїй творчості він звертається до українського фольклору, який базується на польській жанровій основі. Але у творчості Завадського крім польський зв'язків, прослідковується і звернення до угорських традицій. Досліджуючи творчість композитора, можемо стверджувати, що Завадський є основоположником жанру української фортепіанної рапсодії – концертного твору віртуозного характеру. Зокрема, Друга рапсодія своїм загальним звучанням близька до рапсодій угорського композитора Ференца Ліста. Адже в 1846–1848 рр. Ф. Ліст перебував в Україні і це не могло не пройти безслідно. Крім того, він не оминув і Подільський край, де знаходився з гостьовим візитом у таких містах як Кам'янець-Подільський, Чорний Острів. «Гастролі по містах України мали свій вплив на творчість композитора. Адже на матеріалі українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри» у 1847–1848 рр. ним було написано дві концертні «Думки». Отже, перебування Ф. Ліста в Україні, а саме на Поділлі, мало великий вплив на подальший розвиток української фортепіанної музики в жанрі мініатюри. Наслідуючи Ф. Ліста, М. Завадський теж створив низку думок-шумок. З нагоди виходу в світ 18 шумок М. Завадського 1911 року київська преса писала: «У більшості – це



низка мініатюрних перлин, то бадьорих і грайливих, то задумливих і принадних. Незважаючи на скромні рамки фортепіанних мініатюр, «Шумки» Завадського розкривають нам безсумнівне, повне безпосередньої свіжості, оригінальності та вишуканості народне багатство української творчості» [3].

Створені композитором численні думки, шумки, чабарашки, українські рапсодії привертають яскравістю тематичного матеріалу, мелодійністю, народністю і простотою. Домінуючою образною сферою у М. Завадського є танцювальність. В основі її – народно-танцювальні мелодії українського, польського, чеського та російського походження – шумки, козачки, чабарашки, польки, кадрилі, які широко побутували в музичному житті українських міст. Часто в одній п'єсі композитор об'єднував два різнонаціональних танці – український та польський або український та чеський. Наприклад, у шумці ор. 384 перша тема заснована на інтерпретації ліричної пісні, а друга має жанровою основою чеську польку.

У своїй праці М. Дремлюга дає характеристику стилю М. Завадського: «салонність, як відсутність вільного професійного володіння формою в широкому значенні» [2, с. 167]. З такою думкою можна було б погодитися, якби Дремлюга під «салонністю» не мав на увазі тільки твори, «відмічені відсутністю народності загалом, поданням народних образів в спотвореному буденно-сентиментальному вигляді, з вузькою тематикою, яка в основному обмежувалась індивідуально-інтимними настроями». Тим паче, він неодноразово вказує і акцентує на позитивному значенні творчості М. Завадського для подальшого розвитку української музики. Творчість Завадського стала провісницею української інструментальної класики, репрезентованої згодом творчістю основоположника професійної музики Миколи Лисенка. Вона відіграла значну роль у демократизації української музичної культури і музичній педагогіці минулого століття.

### **Список літератури**

1. Архімович Л. Нариси з історії української музики. 1-ше вид., Київ : Мистецтво, 1964. С. 169.

2. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 167 с.

3. Кудрицький А. В. Мистецтво України. Біограф. довідник. Київ : Українська енциклопедія, 1997. 700 с.

4. Słownik muzyków polskich. T. 1. Kraków : PWM, 1964. S. 281

*Петренко К. С.,  
вчитель музичного мистецтва Новолабунського ліцею  
Хмельницької області*

## **ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Розвиток зокрема музичної освіти в Україні визначається у інтеграції з орієнтацією на фундаментальні цінності та новітні технологічні процеси людства. У зв'язку з цим, актуальною проблемою сьогодення є модернізація сучасної освітньої системи, оновлення змісту й організаційних форм навчання та виховання, що є найважливішим чинником інтеграції інноваційних технологій, спрямованих на підвищення результативності навчання.

Сучасні вчителі мають гарні здобутки у професійній підготовці у сфері музичного мистецтва, але все ж таки, сучасні фахівці є недостатньо обізнаними у інноваційних методиках навчання учнів різних вікових категорій. Інновації – важлива складова освітнього процесу, природна та необхідна умова розвитку відповідно до постійно змінних потреб людини та суспільства, сприяють збереженню не скороминущих цінностей, несуть в собі відмову від всього застарілого та віджилого та закладають основи соціальних перетворень.

Існують різні підходи щодо визначення сутності інноваційної педагогічної діяльності та її структури: від незначних нововведень до інновацій, які вносять радикальні зміни у відповідну систему, тому треба постійно розширювати

обізнаність вчителів музичного мистецтва у інноваційних методиках роботи зі школярами.

У педагогіці інноваційна діяльність розглядається як цілеспрямована педагогічна діяльність, яка відображає творчий потенціал педагога і яка заснована на осмисленні власного педагогічного досвіду за допомогою порівняння і вивчення навчально-виховного процесу, одержання нового знання, впровадження нової педагогічної практики; це творчий процес планування і реалізації педагогічних нововведень, спрямованих на підвищення якості освіти.

Інноваційна діяльність педагога залежить напряду від його потенціалу. Під готовністю педагога до інноваційної діяльності прийнято розуміти сформованість необхідних для цієї діяльності особистісних (велика працездатність, вміння витримувати дію сильних подразників, високий емоційний статус, готовність до творчості) і спеціальних якостей (знання нових технологій, оволодіння новими методами навчання, уміння розробляти проекти, вміння аналізувати і виявляти причини недоліків).

Інноваційна діяльність викладачів має свою специфіку: наявність певного ступеня свободи дій, новаторська та пошукова робота здійснюється дуже часто на дотик, за межами існуючого досвіду. Саме тому суспільство змушене довіряти новатору або досліднику, вважаючи, що в процесі вільного пошуку істини, нових рішень та способів реалізації поставлених перед суспільством завдань він не зробить дій, здатних в подальшому завдати шкоди інтересам товариства. Свобода творчості повинна сполучатися з високою особистою відповідальністю новатора чи дослідника.

Умовою успішної реалізації інноваційної діяльності педагога – вміння приймати інноваційне рішення, йти на певний ризик, успішно вирішувати конфліктні ситуації, що виникають при реалізації нововведення, знімати інноваційні бар'єри.

Сучасний учитель музичного мистецтва повинен бути одночасно і викладачем, і вихователем, і організатором педагогічного процесу, а також консультантом для батьків. У процесі музичного навчання вчитель має

сформувати у школяра прагнення бути неповторною особистістю в музичному мистецтві, допомогти відшукати оригінальне, самобутнє розв'язання музично – творчих завдань, вільно реалізувати свої творчі можливості задля себе і оточення людини лише через наявності віри у самого себе.

Значення інновацій важко переоцінити завдяки зростаючому інтересу до використання комп'ютерних технологій у музичній освіті. Комп'ютер та комп'ютерні музичні програми можуть застосовуватися як допоміжні технічні засоби у професійній діяльності та у процесі навчання школярів.

Сьогодні в музичній освіті відбувається активний пошук нових педагогічних методик. Музичне мистецтво відкривається перед дитиною як процес становлення художнього образу через різні форми художнього втілення (літературні, музичні, образотворчі), тому вчитель повинен вносити в навчальний процес нові методи подачі інформації.

Головним завданням музичного виховання в школі є формування музичної культури почуттів учнів, збагачення їх емоційно-естетичного досвіду, інтересів, поглядів у процесі спілкування з музикою та розвиток універсальних якостей творчої особистості.

Використання інформаційних технологій на уроках музики сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості дитини, але в першу чергу, розвитку її творчих здібностей.

Застосування сучасних комп'ютерних технологій у навчанні підвищує мотивацію учня, оскільки музика є предметом співтворчості не лише на рівні особистості автора музичного твору, а і особистості вчителя й особистості учня, музика може втілити будь-яку його потребу та здатність до творчості, самореалізації, вдосконалення. Саме тому було розроблено методику формування пізнавального інтересу підлітків на уроках музичного мистецтва засобами мультимедійних технологій.

Використання інформаційних технологій дає змогу залучати дітей до створення творчих робіт – таких як пошукова робота під час вивчення народної

творчості, української музичної культури, творчості композиторів світу; оформлення результатів роботи у вигляді різних проєктів за певними темами.

Існує багато програм для роботи з комп'ютером на уроці музичного мистецтва. Умовно їх можна поділити на декілька груп: музичний програвач; програма для співу карооке; музичний конструктор; музичні енциклопедії; навчальні програми; музичні ігри.

Використання ІКТ під час уроків музики може бути у вигляді доповідей, проєктів із комп'ютерної презентацією у програмі Power Point, просто зорової низки, що використовується найчастіше. Мета використання таких форм це створення комфортних умов навчання у яких учні взаємодіють між собою. Електронні презентації, використовувані під час уроків, дозволяють засвоїти ілюстративний матеріал до уроку, або ознайомитися з творчими роботами учнів.

Музичне мистецтво відкривається перед дитиною як процес становлення художнього образу через різні форми художнього втілення (літературні, музичні, образотворчі). Урок музики стає не просто уроком розвитку сенсорних музичних здібностей, а уроком мистецтва, коли розвиваються всі психічні процеси: сприйняття, мислення, пам'ять, увага й, зокрема, музичні здібності: тембровий слух, відчуття ритму, музичне мислення і т.д.

Майже на кожному уроці треба з учнями переглядати різні відеофільми з операми, мюзиклами, балетами, рок-операми. Інформація, яка представлена на комп'ютерних дисках, дає змогу зацікавити дітей до предмета музики, завжди дізнатись про щось цікаве, «подорожувати в різні світи і епохи», ознайомлюючись із зразками музичного мистецтва. Саме це допомагає у реалізації практичних ідей, що сприяють ефективному розв'язанню освітніх завдань, досягненню нової якості навчання.

Отже, використання ІКТ у сучасній освіті є одним із необхідних засобів професійної діяльності вчителя.

На уроках музичного мистецтва необхідно застосовувати сучасні інформаційні технології: мультимедійні навчальні програми з музичного

мистецтва, електронні музичні енциклопедії, сучасні універсальні енциклопедії, ресурси глобальної мережі Інтернет.

Працюючи над розвитком творчих здібностей учнів, на уроках музичного мистецтва, необхідно використовувати різні методи, а саме: метод розповіді та бесіди, метод наочності, ігровий метод, метод порівняння і зіставлення, метод узагальнення, метод «емоційного заряду», метод художньо-педагогічної драматургії, метод забігання наперед і повернення до вивченого матеріалу.

У своїй роботі вчитель повинен застосовувати різні форми навчання: індивідуальну роботу, роботу в групах, колективну роботу, роботу в парах.

Працюючи за інноваційними технологіями особливу увагу необхідно приділяти інтерактивному навчанню, тобто, використовувати інтерактивні методи навчання: «Мікрофон», «Ланцюжок», «Мозковий штурм», «Чистий аркуш», «Дерево знань», «Асоціативний куш», «Навчаючи – вчуся».

Впровадження засобів інформаційно-комунікаційних технологій спрямоване на інтенсифікацію процесу навчання, реалізацію ідей розвивального навчання, вдосконалення форм і методів організації навчального процесу, що забезпечують перехід від механічного засвоєння знань до оволодіння вміннями самостійно набувати нових знань.

Застосування мультимедійних технологій різко підвищує ефективність активних методів навчання для всіх форм організації навчально-виховного процесу: на уроках під час самостійних, практичних та контрольних робіт, на всіх етапах проведення уроку, у ході проведення виховних і позашкільних заходів.

Звісно, комп'ютер не замінює вчителя, а є лише засобом здійснення педагогічної діяльності, його помічником і відповідно зростає якість і ступень засвоєння навчального матеріалу, що в свою чергу впливає на активізацію пізнавальної діяльності.

Застосовуючи комп'ютер і проєктор, учитель отримує потужний інструмент для подання інформації в різноманітній формі. В якості джерела

інформації можна використовувати педагогічні програмні засоби та власноруч створені презентаційні та проєктні програми.

Отже, мультимедіа є виключно корисною та плідною навчальною технологією, завдяки її інтерактивності, гнучкості й інтеграції різноманітних типів мультимедійної навчальної інформації, можливості врахування індивідуальних особливостей учнів та сприяння підвищенню їх мотивації. Мультимедійні засоби навчання є перспективним і високоефективним інструментом, що дозволяє надавати інформацію у більшому обсязі, ніж традиційні джерела інформації і саме у тій послідовності, що відповідає логіці пізнання. Саме завдяки цій технології можна підняти процес навчання на якісно новий рівень.

Застосування інформаційно-комунікативних технологій під час уроків музики робить урок пізнавальним, різноманітним, сучасним. Змінилася роль учня на уроці: з пасивного слухача він працює активний учасник процесу навчання; формується позитивне ставлення до предмета.

Використання ІКТ сприяє розвитку особистості як учнів, а й педагогів. Відбувається осмислення власного досвіду, вдосконалення свого професійного майстерності. Усе це сприяє оптимізації процесу з урахуванням інформатизації.

Використання комп'ютерних та інформаційних технологій є необхідним інструментом для сучасного уроку музики, а також важливим кроком до виховання гармонійної особистості XXI століття.

Завдяки впровадженню інтерактивних технологій на уроках музичного мистецтва, з'явилася можливість на високому рівні якості проводити «нестандартні» уроки. Послідовне й систематичне використання на уроках музичного мистецтва комп'ютерні технології дає можливість контролювати творчий розвиток учнів, формувати спеціалізовані знання в процесі навчання й виховання особистості в музиці, реалізувати можливості сучасних засобів навчання.

Вищезазначені методи, прийоми, форми роботи, спрямовані на поєднання емоційного, естетичного та раціонального у навчанні, ефективно розвинути не

тільки творчу індивідуальність будь-якого учня, але і сприятимуть «озброєнню» вчителя музичного мистецтва новітніми технологіями у музично-освітній індустрії. Використовуючи дані методи та форми роботи на уроках музичного мистецтва, учитель не лише зробить уроки цікавими, а й сформує у своїх учнів необхідні для життя у сучасному світі якості особистості – мобільність, винахідливість та креативність.

### **Список літератури**

1. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти. Київ : НПУ, 2008. 380 с.

2. Орлов В. Ф. Педагогічні інновації в галузі мистецької освіти. Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент: Збірник наукових праць /В.М. Мадзігон (гол.ред.). Київ : ТОВ. «ТОНАР», 2007. С. 33–38.

3. Падалка Г.М. Пріоритетні напрямки розвитку сучасної мистецької освіти. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. пр. /редкол. О.П. Щолокова та ін.; Нац. пед. ун-т імені М. Драгоманова. Київ, 2004. Вип. 1(6). С. 15–20.

*Поплавський І. С. ,  
викладач Дунаєвецької дитячої школи мистецтв  
м. Дунаївці Хмельницької області*

### **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ПІДБОРУ РЕПЕРТУАРУ УЧНЯ**

Навчання гри на музичному інструменті, зокрема гітарі, сприяє не тільки інструментальному, але й загально-музичному розвитку, є важливим елементом під час навчання учня. Ця робота зводиться до таких напрямів як виховання світогляду, моральних якостей, характеру, естетичних смаків, любові до музики, до рідного краю, природи. До навчання повинні ставитися відповідально як викладач, так і учень, особливо під час підбору музичних творів.

Одним із основних завдань викладача є продуманий та цілеспрямований підбір репертуару для кожного учня індивідуально. Завдяки вдалому репертуару



учень вдосконалює свою виконавську майстерність, впізнає щось нове, чомусь повчається. Потрібно брати до уваги можливості учня, не давати йому для опрацювання непосильний музичний твір, бо так можна відбити в нього бажання до навчання.

Коли учень хоче виконувати той чи інший твір, для учня з гарними музичними даними я пропоную його в оригінальному вигляді, для учня з середніми музичними даними спрощую, тобто тему (саму мелодію) залишаю, а підголоски можна зробити простіші, або на місце якогось складного акорда можна зробити терцію чи октаву, спростивши будь-яке місце у творі.

### "Ой ти Галю"

Українська народна пісня  
Обробка О. Копенкова



### Спрощений варіант



Звичайно, на твори композиторів класиків М. Каркассі, Ф. Каруллі чи інших застосування подібного методу не є коректним.

Спочатку, коли ми беремо будь-який твір, обговорюємо його, знайомимося з автором, характером твору, динамікою, темпом, штрихами, визначаємо розмір, загострюємо увагу на складні місця. Далі я виконую твір, для того щоб учневі були більш зрозуміліше.

Прослуховуючи виконання, учень починає розрізняти особливості мелодії твору. Іноді доводиться додатково програвати окремі відрізки твору, які є найбільш складними для виконання.

Є учні різних можливостей: одні з кращими музичними даними є інші з задовільними даними, (слабкий музичний слух, недостатнє відчуття ритму, слабка пам'ять). Але ми, викладачі, повинні мати до кожної особистості

індивідуальний підхід. В одного учня більше вимагати, в іншого менше. Адже музики навчатися хочуть і ті, і інші. Завдання викладача – щоб спілкування з музикою викликало в кожного учня відчуття радості, задоволення, а формування навичок та умінь сприяло прояву його активності, самостійності та ініціативності під час виконання опрацьованого твору.

### **Список літератури**

1. Антонюк В. Постановка голосу : навчальний посібник. Київ, 2000. 156 с.
2. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ, 1999. 269 с.

*Портний Лев,  
студент бакалаврату  
Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. Заремби  
Портний Ю. Л.,  
науковий керівник,  
кандидат мистецтвознавства, викладач-методист  
Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. Заремби,  
м. Хмельницький*

### **АНАТОЛІЙ ПОТАПОВ. ТВОРЧА СПАДЩИНА**

Хмельницький фаховий музичний коледж ім В. Заремби у наступному 2024 році буде відмічати свій 65-річний ювілей. Наш академічний заклад має славетну історію. Гордістю закладу є такі видатні музиканти, які відомі в Україні та далеко за її межами: Г. Курков, І. Олексійчук, Ю. Кот, В. Гронський, П. Ладиженський, О. Яковчук. Серед яскравих викладачів, які мали композиторський хист, хочемо згадати Анатолія Григоровича Потапова.

Творчість подільського композитора Анатолія Потапова (1942–2007) стала помітним явищем у житті нашого краю другої половини ХХ століття. А. Потапов – випускник Київської консерваторії (1970), викладач теоретичних дисциплін Хмельницького музичного училища, композитор, палітра його творчості надзвичайно широка – від дитячих фортепіанних п'єс та пісеньок до сонат і поем. Це фортепіанні твори різних жанрів, камерно-інструментальна та

вокально-хорова музика. Серед фортепіанних творів виділимо «Подільську фантазію», «Barbaro-tanze», «Intermezzo pistons to», «Романс роздум», фортепіанний цикл «Дитячий світ». Музика композитора вирізняється простотою музичної мови, свіжістю гармоній, яскравим драматургічним розвитком та експресією [3].

Досить часто твори А. Потапова звучали в різних концертних залах Подільського краю у 80-х та 90-х роках минулого століття. У період другої половини 80-х років популярним був твір «Cantabile» для скрипки та фортепіано А. Потапова, який відзначався своєю мелодійністю та експресією, і який виконували багато різних музикантів – як викладачів, так і студентів. Зокрема заслужена артистка України, скрипалька В. Щур, яка близько трьох десятиліть була солісткою обласної філармонії, зазначає що «Cantabile» А. Потапова постійно було у її виконавській практиці і сьогодні залишається у репертуарі на уроках з педагогічної практики. «У творчому спадку А. Потапова мають місце і складні за фактурою твори, наприклад «Фантазія-монолог» для соло скрипки. Твір сповнений неземних образів, космічного марення, величі і грації. Оригінальний за задумом «Євшан-зілля», написаний на слова М. Вороного для соло-скрипки та голосу читця, де використана суто подільська тема, записана автором в селі Жаб'є Чемеровецького району. За своєю складністю ці твори потребують високої виконавської культури скрипаля, артистичного темпераменту» – занотовує подільський дослідник М. Кульбовський у статті «О, музико, тобою я живу» [2].

Л. Олійник, викладач класу валторни музичного коледжу, називає сонату для валторни та фортепіано А. Потапова, яку він у 80-х роках виконував з Л. Петренко (викладачкою фортепіанного відділу) і відзначає багатий художньо-образний зміст твору. З припиненням виконавської практики Л. Олійника цей твір не виконується, тому що для студентів-валторністів музичного коледжу він є технічно складним.

Серед фортепіанного доробку подільського майстра у навчальному та концертному процесі музичних шкіл області та міста залишився фортепіанний

цикл «Дитячий світ» (24 п'єси) [4]. Це такі твори як: «Бабуся очима онука», «Токатина», «Елегія», «А вже весна», «Ой на горі калина», «В лісі», «Дзвони, як життя» та ін. Збірка була видана накладом у 500 примірників. У фортепіанному циклі, чітко вирізняються два основних пласти тематичного матеріалу: народний мелос та оригінальні авторські теми. Фольклорна подільська основа багатьох творів залучає молодих піаністів до скарбів народного музичного мистецтва, яке оновлене А. Потаповим сучасною гармонійною мовою. Композитор відходить від прямого цитування народної теми, беручи за основу лише інтонаційне зерно. У кожній новій п'єсі циклу шляхом темпових, ритмічних, регістрових змін, модуляційними співставленнями, динамічними контрастами, композитор досягає яскравого ефекту та колоритності [1]. Фортепіанні твори із цієї збірки і сьогодні виконуються учнями дитячої школи-студії при Хмельницькому фаховому музичному коледжі ім В. Заремби та звучать на концертах в місті. Також вони входять у перелік обов'язкових дитячих фортепіанних альбомів, які повинні студенти-піаністи вивчати з методики гри на фортепіано.

На жаль, сьогодні переважна більшість творів А. Потапова забута і в подільському регіоні майже не виконуються. Мабуть ще й тому, що більшість його творів є рукописними і знаходиться у родинному архіві. Як зазначає багато музикантів старшого покоління з Хмельницького, які були знайомі з творчістю А. Потапова, його твори мають оригінальний композиторський стиль, тому маємо завдання відновити та популяризувати твори нашого земляка Анатолія Потапова.

### Список літератури

1. Кульбовський М. З подільського кореня. Хмельницький : Цюпак, 2007, Книга 4. С. 92–93.
2. Кульбовський М. О музику, тобою я живу. *Подільські вісті*, 17.09.1996 р. № 107.
3. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі: дис. на здобуття кан. мистецтвознавства, Харків, 2021, 287 с.

4. Потапов А. Фортепіанні твори. Дитячий світ. Хмельницький : «Поділля», 2000.

*Портний Ю. Л.  
кандидат мистецтвознавства,  
завідуючий відділом «Концертмейстерський клас, камерний ансамбль»  
Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. Заремби,  
м. Хмельницький*

### **ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ САМОЛЮКА**

Музична культура України є багатогою та різноманітною і національне фортепіанне мистецтво посідає в ній досить вагоме місце. Тому дослідження культурного спадку України, зокрема фортепіанного мистецтва – як минулого, так і сучасного, є одним з головних завдань національного музикознавства. Окремим, важливим, розділом у музикознавстві є дослідження регіональної спадщини України. Музична ж спадщина Поділля багата та різнобічна, тому має великий потенціал для наукового музичного дослідження. Зокрема творчість подільських композиторів сучасності, на наш погляд, недостатньо вивчена науковцями, тому піднята тема є досить актуальною.

Незважаючи на те, що музичну спадщину Поділля досліджували такі музикознавці як М. Кульбовський, М. Печенюк, Р. Римар, Т. Круліковська, Л. Гавриленко, М. Ярова, М. Кузів, Ю. Портний, окремо творчістю молодого, талановитого композитора із Хмельницького Віталія Самолюка науковці не займалися. На нашу думку, фортепіанна творчість В. Самолюка заслуговує на більшу увагу.

В. Самолюк є випускником композиторського факультету Одеської державної консерваторії імені А. Нежданової, членом спілки композиторів України, твори якого виконувались у багатьох містах України – таких як Київ, Дніпро, Одеса, Хмельницький.

Фортепіанна творчість В. Самолюка цікава і тим, що допомагає вирішувати проблему сучасного навчального фортепіанного репертуару на середньому та вищому етапі навчання професійного піаніста. Адже на цих освітніх рівнях існує брак якісного сучасного українського репертуару.

Одним з найзручніших жанрів фортепіанного спадку композитора, з якого можна починати знайомство з його творчістю є вальси, де вже яскраво викристалізовується особливий стиль композитора. Вальси композитора є корисним матеріалом для виховання піаністичної техніки та образного мислення студентів мистецьких вишів. Це такі твори як «Вальс без слів», «Вальс-Оперета», «Вальс-Маскарад», «Вальс-Містерія», «Вальс-Дурниця», «Вальс Сніжинок» та ін. [1]. Програмна назва допомагає піаністу краще зрозуміти зміст твору та донести його слухачеві. Мелодійний малюнок, гармонійні звороти творів є часто складними, часом позбавленими красивої мелодичної лінії. Але за умови професійного ставлення виконавця до всіх складових фортепіанної фактури вальси починають звучати надзвичайно «свіжо» та цікаво.

Наприклад, «Вальс без слів» є більш традиційним твором у цьому жанрі. Цю своєрідну пісню без слів написано у вальсовому жанрі, з виразною та наспівною мелодією. Традиційним є і акомпанемент, з певними фактурними ускладненнями у розробці. Для молодого піаніста цей вальс буде корисним як у роботі над наспівною грою, так і для виховання агогічної гнучкості. Необхідно звернути увагу на те, що вальс є піаністично зручним і не занадто складним у віртуозному плані, що дозволяє тримати його в «активному» репертуарі і досить швидко відновити його до виступу [4].

Іншим за образним і фактурним наповненням є «Вальс сніжинок». Твір має виразне імпресіоністичне забарвлення: зображено картину снігопаду, який зароджується з легенького кружляння сніжинок, що у розробці перероджується у хуртовину і згодом, у репризі, заспокоюється та повністю затихає. Виконавська складність полягає у тому, що картину снігової заметілі потрібно відтворювати у характері вальсу, який завдяки особливостям

фактурної побудови є досить завуальованим. Тому гнучкість, музикальність, колористичність, які створюють картину зимової заметілі, разом з дотриманням вальсовості є складною виконавською проблемою.

Також необхідно звернути увагу на фортепіанні етюди для фортепіано В. Самолюка, жанр якого до сьогодні не розвинений в українській фортепіанній літературі [3]. Етюди, по-перше, слугують виробленню віртуозної техніки піаніста та художньому поєднанню техніки та образності.

Наприклад, Етюд c-moll № 5 – художній етюд, який розрахований вже для досить підготовлених виконавців, студентів музичних академій. Написаний у патетичному характері і за образним змістом подібний до етюдів-картин С. Рахманінова. Етюд спрямований на вдосконалення різних видів техніки: мілкої, арпеджіо та акордової техніки. Фортепіанна фактура етюду написана здебільшого так, що мелодія переважно зосереджена у партії правої руки. Партія ж лівої руки містить віртуозне навантаження. Виконавець, окрім якісного виконання віртуозних завдань, повинен ще підпорядковувати їх гнучкій мелодії. У подібних ситуаціях недосвідчені піаністи часто роблять навпаки: мелодійну лінію підпорядковують віртуозним елементам. Додатковою виконавською проблемою є і те, що піаністу потрібно перелаштовуватися на різноманітні фактурні та віртуозні складнощі, які досить часто та швидко змінюються.

Соната «Відродження» композитора представляє собою одночастинну композицію, подібну до сонати-фантазії. Зміст твору досить складний та потребує від виконавця як музичної зрілості, так і життєвого досвіду [2]. Композитор проводить свого героя через цілу низку емоційних станів, переживань, що у фіналі призводить до духовного прозріння. Ідея твору, як композитор зазначає, полягає у спасінні від духовної смерті. Цей твір можна використовувати у навчальному процесі музичних академій, виконавських аспірантур, або піаністів, які займаються професійною виконавською діяльністю.

Отже, вивчення та популяризація фортепіанних творів подільського композитора В. Самолюка слугує набуттю професійних навичок не тільки студентами мистецьких вишів, а й збагачує концертний репертуар зрілих виконавців, посідає своє неповторне місце в національній фортепіанній спадщині.

### Список літератури

1. Самолюк В. Вальси для фортепіано. Хмельницький. Рукопис.
2. Самолюк В. Відродження: соната для фортепіано. Хмельницький : О. В. Сторожук, 2017.
3. Самолюк В. Етюд для фортепіано. Хмельницький, Рукопис.
4. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 287с.

*Рікановська О. Ю.,  
викладач гітари  
Хмельницької школи мистецтв,  
м. Хмельницький*

### ГІТАРА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ ЗА МЕТОДИКОЮ ВОЛОДИМИРА ГОМЕНЮКА

Методична робота Володимира Гоменюка є корисним дидактичним матеріалом, яка включає в себе такий обсяг навчального матеріалу, який можна використовувати для організації ознайомчої роботи з інструментом на підготовчому та початковому етапах навчання.

Автор методики є прихильником досить раннього віку для початку навчання. Якщо з малого віку дитина займається музикою, органи слуху і органи гравального апарату розвиваються активніше в даному напрямку.

Як додатковий мотивуючий навчальний прийом, автор активно використовує в роботі віршовані тексти, які представлені українською та англійською мовами.



У збірнику представлено особливу форму роботи в донотний період-прото-п'єси. Нотний посібник складається з 7 зошитів: «Нульовий», «Перший», «Другий», «Третій», «Четвертий», «П'ятий», «Шостий».

У нульовому зошиті, який має назву «Маленький володар великої гітари» розміщено прото-п'єси. Викладач може використовувати його, якщо працює на «дошкільному» рівні підготовки. Всі п'єси нульового зошита побудовані за принципом поступового ускладнення ритму в межах тих рухів, які без зусиль виходять у дитини. В цей період головним засобом виразності є ритм.

У наступних зошитах поетапно додаються більш складні музичні елементи. Як результат: учень оволодіє основними технічними навичками, матиме правильно сформовану посадку

У представлених зошитах під нотним текстом є вільне місце, яке викладач може використовувати для організації різних додаткових форм роботи з учнем. Така форма роботи може мати психологічний та арттерапевтичний ефект.

Одне з головних завдань викладача – розвивати творчу уяву учнів, допомагати і вчити їх висловлювати свої почуття, враження і думки.

Зошит 1 «Розфарбуй свою гру» – це загальний девіз донотного періоду. Робота над емоційною складовою є дуже корисною. Залежно від можливостей і інтересів учня кожна п'єса може бути виконана по-різному. Швидко-повільно, весело-сумно, голосно-тихо.

Авторським прийомом є відмова від одноголосся, одночасний щипок двох струн великим і середнім пальцями у напрямку середини долоні-чи не єдиний спосіб зафіксувати праву руку дитини в правильному положенні.

Зошит 2 «Шестиструнні ноти». Мета другого етапу-ознайомлення з назвами гітарних струн.

Ще одним авторським прийомом є привчання учнів не дивитися на руки під час гри. Найпростіший спосіб – це заплющувати очі. Елементарні навички читання з листа треба дуже обережно, але наполегливо розвивати.

Зошит 3 «Шестиструнні мелодії»

Концертне виконання п'єси завжди повинно відбуватися в ансамблі. Прото-п'єси не є самодостатніми. Їм бракує багатьох елементів музичної виразності, ці недоліки компенсуються завдяки акомпанементу викладача.

З Четвертого зошита підключається ліва рука, він символічно має назву «Натискай». Автор пропонує натискати струни не з першого ладу, а посередині грифу – з 5 чи 7 ладу, де дитині фізіологічно зручніше. Дуже важливо привчати учня шанобливо ставитись до аплікатури.

Зошит 5 «Ширше і глибше» теоретичне навантаження поступово зростає, права рука працює автономно, вся увага концентрується на лівій руці. Номери все більш схожі на маленькі музичні п'єси.

Зошит 6 «Базова аплікатура» – це набір п'єс для гітари з найголовнішими базовими елементами звуковидобування.

Пройшовши ретельну професійну підготовку, учень сміливо відкриває школи Каркассі, Джуліані, Саггероса та інші.

### **Список літератури**

1. Гоменюк В. Гітара на початковому етапі. Київ, 2023.

*Самборська Л. П.,  
викладач сольного співу  
Дунаєвецької дитячої школи мистецтв,  
м. Дунаївці Хмельницької області*

### **ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ФОРМ РОБОТИ З НАЙМОЛОДШИМИ УЧНЯМИ НА УРОКАХ СОЛЬНОГО СПІВУ**

Музично-естетичне виховання спрямоване на вдосконалення різноманітних якостей особистості учня, в процесі якого педагоги, спираючись на наукові дані фізіології та психології, повинні турбуватись про оптимальний вибір і співвідношення впливів навчання, оскільки від цього залежить їх ефективність. Дитяча гра – помічник любого викладача музичної чи мистецької школи, особливо в молодших класах, адже діти цього віку з готовністю і

великим бажанням ставляться до тих завдань, які мають ігрові елементи. Саме у грі повнозвучно говорить про себе невичерпна емоційність, творча активність дитини. Спрямувати їх у духовне русло – обов'язок і важлива справа музиканта-педагога. У процесі гри у дітей виробляється звичка зосереджуватися, мислити самостійно, розвивається увага, прагнення до знань. Захопившись грою, діти не помічають, що навчаються: пізнають, запам'ятовують нове, орієнтуються в надзвичайних ситуаціях, доповнюють свою уяву, розвивають фантазію. Навіть найпасивніші діти прилучаються до гри з великим бажанням, докладаючи всіх зусиль, щоб не підвести товаришів. Сучасні програми з класу сольного співу передбачають багатогранність роботи викладача. З усієї різноманітності ігор на уроках доцільними є ігри музично-дидактичні, сюжетно-рольові та проблемно-моделюючі. Музично-дидактичні ігри можуть бути різноманітними за завданням і змістом. Зокрема, ігри-загадки, ігри-змагання сприяють засвоєнню, закріпленню знань, оволодінню способами пізнавальної діяльності, сприяють формуванню в дітей навичок музичного сприймання, вміння розрізняти висоту, тембр, силу і тривалість звуку, планомірно розвивають висотний, динамічний, ритмічний і тембровий слух. Ігри «Голосно-тихо», «Швидко-повільно», «Вгору-вниз», «Луна», «Дзеркало», «Веселі діалоги» та інші доцільно проводити під час ознайомлення дітей з елементами музичної грамоти, організації процесу спостереження за розвитком музики, розширення емоційного, інтонаційного досвіду, лексичного запасу (див. додаток 1). На думку А.Зіміної, розвиток звуковисотного слуху у першокласників починається з розпізнання високих і низьких звуків. Для цього можна використовувати гру-загадку «Вгору-вниз». Якщо дитина проспівує високі звуки – підіймає руку вгору, низькі – опускає вниз, середні – тримають руки на рівні грудей. [1, с. 28].

Метою музично-естетичне виховання є вдосконалення різноманітних якостей особистості учня, в процесі якого педагоги, спираючись на наукові дані фізіології та психології, повинні турбуватись про оптимальний вибір і співвідношення виховних впливів, оскільки від цього залежить їх ефективність. У результаті аналізу педагогічної, психологічної і мистецтвознавчої літератури

(А. Авдієвський, О. Апраксина, Н. Ветлугіна, Л. Виготський, О. Гумінська, Я. Кушка та ін.) було визначено, що для розвитку творчого потенціалу молодших школярів у музичній діяльності необхідно розвивати такі творчі здібності: пізнавальний інтерес до музики, творчу уяву і образно-асоціативне мислення, інтерпретації та імпровізації.

У практичній діяльності викладача по класу сольного співу часто зустрічаються проблеми з якісною звуковимовою. Виявляється, язик – головний м'яз органів мовлення, для якого потрібна гімнастика. У формі казочки пропонується виконати ряд вправ («віконечко», «чистимо зубки», «місимо тісто», «чашечка», «дудочка», «індик» і т.д.). Краще виконувати вправи артикуляційної гімнастики перед дзеркалом. У процесі потрібно підбадьорювати та заохочувати дитину, показувати особистий приклад. Також можна використовувати різноманітні ігри в процесі розспівування (наприклад на відчуття терції «Тук-тук чобіток», на розвиток ладово-висотного відчуття «Два коти», «Черепашка», на різні штрихи «Гав-няв» і т.д.)

В основі гри – інстинктивні, біологічні потреби дитини: її потяги і бажання. Бажання з'являються мимовільно і визрівають з розвитком, проявляючись в іграх незалежно від того, як і де дитина живе, хто і як її виховує. Педагог не може сприяти виникненню дитячої гри і не може використати її для розвитку дітей.

Отже, гра – це потужний стимул навчання, різноманітна й сильна мотивація вчення. У грі активізуються психологічні процеси учасників ігрової діяльності: увага, запам'ятовування, інтерес, сприйняття і мислення. Гра емоційна за своєю природою і здатна оживити навіть саму суху інформацію, зробити яскравою, такою, що запам'ятовується. У грі можливе залучення кожного учня в активну діяльність, тому така форма уроку протистоїть пасивному виконанню. У процесі гри інтелектуально пасивна дитина вільно виконає такий обсяг роботи, який їй недоступний у звичайній навчальній ситуації. Гра дозволяє задіяти у навчальних цілях енергію, яку школярі витрачають на «підпільну» ігрову діяльність.

## Список літератури

1. Авдієвський А. Т. Програми з музики для середньої школи та позакласна робота з музики в 1-4 класах. / А. Болгарський, І. Гадалова, З. Жофчак. Київ, 1994. 45 с.
2. Ващенко Г. Виховна роль мистецтва // Праці з педагогіки та психології, Т.4. Київ, 2000. С. 196–256.
3. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. Київ : Музична Україна, 1978. 253 с.
4. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі: метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2004. 104 с.
5. Костигіна В. М. Тру-ля-ля. /ВД «Карапуз», 2006.
6. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей. Вінниця : Нова книга, 2007. 216 с.

*Сікора Г.І.,  
старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

### **Становлення й творчі віхи життя Яківчук Галини Василівни**

Сьогодні, під час визвольної боротьби з окупантами, в українців відбувається усвідомлення своєї неповторної національної самобутності й духовно-культурної спадщини. Виникає необхідність у висвітленні культурно-просвітницьких подій, значних художніх досягнень та неординарних мистецьких постатей. Саме яскраві індивідуальності, сміливі винахідники, небайдужі діячі творять історію рідного краю та всієї України, сприяють перемозі добра, честі, справедливості над злом.

Стаття присвячена неординарній особистості, з виразною індивідуальністю, людині, яка все своє життя й плідну працю присвятила музиці й співу.

Галина Василівна Яківчук – педагог, музикант, артистка, співачка, народознавець, науковець, культурно-просвітницька діячка. Можна продовжити визначення, але ми узагальнимо: "активна, небайдужа людина з національною позицією".

Аналіз публікацій присвячених життєвому шляху та творчій діяльності Яківчук Г. В. свідчить про незначну кількість праць. Це роботи П.Г. Брижака, Ю.М. Найди, В.Ю. Найди, Ю.В. Телячого, періодичні видання різних років, що й обумовило написання даної статті.

Мета статі – проаналізувати мистецьку, науково-педагогічну, просвітницьку діяльність кандидата педагогічних наук, доцента Яківчук Г. В.

Галина Василівна Яківчук народилась 3 липня 1955 року в Макіївці Донецької обл., але справжньою Батьківщиною вважає Поділля, Шепетівщину, село Гриців, куди переїхала з родиною, коли їй було 5 років. Співом та "концертною" діяльністю з народними традиціями, організовуючи братів і сестер, Галина захоплювалась з раннього дитинства. Під керівництвом батька, який був обдарованою людиною: будівельником, грав на музичних інструментах, займався літературною діяльністю, дівчинка закінчила Шепетівську музичну школу по класу бандури. Лише через 3 роки навчання, у 1970 році вступила до Хмельницького музичного училища. З радістю й захопленням відвідувала уроки прекрасного педагога Г.В. Баранової. Її педагогічні настанови, високий рівень майстерності та досвідченості закарбувався та підтримував Галину усе життя. Училищні тріо, квартети, ансамбль бандуристів стали стартовим майданчиком концертної діяльності майбутнього митця. Навчаючись в Хмельницькому музичному училищі Галина Василівна стає учасницею тріо бандуристів у Хмельницькій філармонії, де починає виступати з лекційними програмами.

Гарний голос, харизма та яскраве виконання пісень вразило керівника ансамблю «Подільянка» Миколу Балему, і він запрошує молоду співачку в свій колектив. З 1976 року Галина Яківчук стає професійною артисткою хору «Подільянка» і з захопленням поринає у гастрольну музичну діяльність. Співпраця з талановитими композитором Миколою Балевою й професіоналом-хормейстром Валерієм Ярецьким надала великий сценічний досвід та переросла в тривалу міцну та щирі дружбу. Українські народні пісні та їх обробки, які з яскравою виразністю та мелодійністю виконувала співачка, слухачі запам'ятали надовго. Тривалий час, Галина Василівна брала участь у важливих творчих звітах та подіях колективу, підсилюючи хор індивідуальним співом.

З 1979 року Яківчук Г. В. починає працювати в Хмельницькій музичній школі №2, де активно впроваджує в навчальний процес фольклорну музичну культуру і разом з В. Гілюк створює «Фольклорний ансамбль». Цей дитячий колектив приймав участь у багатьох конкурсах, був призером у різноманітних фестивалях та виступав на сценах інших країн.

Захоплення народним співом, занурення в національні традиції, дух й культуру свого народу дає поштовх для нової творчої музичної діяльності – Шевченкіани. Ідеї видатного Кобзаря, оспівані в музичних творах, Галина Василівна разом із сином розпочинає доносити на відкритті пам'ятника у центральному парку м. Хмельницького. Дух визвольної боротьби, незламності, свободи Тараса Шевченка й дотепер звучить у виконанні талановитої співачки та педагога, впроваджується її учнями, студентами на концертних майданчиках. За активну творчу діяльність у 2007 р. Галину Василівну було нагороджено обласною премією ім. Тараса Шевченка.

Нестримне бажання творити, співати, доносити музичне мистецтво суспільству звело Галину Василівну з ансамблем українських народних інструментів під керівництвом О. П. Лукіна, який проіснував 35 років. Досвід спілкування з видатними виконавцями-педагогами М. Корзуном, В. Пірогом, Г. Кротенко, І. Мосейчук, В. Колосовським, Тетяною та Юрієм Лукіними вплинув на становлення й вдосконалення майстерності музичного виконання

співачки. Це була школа професійного зростання, формування виразного досконалого інтерпретування класичних творів, романсів, українських пісень і обробок.

Насичене музичне життя, робота в колективах та зі студентами підштовхнули співачку до сольного концерту, який відбувся у Малому залі ім. Василя Сліпака у Хмельницькій обласній філармонії. Цю традицію до цього часу продовжують талановиті здобувачі освіти, учні Галини Яківчук, яким вона передає свій досвід та любов до пісні.

У 1988 році Галина Василівна працює методистом естетичного центру по вокально-хоровому співу. Там вона отримала відзнаку Відмінник Народної освіти.

Саме в цей час її життєвий шлях перетинається з фольклорним ансамблем «Жайвір» під керівництвом Тамари Пасічник. На виступах фольклорного ансамблю Галина Василівна змогла проявити всі свої таланти й здібності: вона вела концерти, співала соло народним голосом, та грала на бандурі. Багато країн Європи, Азії, Африки, Північної та Південної Америки чули колоритну, виразну українську музику у виконанні самотньої артистки, співачки Галини Яківчук. Незабутні часи виступів на фестивалях, зустрічі з митцями, шалені оплески підтримки слухачів з різних країн доносили нашу культуру, наші національні традиції до всього світу.

З 1992 року Галина Василівна починає працювати у Хмельницькому педагогічному училищі (зараз – гуманітарно-педагогічна академія), а через 2 роки закінчує Київський інститут культури. Видатні вчителі: Юрій Шамо (син), Григорій Верета (світовий бандурист), народний артист Володимир Маруніч (викладач з диригування, керівник дипломною роботою), вокальна оперна студія консерваторії – закріпили набуті знання й досвід, надали впевненості у майбутній музично-педагогічній діяльності.

З 1992 року Яківчук Галина Василівна веде клас постановки голосу та клас бандури, читає курс «Музичний фольклор України». Організаційні ініціативи реалізувались у художньо-творчих проектах – «Троїстих музиках», Подільських



веснянках, Шевченкіанах, концертах-лекторіях, концертах-посвятах. Концерти, присвячені яскравим особистостям: педагогам, композиторам, колегам, сучасникам – набувають особливого значення для Галини Василівни. Вона з великою турботою, теплом дбає про збереження пам'яті й здобутків педагогічної праці, творчості митців, які, з часом, проявляються, проростають у майбутньому поколінні.

Ще одна яскрава та незабутня сторінка життя співачки відкривається у 1992 році зі створення вокального тріо «Камертон». За час існування тріо виконало понад 80 творів різних за формою, жанром, характером та стилем. Проведено безліч концертів, творчих звітів, виступів на радіо та телебаченні. Вірші талановитої поетеси Галини Ісаєнко, яка довгий час працювала у нашому закладі, та багатьох подільських митців лягли на музику Олександра Лукіна, Роберта Суров'яка, Івана Пустового, Михайла Люшні, і саме тріо «Камертон» було першими виконавцями й популяризаторами цих творів.

Унікальність вокального співу Галини Яківчук полягає у поєднанні різних стилів: класики і народного співу. Висока професійність, довершеність музичного виконання, донесення образно-художнього змісту є сталими показниками талановитої співачки, активної діячки культурно-мистецького простору Поділля.

### **Список використаних джерел**

1. Дарманський М. М., Телячий Ю. В., Шумлянська Л. Ф. 80 років освітнього шляху. Сторінки історії Хмельницького педучилища, педколеджу, гуманітарно-педагогічного інституту. Хмельницький : Поділля, 2001. 132с.

2. Найда Ю. М., Найда В. Ю. Музично-освітнє життя поділля: історіографія і сучасність. Збірка вибраних наукових статей. Хмельницький : ФОП Цюпак, 2023. 489с.

*Федоровська І. С.,  
творча аспірантка  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
кафедри Камерного співу,  
викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

**ЄДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА ТА МУЗИЧНОЇ ДУМКИ  
ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ  
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ  
(на прикладі циклу романсів Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші  
Валентини Антонюк»)**

Усі види мистецтва прекрасні по-своєму, а ось поєднання їх здатне глибоко вражати нашу душу, викликати бурю емоцій. Поетичне слово і музика завжди йшли поруч. Це дві галузі культурного життя народу, між якими існує особливо тісний взаємозв'язок. Кожен жанр тісно пов'язаний із життям людини і являє собою своєрідну енциклопедію найрізноманітніших людських почуттів. Поетичне слово у поєднанні з музичною думкою постають як справжній ФЕНОМЕН вишуканості, самовираження творчої індивідуальності композитора та поета.

**Валентина Геніївна Антонюк** – українська співачка, поетеса, прозаїк, мистецтвознавець, вокальний педагог. У різних жанрах культури вона висвітлює найкраще і найглибше, що є в українській культурі. Передовсім – це український солоспів, який, напевне, є чи не найсильнішою маніфестацією національної самоідентичності. Переосмисливши події своєї епохи, Валентина Геніївна звертається до найсокровеннішої сфери людського буття – сфери людських почуттів та духовності. Усі її твори наповнені глибоким змістом, колосальною енергією думки, філософським характером.

Поетичні твори майстрині є доволі складними в художньому плані, вони розкривають глибоку сферу людських почуттів та настроїв, передають особливе психологічно-емоційне світосприйняття художника-інтроверта, головною ідеєю якого є втілення краси, духовності, відображення

особливостей народної культури крізь призму власних почуттів та переживань. «Усі її твори наповнені глибоким змістом, колосальною енергією думки, філософським характером» [3, с. 5].

Музика українського сучасного композитора ХХІ ст. **Валерія Антоюка**, сформована в художньо-естетичних орієнтирах класико-романтичної традиції, вигідно вирізняється чітко окресленими та ясно вимовленими музичними мотивами, доцільністю застосування ладо-гармонічних засобів, інтонаційною насиченістю, динамічною інтенсивністю. Його твори звучать невимушено, емоційно, щиро, багатобарвно. Вони проникають до психологічного світу людини та пробуджують її духовні цінності.

«Твори композитора завжди виконуються і слухаються із задоволенням, бо приваблюють своєю яскравістю та емоційністю. Автор прагне не просто донести інформацію, а й справити враження, зацікавити, змусити слухати, викликати певну реакцію» [2, с. 100]. Композитор глибоко занурюється у текст і передає музикою творчий почерк поета.

Серед поетичних вподобань композитора особливо трепетне місце займає поезія матері Валентини Геніївни Антоюк. Спорідненість світосприйняття обох митців, глибинне внутрішнє відчуття Валерієм матері Валентини, як рідної спорідненої душі, стало запорукою народження неймовірних вокальних шедеврів.

Вокальний цикл «Теплі Пісні на вірші Валентини Антоюк» став втіленням глибоких почуттів та переживань, центральною ідеєю яких став образ Кохання. Кохання Антоюк трактує у суб'єктивно-споглядальному, меланхолійному ключі. Звідси особливий підхід до вибору поетичних текстів, в яких настрої смутку, мрійливість чергуються з контрастною образністю, де «при зовнішньому спокої пульсує внутрішня дієвість, що яскравіше виявляє і посилює психологічну підоснову» [4, с. 24].

Антоюк переінтонує поетичний текст крізь призму власних ідей та переживань, в результаті чого поглиблюються образно-сміслові грані

першоджерела [1, с. 25].

Солоспіви відзначаються особливою образною поетичністю, виразністю, емоційною насиченістю та глибиною, у яких теми кохання, усвідомлення значення особистості, розуміння тонкощів людської душі розкриваються у емоційно-суб'єктивному, філософському, подекуди меланхолійному та навіть трагічному ключі.

Усі романси дуже гарно складаються у цикл, який сприймається на одному диханні. Композитор вводить слухача у пережиту історію кохання, ненависті, смутку, журби, розчарування – у велику плеяду почуттів, що притаманні людині. У циклі присутні зображальні, такі дорогі та милі серцю краєвиди України. Присутнє відчуття тепла та надії, віри у краще майбутнє. Музика підхоплює, доповнює та подекуди приховує основні настрої, цим самим наводячи слухача на власні роздуми. Так слухач стає ніби співучасником тих подій, що розгортаються.

Результати дослідження поезики камерно-вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» розкрито у наступних тезах, а саме:

1. Прагнення до глибоко-інтимної лірико-суб'єктивної образності, яка часто розкривається у похмуро-елегійному ключі;

2. Особливий тип ліричного героя, який часто перебуває у стані глибокого душевного страждання та тривожного збудження;

3. Визначальна роль поетичного тексту, що зумовлює характер композиції музично-мелодійного та музично-фактурного планів та специфіку їх взаємодії;

4. Залежність типу мелодики від характеру поетичного висловлювання;

5. Важлива роль фортепіанної партії, яка частково перебирає на себе функції втілення поетичного образу, виконує важливу роль у загальній драматургії цілого та є активним учасником кульмінаційних епізодів тощо;

6. Тяжіння до драматизації вокальної партії (шляхом використання особливого типу вокального інтонування – мелодекламації) та посилення ролі концертного начала у партії акомпанементу.

Отже, взаємопроникнення музичної думки та поетичного слова у даному вокальному циклі романсів здійснюється за рахунок близькості поетичного джерела та його музичного втілення.

Камерно-вокальний цикл «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк» став високохудожнім здобутком сучасної української камерно-вокальної музики. Солоспіви циклу увійшли до репертуару багатьох українських співаків та становлять потужну практичну базу для формування української ідентичності та удосконалення творчої майстерності музикантів, що відіграє особливо значущу роль у підготовці цікавих виконавців-інтерпретаторів, покликаних створювати на їх основі власну емоційну програму, спрямовану через акт виконання від поета – до композитора – до слухача.

### Список літератури

1. Антонюк В. Г. Професійна діяльність вокалістів як мотиваційний процес. *Мистецтвознавчі записки*. №2 Київ, 2005. С. 25–30.
2. Гриценко О. Г. Дискурс симфонізму в творчості Валерія Антонюка // *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв. 2017. С. 88–110.
3. Губко О. Феномен Валентини Антонюк // Антонюк В. *Голос горлиці*. Київ : Обрії, 1996. С. 3–6.
4. Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник*. Київ, 2013. 134 с.

*Циганюк Л. І.,  
старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **ФОЛЬКЛОРНІ ТА САКРАЛЬНІ ВИТОКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРОВОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ПОЛ. ХХ СТ.**

Українська народно-пісенна творчість мала як індивідуальну, так і гуртову природу творення і побутування. Саме у процесі *гуртового* співу утворилося явище народного багатоголосся, яке розвивалося як у самостійному річищі, так і у процесі взаємовпливу з церковним та світським музичним мистецтвом. Різні дослідники по-різному визначають період виникнення народного багатоголосся, спираючись на різноманітні факти і припущення. Л. Яценко визначає період його становлення приблизно в межах XVII–XIX століть [7, с. 26], спираючись на найбільш ранні згадки про багатоголосся в українському музичному фольклорі. С. Мірошніченко не погоджується з періодизацією, запропонованою Яценко, і розвиває думку, підкріплюючи її історичними фактами, що виникнення професійної поліфонії в Україні відноситься до XVI ст., але вже до цього часу існували вікові традиції народного багатоголосного співу, що підтверджується літературними джерелами, іконографічними свідоцтвами, а найбільше – записами старовинних пісень, які подаються одноголосно, але їх мелодична структура виявляє не тільки потенційну можливість, а навіть інколи практичну необхідність багатоголосся [4, с. 120–121].

С. Мірошніченко зауважує, що українське співоче багатоголосся XVII–XVIII століть – унікальне явище у світовій поліфонії, бо воно є самостійним поліфонічним мистецтвом, яке не вписується ні у строгий, ні у вільний західноєвропейські поліфонічні стилі. Навіть професійне багатоголосся в церковній і світській музиці мало інші основні форми: різновиди церковного

знаменного багатоголосся, партесні співи, партесні концерти та канти XVII–XVIII століть, які були тісно пов’язані з народними піснями [4, с. 121].

Формування розвинених видів багатоголосся в народній музичній творчості хронологічно збігається з розвитком багатоголосного співу в церковній українській музиці, який прийшов на зміну стародавньому одноголосному, «партесному». Поява партесного співу була зумовлена великим культурно-освітнім, релігійним і мистецьким рухом в Україні наприкінці XVI – поч. XVII ст., що призвело до утворення двох основних хорових жанрів – партесного концерту і напівдуховної пісні-кantu, яка виконувала роль посередника між партесним концертом і народною піснею [6, с. 353].

Партесний спів – український багатоголосий церковний спів, який сформувався наприкінці XVI ст. і розвивався впродовж XVII – 1-ї пол. XVIII ст. У партесному співі проявився бароковий музичний стиль, найбільш яскраво представлений у жанрі партесного концерту [3].

Розквіт партесного співу в Україні пов’язаний з творчістю Миколи Дилецького, Симеона Пекалицького, Івана Домарацького та ін. У своїй видатній музично-теоретичній праці «Музикальна граматика», створеній у 1675 році, М. Дилецький описав теорію і практику партесного співу, описав принципи композиції в цьому стилі і дав поради, крім усього іншого, як навчати дітей багатоголосному співу.

Історичні процеси – такі як більш інтенсивні міграції українського населення, проникнення в українське суспільство європейського стилю, розвиток церковного багатоголосся і формування стилів необрядової пісенності призвели до утворення на межі XVI–XVII ст. такого жанрово-стильового музичного явища як кант і псалм.

Кант – це твір епохи українського бароко, в якому автор до мелодії української народної пісні пристосовував напівцерковний текст і найпростішими гомофонно-гармонічними засобами європейської музики створював багатоголосу хорову композицію з рухливим, інструментального характеру

басом і в терцію викладеною мелодією. Кантова манера співу є уособленням своєрідного камерного відгалуження фольклорної традиції [6, с. 353].

Кант являв собою строфічну пісню з вокальним трьохголоссям гармонічного складу, образна сфера тісно пов'язана з традиціями української народної пісенності. Трьохголосся будувалося за принципом руху двох верхніх голосів терціями на фоні функційного басу. Саме жанр канту поєднав в собі народно-пісенну традицію з професійною музикою.

Основи професійної української духовної і світської музики, закладені протягом XV – пер. пол. XVIII століть підхопили і блискуче розвинули найталановитіші композитори другої пол. XVIII ст., який називають «золотим віком української музики» – М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель [1, с. 9]. Саме у творчості цих славетних українських композиторів отримав найяскравіше втілення жанр циклічного хорового концерту, виникнення якого завдячує багатовіковим традиціям хорового мистецтва на основі народного хорового співу в Україні.

Концерт був найбільш об'ємною музичною формою свого часу, який писали для виконання у церкві, проте він не був обов'язковою частиною служби, того використання партесного концерту під час літургії свідчить про проникнення світського елемента до церковного мистецтва. Одним із важливих жанрово-стильових елементів концерту є багатоголосся.

Після смерті Бортнянського спроба підхопити ініціативу в творенні української церковної музики перейшла на західну Україну, що й стало початком українського музичного життя на західній Україні взагалі. Проте, професіоналів-музикантів настільки не вистачало, що там почалася доба аматорщини і дилетантизму, яка тривала понад три чверті століття [5, с. 64].

Наприкінці XVIII ст. Україна опинилася у складі Австрійської та Російської імперій, при чому до Австрійської входила Галичина, Буковина і Закарпаття, уся інша частина України увійшла до Російської імперії, яка здійснювала усі необхідні заходи, щоб позбавити українців національності, мови, культури, освіти, зробити український народ безликим і меншовартісним.



Л. Корній пише: «Через несприятливі історичні обставини недержавницького життя українського народу, неможливість національної освіти, майже відсутнє видання книг українською мовою, активний відтік культурницьких сил з України інтелектуальне й мистецьке життя на українських землях у першій половині ХІХ ст. порівняно із Західною Європою та росією (...) відзначалося бідністю, млявістю і духовною провінційністю» [2, с. 20]. Саме ці обставини спричинили те, що на поч. ХІХ ст. усі культурно-освітні надбання в Україні, які встановилися в період між ХVІ і першою пол. ХVІІІ століття зникають.

Попри те, що цей, до-лисенківський період в розвитку української музики не був пов'язаний з поліфонією і її розвитком, світській музиці не вистачало професіоналізму, але були й позитивні сторони – українська світська музика шляхом спроб і невдач все-таки вперто розвивалася і доказувала свою життєздатність, і сьогодні ми маємо такі визначні твори того періоду, які є актуальними і до нині – як от опера «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, чи «Вечорниці» Ніщинського.

У др. пол. ХІХ ст. в українській музиці з'явилася постать М. Лисенка, якого по праву вважають основоположником української музичної культури. Його музична і композиторська діяльність змінили вектор української музики в бік розвитку і професіоналізму.

У зрілому віці М. Лисенко поїхав вчитися в Лейпцигську консерваторію, де поглиблено вивчав курси з гармонії, контрапункту і фуґи, в чому досягнув високих результатів. Проте, у своїй творчості композитор майже не звертався до поліфонічних форм, крім хорової музики і обробки народних пісень. Чому так сталося, невідомо, можна лише припускати певні гіпотези. Та усе ж, М. Лисенко дав гарний початок розвитку поліфонії в хоровому мистецтві, показав шлях подальшого розвитку.

У 1921 році в Україні утворюється Українська автокефальна православна церква, що активізувало інтерес до церковної музики у композиторів того періоду, серед яких були М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Яциневич, П. Демущий, П. Козицький, М. Вериківський, М. Гайдай, Ф. Попадич та ін.

Поліфонія, яка не була затребувана в українській фортепіанній музиці у другій половині ХІХ століття, розкішно розквітла у хоровій творчості Миколи Леонтовича. Його основний вид музичної діяльності – обробка української народної пісні для хору. Підхід Миколи Леонтовича до проблеми хорової обробки як до своєрідного вокального інструментування був зовсім свіжим та оригінальним у музичному мистецтві тих часів. Найкращі зразки його обробок стали відомими в усій Україні, а деякі твори – і далеко за її межами.

Поряд з діяльністю М. Леонтовича розквітала діяльність Олексан. Кошиця, уподобання якого також зосередилися на обробці народної пісні і церковній музиці. Одним із представників нової, національно-української школи церковної музики був К. Стеценко – композитор, хоровий диригент, музично-громадський і церковний діяч, протоієрей. Він написав значну кількість літургійних творів, обробок церковних співів, колядок і щедрівок, що стали вершинними досягненнями української духовної музики [6, с. 451].

Окремою мистецькою постаттю кінця ХІХ – початку ХХ століття був Яків Степовий (Якименко). Саме у консерваторський період свого життя Степовий пише три фуги: ля-мінор – чотириголосна однотемна, до-мінор – триголосна, двохтемна, ля-мінор – чотириголосна, двохтемна (перша тема – з «Месії» Генделя). Це були перші фортепіанні твори поліфонічного жанру серед фортепіанних доробків українських композиторів. І хоча Степовий більше ніколи не повертався до жанру фуги у своїй творчості, уся його фортепіанна музика побудована на поліфонічних засобах організації і розвитку мелодичного матеріалу [4].

Фуги Степового, не зважаючи на хорову природу поліфонічного мислення в українській музиці до цього, саме інструментальні, хоча в інтонаційному наповненні відчувається вплив народного пісенного початку. Непересічний талант цього мистця дозволив йому вийти за межі народної пісні у своїй творчості, хоча його твори не позбавлені «народності». Поліфонічна організація музичної фактури у Степового не поверхова, його інструментальний стиль є глибоко поліфонічним і містить у собі різноманітні форми імітаційної та

контрастної поліфонії. Я. Степовий став необхідною сполучною ланкою між класичною лисенківською епохою та сучасною українською музикою.

Після передчасної смерті Я. Степового українська фортепіанна музика продовжувала активно розвиватися, не зважаючи на війни, голод та утиски радянської влади. У цей період на мистецьких нивах плідно працюють Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Барвінський та інші видатні музиканти. Поліфонічна музика продовжує свій розвиток і в другій половині ХХ ст. з новою силою і наснагою в творчості М. Скорика, В. Бібіка, О. Яковчука та багатьох інших композиторів.

### Список літератури

1. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. 184 с.
2. Корній Л. П. Історія української музики: підруч. Київ – Харків – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3. 480 с.
3. Корній Л. П. Партесний спів. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 8: Па–Прик. С. 69–520 с.*
4. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.
5. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Вид-во «Дніпрова хвиля», 1963. 406 с.
6. Супрун-Яремко Н. Поліфонія: посіб. для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. С. 341.
7. Ященко Л. Українське народне багатоголосся. Київ : Вид-во Академії наук української РСР, 1962. 236 с.

*Чайка М. А.,  
асистент кафедри тележурналістики ФКіТБ  
Київського національного університету  
культури і мистецтв,  
м. Київ*

*Войцещук М. В.,  
асистент кафедри тележурналістики ФКіТБ  
Київського національного університету  
культури і мистецтв,  
м. Київ*

## **МОДЕРНЕЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В КІНЕМАТОГРАФІ ТА ТЕАТРИ**

Мистецтво є невід'ємною складовою стану людини у реаліях сучасності, воно неосяжне та таємниче, повне як натхнення, так і виснаження. У кожен свій рух і слово митець вкладає власні почуття, які переходять із покоління в покоління, створюючи історію. Внесок Леся Курбаса є значимим, творча і педагогічна спадщина оцінюється з позиції видатного митця. Тяга до технічних та зображальних експериментальних засобів виділяла Л. Курбаса серед усіх майстрів, тому і по цей день успішно використовуються його виражальні методи.

Доцільно зазначити, що вдало відобразила роль внеску Леся Курбаса в аудіовізуальне мистецтво Г. Веселовська [3]. Висвітлив аспекти творчої парадигми Леся Курбаса в мистецтві Р. Біль [1]. Розглянула новаторство Леся Курбаса, розкрила тонкощі опанування акторської професії, нюанси відпрацювання володіння тілесним апаратом В. Демещенко [4]. Питання методології М. Чехова у створенні сучасного драматургічного кінотвору розкрили у своєму дослідженні І. Гавран та В. Домбровська [2].

Актор залучає людей спостерігати за історією життя, вірити в те, що відбувається на екрані або сцені, він відображає емоційний стан персонажа, заглиблюється в поза текстовий сенс, відтворюючи необмежений спектр почуттів [7, с. 157]. Митці змушують глядача відчувати різнопланові емоції викликані під час вистави, тіло як допомога висловлення образу, допомагає задіяти всю уяву та фантазію для віри в те, що відбувається. Завдяки мові тіла

актори можуть висловлювати почуття, не переймаючись, що їх не зрозуміють. Доцільно сказати, що рухи – це сильний виробник наших думок, вони можуть розкати про людей, їх наміри та думки без слів.

Світ мистецтва триває в часі – постійно розвиваючись він потребує оновлення, саме Лесь Курбас започаткував розвиток пластичних дій на екрані та сцені. За такого розуміння, тіло та пластика актора невід’ємна частина мистецтва, під формулюванням вищезазначеного автора. Слід сказати, що Лесь Курбас розкривав та направляв актора відштовхуючись від його вмінь, контролюючи розвиток кроків індивідуальності [6, с. 405]. Кожен рух став маленьким витвором мистецтва, що має свою особливу естетичну цінність. Крім цього, доповнює образність всієї картини, дозволяючи більш глибоко зрозуміти сенс задуманого і викладеного в мистецькому творі. Сукупність таланту, звучання музики і вдало презентованого змісту твору мистецтва завдає загадковості.

Оскільки мистецтво за словами автора, командна робота, яка допомагає митцям найкраще візуалізувати задумане, то відповідальність за фінальний результат залежить від усіх учасників. За роботу з акторами, їх дії всередині сцени, меседж який їм потрібно донести до глядача, за цю цільність картини відповідає режисер. Він направляє актора, а той вже приймає та додає свою частину до створення персонажа. Також, митець має органічно перевтілитись в свій образ, не виключаючи з уваги акторський ансамбль, який зібрався під час кастингу [5, с. 9].

Варто зазначити, що робота над фільмом або виставою – це колективна відповідальність, група творчих та виробничих працівників, які об’єднуються, грають велику значимість у створенні мистецького продукту. Вступають у взаємодію і синтез багатьох мистецтв, до них належать література, живопис, архітектура, музика, вокальне мистецтво, хореографія тощо.

Процес відпрацювання рухів актора, як нововведення, Лесь Курбас почав використовувати у виставах та кінозйомках, де пластика тіла заміняла усї прийняті складові. На відмінність від інших, він почав стверджувати, що методики не ефективні, тому треба шукати нові пристосування, для оновлення та

залучення глядача. Як пише Р. Біль у книжці «Виховання акторської харизми», що режисери доводили гіпотези щодо виховання акторів зі своєї власної точки зору [1, с. 7]. Зокрема цей автор зазначав «І не треба забувати, що сам Станіславський теж досліджував “лучевосприятіє” і “лучеиспускание” – випромінювання акторської душі, поки не став заручником матеріалістичної ідеології, яка визнавала душу (грецьке “психо”) лише як абстракцію і тому про якусь там “психічну енергію” не могло бути й мови. Мейєрхольд теж був змушений приховати своє бачення акторської енергетики за поняттям “біомеханіка”. І Лесь Курбас, шукаючи акторську формулу у витоках життя – витоках енергії як такої, – вголос більше говорив про ритм (а ритм, як відомо, є герметичним принципом вібрації енергії)» [1, с. 7].

Отже, від використання тіла вже вибудовується індивідуальність і спосіб життя персонажа в запропонованих обставинах. Це посилює актуальність роботи над рухами та виразністю тіла. Набувають популярності пластичні кінематографічні роботи, в яких задіяно гармонійне володіння тулубом. Вони займають свою нішу між драматичним мистецтвом, пантоміми та хореографії, але все ж таки є жанром чи формою ремесла, де сюжетна лінія залишається подієвою, проте словесна дія або мінімальна, або замінена жестами, позами чи особливими мізансценами.

Підсумовуючи вищесказане, слід сказати, що Л. Курбас не звертавши увагу на складність завдань та смаки, на той час, створював досить ідейну систему, по якій працювали як актори, так і режисери. Митець мріяв про артиста нового стандарту і він згодом запровадив це у свою систему вдосконалення, де актор є не просто лицедієм, а він панує в образі та поєднує у собі драматурга і режисера.

Для актора надзвичайно значущо формувати монолітний підхід до застосування різних технік, поєднувати та спостерігати за внутрішніми почуваннями душевної роботи, вміти виявляти її тілесно. Відповідно, щоб почати дію, треба започаткувати умови для налаштування тіла в приданий стан, утворювати навколо себе простір, в якому можна зосередитись на акторській грі.

## Список літератури

1. Біль Р. Виховання акторської харизми. Вінниця : Нова книга. 2013. 232 с.
2. Гавран І., Домбровська В. До питання методології М. Чехова у створенні сучасного драматургічного кінотвору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 2(1), 2019. С. 8–14. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170850>
3. Веселовська Г. Революціонер театру: новаторство Леся Курбаса суперечило канонам соцреалізму. *Український тиждень*, [online] 3 березня. 2012. Доступно: <<https://tyzhden.ua/History/43804>> [Дата звернення 15 липня 2022].
4. Демещенко В. В. Від театру до кіно: творчі пошуки Леся Курбаса. *Культурологічна думка*, 18, 2020. С. 109–119.
5. Десятник Г. О. та Лимар Л. Д., 2020. Основи акторської майстерності в екранній творчості. Київ, Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. 108 с.
6. Смоляк П. О. та Смоляк О. С., 2019. Лесь Курбас у театрознавчих дослідженнях Петра Медведика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, С. 402–407.
7. Пацунов В. П., 2021. Філософія «мовчання» в контексті сценічної дії. *Культурологічна думка*, 20, С. 153–162.

*Шевчук Т. Д.,  
викладач музично-теоретичних дисциплін  
Дунаєвецької дитячої школи мистецтв,  
м. Дунаївці Хмельницької області*

## **«ТІЛЬКИ КРІЗЬ РИТМИ СВОЄЇ РОБОТИ В МАЙБУТНЄ Я ГОРДО ІДУ...» Б. ВОЙТОВИЧ**

Його віртуозною грою захоплювалися, він викликав незмінну цікавість публіки як піаніст, його артистичні здобутки – незаперечні, його Друга симфонія «Варшавська», створена у 1945 році, стала першим симфонічним твором у післявоєнній Польщі... І все це – про нашого земляка-дунаївчанина, ім'я якого повернуто із забуття зовсім недавно – Болеслава Войтовича. І якщо в Україні ім'я музиканта згадувалося лише в статті про Дунаївці в томі про Хмельницьку область «Історія міст і сіл України», то у Польщі, де Б. Войтович прожив більшу частину свого життя, він увійшов до числа найбільш знаних і видатних музикантів, творчість яких є гордістю і окрасою мистецтва.

Болеслав Войтович народився в Дунаївцях 5 грудня 1899 року. З 1913 по 1917 роки мешкав у Кам'янці-Подільському. Перед тим, як стати музикантом, він все-таки вагався над вибором життєвого шляху. Хоча перші уроки музики він почав брати ще 14-річним підлітком, у 1913 році, а через три роки став учнем відомого у Кам'янці-Подільському педагога Олександра Вельгорського, однак у 1917 році юнак вступив до Київського університету на відділення Слов'янської філології. Вир громадянської війни і революції змусив його емігрувати до Польщі, і саме там, у Варшаві, Болеслав закінчив паралельно аж два факультети – математичний та юридичний [5].

Однак природні обдарування все-таки не дозволили йому відхилитися від основного призначення – музики, і Б.Войтович продовжив навчання у Варшавській консерваторії по класу фортепіано (викл. О. Михайловський) та класу композиції (викл. В. Малішевський).

Ось як згадував про таке своє рішення сам Войтович: *«Мій вступ до Вищої музичної школи був випадковим, несподіваним і дивним. У Варшаву я потрапив,*



можна сказати, прямо з поля бою під кінець 1-ої світової війни. Розмірковував про університет, але про студіювання музики навіть думки не мав – було вже запізно. Тимчасом мною став опікуватися саме музикант Вельгорський. З ним познайомився в Кам'янці-Подільському, куди митця занесли воєнні шторми [2]. Він був переконаний, що студіювати право і музику можна одночасно, розпочавши з фортепіано і теорії, а трохи згодом зайнятись композицією...». І звідси ж: «Михайловський прийняв мене досить доброзичливо і одразу запропонував щось зіграти [2] . Розпочавши з першого мотиву, який забринів у безмежній пустці моєї голови, почав імпровізацію того нещасного ноктюрна. Але той початок виявився несподівано вдалим. Коли ж закінчив, мене поглинуло відчуття власної нікчемності, яке перекреслило всі сподівання. Сидів тихо, нерухомо. Метр також мовчав, а за якусь хвилину я почув таке запитання: «Композитор Миколай Войтович був твоїм дідусем?» відповів ствердно. Професор сказав: «Очевидно, це родинне, від дідуся і Матері – Землі Подільської».

За три з половиною роки навчання у Вищій музичній школі ім. Ф. Шопена він уже виконував з оркестром філармонії дипломний екзамен. За спогадами його сучасників, Болеслав був талановитим і багатогранним піаністом, якому під силу освоїти будь-який репертуар. Завдяки математичному складу розуму він був здатний осягнути відразу композицію твору. Рідкісна і вишукана техніка гри допомогла йому віртуозно виконати надзвичайно складний для виконання твір – фортепіанну «Сонату мі-бемоль мінор» І. Падеревського, коли Войтович ще був молодим, та вже доволі перспективним артистом (1926).

Естрадні виступи Войтович розпочав у 1924 році, а відомим як композитор він став пізніше. У 20-30 роках минулого сторіччя музикант регулярно гастролює європейськими країнами і США. Паралельно з цим, починаючи з 1924 року і до початку II-ої світової війни, він був професором Вищої музичної школи ім. Шопена у Варшаві.

1927 рік був означений злетом у творчому житті – Войтович взяв участь у Першому Міжнародному конкурсі ім. Шопена. Проте іноді його спіткали і

творчі невдачі та розчарування. Незважаючи на те, що у конкурсі композиторів у Кроненберзі Войтович посів почесне друге місце, його твір «Piano Concerto» був негативно оцінений критикою. Зокрема, колишній викладач Войтовича Ф. Шопський написав: *«Із щирим зацікавленням ми чекали на «Фортепіанний концерт» Болеслава Войтовича...На жаль, багато розчарування. Його концерт – сума не завжди пов'язаних між собою фрагментів, де автор переплутав думки цікаві з банальними. Оркестр досить вбогий, а фортепіано є, тільки не надто цікавим віртуозівським ефектом. Для того, аби п.Войтовичу бути сучасним, йому бракує досвіду» [2].*

Після такої нищівної для нього критики Войтович спалив партитуру. Аналогічна доля спіткала і низку інших його творів: «Концертна сюїта» (1933), «Оркестровий концерт» (1936), «20 симфонічних варіацій» (1938). Але поряд з цим критики оцінювали його творчість доволі схвально – «Фортепіанні мазурки та пісні» були відзначені позитивними рецензіями, а «Мала дитяча кантата» стала однією з кульмінаційних моментів Міжнародного фестивалю сучасної музики. Цей успіх зміцнив репутацію та впевненість у власних творчих силах музиканта, спонукав до подальшої творчої праці. Тепер важко було повірити, що колись юний і невпевнений Войтович писав: *«Все те здавалось мені чимось недосяжним, навіть не вірилось, що зумію сам коли-небудь щось створити».*

Творчий порив Войтовича настільки сколихнула смерть першого маршала Польщі Пілсудського (травень 1935 року), що подія спонукала музиканта до написання симфонії «Поєма скорботи. Пам'яті маршала Пілсудського». У цьому монументальному творі чи не вперше помітно проявилася творча індивідуальність, відчуття стилю і технічна зрілість Войтовича [1].

Під час німецької окупації артист вишукував можливості для виживання. Не тільки йому, а й багатьом іншим варшавським музикантам таку змогу дала власна кав'ярня на вул. Нови Свят №27. Тут було започатковано камерні та сольні концерти, що допомогло багатьом нужденним колегам пережити війну. Окрім того, «Кафе Войтовича» було одним із осередків підпільної діяльності польського руху опору.

Після війни Войтович поперемінно працював над масштабними творами і камерною музикою, як-от над власним 2-м струнним квартетом і сонатою для флейти. У цей же період був призначений керівником фортепіанного та композиторського класів Вищої державної школи музики в Катовіцах. Там він трудився аж до виходу на заслужений відпочинок у 1975 році. У 60-ті роки, починаючи з його першої серії фортепіанних етюдів і 3-ої симфонії, фортепіано знову посідає чільне місце в його музиці. Паралельно з викладанням – а Войтович у різні періоди також читав лекції у Варшавській консерваторії (1958–1961) та викладав музичне редагування у Краківській консерваторії (1963–1979) – продовжував концертну діяльність, брав активну участь у виданні творів Шопена. Неодноразово був членом журі міжнародних конкурсів ім. Шопена. Одним із найбільш відомих професійних доробків нашого земляка є збірка «12 етюдів для фортепіано» (1948). У ній композитор використав нові типи виразності форми, що синтезують романтичні малюнки і нові мелодикоритмічні і ладогармонічні засоби. Тому ця збірка і дотепер є важливим засобом у підготовці піаністів. ож Болеслав Войтович – автор обробок кількох десятків фортепіанних творів Мусогорського, Гріга, Баха, Чайковського, Ліста, Дебюссі, усіх сонат Бетховена, фортепіанних партій для камерних творів, що вийшли у світ в Польському музичному видавництві (м. Краків). Як композитор залишив після себе творчий спадок у вигляді трьох симфоній: 1-ша симфонія – 20 варіацій в симфонічній формі (1938); 2-га симфонія «Варшавська» (1945); 3-тя симфонія – концертна симфонія для фортепіано з оркестром (1963) [3], [6].

І звичайно ж, як великий педагог і видатний викладач, продовжив себе в учнях, яким дав поштовх і натхнення для подальшої творчості і які стали гордістю та окрасою польської музики: Войцех Кіляр, Урсула Мітренга, Збігнев Слівінський, Марія Шрайбер, Ірена Проташевич, Моніка Сікорська-Войтаха, Зофія Овінська [4].

Помер Болеслав Войтович у Катовіцах 11 липня 1980 року. У м. Дунаївці є вулиця імені великого музиканта.

## Список літератури

1. Вікіпедія – вільна енциклопедія. Болеслав Войтович.
2. Дубовскі С. Дунаївчанин Б. Войтович: піаніст, композитор, педагог. *Дунаєвецький вісник*. 2009 р. 11 черв. (№45-46). С. 6.
3. Музична енциклопедія. Гол. ред. Келдиш Ю. В. Радянська енциклопедія. 1973. Т. 1. А- Гонг. 1072 стовб.; іл. Ст. 828
4. Українська музична енциклопедія. Київ, Музична Україна. Т. 1. 532 с.; іл.
5. Феодосьєв С. Болеслав Войтович, видатний піаніст і композитор – родом з Дунаєвець. *Дунаєвецький вісник*. 2007 р. 19 черв. (№48). С. 3.
6. Штейнпресс Б. С., Ямпольський І. М. Енциклопедичний музичний словник. Вид. 2-е, випр. і доп. Радянська енциклопедія. 1966. 632 с.; іл. С. 96.

*Яківчук Г. В.,  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри музикознавства, інструментальної  
підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,  
м. Хмельницький*

## **ПОТЕНЦІАЛ ПОДІЛЬСЬКОЇ ПІСЕННОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ**

Вплив мистецтва на розвиток духовності особистості зумовлюється тим, що художні твори можуть опосередковано передавати найінтимніші процеси внутрішнього життя. Під впливом художніх образів безпосередні почуття переходять в естетичні, етичні, моральні та гуманні уявлення суб'єкта, в яких духовність набуває свого реального вираження як ціннісний акт спілкування з прекрасним, що спрямований на самопізнання своєї індивідуальної сутності.

Українське музичне мистецтво сповнене високим емоційно-поетичним змістом, неповторним національним колоритом, самобутністю художнього слова. Основу музичного мистецтва України складає пісенна творчість.

Головна мета і завдання пісенної творчості полягає у забезпеченні переходу музичної свідомості у самосвідомість, навички осмислення особистістю змісту музичного твору та відповідно формування у неї естетичного та ідейного аналізу. І тому, ознайомлення, популяризація та вивчення пісень подільських композиторів покликане виховувати найкращі якості молодої людини: моральність, духовність, естетичні та моральні цінності, національно-патріотичну свідомість.

Вокальне та вокально-хорове виховання, особливо підростаючого покоління є важливою складовою частиною культурно-національної самобутності народу України, зокрема Поділля.

Подільська пісня простою, щиро народною мовою, виразно визначеною ідеєю, реальними художніми образами та картинами однаково зрозуміла як старшим людям, так і молоді. «Адже традиційний національний і поодиначний, і гуртовий спів українців безпосередньо пов'язаний із традиціями, звичаями, святами, подіями суспільного буття нації. І роль пісні – як народної, так і авторської, важко переоцінити у формування духовності народу, особливо його високих ідейно-моральних якостей» акцентував дослідник і вчений П. Слободянюк у своїй праці «Культура Хмельниччини» [1, с. 119].

Отже, ми хочемо акцентувати важливість та актуальність популяризації пісенної композиторської творчості подільських композиторів у національно-патріотичному вихованні особистості.

Кожне нове покоління подільських композиторів не тільки переймало творчі набутки своїх попередників, але й вносило в музичну творчість свої риси, продиктовані новими умовами й новим змістом життя, елементами свого бачення світу, свої особливості осмислення художнього образу [1, с. 121].

Творчість композиторів-піснярів Поділля різноманітні за тематикою, музичною формою та мелодичними інтонаціями. Але головним у цьому творчому процесі є авторське образне бачення кожного твору, яке розкриває дійсність і правдивість духовного життя українців.

Головними темами пісенної творчості ставали національно-патріотичні настрої і почуття вболівання за незалежну Батьківщину: історичні героїчні та трагічні сторінки національної пам'яті, національно значимі постаті, плекання української мови, відродження національної культури (фольклору, традицій, обрядів) тощо.

Однією із актуальніших тем являється творчість нашого Кобзаря – Тараса Шевченка. Творчість Т. Шевченка, співучість його поезій вже понад двохсот років надихає і дає поштовх до створення музичних шедеврів у вокально-хоровому мистецтві. Поезію Кобзаря оспівували видатні українські композитори – М. Вербицький, М. Лисенко, О. Кошиць, К. Стеценко, Б.Лятошинський, С. Людкевич, Л. Ревуцький та багато ін.

Не оминули геніальну творчість Т. Шевченка і композитори нашого Подільського краю. Безперечне і найбільше досягнення у подільське вокально-хорове мистецтво зробив Микола Балема – народний артист України, композитор, автор понад 700 різноманітних жанрів музичного мистецтва. Його опера «Пророк», написана у 2014 році (сумісно з сином Б. Балемою), стала найбільшим шедевром музичного мистецтва не лише подільського краю, але і України.

Чудовим доробком Миколи Балема є вокальні твори на вірші Т. Шевченка – «І серум лину», «Защєбече соловейко», «Тече вода в синє море», «Свою Україну любіть», «Ой, одна, я одна» і багато ін. Це твори виконують солісти академічного співу, і що дуже важливо – виконують і шанують студенти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Ім'я Роберта Суров'яка є добре відомим у мистецьких колах Поділля. Він віртуозно володів пісенним жанром, багато писав для вокальних ансамблів, ансамблю бандуристів, хорів тощо. У його творчому доробку багато обробок подільських народних пісень, пісень для мішаного та жіночого хору.

Невичерпний мелодизм його музики вирізняється яскравим ліризмом, задушевністю, свіжістю гармонії. Полюбилися його твори й студентам та викладачам нашого закладу. Вокальне тріо «Камертон» співає його «П'ять

лебідок», «Ой на горі, калинонька», «Подільський край» багато років і цим прикрашає свій концертний репертуар.

Це саме ті вокальні твори, які виховують повагу і любов до свого краю, історії та культури. Такими піснями формується національно-патріотична свідомість особистості, зокрема майбутніх учителів музичного мистецтва.

### **Список літератури**

1. Слободянюк П., Івахова К. Вокально-хорова творчість композиторів Хмельниччини (соціально-психологічний концепт). Вінниця : Меркьюрі-Поділля, 2019. 373 с.

Електронне видання

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ  
ПЕДАГОГІКИ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ  
РОЗВИТКУ**

**Тези доповідей учасників  
ХІ Всеукраїнської науково-практичної конференції  
(м. Хмельницький, 20 грудня 2023 року)**

*В авторській редакції*

Упорядники: Івахова К.П., Морозова О.О.

---

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія  
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки  
та методики музичної освіти  
Кафедра вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

2024 рік