

Хмельницька обласна державна адміністрація
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
X Всеукраїнської науково-практичної конференції
(м. Хмельницький, 23 грудня 2022 року)**

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

Затверджено рішенням науково-методичної ради гуманітарного факультету,
протокол №5 від 10.01.2023 р.

Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку : збірник тез доповідей учасників X Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Хмельницький, 23 грудня 2022 року) / упорядники Р. Гуцал, Ю. Баранецька, К. Івахова. Хмельницький : ХГПА, 2023. 147 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, доцент, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

МОРОЗОВА О.А. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

© Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2023
© Колектив авторів, 2023

ЗМІСТ

Баранецька Ю., Ковтонюк Л. ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ОРГАНІЗАЦІЇ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ ХОРУ.....	6
Барицька О. ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЯК ЗАСОБУ ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ... ..	10
Брук П. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ	16
Бубнов О. ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ АКОМПАНІАТОРСЬКИХ ВМІНЬ ТА НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	18
Будім Л. ВОЛОНТЕРСЬКИЙ РУХ В ХГПА ЯК НОВА ФОРМА ВЗАЄМОДІЇ СТУДЕНТСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ І ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА.....	22
Гавриленко Л. ПОЕТИЧНЕ СЛОВО ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ	27
Гладка Л. РОБОТА НАД МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРУ	30
Гуцал Р. СУЧАСНИЙ ЕТАП ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАРОДНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ ІМ. ВІКТОРА ТОЛСТИХ	32
Гуцал О. ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ПРАКТИЧНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА ЗАНЯТТЯХ ОРКЕСТРОВОГО КЛАСУ	36
Журавльова Н. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО РОЗУЧУВАННЯ ПРЕЛЮДІЇ З ПАРТИТИ В-DUR Й.С.БАХА	38
Івахова К. ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАХВОРЮВАНЬ ПІАНІСТІВ	43
Каленик І. ПРОБЛЕМА ТВОРЧОСТІ ТА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ВЧЕНИХ	48
Кашперський В. ПОНЯТТЯ «ГНУЧКІСТЬ ГУБ» ТРУБАЧА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	52
Коваленко Ю., Логінова Т. ІГРОВІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ ОСВІТІ	55

Літинська Ю. ОСОБЛИВОСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ОСВІТИ ФАХІВЦІВ ПРЕСЛУЖБ У СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ УМОВАХ.....	58
Лось О. ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІРИТМІЧНИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ	61
Мазур І. ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ	64
Мевша А. КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ВОКАЛУ В ФОРМАТІ ВОЛОНТОРСЬКОЇ РОБОТИ (НА ОСНОВІ ВЛАСНОГО ДОСВІДУ)	68
Михаськова М. РОЗШИРЕННЯ ДІАПАЗОНУ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ	70
Морозова О., Сікора Г. ВПЛИВ ФІЛОСОФІВ АНТИЧНОСТІ НА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ.....	74
Найда Ю., Найда В. ПРОФЕСІОНАЛІЗМ ЯРОСЛАВА КАМІНСЬКОГО – СУЧАСНОГО ЛІРНИКА З ПОДІЛЛЯ	77
Незнанова-Липчинська Н. МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 5-Х КЛАСАХ НУШ.....	80
Озимовська Г. МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ АНТОНА КОЦПІНСЬКОГО	85
Олексюк М. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	89
Олійник Н. НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ.....	92
Полоніцька Л., Іліницька Н. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ-ПІАНІСТІВ У КОМПОЗИТОРІВ СТАРОВИННОГО ТА КЛАСИЧНОГО СТИЛІВ	96
Туровська Н. ХМЕЛЬНИЦЬКІ ПРЕМ'ЄРИ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»... ..	102
Федоровська І. ХУДОЖНІ ЗАВДАННЯ ТА ТРУДНОЦІ ПРИ РОБОТІ ВОКАЛІСТА НАД КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ	105
Філіпчук Н., Філіпчук С. ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ	

МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ-МУЗИКАНТІВ	108
Циганюк Л. ОБРАЗНА ПАРАДИГМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ І РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	112
Цмур І. РОБОТА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ	119
Чмелик І. ІНКЛЮЗИВНІ ПРОЄКТИ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ І ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	123
Шубіна В. МЕТОДИЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ОБРАЗИ» МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА... ..	127
Якимчук В. ВІКТОРІЯ ЛУК'ЯНЕЦЬ ЯК ПОСЛІДОВНИЦЯ КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ	133
Яківчук Г. ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОЛЬКЛОРНІ СТУДІЇ» В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 014 СЕРЕДНЯ ОСВІТА (МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО)...	137
Ярова М., Іванішина Л. ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПОДІЛЛІ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОРІЧЧЯ)	141

Юлія БАРАНЕЦЬКА

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
м. Хмельницький*

Любов КОВТОНЮК

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

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ОРГАНІЗАЦІЇ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ ХОРУ

Найбільш довготривалим, клопітким та багатоплановим є процес роботи хормейстера над твором, адже саме він передбачає завчасну підготовку до його розучування, що, в свою чергу, передбачає; детальне ознайомлення із темою, ідеєю твору; гру партитури наближену до оригінального виконання або ж прослуховування її; завчасне виявлення складних інтонаційних, дикційних, ритмічних та динамічних, труднощів хорових партій, а також складання виконавського плану.

Т. Холостякова зазначає, що «працюючи над музичним твором, педагог має пам'ятати, що розучування його з дітьми – це не самоціль, а засіб розв'язання основного завдання, зокрема виховання вокально-слухових навичок та розвитку музичних здібностей» [5, с. 17].

Варто зазначити, що провідними науковцями, педагогами та музикантами визначено ряд підходів щодо використання методів прийомів розучування твору з колективом.

Так, відомий український композитор, педагог М. Леонтович наполягав на систематичному показі самого учителя, зазначаючи, що він «...проспівав раз, другий або третій. Учні слухають. Потім вони повторюють всі разом або поодиноці» [2, с. 45]. Поряд з цим, Микола Дмитрович радив особливу увагу

звертати на правильне по фразове дихання, дикцію, застерігаючи від надто сильного, форсованого звуку і відстоюючи тихий або голосний спів та відповідне його застосування у виконанні пісень [1, с. 103].

В свою чергу, сучасний науковець О. Ростовський процес розучування творів поділив на декілька основних етапи, а саме:

- ознайомлення з піснею;
- власне розучування пісні;
- технічне втілення художньої інтерпретації пісні;
- художнє виконання [4, с. 104-107].

Не менш цікавою є методика розучування твору Т. Холостякової, в процесі чого вона радить більше часу визначати на повноцінну вокально-художню роботу, за допомогою трьох способів:

- добиранням такого пісенного матеріалу, що повною мірою відповідає розвитку вокальних навичок виконавців в усьому їхньому комплексі;
- застосуванням у роботі над твором прийому дроблення на частини з подальшим з'єднанням засвоєних елементів;
- використанням (хоча б частковим) нот чи інших наочних засобів «зображення» мелодії [6, с. 17].

Досить цікавою та оригінальною є методика роботи над музичним твором сучасного педагога М. Щур, що, в свою чергу, передбачає:

- попередню підготовку керівника, який повинен знати характер пісні, її художній зміст та складові частини, труднощі й обрати матеріал для розспівування на 5-10 хвилин, підготувати текстовий плакат, інше навчальне приладдя (ТЗН), розписати хорові партії;
- ознайомлення з піснею: вступне слово про пісню, художній показ, бесіда про виконану пісню, в ході якої визначається тема та ідея твору;
- засвоєння літературного і музичного тексту, під час якого учитель сам виразно і художньо читає (співає) текст, після чого пропонує вивчити його напам'ять.

Для того, щоб активізувати хористів, сконцентрувати їхню увагу, М.Щур радить впроваджувати у репетиційний процес індивідуальний та груповий спів (по 3-4 учні).

Отже, за методикою педагога варто виокремити наступні етапи розучування пісні:

- ознайомлення з піснею;
- засвоєння літературного і музичного тексту;
- робота над створенням технічної основи для втілення художнього задуму;
- остаточне художнє шліфування виконання [7, с. 74-76].

Таким чином, ознайомившись та ґрунтовно проаналізувавши ряд методик розучування хорових творів із дитячим колективом за доцільне вважаємо сформулювати етапи роботи над піснею.

I. Ознайомлення.

Даний етап передбачає ознайомлення хористів із твором використовуючи цікаве, вступне слово, щодо його змісту та авторів, показ наочного матеріалу, відео, оригінальне власне виконання, або прослуховування аудіозапису.

II. Розучування.

Найбільш довготривалий та клопіткий етап, в процесі якого відбувається безпосереднє розучування хорового твору. Активна робота проводиться над вивченням музичних фраз, досягненням чистоти інтонування, ритмічних малюнків, єдиною манери звукоутворення, дикцією, вокально-хоровими навичками (чіткою поставою, диханням), удосконаленням засобів музичної виразності: фразування, нюанси, темп, насиченість звуку, динаміка тощо.

III. Високохудожнє виконання пісні.

Даний етап передбачає поєднання усіх засобів музичної виразності, задля втілення художнього образу твору. Основним завданням керівника хору – вимагати від виконавців якомога повного і переконливого розкриття основного задуму та змісту композиції.

Виконавши поетапний репетиційний план, завершальним етапом діяльності хормейстера з дитячим колективом є концертна діяльність. За словами В. Юнди, основним завданням керівника є психологічне налаштування дітей, що передбачає ідеальну підготовку репертуару незалежно від того, на якій сцені і перед якою аудиторією вони виступають [8, с. 18].

Кожен виступ має на меті, перш за все, професійне зростання і творче становлення дитячого колективу. Так, відомий диригент Ш. Мюнш вважав, що «Під час концерту треба довести до граничного напруження всі почуття. У цьому і полягає основна місія диригента. Інакше він виявиться просто регулювальником, який розподіляє рух потоку музики» [3, с. 34].

Поряд з цим, не менш важливим є передбачення керівником колективу усіх можливих умов виступу на сцені: детальна її перевірка, акустика, наявність усіх технічних засобів. Обов'язковою умовою є проведення додаткової та генеральної репетиції.

У день концерту варто проводити репетицію не раніше ніж за 2 години до виступу, зосереджуючи особливу увагу на проблемних місцях твору. Важливо не перевтомити голос співаків перед концертом. Під час виступу, як зазначає В. Юнда, хористи максимально зосереджені, жоден рух чи шум у залі не повинні бути помічені співаками: діти привчені бачити одну людину – диригента і чути себе і весь хор одночасно [8, с. 22].

Варто наголосити на тому, що по завершенні концерту обов'язковою умовою керівника є похвала усіх учасників колективу, саме це стимулює їх на подальшу працю і бажання брати участь у концертній діяльності. Розпочинати наступну, планову репетицію слід із толерантного аналізу недоліків у виконанні, причин їх виникнення, а також певних рекомендацій на майбутнє.

Отже, підсумовуючи вищезазначене варто зауважити, що ефективність роботи хору, в повній мірі, беззаперечно, залежить від особистості самого керівника, його професійної підготовки, світоглядних орієнтирів, вміння

спілкуватися із колективом засобами музики, педагогічної майстерності, а також таланту.

Список літератури

1. Кобільник Л. Педагогічна діяльність Миколи Леонтовича. Молодь і ринок. 2012. № 10. С. 101-105.
2. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора) / Упоряд. Л.О. Іванова. Київ: Музична Україна, 1989. 136 с.
3. Мюнш Ш. Я. Диригент. Москва. 1965. 64 с.
4. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: навч.- метод. посібник / О. Я. Ростовський. Тернопіль. Навчальна книга. Богдан. 2001. 272 с.
5. Холостякова Т. К. «Вокальна робота над музичним твором у молодшому дитячому хорі» \ \ Науково-методичний журнал: «Мистецтво в школі». Вид. група «Основа». №8 (116). 2018. С. 17-20.
6. Хорове диригування в системі підготовки вчителів музичного мистецтва(навчальна програма) / Уклад. Ковтонюк Л.Д. Хмельницький: ХГПА. 2018.
7. Щур М. В. Шкільний хор / М. В. Щур. Тернопіль – Харків: Вид. «Ранок».2010. (Серія «Шкільний гурток»). 96 с.
8. Юнда В.В. Практикум керування хором: метод. рекомендації для студ. спец. 014 «Середня освіта» спеціалізації 014.13 «Середня освіта (музичне мистецтво)». Держ. закл. «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». 2018. 54 с.

Олександра БАРИЦЬКА

кандидат педагогічних наук, доцент

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,

м. Хмельницький

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЯК ЗАСОБУ ООНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Сучасне поширення цифрових технологій у різних сферах суспільного життя призвело до трансформації освітнього процесу. Такі зміни торкнулися і сфери музичного мистецтва та сучасної музичної освіти. Використання ресурсів цифрових технологій розширило навчальний потенціал фахових

дисциплін у системі підготовки вчителя музичного мистецтва, а також відкрило нові перспективи у його майбутній професійній діяльності.

Цифрові технології – це електронні інструменти, пристрої та ресурси, які обробляють генерують або зберігають дані. Відомі приклади: соціальні мережі, ігри, мультимедіа та мобільні телефони [3].

Комп'ютерні технології, призначені для роботи з музичною інформацією, є актуальним предметом сучасних наукових досліджень.

Термін «музичні комп'ютерні технології», введений у наукову літературу І. Гайденком, включає різні комп'ютерні засоби, які постійно вдосконалюються та дають можливість створювати, редагувати, записувати, змінювати, реалізовувати музику в звуці, виконувати її для індивідуального прослуховування та публічно, використовувати у вигляді друкованої продукції, записів на аудіоносіях; у вигляді аудіовізуальної мультимедійної продукції. За визначенням харківського дослідника *музичні комп'ютерні технології* – це сукупність способів і прийомів генерації, розробки, організації, фіксації та конвертації музичного матеріалу, здійснюваних із застосуванням комп'ютера [1].

Тему музичної творчості за допомогою комп'ютера в різні роки вивчали композитори та науковці: Карлхайнц Штокхгаузен, П'єр Булез, Джон Кейдж, Едуардо Рек Міранда, Роджер Браун та ін. Нові програмні можливості та тенденції, що застосовуються в музичній творчості за допомогою комп'ютера, знайшли відображення на сторінках навчальних посібників та збірок А. Радзішевського, А. Буділова, В. Деревських, Д. Ніколенко, А. Загуменова тощо.

Питання комп'ютеризації вищої музичної освіти та методико-педагогічний аспект впровадження означених технологій у процес фахової підготовки висвітлюються у наукових роботах М.В.Падражанської, І.В.Заболотської, А.А.Медушевського, А.І.Маркова, О.Н.Піксаєвої, О.І.Полякової, Л.П.Робустової.

Сьогодні на ринку програмного забезпечення число музичних програмних засобів збільшується відповідно до збільшення потужності комп'ютерів. З кожним разом програми стають складнішими, а їх можливості весь час вдосконалюються. Серед великої кількості програмного забезпечення для роботи з музичною інформацією можна виокремити універсальні інструменти, які можуть використовуватися в професійній діяльності вчителя музичного мистецтва:

- аудіоредактори (звукові редактори),
- віртуальні студії (DAW),
- автоаранжувальники
- нотні редактори.

Аудіоредактори (звукові редактори) – програми, які включають набір інструментів для редагування аудіоінформації. Головним принципом роботи такого програмного забезпечення є графічне відображення звукової інформації у вигляді обвідної, яка відповідає амплітуді аудосигналу.

Основними функціями аудіоредакторів є:

- запис та монтаж музичних композицій;
- підготовка фонограм для радіо та телебачення;
- озвучування фільмів і комп'ютерних ігор;
- відновлення старих записів.

Аудіоредактор – це потужний інструмент, який може застосовуватися вчителем музичного мистецтва у роботі з художніми колективами, в навчальній та виховній діяльності, при підготовці до мистецьких та виховних заходів. Не дивлячись на значні відмінності між різними програмними продуктами, будь-який аудіоредактор має однотипний набір функцій для монтажу звукових файлів – вирізання, копіювання, видалення, вставку, збереження окремих фрагментів тощо. Застосування таких базових інструментів дає можливість з'єднувати фрагменти музичних композицій між собою, відокремлювати їх та зберігати в різних форматах. Використовуючи

властивості монтажу та редагування динаміки, вчитель музичного мистецтва може здійснити звукове оформлення мистецького заходу чи концертного номеру, створити професійний супровід для мультимедійної презентації.

Прикладом найпопулярніших аудіоредакторів можуть бути такі програмні продукти: *Sony Sound Forge, Adobe Audition, Audacity* [2] тощо.

У XXI столітті на ринку програмного забезпечення зафіксована велика кількість програм – *віртуальні студії (DAW)* для створення музики, кожна з яких має свої функції та специфічні риси.

Віртуальні студії є потужним інструментом для написання музики, оскільки дозволяють здійснювати запис вокалу та музичних інструментів, створювати якісні аранжування. В індустрії звукозапису такими програмами користуються професіонали, але завдяки потенціалу сучасних персональних комп'ютерів віртуальні студії доступні й користувачам-початківцям. Відзначимо, що робота з таким програмним забезпеченням потребує від вчителя музичного мистецтва високої виконавської майстерності, глибини знань музично-теоретичних дисциплін, специфічних навичок роботи з віртуальними студіями та творчих здібностей.

DAW дають можливість музиканту крок за кроком записувати декілька партій, редагувати їх, змінюючи висоту звучання, тембр, гучність та інші характеристики. Такі програми мають великий вибір процесорів ефектів, віртуальних синтезаторів, цифрових мікшерів та синхронізуються з професійним музичним обладнанням. До віртуальних студій відносять програми, які дозволяють працювати як з цифровим звуком, так і з форматом MIDI в одному вікні.

Прикладом однієї з віртуальних студій є програма *FL Studio*. Її автором є Дідьє Дембрен. Він працював над нею близько восьми років і назвав її на честь улюбленого героя з фільму «Хакери» – Фруктова Петля. Робота в *FL Studio* на рівні елементарних можливостей надзвичайно проста, адже забезпечує зручний запис «на слух», тобто не потребує обов'язкового знання нот. Інтерфейс інтуїтивно зрозумілий. Один з інструментів, який допоможе

створити мелодію – це piano roll. Piano roll – це музичний носій, який застосовується для управління віртуальним фортепіано. Його ще образно називають «відбитками клавіш». Для їх редагування і призначене вікно Piano roll. Подібне вікно є обов'язковим в будь-якій сучасній серйозній музичній програмі. Крім цього музичного носія FL Studio має ще дуже багато інструментів і функцій, які допоможуть створити твір практично будь-якого жанру. Для цього достатньо об'єднати разом MIDI або аудіоматеріал, наявний в пам'яті, з вбудованими інструментами. Одержаний музичний матеріал можна записати в WAV або в MP3 форматі.

Автоаранжувальники – програми для автоматичного аранжування музики. Їх характерною ознакою є застосування відібраних і запрограмованих елементів музичних стилів для обігрування вказаної гармонії. Дякуючи зрозумілому інтерфейсу та алгоритмам роботи такого програмного забезпечення, користувач, який має хоча б деякі уявлення про гармонію, музичну теорію, та оркестровку, може за короткий час створити супровід до пісні. Автоаранжувальники значною мірою поступаються віртуальним студіям у якості та особливості звучання, але аранжування, створені за допомогою такого програмного забезпечення, придатні для застосування на уроках музичного мистецтва та шкільних мистецьких заходах.

Найбільш розповсюдженими автоаранжувальниками є програми Jammer Pro, Visual Arranger, EasyKeys та Band-in-a-Box.

Програми для автоматичного аранжування дуже зручні для вчителів музичного мистецтва, адже дають можливість створювати акомпанемент для пісень без застосування складних та дорогих віртуальних студій.

У професійній діяльності вчителя музичного мистецтва необхідними також є *нотні редактори* – комп'ютерні програми, призначені для набору нотного тексту. За допомогою них можна друкувати музично-дидактичні матеріали при підготовці до уроків, створювати аранжування й перекладення для різного складу хорів та інструментальних ансамблів. Неабиякою

особливістю нотних редакторів є можливість не лише побачити, а й прослухати результат роботи.

Професійні нотні редактори (Finale, Sibelius, Encore, Toccata та інші) дають можливість друкувати й редагувати нотний текст різної складності: від одноголосних мелодій, вправ, фортепіанних п'єс або гітарних табулатур до нотних видань і оркестрових партитур.

Отже, цифрові технології, пов'язані з музичним мистецтвом, – це сучасна галузь знань, яка завжди вдосконалюється та оновлюється.

За допомогою програмного забезпечення для створення музики вчителі не тільки можуть збагатити зміст навчання, а також зробити абстрактну музичну теорію реальною, емоційною та живою, оскільки цифрові технології відкривають широкі перспективи підвищення демонстраційної здатності та обробки музики.

Тому процес впровадження їх у фахову музичну підготовку має бути прискорений.

Список літератури

1. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... доктора фіз.-мат. наук: 17.00.03. Х., 2005. 187 с
2. Barnett H. Innovation the Basis of Cultural change: N. Y., 1953. 350 с. Jaworski, N. Technology for Teaching: Audacity. Free and open-source software. Music Educators Journal. 2011. Vol. 98, Issue 2. P.39–40.
3. Цифрові технології. URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 12.11.2022)

Павло БРУК
*здобувач освіти факультету аудіовізуального
мистецтва Харківської Державної академії культури
м. Харків*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ

Завдяки технологічним новаціям, аудіовізуальне мистецтво перебуває у постійному розвитку, який відображається у творах кіновиробництва, телебачення та аудіозапису. Наявність відео та аудіо, які у поєднанні створюють нову реальність, надає можливість глибокого емоційного впливу на глядача, його занурення до віртуального світу кінотвору. Новітні технології відеозйомки посилюють ефект присутності спостерігача всередині події та збагачують виразний комплекс аудіовізуальних засобів.

Використання віртуальної або доповненої реальності в аудіовізуальному мистецтві нині стало новою для України тенденцією. Поряд із залученням глядача до подій медіатвору, ця технологія створює умови інтерактивного сприйняття художнього простору й часу. Таким чином, глядач має змогу безпосередньо взаємодіяти з твором як самостійним об'єктом, за відсутності автора, тобто стає співавтором. Постійне вдосконалення та прогрес у сфері вироблення пристроїв для трансляції VR-контенту та поява відповідних відеокамер сприяло збільшенню кількості фільмів, які можна переглядати у форматі 360°. Вони знімаються з розрахунком на те, що глядач постійно дивитиметься в різні боки під час дії. Така еволюція аудіовізуального мистецтва призводить до іншого сприйняття кіно.

Аудіовізуальний твір, за своєю суттю, створює віртуальний часопростір в межах екранної реальності та має певний хронометраж. Натомість технології віртуальної реальності та 360-градусне фільмування піднімають концепцію занурення на новий рівень, бо замість оператора, глядач сам стає відповідальним за обраний самостійно ракурс та поле зору, обмежене рамками

екрану. Можливість необмежено розглядати екранний простір відзнятої локації значно зменшує так звану “четверту стіну”, оскільки глядач знаходиться ніби “усередині” кінотвору.

Здебільшого цей вид фільмування використовується у фільмах жахів, бо поєднання вдалого аудіо супроводу з реалістичним зображенням справляють враження повного занурення у події, що відтворюються. Проте, використання цих технологій може бути затребуваним й у документалістиці, бо завдяки доповненій реальності та прийому реконструкції подій є можливість більш можливо ретельного відтворення історії, яка відбувалася.

Сьогодні, у час повномасштабного вторгнення росії на територію України, більшість витворів аудіовізуального мистецтва спрямовані на привернення уваги світового суспільства до цієї трагедії. Багато кіноробіт розкривають історії людей, що опинилися в окупації у Бучі, Ірпені, Ізюмі та інших містах країни. Аби підсилити занурення у проблему, документалісти створюють невеличкі реконструкції подій, що сприяє більш емоційному сприйняттю атмосфери та горя, яке пережили люди. Як раз тут у нагоді буде використання доповненої реальності, аби глядачі могли вдягнути окуляри, та пройтись по вулицях Бучі, подивитись на сліди які залишили окупанти після себе. Це міг би бути великий проєкт, який ще більше розкрив проблематику геноциду українського народу у 21 столітті.

Аналогічним чином можна використовувати зйомку на 360° у хронікальних творах та репортажах, адже глядач відчуватиме свою присутність на місці події ніби у реальному часі.

Сучасні тенденції плідно пов’язані з подіями які нині відбуваються у наших реаліях. Коли з’являється нова технологія, бажано її опрацьовувати безпосередньо під час навчання професії, шукати на практиці можливості її використання в аудіовізуальних творах. Засоби віртуальної та доповненої реальності можуть стати дієвим інструментом для виразного емоційно-образного тлумачення дійсності. Таким чином, використовуючи технологічні

новації, аудіовізуальне мистецтво перебуватиме й постійному розвитку відповідно до актуальних тенденцій та тем дійсності.

Олег БУБНОВ

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

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ АКОМПАНІАТОРСЬКИХ ВМІНЬ ТА НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва в умовах сьогодення передбачає наявність у них сучасного європейського світогляду, необхідного об'єму музично-теоретичних знань, вмінь і навичок у методичній та виконавській роботі, високих моральних якостей та рівня музично-педагогічної майстерності. У системі підготовки таких фахівців важливе місце займає навчальна дисципліна «Акомпанемент». «Акомпанемент (фр. accompagnement – супровід) – музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконують на фортепіано, акордеоні, гітарі та інших інструментах, а також інструментальним, вокальним ансамблем, хором, оркестром» [5, с. 8] .

Необхідними професійними компонентами акомпаніаторської підготовки студента-акордеоніста (баяніста) є: знання широкого обсягу художнього репертуару; вміння працювати з піснями шкільного репертуару та акомпанувати власному співу; володіння елементами акомпаніаторської роботи із солістом; володіння навичками читання з листа нотного тексту, перекладення пісень, підбору на слух, гармонізації та створення акомпанементу, транспонування; готовність до концертної діяльності.

Діяльність майбутнього вчителя музичного мистецтва вимагає професійного володіння музичним інструментом. «Він повинен вільно та відмінно володіти інструментом, мати добру виконавську підготовку та розвинену музичну уяву, вміти образно охоплювати та втілювати сутність та форму музичного твору» [4, с. 78].

Робота з художнім репертуаром є важливою складовою формування акомпаніаторських вмінь та навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва. Художній репертуар складається з різних за жанрами, формою, характером та рівнем складності музичних творів. В навчальний процес необхідно впроваджувати поспівки, пісні календарно-обрядового циклу, авторські пісні, обробки українських народних пісень, пісні, що піддаються інсценізації, музичний матеріал до танцювальних рухів та етюдів різних історико-етнографічних областей України тощо.

Інтерпретація твору залежить від зусиль акомпаніатора та соліста (вокальної групи), тому дуже важливим моментом у навчанні є розвиток відчуття ансамблю. «Вокальний акомпанемент – це вид ансамблевого виконавства, де виконавський план, деталі інтерпретації являють собою плід творчості декількох виконавців та реалізовані їхніми загальними зусиллями. Сучасний погляд на мистецтво роботи акомпанементу полягає в тому, що інструментальному супроводу надається не другорядна роль гармонійної та ритмічної підтримки партнера, а обидві партії мають рівні права як члени суцільного «музичного організму». Основна проблема під час роботи над інструментальним супроводом – створення повноцінного ансамблю із солістом» [1, с. 205].

Починаючи роботу над репертуаром, зокрема пісенним, студент здійснює теоретично-виконавський аналіз твору. Осмислене та емоційне сприйняття поетичного слова допоможе глибше розкрити художні завдання твору. У процесі аналізу необхідно ознайомитись з мелодією пісні шляхом програвання на інструменті або інтонування голосом, розглянути вступ і закінчення, визначити особливості музичної тканини вокальної партії:

характер та інтонаційні верхівки фраз, діапазон, ритм, динаміку, цезури, фермати, відхилення від темпу, ладові особливості та тип фактури партії акомпанементу; виокремити художні та технічні завдання тощо. В подальшому робота спрямовується на досягнення співвідношення характеру виконання музичного супроводу з характером звучання ведучої партії соліста; спільного злагодженого, виразного, досконалого виконання напам'ять у потрібному темпі з відчуттям художньої цілісності твору.

Ще однією складовою формування акомпаніаторських вмінь та навичок є читання нотного тексту з аркуша, якому передують актуалізація знань, набутих під час вивчення музичних дисциплін. Студент має усвідомити різницю між розбором нотного тексту та читанням з аркушу незнайомого тексту. Якщо при розборі твору відбувається ретельне вивчення тексту, уповільнене програвання, тоді як читання з аркушу означає виразне виконання незнайомого твору у відповідному темпі та характері. Необхідно визначити форму, тональність, музичний розмір, фактуру, темп, відхилення, модуляції тощо. Важливою умовою успішного читання є візуальне випередження.

«Думати наперед», це коли візуальне сприйняття та розумове осягнення нотного тексту іде на кілька тактів раніше відтворюваного в даний момент на інструменті.

У практичній діяльності майбутньому вчителю музичного мистецтва необхідно вміти робити перекладення пісень для гри на акордеоні (баяні) з урахуванням відмінностей та різних можливостей інструментів. Під час здійснення студентами перекладень, необхідно приділити увагу розвитку вмінь та навичок спрощення та переміщення акордових побудов; розгортання акорду в гармонічну фігурацію та згортання її в акорд; заміни гармонічної побудови у широкому розташуванні на вузьке; розподілу середніх голосів між обома руками тощо.

Формування акомпаніаторських вмінь та навичок також відбувається при підборі на слух мелодій, їх гармонізації, створенні музичного супроводу. Систематична робота в цьому напрямку сприяє активізації музичного

мислення та розвитку музичного слуху, пам'яті, фантазії, творчої ініціативи. Студенти мають навчитись оперувати музично-слуховими уявленнями: чути мелодію, її інтонаційно-ритмічне, артикуляційне, динамічне звучання та відтворювати на інструменті з використанням напрацьованих аплікатурних формул. Якщо навички підбору на слух розвинуті недостатньо, треба звернутись до розв'язання ряду простих завдань: відтворювати ритмічний мажорнок мелодії; визначати музичний розмір мелодії та напрямок руху мелодичної лінії; вивчати напам'ять мелодію по фразах, реченнях; вміти записати почуті мелодії на нотному стані.

В процесі формування необхідних вмінь та навичок гармонізації мелодії та створення акомпанементу до неї, необхідно дотримуватись принципу наступності «від простого до складного». Починати гармонізувати прості мелодії акордами основних ступенів мажорного та мінорного ладів. У подальшій роботі використовувати акорди інших ступенів ладу, обернення акордів, ускладнювати фактуру викладу акомпанементу тощо. Поступово знайомити студента з різними типами фактури акомпанементу.

У практичній діяльності студенту можна запропонувати виконати музичний твір не в оригінальній тональності, а в тональності, зручній для співу дітей (враховуючи їх діапазон), що також формує акомпаніаторські навички. Для вдалого транспонування необхідно: здійснити теоретичний аналіз музичного твору, уважно провести зміну ключових знаків альтерації; записати мелодію пісні та супровід до неї шляхом письмового перенесення нот на інтервал між тоніками оригінальної та нової тональності; виконувати мелодію та інструментальний супровід в новій тональності при максимальному слуховому контролі.

Таким чином, формування акомпаніаторських вмінь та навичок є важливою та необхідною складовою професійної майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Список літератури

1. Банкул Л. Д. Організаційно-методичні аспекти роботи над акомпанементом пісень шкільного репертуару / Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах, 2020 р., № 68, Т. 1.
2. 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.
3. Бубнов О. В., Філіпчук Н. В. Іди, іди, дощику. Пісні для дітей 1-4 класів у супроводі баяна: навчально-методичний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 216 с.
4. Паньків М. Творчі підходи до реалізації особистості / Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 10, 2014. – с. 75-81.
5. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. – Вид. 2-ге, перероблене і доповнене – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с. 77 нотних прикладів та малюнків.

Людмила БУДІМ

*старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
м. Хмельницький*

ВОЛОНТЕРСЬКИЙ РУХ В ХГПА ЯК НОВА ФОРМА ВЗАЄМОДІЇ СТУДЕНТСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ І ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Українське волонтерство – тема, надзвичайно поширена у суспільній площині. Волонтерський рух, що активно розвивається в умовах воєнного протистояння стає унікальним надбанням української нації аналогів якому у світі немає. Сьогодні волонтери – у центрі фокусу уваги нашого суспільства і студенти гуманітарного факультету ХГПА також є активними учасниками цього потужного руху, який в нашому закладі набув своїх характерних рис і особливостей.

Волонтерський рух академії формують студенти з активною життєвою позицією, які уміють проявити свої уміння і навички, креативність в умовах військового стану. Громадянський опір діє зараз чи не на усіх фронтах, тож

допомога засобами мистецтва, на тверде переконання наших студентів-волонтерів, також не може бути зайвою. Боротьба на інформаційному мистецькому фронті засобами музики і є тією особливою зброєю, яка додає нам наснаги для руху вперед. Коли промовляють гармати, музи не повинні мовчати. Це піднімає дух, гартує душі людей, надихає. Мистецький студентський фронт сьогодні реагує миттєво, створюючи в такий складний час патріотичні концертні заходи, які допомагають зібрати кошти на підтримку ЗСУ. Важливою місією є і проведення просвітницької діяльності, адже підтримуючи бойовий дух українців, виконавці знайомлять публіку з творчістю українських композиторів, новим потужним пластом патріотичної та соціальної української музики. Можливо, хтось почує її вперше, відкриє для себе.

Створюючи волонтерські програми, студентська молодь виходить з того, що сучасна історія варта того, щоб про неї склали пісні, знімали фільми, писали книги. Програми своїх виступів вони вибудовують таким чином, щоб слухачі були впевнені у нашій перемозі.

«Ми вирішили, що можемо укласти свій особливий репертуар і виконувати ті твори, які зараз є найбільш актуальними для українців, – розповідає студентка 2 курсу Алабушева Софія, – якісь із них патріотичні, надихаючі до боротьби, інші-більш ліричні, слухаючи які, на очі військових, бувало, наворачались сльози». Разом зі студентом гуманітарного факультету Даніїлом Сікорою та іншими музикантами міста, Софія взяла участь у благодійному концерті «Вершина твоєї відвертості», який відбувся у Художньому музеї м. Хмельницького 13 листопада 2022р. В програмі прозвучали твори українських сучасних композиторів, авторська музика та поезія. Усі зібрані кошти були перераховані на потреби ЗСУ.

Переживання за долю Батьківщини вилилося в бажання допомагати у багатьох студентів. Саме серед таких – студентка 3-го курсу Валькова Юлія. Разом з однодумцями вона створила групу волонтерів за місцем проживання, що організували і провели ряд благодійних концертів. Святковий концерт для

воїнів ЗСУ у с. Остропіль Старокостянтинівського району Хмельницької області (06.12.2022р.) та благодійний концерт у військовому шпиталі для захисників Бахмута у місті Полонне Хмельницької обл.(22.12 2022р.) стали справжнім святом для наших воїнів.

Однією з головних рис волонтерського руху студентів ХГПА є мобільність, оперативність, кмітливість у пошуку варіантів збору коштів. Це свідчить про високий рівень креативності молоді, правильну громадянську позицію.

Студенти ХГПА Цюрук Ангеліна та Гулювата Катерина стали ініціаторами створення ряду концертів на підтримку ЗСУ, які відбулись у Олешинському та Іваньковецькому будинках культури. У концертних програмах прозвучали композиції сучасних композиторів, які були народжені в період війни. Твори не були вибрані випадково. Так, наприклад, «Ті тривожні роки» (муз.В.Гайовий, вірші В.Федорів) – присвячена пам'яті дітей, які загинули під час російсько-української війни, а композиція «Запалю свічу» (муз. І.Кириліної, вірші Р.Лоцман) прозвучала як уособлення скорботи українських матерів. Теплий відгук у серцях військових знайшли і українські народні пісні, твори В. Івасюка. Хочу також наголосити, що Ангеліна Цюрук, тато якої на передовій з 2014 року, а мама також служить у рядах ЗСУ є частим гостем у військових частинах міста Хмельницького.

Серед активних, творчих особистостей міста не можна не помітити і студентку першого курсу – Владиславу Гайдамащук, яка разом із друзями, артистами вокального та інструментального жанру, здійснила десятки благодійних концертів на різних майданчиках м. Хмельницького та області. Владислава з командою однодумців використовували будь-яку можливість для збору коштів військовим – від невеликих пабів – як то ПаПаПаб, Кран Паб, торгово-розважального центру «Оазис», сцени в парку ім. Чекмана, до головної сцени Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру ім. Михайла Старицького, де 27 червня 2022р. вона взяла участь у благодійному РОК концерті на підтримку ЗСУ.

Новітні реалії життя українців в умовах війни, спричинили створення нових інститутів громадянського суспільства, серед яких – громадські об'єднання, благодійні фонди та організації. Активним членом одного із таких Громадських об'єднань «Творча сотня «Рух до перемоги» є студентка 4 курсу гуманітарного факультету ХГПА Голюк Марія. У складі громадського об'єднання студентка здійснює поїздки з концертами до військових частин країни. Колектив «Творчої сотні «Рух до перемоги» – це високопрофесійні артисти європейського та всеукраїнського рівня, працівники філармонії, школи мистецтв, студенти мистецьких вишів, творчі і яскраві особистості. Разом вони щоразу створюють не просто концерт, а своєрідну літературно-музичну виставу. Волонтерський колектив «Творчої сотні «Рух до перемоги» невтомно трудиться, надаючи мистецько-культурологічну, морально-психологічну підтримку військовослужбовцям та їх родинам. Своїми шляхетними добрими справами і життєвими вчинками вони надихають однодумців на підтримку українських захисників.

Марія Голюк у складі «Мистецької сотні «Рух до перемоги» здійснила понад 30 поїздок до військовослужбовців різних регіонів України, взяла участь у великій кількості волонтерських концертів та акцій. Її виступи включають кращі зразки української естради, народні, повстанські пісні, які сповнюють впевненістю і вірою в нашу перемогу.

Знає на Хмельниччині і за її межами і Громадське об'єднання «Мистецька сотня «Гайдамаки» – творче об'єднання співаків, музикантів, поетів, художників, танцюристів, журналістів – усіх творчих і небайдужих людей. Серед активних учасників-волонтерів «Мистецької сотні «Гайдамаки» – співаки Віктор Шайда, Марина Українець, Катерина Аргунова, Анастасія Гулевата, скрипаль Антон Вараниця, бандуристка Марина Круть та викладач нашої академії – Аліна Мевша. Де тільки не доводилось їм виступати, організовувати концерти: у шпиталях, військових частинах, на полігонах, на майданах міст і у великих супермаркетах. Часто благодійні концерти

відбувались просто неба, коли артистів надихала ідея зібрати кошти на потреби військових та їх медичне обслуговування.

Велику кількість благодійних концертів та акцій має у своєму доробку і Ірина Федоровська – викладач сольного співу ХГПА. Разом з творчим гуртом «Мистецький волонтер», у складі якого заслужені артисти України Євгеній і Вадим Гжегожевські, заслужений артист України Степан Тимчишак, лауреати міжнародних конкурсів – О. Віт, О. Малінковська та М. Українець, Ірина Федоровська дала велику кількість концертів для внутрішньо переміщених осіб. Серед них неодноразові виступи у Лісоводському будинку-інтернаті Городоцького району Хмельницької області, Бахматовецькому будинку-інтернаті (с. Бахматівці Хмельницької обл). Військові, які отримали поранення і проходили реабілітацію в госпіталях Раково та Ружичної також отримали радість від спілкування зі знайомими митцями.

До збору коштів на підтримання та забезпечення потреб ЗСУ долучився і студентський хоровий колектив під керівництвом Лілії Качуринець, концертмейстер Люція Циганюк. 14 жовтня 2022р. вони взяли участь у благодійному концерті, що відбувся у ТРЦ «Оазис» до Дня захисників України, організованого спільно з волонтерами ГО «Мистецька сотня «Гайдамаки» та ГО «Захист-об'єднання волонтерів». Разом із професійними артистами-лірником Ярославом Камінським, співачками Мариною Клишнатою та Аллою Короповою, дитячою студією «Козаки Поділля» вони подарували присутнім радість спілкування з сучасною українською музикою.

Війна триває, продовжується героїчний опір українського народу, мужні сили ЗСУ дають потужну відсіч окупантам. В цьому протистоянні є внесок студентської спільноти гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. Активна волонтерська діяльність наших студентів сьогодні – це не лише можливість реалізувати себе, а й можливість стати причетним до нашої майбутньої перемоги й особисто наблизити її.

Своєю творчою діяльністю волонтери гуманітарного факультету ХГПА хочуть сказати усьому світу і перш за все собі: український народ є і його не

подолати. Жодні загарбницькі дії і ніяка агресія не зможуть перемогти народ високої європейської культури.

Лариса ГАВРИЛЕНКО

*кандидат педагогічних наук, завідувача відділом «Спів»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.Заремби
м. Хмельницький*

ПОЕТИЧНЕ СЛОВО ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ

У годину жорстокої війни росії з Україною, метою якої є знищення українського народу, обов'язком культурної еліти є піднесення та популяризації української музики серед народів світу. Як зазначав автор книги з історії української музики, музикознавець М.Грінченко: «Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств» [4, с.3]

Характерною особливістю психології українського нації є емоційна насиченість традиційної культури та її невичерпна енергія, завзяття, високий мистецький рівень. Українська вокальна музика переважно базується на поетичному слові видатних українців: Т.Шевченка, Л.Українки, О.Олеся, І.Франка, М.Вороного, П.Тичини та інших, чиє образне слово надихало композиторів на створення високохудожньої пісенної літератури.

Спів - це складна розумова дія, яка потребує одночасно усвідомленого виконання багатьох завдань. Зрозуміло, що складність процесу звукоутворення вимагає послідовної систематичної, наполегливої і усвідомленої роботи по формуванню співочих навичок. Слід пам'ятати, що навички формуються у процесі роботи над вокальним твором. Формування

навички — не самоціль, а засіб співацького виховання. Виразне слово створюється активною роботою артикуляційного апарату, які складають такі органи: губи, язик, м'яке піднебіння, щелепа, гортань з голосовими складками, зуби. Млявість артикуляції (малорухливі губи, язик, нижня щелепа, мало відкритий рот) є однією з основних причин поганої дикції при співі — голосні і приголосні не мають необхідної цінності та чіткості, звук набуває одноманітного й невиразного характеру, іноді спостерігається й інший недолік - перебільшена дикція, яка позбавляє голос необхідної вокальності. При цьому деякі учні не співають, а декламують текст пісні. Слід пояснити учням, що вокальна мова має свої особливості, оскільки носіями вокального звука є голосні. Тому при співі голосні звуки максимально протягуються, а приголосні звуки вимовляються коротко, та швидко.

Важливо знати особливості вимови звуків під час співу. Зокрема, при вимові голосної «а» нижня щелепа опускається донизу і рот розкривається овално. Залежно від характеру пісні вимова приголосних може бути твердою або м'якою. Деякі приголосні (наприклад, р), треба продовжувати, наче подвоювати (рр...), деякі промовляти коротко (с, ш, лі), особливо наприкінці слова [1].

Основним правилом вокальної орфоєпії є принцип переносу на кінці складу приголосного звука, що замикає склад, до наступного складу, даючи голосному звуку свободу і час для звучання, тобто всі склади при співі мають бути відкритими. Вокалісту потрібно пам'ятати такий вираз: «Виразне слово навіть слабкий голос збільшує». Наведемо кілька прийомів, які допоможуть співаку донести зміст пісні до слухача:

- Слово вимовляється під час співу попереду губ.
- Якщо два приголосних поряд, то вимовляти як один. Наприклад: Я - кпо-чу-є-швно-чі, край твого вікна...(романс Д.Січинського на вірші І.Франка).
- В кінці слова чітко вимовляти приголосні. Наприклад: Степ і степ, Сонце заходить.

- Музика існує і без слів, тому емоція музики та інтонація слова поєднуються і взаємно впливають один на одного.
- При гарній вимові покращується опора дихання, регістри вирівнюються, формується природне звучання.

Глибокий емоційний спів захоплює слухача, поєднує вокальну культуру і почуття, викликані правильним розумінням музичного змісту твору.

Пропонуємо такий план роботи над виразним словом при співі:

1. На початку потрібно зробити детальний аналіз твору теоретичний і художньо-виконавський.
2. Означити схему побудови твору: фразування, кульмінації в періодах і загальної кульмінації.
3. Єдина хвиля виконання без зупинок, озвучена пауза та програвання!
4. Перебільшене декламування тексту вголос, особливо звертати увагу на вимову приголосної «р».
5. Віднайти логічне слово в кожній фразі, окреслити рух до нього.
6. Сформувати за П.Голубєвим «емоційний тембр» відповідно до епохи, стилю композитора [2].

Отже, професійне виконання української вокальної музики вимагає усвідомленого виразного співу відповідно до поетичного змісту вокального твору, використання співаком сукупності вокальних навичок щодо чіткості дикції та округленої артикуляції голосних звуків, власного відношення виконавця до твору, вираженого в індивідуальному неповторному тембрі голосу. Слухач буде в захопленні від різнобарвної динамічної палітри, темпової агогіки, уваги співака до виконання мілкої техніки, вдалому фразуванні, все це дасть змогу правильно зрозуміти зміст пісні та пережити хвилини радості разом з виконавцем, бо музичний твір живе тільки в хвилини його виконання.

Список літератури

1. Дорошенко Л. Поради співака-солістам. Київ: Держ. Вид-во образ-гомистецтва і музичної літератури УРСР. 1958 р. С. 8 -11.

2. Маркотенко І. Павло Васильович Голубєв – педагог-вокаліст. К: Музична Україна, 1980. С.37-41.
3. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / Літературний виклад М. Головащенко. К. : Музична Україна, 1971. 90 с.
4. Садовенко С. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору. Харків: Шкільний світ, 2009. 128 с. (серія : Б-ка «Шк. Світу»).

Людмила ГЛАДКА,
*старший викладач відділу «Народні інструменти»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І. Заремби.
м. Хмельницький*

РОБОТА НАД МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРУ

Народна музична творчість є передосною всієї музичної культури. За часів глибокої давнини, народні пісні супроводжували різноманітні види трудової діяльності та повсякденності, відображали життєві інтереси народу. Важливу сторону музичної народної музичної культури складають інструментальні награвання, виконані на народних інструментах. Основною характерною рисою української та слов'янської народної інструментальної музики є її тісний зв'язок з піснею. Інструментальне багатоголосся переплітається з вокальним і будується на тих самих принципах, що і хоровий багатоголосний спів. Домра, як народний інструмент широко розповсюджений в давнині на теренах України та тісно пов'язана з супроводом народних мелодій [2].

Специфіка звуковидобування на домрі, зокрема, тремолування, що дозволяє виконувати мелодії широкого вокального дихання, це вміння "співати" на інструменті.

Одним з основних засобів звуковидобуття на домрі є тремоло. Його можливості дозволяють провести аналогію з людським ГОЛОСОМ.

Необхідно зауважити, що домристи в роботі над технічним місцем у творі приділяють багато уваги тому або іншому пасажу, але забувають про те, що кантілена є найбільш відповідальною областю домрової техніки.

Термін "кантілена" походить з вокального мистецтва. Мелодія є найважливішим засібом виразності, тому якості її проведення і звучання обов'язково треба приділяти багато уваги. Крім того, важливо зрозуміти логіку мелодійного розвитку.

Якість звуку, його тембр повинен відповідати характеру, який він виконує. Велике значення у досягненні якісного звучання кантіленної мелодії має слух. Обов'язково треба слідкувати, щоб не було зайвих призвуків. На якість звуку впливає також форма робочої частини медіатора та його матеріал. Не менш важливо відчувати і передавати моменти дихання - цезури між окремими фразами. Шкала єдності і відокремленості звуків може бути від *legatissimo* до *stacatissimo*, вона розбита на три категорії:

- а) єдність звуків;
- б) їх відокремленість;
- в) їх тимчасове звучання [1].

Функції артикуляції багатогранні та пов'язані з динамікою, ритмом, тембром та іншими музичними виражальними засобами, а також з загальним характером музичного твору. Окрім *legato* при виконанні кантілени на домрі використовується *non legato* - окреме виконання звуків.

Зміна звуку називається філіровкою. Під філіровкою розуміють не тільки вміння поступово убирати звук, але й вміння починати звук з малої звукової подачі та поступово набирати міцне звучання. Під філіровкою розуміється ще вміння плавно змінювати динаміку звуку на одній ноті.

Суттєву роль при виконанні на домрі кантілени відіграє поєднання тонів мелодії за допомогою *portamento*.

Portamento – плавне з'єднання будь-якого звуку з іншим вищим або нижчим.

Художнє музичне фразування відображає живе дихання музичної думки,

проникнуте глибоким почуттям, яке завжди вимагає від виконавця природнього поєднання ритму з агогічними відхиленнями.

Слово "агогіка" позначає невелике відхилення від темпу не позначене в нотах і обумовлює виразність музичного мислення.

Агогічними акцентами часто підкреслюються кульмінаційні моменти.

Отже, при виконанні кантилени виконавцю слід враховувати великі художні можливості специфічних засобів музичної виразності домриста.

Список літератури

1. Лисенко М. Міхеєв Б. Школа гри на чотириструнній домрі. Київ : Муз. Україна, 1990. 151 с.
2. Івко В. Техніка інструментального інтонування. *Актуальні напрями розвитку академічного народно-інструментального мистецтва* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 20–27 березня). Київ, 1998. С. 45–46.

Росіна ГУЦАЛ

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
м. Хмельницький*

СУЧАСНИЙ ЕТАП ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАРОДНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ ІМ. ВІКТОРА ТОЛСТИХ

Народна академічна хорова капела імені Віктора Толстих почала свій творчий шлях з 1993 року як студентський хор музично-педагогічного відділу Хмельницького педагогічного училища. Засновником і художнім керівником став Віктор Толстих, а з 2008 року художнім керівником та диригентом хору є кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін Росіна Гуцал. Концертмейстером хору протягом 22 років була Ірина Каленик, з 2015-2022 роки – Наталя Журавльова,

на сучасному етапі Галина Сікора. За творчі успіхи з 1997 року колективу присвоєно почесне звання «Народний колектив профспілок України».

Хорова капела є лауреатом Всеукраїнського фестивалю самодіяльних художніх колективів профспілок (1999, 2001 рр.), лауреатом Всеукраїнського фестивалю аматорського мистецтва (2005, 2007 рр.), лауреатом Всеукраїнського фестивалю хорової музики «Співоча асамблея» (2009, 2011 і 2013 рр.) та лауреатом XIII Всеукраїнського хорового фестивалю «Жайвір скликає друзів» (2018 р. м. Львів).

Цінними досягненнями колективу є конкурсні перемоги: 2015 – I місце на XVI Всеукраїнському юнацькому фестивалі-конкурсі мистецтв «Сурми звитяги» (м. Львів); 2016 – Гран-прі на III Міжнародному фестивалі мистецтв «Весняні голоси» (м. Хмельницький); 2016 – III місце на II Всеукраїнському вокально-хоровому конкурсі ім. В.Ярецького «Подільська ліра» (м. Хмельницький); 2018 – II місце на VIII Міжнародному міжконфесійному фестивалі-конкурсі духовної пісні «Я там, де є благословення» (м. Тернопіль); 2018 – III місце на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі української народної пісні «Соловейко» (м. Тернопіль); 2019 – I місце на 25-му Міжнародному фестивалі-конкурсі дитячої та молодіжної пісенної творчості «Кришталевий жайвір» (м. Тернопіль); 2020 – I місце на Першому Міжнародному вокально-хоровому конкурсі «Vocal-Art» (Україна-Словацька республіка) та 2021 – I місце на Першому Міжнародному конкурсі-фестивалі «Творча мозаїка» (м.Київ).

Народна академічна капела студентів бере участь у різноманітних заходах гуманітарно-педагогічної академії і представляє заклад на концертних майданчиках міста.

Хорова капела студентів в червні 2013 року приймала участь у складі зведеного хору на прем'єрі опери А. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» під керівництвом Олександра Драгана. Концертне виконання опери відбулось на сцені Хмельницької обласної філармонії. А також в жовтні 2013

року на святкуванні 75-річного ювілею Хмельницької обласної філармонії студентський колектив дарував ювіляру музичне вітання.

В листопаді 2014 р. народна академічна капела стала учасником концерту з нагоди 200-річчя від Дня народження Великого Кобзаря, виступивши разом із академічним симфонічним оркестром Хмельницької обласної філармонії під орудою народного артиста України Василя Василенка, музичного керівника та головного диригента Донецького національного академічного театру опери та балету ім. А.Б.Солов'яненка, лауреата Національної премії ім. Т.Г.Шевченка.

В травні 2015 року хорова капела студентів ХГПА продемонструвала високий рівень виконавської майстерності на головній сцені Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка, отримавши схвальні відгуки та подяки від глядачів та організаторів «Першої хорової асамблеї на Хмельниччині».

В листопаді 2015 року хорова капела ім. В.Толстих стала Лауреатом I премії на XVI Всеукраїнському дитячо-юнацькому фестивалі-конкурсі мистецтв «Сурми звитяги» м.Львів. Для конкурсу було обрано два твори – «Журавлі» муз. Й. Свідзінського, вірші викладача кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін Людмили Будім, і «Збережи тепло» муз. Боба Чілокотта, автор слів – студентка 4 курсу факультету мистецтв Анастасія Лукій.

Подорож на конкурс запалила студентів колективною справою, з'явилося бажання нових перемог, відчуття відповідальності та високого професійного відгуку під час репетицій. Надзвичайними спогадами для студентів залишиться виступ на сцені національного театру опери та балету ім.С.Крушельницької, на який нас запросили організатори конкурсу. В урочистій атмосфері Дзеркального залу львівського оперного театру відбувалось вручення нагород. Приємною несподіванкою стало те, що журі конкурсу відзначили авторів творів – Людмилу Будім та Анастасію Лукій, за сучасну патріотичну поезію.

Участь у конкурсах позитивним чином вплинула на якість хорового виконання. Адже студенти більш наполегливо стали розвивати вокально-хорові навички, більш гостро відчувати концертне хвилювання та запал до творчого змагання.

Попри концертно-конкурсну діяльність хоровий колектив проводить шефські і профорієнтаційні концерти в загальноосвітніх школах міста та області. Концертний репертуар таких заходів включає в себе як класичні хорові твори, так і обробки українських народних пісень жартівливого характеру та хорові твори з джазовими ритмами і гармоніями. Виступи містять виховну роботу, яка спрямована на виховання у підростаючого покоління почуття щирої любові до своєї Батьківщини, народу, сприйнятті всебічного виявлення творчих здібностей, позитивного відношення до кращих національних традицій і загальнолюдських цінностей.

Протягом 30 років капела являється творчою лабораторією для закріплення практичних навиків роботи з хором, де студенти отримують можливість практичної підготовки артистів професійних хорів, керівників аматорських, учбових та професійних хорових колективів. Наші випускники продовжують свою творчу діяльність у провідних професійних хорових колективах міста і області.

Народна академічна хорова капела ім. В.Толстих – це студентський колектив склад якого постійно оновлюється. За час свого існування колектив досяг значних результатів в роботі і став гордістю академії. Високий професійний рівень хору сприяє патріотичному вихованню студентів, підтримує їх високі моральні якості та прививає любов до української та західноєвропейської хорової культури, адже засоби музичного мистецтва є важливим інструментом в системі виховання студентів.

Список літератури

1. Гуцал Р.С. Народна академічна хорова капела ім. В.Толстих : історичний нарис. Хмельницький, 2016. 20 с.

1. Офіційна сторінка кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. Взято з <http://kgpa.km.ua/node/1079> . Дата звернення (2.12.2022).

Олександр ГУЦАЛ
*викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти»
Хмельницького фахового музичного коледжу ім.В.Заремби
м.Хмельницький*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ПРАКТИЧНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА ЗАНЯТТЯХ ОРКЕСТРОВОГО КЛАСУ

Одне з ключових місць у циклі дисциплін, що забезпечують професійну підготовку студентів за спеціальністю «Оркестрові духові та ударні інструменти», займає оркестровий клас.

Регулярні заняття дозволяють студентам вивчити особливості колективного оркестрового музикування з різноманітними методами і формами репетиційної роботи, освоїти виконавські навички гри в оркестрі, практично ознайомитися з творами різних стилів і жанрів. Гра в студентському колективі розвиває не тільки специфічне оркестрове мислення, але й сприяє розвитку загальних музичних здібностей – пам'яті, уваги, уяви, емоційно-образного сприйняття.

Систематична участь студентів у концертному житті навчального закладу, культурно-просвітницьких заходах міста і області, участь у Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах і фестивалях, профорієнтаційна робота в складі навчального оркестру допомагає їм безпосередньо відчувати головну сутність духового оркестру, ближче познайомитися із проблемами колективного виконавства на духових інструментах, з їх значимістю в загальному розвитку інструментальної творчості та національної музичної культури.

На заняттях з оркестрового класу студенти знайомляться з музикою різних стилів і напрямків, від раннього класицизму до сучасних композиторів XXI ст. Кінцевою метою роботи оркестру є концертна практика. Вона допомагає розвивати у молодого музиканта відповідальність за якість виконання, зібраність, творчу увагу і артистичність.

Аналізуючи роботу духового оркестру Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І. Заремби до складу якого входять студенти 2 – 4 курсів можна зауважити, що колектив насправді є лабораторією для молодих музикантів де вони можуть отримати потрібні їм практичні навички виконавської майстерності. Саме систематичні заняття в колективі дають студентам глибокі знання з ансамблевої та оркестрової гри. Вони включають в себе: роботу над технікою, читанням нот з листа, роботу над концертним репертуаром.

Щорічне оновлення складу викликає необхідність планувати кожен репетиційний процес, визначаючи кількість часу на роботу над інтонацією, штрихами, фразуванням, роботу над концертними творами, роботу студента з оркестром. Для концертних виступів доцільно формувати збірний тематичний репертуар, планувати дати концертів. Кількість відкритих виступів повинно бути не менше трьох-чотирьох в навчальному році.

Колектив духового оркестру крім виступів на звітному концерті навчального закладу і виконанням програми з предмету «Диригування» на Державному іспиті, бере участь у різноманітних виступах, як в області (Деражня, Волочиськ, Славута, Ярмолинці, Дунаївці, Старокостянтинів...) так і в Україні: Львів (Обласна філармонія та Будинок органної та камерної музики); Бучач Тернопільської області; Київ (Національна філармонія).

Окремою ланкою навчання, що стимулює якість освітнього процесу є підготовка оркестрового колективу до виступів на конкурсах. Такими знаковими подіями були перемоги:

- Лауреат I премії II-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу хорового співу та інструментальної музики «Галицькі самоцвіти» (Львів-2015 р.)
- Володар Гран-прі VII-го Міжнародного інструментального конкурсу Євгена Станковича (Київ-2019 р.)

Отже, керівник колективу, який виступає в якості організатора, вихователя, музиканта-інтерпретатора і творчої особистості, має постійно організовувати виступи духового оркестру на різних сценічних майданчиках, залучаючи широку аудиторію слухачів. Завдяки цьому студенти в повній мірі будуть мати змогу освоїти навички практичного ансамблевого виконавства в умовах постійної концертної діяльності.

Список літератури

1. Воеводін В. В. Педагогічні умови становлення творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців в оркестровому класі : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання” Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 222 с.
2. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : [монографія]. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2010. 428 с.

Наталія ЖУРАВЛЬОВА

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

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО РОЗУЧУВАННЯ ПРЕЛЮДІЇ З ПАРТИТИ В-DUR Й.С.БАХА.

Робота над поліфонією на заняттях з «ОМІ» (фортепіано) є чудовою школою для набуття студентами вмінь та навичок, які необхідні для відтворення багатопланової фортепіанної фактури, властивої творам найрізноманітніших жанрів. Поліфонічна спадщина Й. С. Баха займає вагом

і почесне місце в навчальному репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва. Найкращим педагогічним матеріалом для виховання поліфонічного звукового мислення студентів-піаністів є клавірні твори композитора.

У першій половині XVII століття партіта означала серію поліфонічних варіацій. Тільки з кінця століття партіта стає різновидом сюїти. Сюїта в Італії в творчості Андре (1510-1586) і Джованні (1555-1612) Габріелі мала наступний порядок частин: павана, гальярда, алеманда, куранта.

Клавірна сюїта в Німеччині поступово набула іншої послідовності танців. І. Фробергер (1616-1667) в своїх сюїтах запропонував класти в основу побудови циклу наступну «квадригу»: алеманда, куранта, сарабанда, жига. Цей склад і порядок чергування танців надовго залишились конструктивною основою для німецьких, французьких і італійських сюїт.

З кінця XVII століття сюїта стала збагачуватись додатковими частинами – між основними танцями з'явилися різноманітні проміжні: гавот, пасп'є, буре, менует, ригодон та інші. В якості першої п'єси, яка відкривала «двері в анфіладу танців сюїти», композитори стали створювати прелюдії, преамбули, увертюри, симфонії, токати, фантазії й інші твори нетанцювального, частіше концертного характеру [1, с. 2].

Перша партіта Й.С.Баха має таку послідовність: прелюдія, алеманда, куранта, сарабанда, менует перший і другий, жига.

Прелюдія – це невелика п'єса імпровізаційного складу, яка слугувала зазвичай вступом до наступної п'єси і пов'язана з нею загальністю настроїв. Назва в перекладі з латинської мови означає - грати вступ [2, с. 236].

Алеманда – старовинний танець, зазвичай складалась з двох, іноді трьох-чотирьох частин. У сімнадцятому столітті ввійшла в сольну (лютневу, клавірну й оркестрову) сюїту в якості першої частини.

Поступово втратила пісенно-танцювальні риси і стала урочистою вступною п'єсою в повільному темпі, часто із затактом. При цьому для німецької алеманди характерним став поліфонізований склад [2, с. 107].

Куранта – танець, розповсюджений у XVII – XVIII століттях, виконувався в рухливому темпі, зі складними фігурами, що відображалось у витонченій музиці цього танцю. Назва в перекладі з французької мови означає – та, що біжить, тече. Їй притаманний розмір 3/4, 3/2. В сюїтах куранта зазвичай складала другу частину [2, с. 197].

Сарабанда - танець іспанського походження, розповсюджений у XVI – XVII століттях. Виконувався урочисто, повільно. Розмір 3/4 Характерний для неї акцент на другій долі такту. В сюїтах XVIII століття складала третю частину [2, с. 339].

Менует – танець французького походження, популярний в Європі в XVII-XVIII століттях. Виконувався мілкими кроками (фр. menu - мілкий) в помірному темпі, плавно, церемонно, з поклонами і присіданнями. Йому притаманний розмір 3/4. Входив в сюїти першої половини XVIII століття [2, с. 225].

Жига – танець, розповсюджений в XVII-XVIII століттях. Виник з старовинного комічного танцю англійських матросів. Жига виконувалась дуже швидко, весело, невимушено. Характерна особливість музики жиг – тріолі восьмими. Розміри 3/8, 6/8, 9/8, 12/8. В сюїтах XVIII століття жига складала останню частину [2, с. 135].

Зупинимось на аналізі прелюдії. Вона написана в чотирьохдольному розмірі, невелика за розміром та вражаюче красива. Ця прелюдія вимагає від студента вже більше вмінь і навичок в роботі над поліфонією та слухової уваги. В цій невеличкій прелюдії зосереджений повний набір складнощів, з якими може стикнутися студент. Це і наявність трьох голосів, і приховане двоголосся, багато затримань, і розподіл оптимальної звучності між голосами, багата мелізматика, зосередження двох голосів в одній руці, розподіл середнього голосу між руками. Різне тембральне їх забарвлення, насичення фактури мілкими тривалостями, тобто, щоб все це охопити потрібно мати вже неабиякий досвід.

Тема займає два такти, проте, враховуючи чотирьохдольний розмір і викладення її шістнадцятими і тридцятьдругими тривалостями її можна охарактеризувати, як досить велику та об'ємну. Вона містить в собі приховане двоголосся і складається з чотирьох мотивів. Остання нота третього мотива сі бемоль є ніби його закінченням і разом з тим – початком четвертого мотива. Тому ми погоджуємось з Л. Ройзманом, який в своїй редакції об'єднує весь четвертий мотив лігою, починаючи таки з цієї ж ноти сі бемоль.

Він не покладається повністю на вміння виконавця побачити приховане двоголосся та виділяє його, ставлячи над одним з прихованих голосів *tenuto*. Сама будова теми визначає її динаміку, тобто три перших мотиви мають в собі елемент секвентності (виділений прихований голос) і розташовані у висхідному русі, що передбачає поступове *crescendo* до ноти сі бемоль, після чого можна зійти на *diminuendo*.

Тема рухлива, «легка», не потрібно перевантажувати звучність її виконання, щоб не заглушити два нижніх, менш рухливих і виразних голоси. Обережно потрібно відноситись до мелізмів. Щоб уникнути неритмічності бажано програти кожний мотив без мордента, ясно відчуті чітку пульсацію шістнадцятими і тільки після цього повчити з мордентом, слідкуючи за ритмічною правильністю виконання і за тим, щоб наголос був на його першому звуці. Але це ще не всі труднощі, пов'язані з мелізматикою в темі. Часто студенти настільки захоплюються тим, щоб ритмічно правильно виграти мордент, що зосереджують на цьому всю свою увагу, що призводить до того, що мотив втрачає свою інтонаційну цілісність і спрямованість, мордент звучить грубо і «нерухливо», в наслідок чого темп і характер починають деформуватись з перших нот. Необхідно звернути увагу студента на те, що тема починається після шістнадцятої паузи, тобто на слабкому часі і має затактову будову, що мордент не існує сам по собі, а є складовою мелодії. Щоб пояснити студенту той стилістичний прийом гри і відповідного звуку для виконання прелюдії можна привести аналогію зі співом у хорі, нагадати, що спів в ньому потребує округлення співацького апарату, зібраності звуку й

активності язика і губ для чіткої дикції. Гарний ефект дасть сольфеджування теми, але потрібно дотримуватись співацької постави і всіх правил хорового співу. Саме хорового співу, а не індивідуального вокалу, проте вокаліст більш вільний у виборі засобів звукової фарби, а в хорі для досягнення ансамблю вимоги до співу більш обмежені і строгі. Коли студент проспівує тему, він буде знати, яке звучання має відтворити рука і зможе знайти відповідні рухи сам, або за допомогою викладача (округлена зібрана рука, економні рухи і звук утворюється «на кінчиках пальців»).

Тепер звернемо увагу на два нижніх голоси. Нижній голос витриманий більш як на півтора такта. У поліфонічній музиці затримання – явище розповсюджене, тому є можливість для студента навчитись узгоджувати силу взяття затриманого звуку так, щоб його вистачило на потрібний проміжок часу. Середній голос можна провести сміливіше, він інтонаційно виразний, але будується на восьмих і шістнадцятих тривалостях і тому менш рухливий чим верхній. Дев'ятий такт і початок десятого такту – розподіл теми між двома руками. Для того, щоб тема звучала цілісно у 9-10 тактах, де вона розподіляється між двома руками, її спочатку варто пограти однією рукою, відчутти її цілісність.

Потрібно звернути увагу на останню систему, де фактура ущільнюється, звук збільшується до *forte*, з'являється четвертий голос, а два середніх ще потовщуються інтервальним викладом. Все перераховане потребує більшої уваги і майстерності, тому робота над закінченням має бути дуже ретельною і довготривалою.

Сама прелюдія дуже витончена, бадьора, весела, виконується в помірно-рухливому темпі, «легким» звуком. Коли тема проводиться в нижньому регістрі, потрібно слідкувати, щоб вона не втратила свого характеру, не стала «важкою» і нерухливою. Для цього можна зіграти окремо тему у верхньому голосі, а потім в нижньому і порівняти, прослідкувати, щоб характер і манера виконання не змінилися.

Послідовне, цілеспрямоване наповнення змісту фортепіанного навчання поліфонічними творами, систематична робота студентів над поліфонією, творче використання набутих знань, умінь і навичок щодо поліфонічних творів і роботи над ними становлять фундамент розвитку майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Список літератури

1. Бах И.С. Партиты для фортепиано. Тетрадь 1. (Вступительная статья редакция и комментарии Л.Ройзмана). М.: Музыка, 1972. – 54 с.
2. Булучевский Ю, Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. М.: Музыка, 1990. 342 с.
3. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів, ЛДМА, 2001. 244 с.
4. Ревенко, Н. (2019). Клавірні твори Й.С.Баха в інструментальній підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, (18), 59–68. <https://doi.org/10.31499/2307-4914.18.2018>.

Катерина ІВАХОВА

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

ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАХВОРЮВАНЬ ШАНІСТІВ

Гра на музичному інструменті вимагає контрольованих рухів, що повторюються, і часто передбачає роботу в неприродньому положенні протягом довгих годин репетицій. Подібні навантаження на організм можуть призвести до специфічних порушень здоров'я. Крім того, погані умови занять: підвищений рівень шуму, тривалий період гри без перерв та неадекватна підготовка до нового важкого репертуару чи нового інструменту може вплинути на здоров'я музикантів усіх вікових груп та рівнів майстерності. Визнання цих небезпек, точне діагностування та своєчасне лікування запобігає

професійній інвалідності, яка може перервати кар'єру на якийсь час або повністю.

Дослідження, проведені в США, Австралії та Канаді виявили, що протягом своєї професійної діяльності близько 60 % музикантів отримують травми, які можуть виявитися згубним для їхньої кар'єри.

Дослідження виявили деякі найбільш поширені захворювання: різні синдроми перегравання, розтягнення м'язів і зв'язувальних тканин, які з'являються в результаті сильних рухів м'язів і сухожилів. Інше поширене явище серед музикантів це біль у спині внаслідок незручного становища чи положення під час гри на музичному інструменті.

Рука людини неперевершений за своїми можливостями апарат. За своєю будовою, тонкощами функцій, чутливістю та готовністю виконати накази мозку – рука не має собі рівних у людському тілі. Проте музичний талант, музичні здібності, музичний слух, дані від природи, не завжди поєднуються з гарним фізичним розвитком і природним піанізмом.

Правильно володіти ігровим апаратом неможливо без його знання. Але музиканти нерідко ставляться до своїх рук недбало, займаються і не намагаються зрозуміти: у нормальних чи ненормальних умовах вони працюють.

Піаністам варто уважно ставитися до цього питання. Тому що навіть проста гра затиснутими руками може викликати професійне захворювання, а саме – контрактуру.

Контрактура - це напруга або дуже сповільнене розслаблення м'язів навіть після гри на інструменті, яке при нерухомих руках - вже не знімається, що є ознакою або значної перевтоми м'язів, або хворобливого їх стану (при тому, що нормальне розслаблення м'язів відновлюється навіть від легких плавних рухів рук у найпростіших вправах). «Довгі і гнучкі пальці завжди вважалися перевагою для виконавської техніки (як для піаністів, так і для музикантів, що грають на струнних інструментах), а маленька рука з короткими пальцями завжди створювала труднощі при грі. Особливо

великі проблеми виникли у піаністів у першій половині XIX століття, коли стали популярні твори, що вимагають від виконавця захопити пальцями всю октаву: для маленької руки потрібна була позамежна розтяжка. Саме в цей період музичні педагоги стали особливу увагу приділяти фізичним даним учня (будова кисті). Вправи для розтяжки пальців кисті стали обов'язковими для всіх піаністів, наполегливі тренування нерідко приводили до травм перенапруги. Загальновідома трагічна спроба німецького композитора Роберта Шумана домогтися розтяжки руки за допомогою механічного пристрою, яка призвела до травми і краху кар'єри піаніста-віртуоза» [1, 497]. Професійна хвороба змусила Шумана припинити гру на роялі та зосередитись на написанні музики.

Наприкінці XIX століття хвороби рук у піаністів стали настільки частими, що це змусило деяких музикантів практично переглянути основи методики викладання. Актуальність вирішення цієї проблеми існує й у сьогоденній реальності. У Німеччині навіть створено Інститут охорони здоров'я музикантів, де вивчають професійні захворювання музикантів, способи їх лікування та профілактики.

В роботі з юними піаністами особливу увагу необхідно приділяти постановочному періоду, де виховуються всі первинні рухові відчуття та формується ігровий апарат. Саме в цей період занять повинні бути ретельно організовані і збалансовані всі рухові відчуття і дії корпусу і рук. Будь-які недоробки постановочного періоду дуже негативно впливають на стан ігрового апарату майбутнього музиканта, а також стан його здоров'я. Такі заняття та робота вимагають суворого дотримання режиму праці та відпочинку. Раціональною вона буде у тому випадку, коли робота чергується з паузами відпочинку.

Жодні, навіть найздоровіші та треновані руки, не витримають багатогодинних занять без відпочинку. Також необхідно не зациклюватися на тих самих вправах. Одноманітність веде до вироблення неправильних рухових стереотипів і, як наслідок, погіршення виконавської майстерності.

Спостереження показали, що музикант не повинен грати більше ніж 30-40 хвилин без перерви. Через 40 хвилин рекомендується зробити перерву на 5-10 хвилин, оскільки продовження гри понад 40 хвилин призводить до втоми нервово-м'язового апарату. Після 3-4 годин занять відпочинок має бути тривалішим.

Таким чином, перші кроки молодого музиканта повинні перебувати під суворим контролем педагога, стати частиною педагогічного процесу, і це стане запорукою успішної технічної та творчої діяльності учня та важливим моментом у профілактиці професійних захворювань.

При грі на музичних інструментах навантаження лягає на нерви зап'ястя та передпліччя, плеча, руки та шиї. М'язові спазми теж є поширеним професійним захворюванням музикантів, яке може вразити у розквіті кар'єри.

Гра на клавішному інструменті вимагає прийняття положення, схожого на пози друкарки. Часто орієнтація голови вперед і вниз, щоб дивитися на клавіатуру та руки, і повторювані рухи вгору, щоб дивитися в ноти, стають причиною неврологічного та м'язового болю у шиї та спині. Довге статичне сидіння, особливо у зігнутій позі, породжує біль у групах м'язів. Часто музикант округляє плечі та тягне голову вгору, що відбувається на тлі дрібного дихання. Від постійного стиснення нервів та кровоносних судин у м'язах шиї, плечей та ребер може розвинутися синдром кистьового тунелю. Крім того, тенденція згинати зап'ястя та вигинати пальці, зберігаючи суглоби пальців/кисті у плоскому стані, дає надмірне навантаження на м'язи зап'ястя та пальців. При зусиллях, що додаються для взяття великих акордів та октав, можна перенапружити капсулу суглоба зап'ястя, що викликає біль. Тоді такі музиканти часто страждають на м'язові спазми. У цих випадках іноді потрібні довгі періоди нервово-м'язового навчання правильної постановки рук, щоб уникнути подальших неприємностей.

В. Гутерман досить точно описала результат звернення музиканта з «переграною рукою» за медичною допомогою: «При зверненні до лікарів (найчастіше в разі гострого стану) зазвичай рекомендується гіпс, повний

спокій. Ставляться діагнози: тендовагініти, бурсити. При полегшенні болю проводяться теплові процедури: електрофорез, парафін, прогриваючі компреси, ванночки та ін. Все це може дати, але може і не дати полегшення. Однак, навіть якщо вдається зняти біль, то при грі на інструменті вона, як правило, поновлюються. Це пояснюється тим, що виконавець, починаючи грати, повертається до невірних відчуттів, які і стали причиною захворювання. Таким чином, звернення до лікарів часто не вирішує проблему, а лише дає тимчасове полегшення» [2, 12].

Отже, різке ускладнення м'язової роботи піаніста може зруйнувати руховий стереотип, що склався, а вироблення нових прийомів іноді приносить більше шкоди, ніж користі. Велике значення має також правильний підбір репертуару, який має відповідати музичним здібностям і руховим можливостям піаніста. Використовуючи всі рекомендації та контролюючи власні піаністичні прийоми музиканти матимуть можливість продовжити своє творче довголіття та вдосконалювати свою майстерність без шкоди для здоров'я. У повсякденній практиці кожного педагога профілактика професійних захворювань має бути одним з найважливіших завдань.

Список літератури

1. Березуцька М. С., Безеруцький В. І. Професійні хвороби рук музикантів: одвічна проблема. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Вип. 21 (2). Дніпро : ГРАНІ, 2022. С. 485-528.
2. Гутерман В.А. Повернення до творчого життя. Професійні захворювання рук. 1994. 90 с.

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

ПРОБЛЕМА ТВОРЧОСТІ ТА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ВЧЕНИХ

Глобальні зміни, що відбуваються у житті суспільства, як у нашій країні, так і за рубежом, сприяли появі нових соціально-значимих орієнтирів. Підготовка молоді до самостійної, творчої роботи у будь-якій галузі народного господарства є одним із головних завдань освіти. Випускник вищого навчального закладу повинен мати не лише набір професійних компетенцій, а й високий рівень загальної культури, інтелігентність, креативність, духовність. Особливо це стосується тієї молоді, яка готує себе до педагогічної діяльності, адже робота вчителя міцно пов'язана з творчою ініціативою, самостійним мисленням, постійним самовдосконаленням.

Одним із аспектів демократичних перетворень, які відбуваються у нашому суспільстві, є гуманізація усіх сфер життя, суспільних відносин, що передбачає підвищення духовної культури людини, визволення та розвиток її творчого потенціалу. Орієнтація на творчість — головна умова створення системи гуманістичного виховання, що дозволяє сформувати незалежну, вільну, яскраву, самобутню особистість. Тому виховання творчої особистості можна розглядати як найважливіше завдання освіти в Україні.

Метою статті є визначення деяких підходів до трактування творчості та творчої особистості у дослідженнях вітчизняних та зарубіжних учених.

Аналіз філософської та психолого-педагогічної літератури засвідчує, що питання творчості, творчої особистості завжди привертало увагу вітчизняних та зарубіжних учених. За своєю суттю творчість є культурно-історичним явищем, її почали досліджувати учені ще в античну епоху. Особливо високо цінували

творчість в епоху античності, культ творчості був поширеним і в епоху Середньовіччя та Нового часу.

Аналізуючи українську філософську думку, можна стверджувати, що вивчення природи творчості, особливостей творчої діяльності як специфічної сфери теоретичного пошуку було в центрі уваги професорів Києво-Могилянської академії: С. Гогоцького, М. Козачинського, Г. Кониського, Й. Кононовича-Горбацького, П. Любовського.

Видатний український психолог В. Моляко під творчістю розуміє процес створення чогось нового для певного суб'єкта. Творчість, вказує вчений, притаманна кожній людині. Основними характеристиками творчої особистості є, за В.Моляко, прагнення до оригінального, нового, високий рівень знань і умінь аналізувати явища, порівнювати їх [3].

При розгляді питання щодо розвитку творчої особистості педагоги використовують поняття "творчого потенціалу", тобто сукупності фундаментальних властивостей особистості, які інтегруються в її можливості. Розвиток творчого потенціалу розглядається в педагогіці як невід'ємна частина процесу розвитку особистості. Творчою особистістю є індивід, що володіє певним потенціалом. Український педагог, провідний методолог педагогічної науки України С. Гончаренко розглядав процес творчості як діяльність людини, що спрямована на створення якісно нових технологій духовних чи матеріальних цінностей за рахунок використання творчого потенціалу особистості [1].

Творчий потенціал визначає "ступінь потужності" самореалізації особистості, сукупність можливостей, необхідних для її здійснення. Тобто творчий розвиток є вищий напрямок у розвитку людини в цілому.

На сьогодні, окрім поняття творчості, досить часто вживають ще й поняття "креативність". Термін «креативність» у педагогіці та психології набув поширення у 60-ті роки ХХ століття. У психологічній енциклопедії креативність (від лат creatro – створення, говоріння) – рівень творчої обдарованості, здібностей

до творчості, які виявляються у мисленні, спілкуванні, окремих видах діяльності [5, с. 181].

В наш час різними аспектами проблеми творчості займаються психологія, педагогіка, соціологія, кібернетика та інші науки. Формується і спеціальний розділ науки — теорія творчості (еврилогія, креатологія). Проблема творчості завжди хвилювала й мистецтво.

На думку Н. Ничкало, виховання мистецтвом сприяє розвитку цілого комплексу якостей творчої особистості: духовності, пізнавальної активності, готовності до ризику, оригінальності, сміливості, гармонійності, прагнення до творчої самореалізації, творчого й асоціативного мислення, здібності бачити загальне й особливе в різних та подібних явищах, вміння захищати здобуті результати [4, с.13].

Музична творчість передбачає створення якісно нового в будь-якій галузі музичного мистецтва, досягнення художнього результату, що відтворює в образно-неповторній формі суттєві риси дійсності. Не лише написання музики, але і її виконання, інтерпретація того чи іншого твору можуть розглядатись як творчий процес.

Сьогодні проблеми творчості, розвитку творчих здібностей, творчої особистості активно досліджують ряд науковців, педагогів, музикантів (Є. Брилін, А. Береза, О. Олексюк, Г. Падалка, А. Душний, А. Козир, Д. Юник, В.

Федоришин та ін.). Серед їхніх праць: "Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)" Г. Падалки (К., 2008); "Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки" А. Душного (Дрогобич, 2008) [2]; "Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти" (К., 2008) А. Козир; "Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування" (К., 2009) Д. Юника та ін.

У теорії і методиці музичного виховання розглядається проблема творчого розвитку здобувачів освіти мистецьких спеціальностей. Серед необхідних професійно-творчих умінь визначаються такі, як здатність до аранжування оригінального твору для конкретного виконавського колективу,

уміння створювати акомпанемент до пісенної і танцювальної мелодії, виконувати інструментальну імпровізацію в одному із розповсюджених в шкільному житті жанрів тощо.

Отже, в останні десятиліття різко зріс інтерес до дослідження проблеми творчості та феномена творчої особистості як у зарубіжній так і у вітчизняній науці. Переважно це пояснюється тим, що динаміка сучасного соціального життя постійно вимагає появи нових конструктивних ідей, проєктів, художніх творів. Необхідно насамперед створити у вищих педагогічних навчальних закладах ефективну систему підготовки творчого вчителя. Звідси випливає необхідність вивчення умов, що сприяють виникненню та плідному розвитку творчої особистості, діяльність якої завжди була одним із найважливіших факторів суспільного прогресу.

Список літератури

1. Гончаренко С. У. Гуманізація освіти — виховання творчої особистості // Пед. газета. — 2005. — Груд. (№ 12). — С. 2.
2. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навч.-метод. пос. [для студентів вищих навчальних закладів] / А. Душний. -Дрогобич: Посвіт, 2008. -120 с.
3. Моляко В. О. Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності людини / В. О. Моляко // Практична психологія та соціальна робота. — 2004. — № 8. — С. 1–4. 9.
4. Ничкало Н. Г. Науково-методичне забезпечення мистецької освіти в Україні: від концепції до системи / Н. Г. Ничкало // Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти: зб. матеріалів науково-методологічного семінару. — Чернівці : Зелена Буковина, 2007. — С. 12—14.
5. Психологічна енциклопедія / Автор-упорядник О. М. Степанов. - К.:Академвидав, 2006. - 424 с.

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

ПОНЯТТЯ «ГНУЧКІСТЬ ГУБ» ТРУБАЧА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Говорити про гнучкість можна нескінченно, це велика і складна тема, яка часто обговорюється, але вкрай важлива для всіх виконавців на мідних духових інструментах. Зазвичай говорять про гнучкість амбушюру, але я вважаю неправильним, якщо ми єдиним завданням губного апарату є вібрація. Це вірно, що губи в цьому процесі, але не менш важливим є їх вплив і на роботу інших органів людського організму.

Насамперед необхідно визначитися з терміном «гнучкість»: це те, що дозволяє виконавцю, виходячи з його фізичних можливостей, використовувати певний діапазон в межах діапазону інструменту. Ці дві складові мають бути чітко визначені: певний діапазон – це не те саме, що діапазон інструменту. Наприклад, діапазон труби перекриває діапазон частот приблизно в межах від 73,42 до 987,77 Гц (це діапазон інструменту), але не всі виконавці здатні грати у всьому цьому діапазоні і використовують лише частину його (це певний діапазон).

Основою гарної гнучкості є висока координація всіх складових виконавського апарату, серед яких найбільш важливі:

- позиція амбушюру,
- зона вібрації,
- положення мови,
- потік повітряного струменя та використання складів під час гри.

Інші фактори також дуже важливі – це положення корпусу тіла при гри, вміння розслабити м'язи, напруга горлових м'язів, вміння думати в процесі

гри, щоб аналізувати непередбачувані результати в процесі виконання вправ, домагатися максимальної віддачі від роботи і т.д.

Тільки вивчаючи пропоновані в книгах та посібниках з питань гнучкості, неможливо досягти результату; необхідна узгоджена робота всіх вищезгаданих компонентів. Трубач, більше, ніж будь-який інший інструменталіст, повинен поєднувати в собі вміння мислити, завзяті заняття та фізичні кондиції, тому що найбільший відсоток відповідальності за кінцевий результат роботи лежить на виконавці, а не на його інструменті; вправи лише пропонують можливість методично тренуватися задля досягнення високої координації.

Гнучкість не означає домагатися такого стану губ, щоб використовувати максимальний діапазон: потрібно домагатися фізичних і психологічних кондицій, щоб досягти широкого діапазону найлегшого, зручним та природним способом.

Давайте точніше визначимо головні чинники високої координації, що дозволить зрозуміти феномен гнучкості.

Позиція амбушюру: трохи висунуто вперед, при цьому губи повинні бути заокруглені, кути губ запобігають витoku повітря. Така позиція забезпечує найкращі умови для роботи губ у зоні вібрації, запобігає ослабленню губ та зменшенню вібрації, допомагає уникати зайвих рухів при виконанні інтервалів без участі вентилів та контролювати роботу нижньої щелепи. Таким чином, єдиним завданням губ є вібрація.

Зона вібрації: місце, де губи змушують стовп повітря вібрувати. Найкраще місце для цього є центральна частка та внутрішня ендідюра частки (*lobulo central / endidura lobular inferior*). Розташована, як правило, в межах зони виходу повітря, ця зона має визначальне значення при виробництві звуку в різних регістрах: чим менше отвір для виходу повітря і чим більший тиск повітря, тим швидше будуть вібрації і вищий звук; чим більший отвір і менше тиск струменя повітря, тим менше вібрації і нижче звук [1, с. 2].

Коли йдеться про концентрацію амбушюру, мається на увазі більше або менше розкриття губного отвору в зоні вібрації, це не означає рух амбушюру – тільки концентрацію або розслаблення м'язів навколо цього отвору.

Положення язика: язик відіграє найважливішу роль у процесі комунікативного спілкування, за його відсутності неможливо артикулювати жодного слова, і при грі на мідному духовому інструменті реалізується схожа функція: при русі язика відбувається переривання повітряного стовпа, що відбивається на вібрації губ, і це використовується для побудови музичних фраз (техніка вокалізації). Опанувати цю техніку непросто, насамперед тому, що бувають рухи язика ледь помітні. З іншого боку, залежно від позиції язика в порожнині рота, стовп повітря набуває певних характеристик – чим більш порожній розташований язик, тим більшим і менш сильним буде струмінь повітря, отже, якщо ми хочемо грати у верхньому регістрі, язик має бути більш вигнутою і втягнутий (як пелюстка троянди), таким чином простір між куполом язика у формі пелюстки і піднебіння рота зменшується, що збільшує швидкість стовпа повітря і робить швидшу вібрацію.

Потік повітряного струменя: це – найважливіший чинник серед усіх інших, адже якщо стовп повітря не вібрує, то не буде і звуку. Від якості повітряного струменя залежить кінцевий результат, і виконавець повинен приділити цьому фактору найбільшу увагу, інакше результати виконання будуть поганими, навіть якщо всі інші фактори виконавець і оволодів належною мірою. Для розвитку дихання існують особливі прийоми, опанувати які я рекомендую.

Використання складів під час гри може значно полегшувати виконання. Ці склади знаходяться в центрі освіти звуку, в певному регістрі; це все одно, що увійти безпосередньо об'єкт звуку, не використовуючи обертони. Техніка використання складів допомагає правильно видавати звук та є частиною техніки вокалізації [1, с. 71].

Проаналізувавши всі ці фактори, можна константувати, що гнучкість губ – міф, гнучкість – набагато складніша і важливіша проблема, і дійдете

висновку, що, виконання на мідних духових інструментах це більше, ніж просто «гнучкість».

Список літератури

1. Williams Ernest S. Modern method for trumpet or cornet. New York : The Ernest School of Music, 1936. 325 p.

2. Williams Ernest S. The secret of technique-perservation. New York : Chas.Colin, 1946. 17 p.

Юлія КОВАЛЕНКО

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри телерепортерської майстерності,
Харківська державна академія культури
м. Харків*

Тетяна ЛОГІНОВА

*завідувач кафедри телерепортерської майстерності,
Харківська державна академія культури
м. Харків*

ІГРОВІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ ОСВІТІ

Гра належить до основних видів пізнавальної діяльності людини й супроводжує її протягом усього життя. Серед переваг гри - активність опанування знаннями, вмотивована спрямованість на досягнення певного результату, емоційність як запорука якісного споживання інформації. Використання ігрових технологій у навчанні дозволяє поєднати теоретичні знання з практичними навичками, засвоїти на практиці професійні інструменти та отримати певні результати від творчо-виробничої діяльності. Крім того, окремі види гри сприяють апробації практичних “шаблонів поведінки” [1, с. 150], відтворенню властивого до майбутньої професії фахового середовища. Ігрова ситуація нівелює комунікативні бар’єри між викладачем та здобувачем освіти, сприяє демократичному спілкуванню, обміну професійними думками та поглядами. Гра допомагає виявляти індивідуальні можливості кожного її учасника та надає поштовх до

найповнішої самореалізації та особистісного розвитку. Водночас гедоністична функція так само, як і позитивний емоційно-психологічний вплив роблять гру ефективним інструментом освітнього процесу, який поглиблює засвоєння знань.

Мистецька освіта пов'язана з опануванням навичок творчо-виробничої діяльності у певній галузі, її початкова практикоорієнтованість сама по собі базується на ігровій ситуації. Бо творчість нерозривно перетинається з грою у прямому та переносному розумінні цього поняття. Гра виховує увагу та надає натхнення - необхідні передумови креативної діяльності. Без ігрової ситуації неможливе творче мислення й евристичність, здатність до інновацій. А відтак практична робота над мистецьким твором стає для студента ігровою справою (організаційно-діяльнісною грою). Проте навчальний процес може бути оздоблений іншими видами ігор, які використовуються й в освіті за немистецькими спеціальностями. Так, окреме місце посідають ділові й рольові ігри, ігри-імітації, що використовують не лише в університетському навчанні, а й на виробництві.

Сучасна аудіовізуальна професійна освіта спрямована на посилення практичної складової відповідно до вимог здобувачів та роботодавців. Проте пряма залежність від технічного оснащення високої вартості та постійного поновлення робить виробничий процес проблематичним в умовах освітнього закладу, адже навчальні лабораторії не мають великих коштів та можливості відшкодувати затрати. Натомість використання на практичних заняттях ігрових методів може компенсувати брак високоякісної техніки та вирішити проблему витратного аудіовізуального виробництва, особливо якщо звернутися до менш вартісних цифрових засобів, а також до комп'ютерних технологій створення віртуальної реальності та фільмування.

Аудіовізуальна творчість, як будь-яке синтетичне мистецтво, має колективний характер, тому для опанування відповідними професіями особливий інтерес викликають командні види ігор, які супроводжуються "груповими методами мислення та діяльності" [2, с. 142]. Серед них є так звані

“управлінські ігри моделювання різних реальних ситуацій і процесів” [2, с. 142], які використовуються також різними медійними організаціями у виробничих умовах. Тому підчас підготовки фахівців з кіно- та медіавиробництва подібні ігрові ситуації можуть бути виправдані та в нагоді.

Іншою, не менш корисною, формою інноваційного навчання може бути рольова та ділова гра, у якій розігрується певна виробнича комунікативна ситуація. Наприклад, перед зйомками інтерв'ю з реальною людиною проводиться аналогічна робота між студентами, де інтерв'юер спільно з колегою проробляє запитання, які планує поставити респонденту. Аналогічним чином у спільній дискусії може підлягати перевірці опрацьована тематика майбутнього репортерського твору (нарису або репортажу). Ця

методика “комунікативного моделювання” [3, с. 181] сприятиме розвитку необхідних для медіа-фахівця проблемно-аналітичного мислення, здатності оперативного прийняття рішень, навичок оперативної інформаційної роботи.

Для практики сюжетотворення та екранної оповіді корисними стають ігри-імітації з використанням віртуальних комп'ютерних технологій та комунікаційних засобів, як то платформи відеозв'язку, месенжери, соціальні мережі. Ігрові ситуації можуть бути відтворенні як реальними персонажами, так і анімованими із залученням масок-фільтрів та аватарів, але найбільш оригінальною формою стане спеціально створена цифрова гра, як приклад запровадження технології едьютейнменту, що поступово стає новітнім трендом у міжнародному освітньому процесі.

Отже, ігрові технології в аудіовізуальній освіті й підготовці фахівців кіноіндустрії та медіа є природнім та ефективним засобом, який допомагає поєднати теорію з практикою через мистецьку діяльність. Властива до творчої дії ігрова ситуація поширюється на засвоєння знань та вироблення необхідних професійних якостей здобувача. Насамкінець, інноваційний ігровий підхід до навчання сприяє демократизації та взаємозбагаченню відносин між викладачем і студентом.

Список літератури

1. Огнєв В.А., Чухно І.А. Ігрові технології як сучасний інструмент навчання в закладах вищої освіти. *Студентоцентрований навчальний процес як запорука забезпечення якості вищої медичної освіти*: матеріали ЛІІІ навч.-метод. конф. ХНМУ (Харків, 29 січня 2020 р.). Вип. 10, С. 150-152.
2. Олійник Н. Ю. Ділова гра як ефективна модель пізнавальної діяльності студентів при вивченні економічних дисциплін. *Інноваційна педагогіка*. Випуск 22. Т. 2. 2020. С. 141-144.
3. Сидорчук О. В. Використання освітньо-виховних можливостей інноваційних технологій у професійно орієнтованій іншомовній підготовці журналістів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Випуск 75'2020. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. С. 179-183.

Юлія ЛІТИНСЬКА

*викладач кафедри телерепортерської майстерності
Харківської державної академії культури
м. Харків*

ОСОБЛИВОСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ОСВІТИ ФАХІВЦІВ ПРЕССЛУЖБ У СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ УМОВАХ

Сучасна мистецька освіта має відповідати вимогам часу, які наразі змінюються стрімкими темпами. Готуючи фахівців для роботи в аудіовізуальних засобах масової інформації, до яких сьогодні можна віднести й пресслужби державних установ, важливо регулярно оцінювати актуальність нових знань, які мають відповідати сучасним умовам.

Якщо донедавна лідерські позиції у подачі інформації медіаспоживачам посідали локальні та національні телеканали, рейтинги яких вимірювались високими показниками, то з початком війни стрімкими темпами аудиторія аудіовізуальних ЗМІ змінила канали отримання інформації. За даними Kantar Україна, вже з середини березня 2022 року найчастіше українці переглядали офіційні Telegram-канали. Для отримання інформації – це робили 57% опитаних. А новинні Telegram-канали зайняли четверте місце із часткою в

37%, тоді як традиційні аудіовізуальні ЗМІ не змогли утримати своїх, колись лідерських позицій.

Зміна у формі та інструментах споживання інформації, особливо в регіонах активних бойових дій, спричинила швидку дигіталізацію населення. Дивитись телевизор, в традиційному розумінні цього слова, сьогодні більшість українців не мають часу або електрики. Крім того, новини, які подають телевізійні аудіовізуальні засоби масової інформації, істотно поступаються у часі. Так, з початку фази активного військового вторгнення, щоразу після кожної повітряної тривоги українці шукали подробиць в переважній своїй кількості не на телебаченні, а в мережі інтернет, зокрема на Telegram-каналах. Тому, платформою для «миттєвих» новин залишилися Інтернет-ресурси.

За даними Sensor Tower, протягом першого місяця війни популярність Telegram збільшилась майже на 90%. Телеканали, які до того вкладали великі ресурси у розбудову власних інтернет-сайтів, сторінок у Фейсбуці, швидко переводили мовлення у формат Telegram. Все це варто враховувати в роботі із медіаспоживачами, які дуже швидко здатні самі оцінити популярність тих чи інших джерел інформації. А відтак, підготовка фахівців до пресслужб державних установ потребує корегування стосовно набуття знань та навичок. Одним з основних завдань є перелаштування роботи під формати інтернет-мереж, де пріоритетним стає оперативність, стислість, мультимедійність. Отже найціннішою стане навичка швидкого реагування на факти та майстерності інформаційної роботи у цифровому середовищі.

В сучасному суспільстві важко переоцінити роль ЗМІ у формуванні громадської думки та суспільної свідомості. Це розуміють і у владних структурах, які намагаються налагодити сталі та конструктивні взаємини з мас-медіа.

Пресслужби державних установ, відомств, владних структур донедавна публікували свої матеріали виключно на офіційних платформах та у мережі Фейсбук. За вимогами часу майже всі вони перейшли до Telegram-каналів. Сам час, наші реалії диктують свої формати сприйняття інформації, тому

аудіовізуальні засоби масової інформації мають підлаштовуватись під наявну реальність.

В період військової агресії різні соціологічні служби продовжують вивчати склад і характер аудиторії. Проте, такі дані дуже швидко старіють, адже внутрішня і зовнішня міграція населення відбувається надшвидкими темпами. Люди обирають канали аудіовізуальної інформації, які будуть доступні їм, незалежно від географії або часу.

Особливої актуальності набуває підготовка фахівців для роботи в пресслужбах державних установ, які головним чином займаються інформуванням населення про життєдіяльність регіонів та створення позитивного іміджу районів, областей, держави. Головним чином в цю професію приходять випускники журналістських факультетів. Тобто люди, підготовлені для роботи у будь-яких засобах масової інформації. Проте, для роботи в державних пресслужбах цього виявляється замало, необхідно паралельно отримувати нову освіту в галузі державного управління, слухати курси з піар-технологій, психології, програмування та іншого. Набір компетенцій постійно розширюється і вузькі спеціалісти зараз програють фахівцям з більш широким обсягом знань і умінь.

На прикладі Харківської обласної ради на перші позиції щодо вимог до працівників пресслужб висувуються вміння забезпечити взаємодію громади та органів місцевого самоврядування, мотивування громадян та громадських інституцій до спільного вирішення місцевих питань. Тож професійна діяльність пресслужб місцевої влади не має зводитись до формального інформування, вітається творчий підхід, який би максимально враховував потреби громад.

Аналізуючи тенденції останніх місяців, можна зробити висновок, що з початком сталого мирного життя та уповільнення ритму сприйняття інформації аудиторія навряд чи в повному обсязі повернеться до традиційних форм пошуку новин. Треба прийняти той факт, що настав новий етап в аудіовізуальному просторі, який вже привніс багато змін, і у подачі, і у

сприйнятті інформації. Тому вже зараз потрібно враховувати ситуацію і розробляти нові механізми в подачі професійних знань здобувачам.

Список літератури:

1. Харківська обласна рада URL: <http://www.oblrada.kharkov.ua/> (дата звернення: 20.02.2022).
2. Харківська міська рада: <https://www.city.kharkov.ua/> (дата звернення: 20.02.2022).
3. Kantar. Україна [Електронний ресурс] [//www.kantar.com/locations/ukraine](http://www.kantar.com/locations/ukraine) (дата звернення: 20.10.2022).

Оксана ЛОСЬ

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

ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІРИТМІЧНИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

Фахова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва передбачає оволодіння комплексом музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок. Важливою її складовою є виконавсько-інструментальна підготовка в класі «Основного музичного інструменту».

В процесі роботи над фортепіанними творами особливу складність для студентів становлять поліритмічні поєднання. У теоретичному музикознавстві термін «поліритмія» означає поєднання в одночасності двох і більше різних ритмічних малюнків по вертикалі, коли найменша часова одиниця, що порівнює всі голоси, відсутня (наприклад, поєднання дуолей з тріолями, тріолей з квінтолями та ін.).

Засвоєння та виконання поліритмії – одна з найскладніших проблем у фортепіанній педагогіці та виконавстві. У навчальній практиці досягнення правильного виконання студентом поліритмії вимагає від педагога застосування різного роду допоміжних засобів. Однак і досі ще не вироблено

єдиної думки щодо шляхів подолання труднощів. Вправи для виховання навичок гри поліритмічних поєднань не систематизовані, методично не розроблені й тому не сприяють ефективному засвоєнню поліритмічних труднощів. Але фортепіанна методика вже виробила деякі рекомендації з цього важливого питання, які пропонують або раціональний (ще його називають «арифметичним», «графічним»), або інтуїтивний принцип роботи над поліритмією.

Суть раціонального засвоєння полягає в тому, що, починаючи виконувати певну поліритмічну фігуру одночасно обома руками, слід знайти спільний знаменник і вести рахунок на спільне найменше кратне обох ритмів з тим, щоб кожна рука вступала на відповідну одиницю рахування.

Прихильники раціонального принципу освоєння поліритмічних поєднань рекомендують застосування таких допоміжних прийомів:

- 1) вистукування поліритмічного малюнку обома руками;
- 2) побудову схем-креслень, де максимально наочно можна показати метричні співвідношення поліритмічних фігур. Збіг моментів часу та їх рівновіддаленість позначені ↓ та ↑; незбіг і тяжіння – L та J ;
- 3) одночасне відтворення обох голосів поліритмічної фігури в повільному темпі та з ритмічними спрощеннями;
- 4) виконання звуків, які не збігаються, але знаходяться на близькій часовій відстані як вид арпеджіато або ноти з форшлагом. Наприклад, у співвідношенні елементів фігури «два на три» при жвавому темпі друга нота нижнього голосу є форшлагом до третьої ноти верхнього голосу;
- 5) рахування у повільному темпі на раз-і, два-і, три-і;
- 6) підписання під відповідними пунктами нотного тексту перших літер рахункових слів і об'єднання їх рисою;
- 7) послідовний розподіл уваги та концентрацію її на виконанні провідного голосу (на ранній стадії роботи – це голос з дрібнішими тривалостями, а потім – голос, що є основним у художньому плані).

Другий принцип роботи над поліритмією передбачає безпосередньо піаністичне, інтуїтивне її освоєння. У цьому випадку перш ніж починати відтворення фігури певного поліритмічного поєднання в цілому, слід ретельно потренуватися у виконанні партії кожної руки окремо, довівши його до автоматизму. Після цього відбувається поступове, поетапне з'єднання цих двох ліній. Дуже важливо – це з'єднання повинно відбуватися не відразу (у вигляді одночасного виконання), а спочатку у вигляді послідовного зіставлення – почергового їх програвання (по одному-два такти) зі збереженням чіткого та впевненого відчуття загальної одиниці пульсації. Для початку корисно чергувати перехід гри від однієї ритмічної лінії до іншої з прораховуванням пустих тактів. І, нарешті, – поступово вводити пробні, короткі «вкраплення» одночасного виконання обох ритмічних ліній з поверненням при необхідності до попереднього етапу роботи. Всі етапи вправи повинні виконуватись на фоні точної та безперервної метричної пульсації на основі єдиної, загальної для обох ліній тривалості. Після об'єднання обох рук повинен з'явитись бажаний результат.

При інтуїтивному принципі роботи над поліритмією велика увага приділяється вибору темпу виконання. Спочатку встановлюється порівняно швидкий темп (а не навпаки, як при засвоєнні інших технічних складнощів), і лише потім він поступово уповільнюється.

Не менш важливим при засвоєнні поліритмії є виконавський показ педагогом того, як повинна звучати дана поліритмічна фігура. Мистецтвознавці вважають, що це сприятиме виникненню у студента почуття загального ритму усього руху в цілому. Якщо цієї мети досягнуто – педагог може запропонувати студентові виконати поліритмічну фігуру, яку розучують, самому. При цьому правильне виконання досягається «зовсім не в результаті поступового усунення труднощів, а в результаті свого роду «стрибка». І це найпоказовіше: після того, як цей стрибок відбувся, важко навіть зрозуміти, чому це могло становити якісь труднощі» [2].

Отже, найголовніше в роботі над поліритмією – сформувати у студента стійке відчуття основної, загальної для обох ритмічних елементів одиниці пульсації, яка може заповнюватись різною кількістю дрібніших нот. Зазначені прийоми роботи на поліритмією ми вважаємо по-справжньому продуктивним та ефективним.

Список літератури

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
2. Деменко Б. В. Робота піаніста над поліритмічними труднощами / Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ: Музична Україна, 1981. С. 51-61.
3. Негауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва: Музыка, 1988, 240 с.

Ірина МАЗУР

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

ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Сучасні реалії розвитку та реформування освітянського простору потребують професійного підходу і фахового вирішення проблем в багатьох галузях науки та мистецтва. Пріоритетною проблематикою сьогодення вважається реалізація інтелектуального потенціалу нації на усіх рівнях суспільного життя. Особлива увага надається інноваційним методам, які здатні кардинально реформувати освітянський простір і надати можливість сучасному молодому поколінню знаходити власні орієнтири у житті,

самовдосконалюватися й отримувати важливі фахові знання для подальшої професійної реалізації у житті.

У закладах вищої освіти одним із важливих завдань вважається формування таких якостей мислення здобувачів вищої освіти, які дозволять їм самостійно оволодівати інформацією, активно використовувати творчі та інноваційні методи при опануванні знань і вирішенні навчальних завдань, усвідомлення власних можливостей для вдосконалення індивідуальних здібностей та отримання здатності для самовдосконалення й фахового зростання.

Одним із визначальних в процесі професійного зростання здобувачів вищої освіти факультетів мистецького спрямування вважається розвиток музичного мислення. Визначення сутності категорії «музичне мислення» дозволить окреслити пріоритетні напрями подальшого координування професійного зростання здобувачів вищої освіти.

Категорія «музичне мислення» була й залишається однією з важливих в категоріальному апараті музикознавства. Незважаючи на наявність значної кількості ґрунтовних праць, наукових досліджень і творчих розробок, маємо констатувати той факт, що й досі категорія «музичне мислення» не отримала чітко визначеної дефініції, що значною мірою ускладнює процес вирішення означеної проблематики.

Загально відомим є погляд на музичне мислення як специфічне явище, що визначається специфікою історичних і соціальних умов, яке отримує здатність відображати особистісне ставлення людини до музичного мистецтва і вважається проявом особистісних музично-пізнавальних здібностей. Кардинальна відмінність між мисленням як загальної категорії і музичним мисленням полягає у інформації, яку отримує людина. Музичне мистецтво характеризується специфічністю матеріалу, яка полягає в особливостях його побутування, існування у просторі, що визначається як «музичне інтонування».

Сутність музичного мистецтва визначається процесуальністю розгортання музичної думки у звуковій матерії. Існування музичного мистецтва у часі й просторі надає можливість стверджувати про певну векторність розгортання музичних думок, чіткість їх спрямованості та змістовної наповненості. Процес інтонування ґрунтується на визначенні музичного мислення як мислення музикою.

Оскільки дисципліни музично-теоретичного спрямування постійно оперують до творів музичного мистецтва, доцільно зазначити одну з відомих точок зору стосовно музичного твору найвищою і кінцевою метою якого є передача ставлення композитора до оточуючого світу, його особисте бачення реальності. Своєрідне ставлення композитора пов'язано із необхідністю використання цілого арсеналу складових музичного мовлення, за допомогою яких відбувається розкриття ідейного змісту твору, вираження цілого комплексу емоцій, чуттєвих ознак зовнішнього світу. Музичне мислення доцільно розглядати як мислення про світ, яке знаходить свою реалізацію у музичному матеріалі і за допомогою засобів музичної виразності.

Необхідно зазначити, що процес сприймання творів музичного мистецтва має розглядатися як специфічний й досить особливий процес, в основі якого лежить не тільки поверхнєве слухове сприймання музичного твору, але й безпосередньо отримання особливого роду переживань, які доречно віднести до переживань «вищого порядку». Ця особливість пов'язана перш за все, що основною ознакою цього роду переживань є інформаційне навантаження змістовного характеру, що складають сутність і зміст процесу сприймання музичних творів. Необхідно зазначити, що музичне мислення доцільно розглядати як мислення – переживання, але основою цих переживань «вищого порядку» складають особливі художні емоції. Природа цих емоцій відноситься не до сенсорно-чуттєвого рівня, а формується у глибинах інтелекту.

Розвиток музичного мислення здобувачів вищої освіти під час вивчення дисциплін музично-теоретичного спрямування передбачає вирішення багатьох питань, серед яких зазначимо наступні:

- важливість і необхідність наявності інтересу до музичного мистецтва, прагнення й бажання ознайомлення з визначними творами музичної скарбниці; формування усвідомлення значення й цінності музичного мистецтва для повноцінного буття особистості, необхідність і потреба в активній взаємодії з творами музичного мистецтва;

- розуміння необхідності прикладання зусиль для оволодіння кращими надбаннями загальної й музичної культури, наявність чіткої та усвідомленої мотивації до здійснення таких зусиль; бажання удосконалюватися й підвищувати рівень професіоналізму;

- формування активної позиції в процесі спілкування з музикою, бажання брати участь у різноманітних творчих видах діяльності; використання інноваційних методів в процесі оволодіння як теоретичними, так і практичними знаннями; використання комплексного підходу до опанування усім комплексом навчальних знань із дисциплін музичного спрямування.

Одним із пріоритетних в процесі розвитку музичного мислення здобувачів вищої освіти вважається специфіка проведення занять навчальної дисципліни, що полягає у встановленні позитивних, емоційно насичених відносин в системі «викладач – здобувач вищої освіти», формуванні позитивних емоційних зв'язків у процесі групового вирішення навчальних завдань. Принцип діалогічності (полілогічності) має стати характерною ознакою усіх занять навчального процесу. Під час ознайомлення з творами музичного мистецтва, студент має не тільки знайомитися із творами музичного мистецтва, але й давати власну оцінку відносно почутого твору, вміти не тільки розповісти про власні емоції і почуття, які виникли під час сприймання музики, але й обґрунтувати власну думку, навести відповідні приклади, визначити особливість того чи іншого мистецького твору.

Основна мета викладача – повноцінне спілкування здобувачів вищої освіти з творами музичного мистецтва. Тому важливим і необхідним є створення атмосфери захоплення творами музичного мистецтва, що надасть можливість визначити основні композиційні складові, надати характеристику засобам музичної виразності, визначити специфічні ознаки музичного інтонування, які стануть у нагоді при визначенні стилю, школи, напряму та композиторського мовлення під час подальшого ознайомлення з творами музичного мистецтва на заняттях дисциплін музично-теоретичного спрямування.

Список літератури

1. Ільченко О.О. Питання сутності і структури музичного мислення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : збірник наукових праць. Київ, 2003. Вип. 9. 150 с.
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. 31–33.
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.
4. Пясковський І.Б. Логіка музичного мислення : монографія. Київ : Музична Україна, 1987. 182 с.

Аліна МЕВША
*викладач кафедри вокалу
та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ВОКАЛУ В ФОРМАТІ ВОЛОНТОРСЬКОЇ РОБОТИ (НА ОСНОВІ ВЛАСНОГО ДОСВІДУ)

Аліна Мевша – концертуючий викладач вокалу, авторка пісень, волонтер, активний громадський діяч, солістка гурту La Chica Bossa, а також виступає сольо під псевдонімом Alisha. До початку війни була учасницею

міських заходів, одними з наймасштабніших були Podillya Jazz Fest, Proskuriv Fest, День міста, День Незалежності, а також учасниця камерних Арт-концертів. Але з початку війни культурні заходи стали на паузу і майже всі артисти перейшли на волонтерський фронт, щоб зі свого боку зробити свій внесок і стати на крок ближче до завершення війни.

Стати волонтером артистку спонукала громадська позиція та почуття несправедливості. Вже з першого місяця повномасштабного вторгнення вона почала брати участь у благодійних заходах міста Хмельницького. Під час концертів волонтери збирають кошти на амуніцію для наших військових, також проводяться благодійні ярмарки, кошти з яких теж ідуть на допомогу Збройних Сил України. За період проведення благодійних концертів спільно з ГО «Мистецька сотня Гайдамаки» та ВО «Захист» було зібрано кошти, на які придбали кілька пікапів, 2 буси, декілька тепловізорів, дронів та іншої військової амуніції. Також було проведено благодійні концерти для дітей з неблагополучних сімей в м.Дунаївці, концерти для переселенців в м.Хмельницькому. Зібрана велика кількість продуктів харчування та теплих речей для переселених осіб.

Репертуар виступів складається виключно з українських пісень: це і сучасні нові пісні, і давно забуті українські пісні, а також в програмі звучать і авторські пісні співачки, зокрема «Намалюю для тебе небо», «В обіймах» та «Ще один день». Більшість пісень на патріотичну тематику: до прикладу, кавер на пісню Марії Яремчук «Дорога воїна». На цю пісню було відзнято патріотичний кліп, де відображаються військові дії. Інші пісні, які входять до репертуару виступів – це пісні з репертуару Океан Ельзи «Обійми», «Не твоя війна», пісні з репертуару Один в каное «У мене немає дому», «Човен», «Небо», Христини Соловій «Тримай мене міцно», «Хто, як не ти», «Стежечка», славнозвісна українська пісня «Ой у лузі», українська народна пісня «Всюди буйно квітне черемшина» та багато інших відомих українських пісень. Цим самим Alisha демонструє чарівність української культури,

піднімає маловідомі і забуті пісні української спадщини, а також популяризує українську музику.

За період війни Аліна Мевша прийняла участь у близько 35 благодійних концертах. Найчастіше, спільно з партнерами ТЦ Оазис та ГО «Мистецька сотня Гайдамаки» та ВО «Захист». Концерт на телебаченні ТВ7 «Благодійний телемарафон «Разом до успіху», Благодійна акція, спільно з ТВ7 «Крила надії» на майданчику театру Ляльок для дітей та переселенців; 3 концерти на майданчику закладу Папапаб, де були зібрані кошти на 3 тепловізори для захисників; благодійний концерт у закладі Кран-паб, де на зібрані кошти були придбані дрони. Участь у благодійних концертах на майданчику біля Дитячого світу, а також в Мистецькому Дворіку. Концерт для дітей з неблагополучних родин в м. Дунаївці. Також було проведено 2 концерти у військовому шпиталі м. Хмельницького та 1 концерт у військовій частині.

У заходах такого формату артисти допомагають військовим з кожним днем все ближче наближатись до перемоги. Артисти роблять свою справу в тилу, кожен на своїй позиції, в той час, поки ЗСУ активно працюють на фронті. Адже основна ціль – це ПЕРЕМОГА.

Марина МИХАСЬКОВА

*доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької
гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

РОЗШИРЕННЯ ДІАПАЗОНУ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Сучасний викладач закладу вищої освіти під час занять звертається до традиційних і інноваційних методів та прийомів, які активізують діяльність майбутніх фахівців, стимулюють їх до різноманітних дій та операцій [1, с.282].

Окреслюючи практичні аспекти підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), ми відзначаємо, що сьогодні музично-педагогічна спільнота намагається знайти шляхи осучаснення методів викладання дисциплін фахового спрямування, щоб досягти кращих результатів у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва [2, с.54]. Одним із таких шляхів ми вбачаємо можливість впровадження методів інтерактивного навчання, які допоможуть майбутнім фахівцям не тільки бути суб'єктами навчання, а й дадуть можливість навчатися у співпраці з наставниками. Нами було поставлено задачу упорядкувати ці методи і привести їх до відповідної класифікації в музичній діяльності. За основу взяли класифікацію Ю. Бабанського, узагальнили та доповнили її методами, які в своїх роботах відповідно до видів музичної діяльності розглядали Я. Кушка, О. Михайличенко, Г. Падалка, О. Ростовський, В. Черкасов, М. Фіцула та додали методи інтерактивного навчання.

До традиційних ми віднесли методи організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності (словесні, наочні, практичні, проблемно-пошукові, репродуктивні, індуктивні та дедуктивні методи, роботу під керівництвом викладача, самостійну роботу та їх різновиди); методи стимулювання навчальної діяльності (методи формування пізнавальних інтересів; методи стимулювання обов'язку і відповідальності в навчанні; методи заохочення та засудження та їх різновиди); методи контролю і самоконтролю (метод усного, письмового, графічного, тестового, програмованого контролю; метод практичної перевірки; самоконтролю, самоперевірки та їх різновиди)[1, с.291].

Інноваційні методи належать до словесних («акваріум», обговорення проблем, «мікрофон», незакінчені речення, «карусель», пізнавальні лекторії, «асоціативний куш», аналіз дилеми (проблеми)); наочних (метод наслідування або копіювання; перегляд і обговорення тематичних відеофільмів); практичних (робота в парах, робота в трійках, ротаційні трійки, «2+4=усі разом», робота в малих групах, метод співпереживання, імітаційні ігри,

рольова гра, діловий театр, психодрама, соціодрама, мозаїка, кейс-метод, тренінг); проблемно-пошукових («займи позицію», метод спостереження за розвитком музичної дії, розгляд та аналіз конкретних життєвих ситуацій, метод інтерпретації творів музичного мистецтва); методів формування пізнавальних інтересів («неперервна шкала думок», метод «ПРЕС», «мозковий штурм», «ажурна пилка», аналіз ситуацій, вирішення проблем, «дерево рішень», дискусія, дебати, «дерево вражень», «карусель»); методів контролю і самоконтролю («велике коло», ігрові заліки, КВК та брейн-ринги між учасниками навчального процесу, семінарські заняття, написання наукових робіт, проекти, творчі практикуми, портфоліо) тощо[1, с.292].

Порівнюючи можливості використання традиційних та інноваційних методів навчання, зазначимо, що традиційний підхід орієнтує викладача на передбачення всіх аспектів процесу освіти, а інноваційне – спрямовує його дію на динамічну зміну елементів заняття та на перетворення майбутніх педагогів-музикантів у активних суб'єктів процесу навчання. У традиційному освітньому процесі визначене місце і роль фахівців як суб'єктів, які сприймають, засвоюють і відтворюють інформацію надану викладачем, а інноваційний освітній процес вимагає від здобувачів вищої освіти активного засвоєння і генерування різноманітних знань [1, с.289].

Усталена система навчання дає можливість викладачу керувати інформацією, натомість сучасний стан освіти диктує можливість генерування інформації між учасниками навчального процесу, а також забезпечує інформаційну взаємодію між ними, як багатоканальної системи. Отже, в сучасному навчальному процесі тоталітарне або авторитарне управління процесом навчання поступається місцем демократичному й дає можливість проявити різноманітну творчість викладача й здобувача вищої освіти. Змінюються й орієнтири навчання, яке відбувається у умовах проблемних ситуацій та на прикладах.

Результатами традиційного навчання була сукупність знань, які жорстко контролювалися формальними видами контролю, натомість сучасні підходи

до освіти вимагають сукупності знань, практичних умінь і навичок та здатності до їх творчого використання в професійній діяльності, які контролюються індивідуалізованими формами контролю, самоконтролю і рефлексії[1, с.290].

Інноваційні методи навчання відрізняються від традиційних, насамперед, місцем і роллю, характером і змістом освітньої діяльності основних учасників процесу. В традиційному навчанні яскраво виражена підсистема «суб'єкт-об'єкт», у якій викладач визначає зміст, методи навчання, стиль взаємовідносин. В інноваційному навчальному процесі нівелюється розподіл ролей між викладачем та фахівцями. Майбутні педагоги-музиканти у цьому варіанті перетворюється у важливого освітнього суб'єкта, який активно залучається до практичного спілкування з викладачем і використовує знання, отримані у процесі самостійної роботи. Спрямованість на суб'єкт – суб'єктну діалогічну взаємодію закономірно призводить до необхідності реалізовувати навчально-виховний процес як через традиційні, так і через інноваційні форми у їхньому гармонійному поєднанні. Вони є центральними в навчальному процесі і не замінюють один одне, а навпаки, доповнюють, урізноманітнюють навчальну музичну діяльність. Їх можна використовувати у різноманітних поєднаннях та в комплексі [1, с.290].

Отже, метою застосування методів (традиційних та інноваційних) є розширення, поглиблення й деталізація наукових знань, отриманих майбутніми педагогами-музикантами на лекціях та в процесі самостійної роботи, прищеплення умінь і навичок, розвиток наукового мислення та комунікативних навичок здобувачів вищої освіти.

Список літератури

1. Михаськова М.А. Система формування професійного досвіду музично-педагогічної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва: дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук: 13.00.04 / Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 2020. 556 с.

2. Михаськова М. А. Застосування інтерактивних методів ситуативного моделювання в професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні питання мистецької педагогіки*: зб. наук. праць. Хмельницький: ФОП Стрихар А. М., 2018. Вип. 7. С. 54–57.

Ольга МОРОЗОВА

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

Галина СІКОРА

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

ВПЛИВ ФІЛОСОФІВ АНТИЧНОСТІ НА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Переосмислення людських, морально-духовних і художніх цінностей в сучасному суспільстві дозволило по-новому розглянути роль філософів античності на музично-естетичне виховання та розвиток музичного мистецтва загалом.

Сучасні дослідники акцентують увагу на тому, що саме мистецтво давнини розкриває весь шлях людської культури, особливо його моральну і художню складові. Саме тоді зароджувались гуманістичні ідеї, духовність, гідне ставлення до суспільства й держави.

Першою країною, де музика набула величезного соціально-політичного значення, а музична освіта була спрямована на досягнення політико-етичної виховної мети, була Греція. Питанням музичного виховання у Давній Греції приділяли особливої уваги. Усі громадяни до 30 років повинні були навчатися

співу та інструментальної музики; участь у хорі було обов'язком кожного молодого грека. Античні мислителі вважали, що виховання неможливе без музики. Вона виступала у якості засобу врівноваження внутрішньої психологічної та зовнішньої фізичної сторін життя й визнавалась найефективнішим засобом загального виховання.

Яскравим представником розвитку музичного мистецтва Давньої Греції був Піфагор. Відомий як математик, він зробив неоціненний внесок у формування та розвиток музичного мистецтва. Наука-математика, на його думку, реалізується в музиці, тобто в триєдності музики, поезії й танцю.

Для піфагорійців музика розглядалася духовною складовою, заняттям не менш важливим, ніж медицина. Піфагор визначив мелодії та ритми, за допомогою яких можна було впливати на душі людей. Серед них були мелодії проти смутку та душевних хвороб, проти дратівливості, гнівливості, лінощів та інших недуг.

Учений вважав, що упорядкована гра на музичних інструментах (лірі або кіфарі), на відповідний гармонійний лад, може по-різному впливати на людей. Саме цим зцілюється їхня мораль, душа звільняється від афектів (гніву, страху, пригнічення тощо), людині повертається її первісна гармонійність. Піфагорійці першими започаткували теорію музичного виховання. У ній, насамперед, йдеться про вплив музики на людську психіку, проповідується етична значущість музичної творчості й музичного сприйняття [3].

Антична теорія музично-естетичного виховання досягла вершин в працях Платона, який першим запропонував теорію ідеальної держави. Він вважав, що істинним політичним мистецтвом є мистецтво спасіння і виховання душі, що могутність і сила держави напряму залежить від музики, яка в ній звучить, від її ладу та ритму. На його думку, в досконалій державі має бути досконала освіта й виховання, зокрема – музичне. Відомо, що Платон будував свою систему державного виховання на поєднанні музики та гімнастики. Якщо гімнастика впливає на тіло, виховуючи в людині мужність, хоробрість і силу, то музика впливає на душу пом'якшуючи і зніжуючи її.

Учений вважав, що заняття музикою повинні бути основою державної системи виховання. Саме тому вони повинні бути обов'язковими для всіх громадян.

Музику як засіб гармонізації людини після Платона і Піфагора активно розвивав Арістотель. У своїх працях він розкривав внутрішній світ людини й засоби впливу на нього за допомогою мистецтва. Ним було розроблено концепцію катарсиса, (підняття, очищення, оздоровлення) [2].

Арістотель першим створив оригінальну систему початкового виховання дітей, яка включала чотири предмети: музику, образотворче мистецтво, граматику і гімнастику. Мета такої системи навчання – розвинути в людині вищі духовні сили, зробити її зовнішньо і внутрішньо прекрасною. З навчальних дисциплін Арістотель свідомо виключив математику, оскільки вважав, що вона не має відношення до виховання моральності. Учений першим із античних філософів підкреслював необхідність практичної музичної діяльності у процесі навчання дітей. Поряд зі слуханням музики, досвід гри на музичних інструментах і співу є, на його думку, невід'ємною частиною музичного виховання підростаючого покоління [1].

Отже, саме у часи Античності музика була одним із елементів демократичної системи виховання та слугувала засобом гармонійного й естетичного розвитку особистості.

Список літератури

1. Арістотель. Політика / за ред. Е. И. Темнова. Москва : Мысль, 2000, С. 254-268.
2. Драганчук В. Концепції катарсису у процесі їх історичного розвитку. *Науковий вісник ВДУ : Сер. «Інститут науки»*. 2000. Вип 3. С. 188-193.
3. Драганчук В.М. Музична психологія і терапія : навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво». Луцьк. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.

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

Віра НАЙДА
*кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

ПРОФЕСІОНАЛІЗМ ЯРОСЛАВА КАМІНСЬКОГО – СУЧАСНОГО ЛІРНИКА З ПОДІЛЛЯ

У сучасній музичній українстиці відбуваються суттєві зміни, які віддзеркалюють загальний стан освітнього, культурного та мистецького розвитку країни. Процеси українського державотворення на зламі ХХ–ХХІ століть, обумовили створення нової культурно-мистецької системи. Її важливою рисою є пріоритет людської особистості та загальнолюдських цінностей. Предметом нашого дослідження є багаторічна діяльність хмельницького музиканта Ярослава Камінського – зауважимо, єдиного на Поділлі лірника, фольклориста, етнографа, композитора та поета. Вона позначена вагомими здобутками і є важливим джерелом духовного розвитку містян. Про це свідчать його численні сольні виступи в різних містах України. Однак творча діяльність Я. Камінського ще не стала предметом наукового вивчення. У періодиці про митця опубліковано лише статтю І. Салій [1].

Народився Ярослав Володимирович Камінський 11 травня 1983 року в смт. Грицеві Шепетівського р-ну Хмельницької обл. в родині музикантів. Його дід С. П. Камінський працював викладачем народних інструментів в Староостропільській ДМШ; батько В. Є. Камінський – викладач фортепіано в Грицівській ДМШ; дядько В. Є. Камінський – лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, голова

Львівської організації Національної спілки композиторів України, професор, проректор з наукової роботи Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. У 1989–1996 роках Ярослав навчався в Грицівській ДМШ на фортепіанному відділі. Викладачем з фаху був його батько. Після закінчення музичної та загальноосвітньої школи вступив до Рівненського державного гуманітарного університету в Інститут мистецтв на кафедру музичного фольклору (2000–2005 роки). У 2005–2006 роках навчався в магістратурі РДГУ. Після завершення здобув кваліфікації магістра мистецтва, викладача музичних дисциплін у вищих навчальних закладах та артиста ансамблю, керівника фольклорного ансамблю. Крім фортепіано, під час навчання напрочуд успішно опанував гру на баяні, гармошці, лірі, сопілці, дводенцівці, флюярі, фрілці, тилинці, окарині, дримбі тощо. Тепер з удячністю та повагою згадує Ярослав мудрих учителів-наставників – М. М. Бабич, Р. І. Дзвінка, В. М. Павлюка, Ю. П. Рибак, Б. Й. Столярчука, Н. О. Супрун, О. М. Юзюк, Б. І. Яремка та ін., які передали свої знання, досвід, технічну майстерність та любов до української музики.

Трудову діяльність Ярослав Камінський розпочав іще під час навчання, працюючи художнім керівником у Грицівських ВПТУ № 19 і 38. У 2006 році він працював методистом з інструментального жанру в Шепетівському районному будинку культури. З 2007 року Ярослав – на посаді артиста хору Державного академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії. Пізніше, за внутрішнім сумісництвом, – концертмейстер Дитячої студії при цьому ж ансамблі.

Додамо кілька штрихів до творчого портрету митця. На нинішній день вирізняється й талант лірника Ярослава. Його сольні виступи приваблюють бездоганною майстерністю, чіткістю та виразністю інтерпретаторських задумів, емоційною силою та чудовим драматичним тенором. У репертуарі є лірницькі думи, балади, пісні УПА, козацькі пісні, народні інструментальні мелодії. Маючи глибокі теоретичні знання, надзвичайну обдарованість та внутрішнє музичне відчуття Ярослав пише власні твори, як-от: пісня для хору

з оркестром «Благословенна Богом Україна» (вірші та муз. Я. Камінського), пісня «De libertate (про свободу)» (вірші Г. Сковороди, муз. Я. Камінського), пісня-дума (етнокантата) для хору, соліста, ліри та литавр «Чума» (вірші Т. Шевченка, муз. Я. Камінського) та ін.

Ярослав Камінський активно вивчає подільський фольклор, етнографію, цікавиться етноорганологією (наука про народні інструменти) та використовує аранжування фольклорних творів у творчих програмах ансамблю «Козаки Поділля».

Крім того, активно займається громадською діяльністю. З 2015 року Ярослав Камінський у складі волонтерських організацій відвідував зону АТО та ООС, був на передовій з концертами для підняття духу військових. Бійці по-особливому сприймають лірницькі твори. У 2019 році на День Незалежності України, з лірою в руках, Ярослав очолював Хмельницький добровольчий корпус на «Ході Гідності» у Києві. З початку повномасштабної Російської війни активно проводить благодійні концерти на підтримку ЗСУ.

За плідну мистецьку діяльність Ярослава Камінського нагороджено медаллю «За служіння мистецтву». Та найціннішою нагородою вважає щирі оплески глядачів у концертних залах та сердечні слова подяки сотень прихильників і шанувальників.

Список літератури:

1. Салій І. (2020) Музикант, співак, лірник... *Інформаційно-аналітична газета Проскурів*. Взято з <https://proskuriv.khm.gov.ua/2020/11/26/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%82-%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BA-%D0%BB%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA/>

(дата звернення 10.11.2022).

Ніна НЕЗНАНОВА-ЛИПЧИНСЬКА
*старший викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 5-Х КЛАСАХ НУШ

У 2022/2023 навчальному році почалось 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 навчання (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 19.02.2021р. № 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 у 5-6 класах закладів загальної середньої освіти використовуються *модельні навчальні програми, які розроблені на основі Державного стандарту . Модельна навчальна програма – документ, що визначає орієнтовну послідовність досягнення очікуваних результатів навчання учнів, зміст навчального предмета (інтегрованого курсу) та види навчальної діяльності учнів.*

Мистецьку освітню галузь реалізують *чотири* модельних навчальних програми *інтегрованого курсу «Мистецтво», одна програма міжгалузевого інтегрованого курсу «Драматургія і театр» та одна Музичного мистецтва.*

Модельна навчальна програма включає такі структурні компоненти: *вступну частину (пояснювальна записка), в якій визначено мету, завдання, принципи, пріоритети викладання, структуру, шляхи реалізації програми та особливості організації освітнього процесу; основну частину, яка включає очікувані результати навчання учнів, пропонований зміст навчального предмета та види навчальної діяльності. На основі модельної навчальної програми школи можуть розробляти навчальні програми предметів, та інтегрованих курсів (відповідне рішення затверджується педагогічною радою).*

Типовою освітньою програмою на реалізацію мистецької освітньої галузі та, відповідно, інтегрованого курсу «Мистецтво» рекомендовано дві години на тиждень. Отже, усі модельні навчальні програми інтегрованого курсу «Мистецтво» розраховано на рекомендовану кількість годин (2 год.).

Наприклад: навчальна програма (автори: Масол Л. М., Просіна О. В.) розроблена на основі модельної програми програми «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автори: Масол Л. М., Просіна О. В.) [4].

*Загальна тематична структура програми «Мистецтв. 5-6 класи»
(інтегрований курс)*

Клас	Тема	Кількість годин на тиждень	
		Інтегрований курс «Мистецтво»(2 год.)	
		Музичне мистецтво (1год.)	Образотворче мистецтво (1 год.)
5	<p><i>Тема року:</i> Види і мова мистецтва. Народне і професійне мистецтво Взаємодія і синтез мистецтв</p>	<p><i>Тема року:</i> Види і мова музичного і сценічних мистецтв</p>	<p><i>Тема року :</i> Види і мова візуальних мистецтв</p>
6	<p><i>Тема року: Жанри мистецтва.</i> Образи людини в мистецьких жанрах Образи природи в мистецьких жанрах</p>	<p><i>Тема року:</i> Жанри музичного сценічних мистецтв</p>	<p><i>Тема року:</i> Жанри візуальних мистецтв</p>

Вагомою методичною допомогою вчителю під час підготовки до уроку і його конструюванні є підручники та інше навчально-методичне забезпечення. Акцентуємо, що підручник це найперше, навчальне видання для учнів. Водночас, кожен з підручників – це відібраний і системно викладений

мистецький контент, збагачений різноманітними методичними і дидактичними матеріалами.

Для учнів 5 класу 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 Лемешева; 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. «МИСТЕЦЬКА АЗБУКА»

2 семестр. Тема. «У КОЛІ НАРОДНИХ ТА ПРОФЕСІЙНИХ МИТЦІВ І МИСТКИНЬ».

Головне завдання вчителя, при вивченні тем *1 семестру*: 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 і світовими шедеврами, вчити сприймати, порівнювати й аналізувати твори різних видів мистецтва, використовувати спеціальну термінологію в процесі колективних обговорень мистецьких явищ або для висловлення власного ставлення до них.

При вивченні тем: «*У колі мистецтв*», «*Розмаїта палітра музичного та образотворчого мистецтв*», «*Із витоків народного мистецтва*», «*Осінні образи в музиці та живописі*» маємо на меті допомогти учням усвідомити, як музика, образотворче мистецтво пов'язано з іншими видами мистецтв, розширити знання про можливості мистецтва відтворювати красу природи, сприяти формуванню уявлень про відображення осені в мистецтві [2, с.4-35].

При вивченні тем: «*Мистецтво форм*», «*Мистецький ансамбль*», «*Мистецтво для дітей*», «*Гармонія і композиція у творах мистецтва*», «*Ритмічні перетворення у мистецтві*», «*Динамічні образи в мистецтві*»

знайомимо учнів з особливостями музичних форм, засобами виразності видів мистецтв, в їхній взаємодії [2, с.39-83].

При вивченні тем: *«Характер театральних образів», «Неймовірні образи у мультиплікації», «Художні образи в дитячому кінофільмі» «Секрети майстрів та майстринь»* учні дізнаються в чому сила театального мистецтва, які види мистецтв поєднує в собі, завітають до казкового міста Мультляндії, дізнаються про особливості видів дитячого кіно [2, с. 86-103].

Головне завдання вчителя , при вивченні тем *2 семестру*: поглибити знання щодо жанрів українських народних пісень, особливостей українських народних танців, національних обрядів, оберегів, традицій. Поглибити знання щодо професійного мистецтва – вокального та інструментального, формувати уявлення про розвиток мистецтва і їх видів в різні історичні часи, епохи. Застосовувати набуті знання в різноманітній художньо-творчій діяльності: музикуванні, співі, хореографії, малюванні, ліпленні, театралізації тощо.

При вивченні тем: *«Народні мотиви й обереги», «Народні обряди та символи», «Дитячий фольклор та іграшки», «Народні герої в мистецтві», «Танець у мистецтві», «Народні мотиви в музиці та скульптурі», «Весну зустрічаємо* вирушаймо разом із учнями у незвичайну подорож стежками України дізнатися більше про народне музичне мистецтво, про історію музичної України, прямуючи до знавців фольклору, особливу увагу приділяючи особливостям дитячого фольклору, історичним пісням, веснянкам. [2, с. 106-163].

При вивченні тем: *«Професійне мистецтво», «Циркові образи в мистецтві», «Зв'язок музики та графіки з літературою», «Театральні зустрічі», «Зустрічі мистецтв у кіно», «Анімаційно-ігровий фільм»* поглиблюємо знання учнів щодо різновидів музики, яку створюють професіонали, знайомимо учнів зі знавцями інструментальної музики з їх секретами, учні знайомляться з історією циркового мистецтва, дізнаються яку роль у вокальній музиці відіграє літературний текст – мистецтво слова, прямують на зустріч із дитячим хоровим колективом і піснями, література в

яких, допомагає розкрити зміст і характер пісні, дізнаються про професію художника-ілюстратора, поглиблюють знання про найбільш розповсюджені види театру, різновиди дитячих кінофільмів, а саме анімаційно-ігрові [2, с. 174- 225].

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: 2.12.2022).

2. Кондратова Л.Г. Мистецтво: підруч. інтегр. курсу для 5-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](http://metodportal.com/node/597) (дата звернення: 24.11.2022).

4. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автори Масол Л. М., Просіна О.В.) [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. 12. 2022).

5. Типова освітня програма 5-9 класи. [URL:https://imzo.gov.ua/osvita/zagalno-serednya-osvita-2/typova-osvitnia-prohrama-dlia-5-9-klasiv-zakladiv-zahal-noi-seredn-oi-osvity/](https://imzo.gov.ua/osvita/zagalno-serednya-osvita-2/typova-osvitnia-prohrama-dlia-5-9-klasiv-zakladiv-zahal-noi-seredn-oi-osvity/) (дата звернення: 05.12.2022).

Ганна ОЗИМОВСЬКА

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

МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ АНТОНА КОЦПІНСЬКОГО

ХІХ століття накреслило досить ясний шлях для нових творчих звершень у галузі музики. Є перехідним етапом в музичному житті України, що призвів до розвитку музичного мистецтва та становлення професійної музичної освіти в Україні. А. Коціпінський - педагог, композитор і фольклорист, своєю творчістю належить до польської та української культур, пропагував українське мистецтво, звертався до обробки народної пісні.

Розкрити основні етапи творчої діяльності композитора та впливу на подальшу долю музичної культури Поділля і України.

Щоб розуміти хто такий А. Коціпінський, розкриємо декілька фактів з його життя. Народився в селі Андрухів, що поблизу Кракова (1816 – 14(26) 05.1866), навчався у Львові. В дитинстві він навчався не лише гри на фортепіано, але й на органі та фісгармонії, яка на той час була модним музичний інструментом . Мистецтву композиції він отримав від свого батька Яцека Коціпінського, який на той час був, ймовірно, органістом та керівником оркестру Львівського кафедрального собору Вознесіння Пресвятої Богородиці(у різних джерелах знаходимо деякі розбіжності у подіях). Дізнаємось ще про один факт з його життя з відповідних джерел: «Молодий чоловік був призваний до війська і його як здібного музиканта направлено служити в австрійський військовий оркестр. Цілих 10 років своєї творчої праці з 1835-1845 рр. присвятив Чернівцям, коли служив музикантом в австрійському військовому оркестрі, а потім був військовим капелмейстером 41 цісарсько-королівського Буковинського полку. Так ці 10 років шліфував навички музиканта, формувався як особистість і з роками уславив своє ім'я як відомий композитор, музикант, видавець, збирач українських народних пісень»[5].

Після військової служби з 1845 - 1949 роки переїжджає жити у м. Кам'янець-Подільський, який на той час був центром Подільської губернії. Там він відкриває музичний магазин, де розповсюджує ноти і музичні інструменти, а також ще один магазин у Кишиневі. Так в 1849 р., тобто невдовзі після «весни народів», Коціпінського було вислано за межі Російської імперії за те, що було знайдено в нього заборонені царською цензурою вірші Юліуша Словацького. Наступні 6 років він проживає у Відні і тут є деяка невідповідність у різних джерелом. Саме там А.Коціпінський, удосконалював свою композиторську та піаністичну майстерність.

«В 1855 році після смерті царя Миколи I, повертається в Україну і поселяється у Києві. В 1862 р. упорядковує збірку під назвою «Пісні, думки і

шумки руського народу на Подолі, Україні і Малоросії». Більшість пісень цього збірника мають розгорнутий фортепіанний супровід. Твори цього збірника переклав для фортепіано у дві руки В.Зентарським. Дотепер звучать народні пісні в обробці Коціпінського, серед них – подільська народна пісня «Гандзя», «Ой під вишнею», «Чом я в лузі не калина була» та багато ін. А також, він був вчителем гри на фортепіано у В.Заремба, як відомо, згодом відомий піаніст, педагог і фольклорист» [2, с.491].

Отже, Коціпінський був людиною широких поглядів, життєво активним, займався педагогічною, видавничою, композиторсько-фольклористичною діяльністю, що не може не викликати захоплення. Був відомий як піаніст і як «прекрасним солістом на фісгармонії для якої переложив ряд п'єс [4, с.281]. «Щонеділі влаштовує домашні концерти з виконанням українських і польських пісень, що користувалися успіхом в опозиційно настроєного студентства»[3, с.384]. В столиці він відкрив музичний магазин на Хрещатику і музичну книгарню з філією у Житомирі.

Досліджуючи життєвий і творчий шлях композитора, бачимо, що він широко займався й видавничою справою, що є не мало важливо для подальшого розповсюдження творчих здобутків подільських композиторів і не тільки. «За ці роки було видано близько 400 збірок музичних творів. Велику частину, становили шедеври західноєвропейської класики, популярністю користувалась польська музика – твори Ф.Шопена, М.К. Огінського, Ю. Козловського, К.Мікулі, Й. Витвицького, К. Собанського. Друкував фортепіанні твори подолянина М.Завадського, чеського композитора Я.Кінського, який жив і працював на Поділлі. Крім друкарні, володів кількома нотними магазинами в Кам'янці-Подільському, Києві та Кишиневі, через які й розповсюджував свої видання. Композиторська спадщина Коціпінського включає переважно вокальні, хорові і фортепіанні твори, в тому числі й ті, які основані на фольклорному матеріалі. Фортепіанні твори, бравурні та ефектні в салонному стилі, в яких відчувається деяка фактурна схожість з творами Ф.Шопена. Це полонези, краков'яки, мазурки, варіації на теми українських

пісень. Серед них вирізняється «Краков'як – Фантазія», цей твір композитор збагачує колористичним фольклорним забарвленням, який був написаний під великим впливом «Impromptu phantasie» Шопена» [2, с.490].

Головним здобутком всього творчого життя Коціпінського є упорядкування збірки пісень «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії», видана спочатку в Кам'янці-Подільському в 1861 році і 1862 році в Києві [1, с.39]. Збірка зі 100 мелодій українською мовою різноманітних за жанрами – епічні, ліричні, обрядові, жартівливі, весільні, та за часом походження. Також міститься 2 хорові обробки «На тобі, Боже, що мені не гоже» та «Дівка в сінях стояла». До збірки ввійшли пісні «Ой, під вишнею», «І шумить, і гуде», «Ой, за гаєм, гаєм, гаєм зелененьким», «Ченчик», «Приїхали три козаки», «Ой ти, дівчино зарученая», «Ой, я нещасний», «Час додому, час», «Ой, у лузі-лузі червона калина», «Чом я в лузі не калина була», які популярні й сьогодні. Збірка Коціпінського свого часу була надзвичайно популярна, тому протягом наступних десятиліть кілька разів перевидавалась. В 1899 р. Г.Ходоровським була видана нова редакція, В. Зентарський зробив переклад збірки для фортепіано.

Отже, саме завдяки невтомній праці Коціпінського, який присвятив все своє життя музиці, можемо з впевненістю говорити, що він займався просвітницькою діяльністю, зміг зберегти важливі зразки української музичної культури і вивести на новий рівень свого існування. Познайомив Європу з українською народною пісенністю, корінням якої є і Поділля.

Список літератури

1. Булат Т. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. *Історія української музики*. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1989. С. 39
2. Озимовська А. Історіографія польських музикантів-педагогів на Поділлі. *Педагогічний дискурс*. 2013. № 15. С. 489–496.
3. Музична енциклопедія. Радянська енциклопедія, /Радянський композитор / Під ред. Ю. В. Келдиша : М.1973 - 1982. С.384
4. Słownik muzyków polskich. Т. 1. Kraków: PWM, 1964. S. 281

5. Щербанюк Л. Антоні Коціпінський: до 200-річчя від Дня народження 15.09.2016 р. [Електронний ресурс] \ Леся Щербанюк; Муніципальна бібліотека ім. А.Добрянського. – Режим доступу: <http://dobrabiblioteka.cv.ua/ua/news?id=786187>.

Мирослава ОЛЕКСЮК
*викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Здатність людини мислити в образах створила таке унікальне явище, яке ми називаємо мистецтвом. Створення художніх образів вимагає від митця максимальної активізації художньо-образного мислення. В свою чергу, для того, щоб “зчитувати”, “осягати” художні образи мистецтва, людина повинна також мати сформоване художньо-образне мислення. Саме воно має непересічне значення для повноцінного, цілісного сприйняття світу, формування переконань, поглядів і системи цінностей особистості. Тому проблема формування художньо-образного мислення дітей є важливою й потребує глибокого й ґрунтовного вивчення. Нові вимоги до уроків музичного мистецтва, які мають особливі можливості для формування системи естетичних і загальножиттєвих цінностей особистості, передбачають розвиток не тільки спеціальних музичних, але й загальних здібностей дітей, а також таких психічних процесів, як відчуття, сприймання, пам’ять, мислення, уява тощо.

Загальновідомо, що конкретно-чуттєве образне мислення дитини є основою для формування всіх інших видів мислення. Розвивати розумові здібності особистості неможливо без формування її образного мислення. Саме в образі відбувається своєрідний “сплав інтелекту й афекту” (Л. Виготський). Утворення образів і оперування ними є однією з основних фундаментальних

особливостей інтелекту людини. Без цього людина неспроможна планувати свої дії, передбачати їх результати й, при необхідності, вносити в них зміни (С. Рубінштейн).

Основні теоретичні питання, пов'язані з мисленням людини, опрацьовані в науковій літературі багатьма вченими, дослідженню цієї проблеми приділялася належна увага в філософії (Ю. Афанасьєв, В. Волков, І. Герасимова Р. Левчук, В. Мазепа, В. Малахов, С. Рапопорт, В. Шишка), психології (А. Брушлинський, Л. Виготський, О. Леонтьєв, О. Костюк) культурології (В. Біблер, О. Шевнюк, О. Щолокова), музикознавстві (А. Лащенко, В. Медушевський), педагогіці (І. Зязюн, Є. Назайкінський, О. Рудницька, Г. Падалка).

Аналіз цих досліджень показує, як змінювалися підходи вчених залежно від розуміння природи художньо-образного мислення та завдань уроку музики. Новий методологічний підхід до проблем художньо-образного мислення пов'язаний із дослідженнями О. Костюка, Л. Мазеля, Є. Назайкінського, С. Раппопорта. В педагогічному аспекті цей підхід загострив увагу до емоційно-образного цілісного сприймання творів мистецтва дітьми, до активізації художньо-образного мислення школярів на основі синтезу мистецтв.

Становлення образних форм мислення в процесі навчання передбачає використання спеціальних дидактичних прийомів, які створюють умови для вільного перетворення учнем чуттєвого матеріалу, різнопланового його застосування, “вичерпування” з нього різноманітного емпіричного змісту. Можна зауважити, що вже в ранньому дошкільному віці дитина починає маніпулювати об'єктами, які є носіями соціальної культури, своєрідними сенсорними еталонами, що отримані шляхом моделювання теоретичних узагальнень чуттєвих даних у процесі спеціально організованого спілкування дитини з природою, людьми, об'єктами культури тощо (Л. Венгер, Н. Поддяков та ін.) Образне мислення притаманне всім дітям змалечку, але під час навчання в дітей починає домінувати понятійне мислення. Як наслідок –

творчий потенціал у старшокласників стає нижчим, ніж у молодших школярів.

Цікаво характеризує процес розвитку образного мислення В. Шпак: “Спочатку ми за допомогою спостережень збираємо факти, накопичуємо їх у пам’яті, потім розташовуємо їх у тому порядку, що диктується раціональним мисленням. Іноді цього цілком достатньо для досягнення прийнятного рішення. Але якщо після свідомого процесу міркувань і умовиводів факти не хочуть утворювати гармонічну картину, свідомість, із її укоріненою звичкою до наведення порядку, повинна відійти убік і дати волю фантазії. При цьому розкріпачена уява керує породженням незліченних більш-менш випадкових асоціацій” [2 с.15].

Як пише Сельє Ганс, ці асоціації подібні до снів, і інтелект відкинув би їх як якусь дурницю. Але іноді одна з багатьох мозаїчних картин, створених фантазією з калейдоскопу фактів, настільки наближується до реальності, що викликає інтелектуальне прозріння, яке ніби виштовхує відповідну ідею в свідомість [1]. Іншими словами, образне мислення – це неусвідомлена здатність комбінувати факти новими способами, а інтуїція – це здатність переносити необхідні образи-уявлення в свідомість. Якщо визнати, що однією з ознак творчості є створення нових корисних комбінацій, можна погодитися, що образне мислення, яке створює ці комбінації в нашому мозку за допомогою уявлень, є основою творчого процесу.

Оперування уявлюваними образами дозволяє “перестрибнути” через якісь не до кінця ясні етапи мислення й усе-таки представити собі кінцевий результат. Саме ці особливості уяви – оперування образами й їх перетворення, перевтілення при відсутності необхідної інформації – дають підставу багатьом авторам вказувати на уяву, як на основу людської творчості, пов’язувати розвиток уяви з загальним психічним розвитком дитини [1]. За межами творчої активності образне мислення в дітей не розвивається. Образне мислення справедливо вважають основним компонентом творчого процесу. Це важливо розуміти педагогам, тому що спонукання дітей до творчих дій завжди

активізує образне мислення й може служити одним із основних методів його формування.

Урок музичного мистецтва є дуже специфічним, адже вчитель має можливість через художні образи впливати на глибинну сферу почуттів своїх вихованців і в такий спосіб пробуджувати їхні симпатії чи антипатії, впливати на їхні погляди й переконання. Використання різних прийомів та методів, що стосуються не тільки розвитку творчих здібностей, вчать імпровізувати та відчувати ситуацію, розвивають мислення, сприяють емоційному піднесенню, більш повному усвідомленню творів мистецтва та розвитку художньо-образного мислення молодших школярів загальноосвітніх шкіл.

Список літератури

1. Сименов П. В. Катарсис и антикатарсис: социально-психологический подход к воздействию искусства. *Вопросы психологии*. 1994. № 1. С. 5-7.
2. Шпак В. І. Взаємозв'язок загального і естетичного розвитку у вихованні учнів. *Початкова школа*. 1986. № 2. С. 30-37.
3. Якиманская И. С. Разработка технологии личностно ориентированного обучения. *Вопросы психологии*. 1995. № 2. С. 28-37.

Наталія ОЛІЙНИК

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

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Вирішення проблеми національно-патріотичного виховання набуває особливої уваги під час російської воєнної агресії, жорсткої війни, яка точиться на теренах нашої держави.

Виховання - процес складний, довготривалий, неперервний. Тому помилково думати, що процес виховання особистості завершується після закінчення загальноосвітньої школи. Скільки людина живе, стільки вона й

знає виховних впливів. Молодь, яка після закінчення закладів загальної середньої освіти здобуває професійну освіту у вишах обов'язково повинна бути включена в систему виховного впливу на відповідному рівні. Розпочатий у родині, дошкільній установі, школі процес національного виховання аналогічно й органічно має бути продовжений у вищій школі.

Національно-патріотичне виховання дітей та молоді є комплексною системою і цілеспрямованою діяльністю органів державної влади, освітніх закладів, громадських організацій, сім'ї та інших соціальних інститутів щодо формування у молодого покоління високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про благо свого народу, готовності до виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів, цілісності, незалежності України, сприяння становленню її як правової, демократичної, соціальної держави. Найважливішим пріоритетом національно-патріотичного виховання є формування ціннісного ставлення особистості до українського народу, Батьківщини, держави, нації. [1]

Міністерство освіти і науки затвердило заходи щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання в системі освіти України до 2025 року. Про це йдеться в Наказі МОН від 23.06.2022р. № 586.

Серед основних складових національно-патріотичного виховання в концепції виокремлені громадянсько-патріотичне, духовно-моральне, військово-патріотичне та екологічне виховання. Метою національно-патріотичного виховання визначено становлення самодостатнього громадянина-патріота України, гуманіста і демократа, готового до виконання громадських і конституційних обов'язків, до успадкування духовних і культурних надбань українського народу, досягнення високої культури взаємин, формування активної громадської позиції, утвердження національної ідентичності громадян на основі духовно-моральних цінностей українського народу, національної самобутності. [1]

Також у документі докладно прописані заходи до 2025 року: удосконалення нормативно-правової бази щодо національно-патріотичного виховання; створення соціально-педагогічних умов для реалізації завдань; зміни його змісту й форми; організації інформаційно-просвітницької роботи у сфері національно-патріотичного виховання; розвитку військово-патріотичного виховання. [1.]

Події останніх місяців дають підстави стверджувати, що переважна більшість громадян України, серед яких є і діти, і молодь, виявляють високу патріотичну свідомість та міцну громадянську позицію. Це є свідченням системної виховної роботи науково-педагогічних колективів закладів освіти. Тому одним із найважливіших завдань педагогів є продовження роботи з формування у молоді громадянських якостей, розуміння приналежності до Українського народу. Особливу увагу слід приділити здобувачам освіти та сім'ям, які переїхали із території воєнних дій, сприяти їх адаптації до нових умов та нових колективів, залучати їх до активної діяльності та участі у позаурочних заходах, надавати можливість реалізовувати свій інтелектуальний, творчий, фізичний потенціал на благо України.

Для учнів загальної середньої освіти рекомендуємо проводити: уроки мужності (зустрічі з учасниками бойових дій), бесіди з волонтерами, написання листів у рамках Всеукраїнської акції "Лист пораненому", виготовлення своїми руками для захисників різноманітних листівок, поробок, оберегів, благодійні ярмарки солодошів на підтримку ЗСУ, збір пластикових кришечок для протезів тощо. Також наводимо приклад тематичних заходів які можуть бути використані під час різноманітних виховних заходів: «Герої Майдану», «Воїни світла, воїни добра», «В житті завжди є місце подвигу», «Всім серцем любіть Україну», «Я – громадянин України», «На вільній, рідній я землі стою», «Твоє майбутнє: від чого воно залежить?», «Хоробрі серця». [2]

Для студентської молоді пропонуємо: активно займатися волонтерською діяльністю, влаштовувати акції пам'яті про героїв які загинули за Україну, різноманітні флешмоби, проводити благодійні студентські концертні виступи,

організувати години спілкування, присвячені війні російської федерації проти України, створювати навчальні проекти присвячені борцям за незалежність та свободу нашої країни, організувати зустрічі із учасниками бойових дій, відвідувати військовослужбовців, які отримали поранення та проходять реабілітацію у медичних закладах, писати листи для бійців на фронті тощо.

Висновки... Отже, завданнями закладів загальної середньої освіти і вищої школи є формування національної свідомості, гідності громадянина-патріота української держави, представника української національної еліти, вироблення чіткої громадської позиції молодого людини. Досягнення мети виховання можливе лише за умови використання різноманітних форм і методів виховних заходів та комплексного підходу і залучення до цієї роботи кураторів, науково-педагогічного колективу, органів студентського самоврядування та громадських об'єднань студентської молоді.

Список літератури

1. Концепція національно виховання студентської молоді. Наказ МОН № 586 від 23.06.2022р
2. Казакова Н.В., Кащук А.О., Машкіна Л.А. Педагогічна практика «Позакласна виховна робота в школі» : методичні рекомендації. Хмельницький : ХГПА, 2013. 28с.

Людмила ПОЛОНЦЬКА
*слухачка I курсу магістратури
спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*
науковий керівник:
Наталія ІЛІНЦЬКА
*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
м. Хмельницький*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ-ПІАНІСТІВ У КОМПОЗИТОРІВ СТАРОВИННОГО ТА КЛАСИЧНОГО СТИЛІВ

Фортепіанне мистецтво є однією із значних областей музичної культури, опанування якою визнається найважливішим завданням музичного навчання та навчання у цілому.

Історія розвитку фортепіанної музики налічує близько трьохсот років. Перші зразки фортепіанної літератури для юних виконавців з'явилися за часів становлення клавірного мистецтва. Першим композитором, хто спробував розробити метод послідовного початкового навчання гри на клавірі, був Ф.Куперен (хоча він не писав прицільно для дітей). В сюїтах Ф.Куперена можна віднайти якості, що пізніше набудуть поширення в романтичних Дитячих альбомах, а саме:

- єдиний контекст, об'єднуюче начало;
- тісний зв'язок між ідеєю п'єси та її втіленням;
- поєднання різних жанрів в одній збірці (п'єсами однієї сюїти могли бути танець, пісня, марш тощо);
- програмність.

Важливий етап становлення музичної дидактичної літератури розпочався з появою у Німеччині в 1720 – 1725 р. р. «Нотних книжечок» Й.С.Баха. У «Нотному зошиті А.М.Баха» та «Клавірній книжечці В.Ф.Баха», створених автором для навчання власних синів, закладені перші вагомі

досягнення у галузі музичної педагогіки. В цих збірках не лише рельєфно позначились бахівські принципи навчання гри на клавирі, але й враховані особливості дитячого мислення, психології – тобто ті особливості, що пов'язані з образно-емоційним розвитком дитини. Основу «Нотного зошита А.М.Бах» складають нескладні танці, хорали, марші, п'єси кантиленного характеру. Збірка побудована за принципом чергування мініатюр різного характеру: з одного боку, це жанрові різновиди танцю, з іншого – арії, речитативи, хорали, які були зрозумілі дітям бахівського часу так, як, скажімо, сучасним дітям зрозумілі блюз чи реп. Тож асоціації, що з'являлись під впливом звучання п'єс, були стійким і стабільними. Крім того, в «Нотному зошиті А.М.Бах» можна відстежити риси, що споріднюють бахівську збірку з більш пізніми авторськими Дитячими альбомами ХІХ ст. Зокрема, це використання різних видів техніки (а отже, постановка різних технічних завдань), наявність стійких ігрових прийомів, що відповідають кожному елементу музичної тканини чи партії кожної руки, масштабне використання кантиленних п'єс, а також контрасти між групами п'єс тощо.

Бахівські принципи навчання відтворені також в «Маленьких прелюдях і фугах», у «Дво- та триголосних інтенціях», фантазіях, в «Добре темперованому клавирі», що на той час представляли собою повноцінні зразки навчального репертуару. А бахівський метод укладання збірок – від простих до складніших композицій – активно використовувався наступними поколіннями композиторів. Крім того, цикли Й.С.Баха можна вважати яскравими зразками сімейних альбомів, чиє значення зросло в епоху романтизму (2).

Інтерпретуючи на фортепіано органні твори Й.С.Баха, слід пам'ятати і про те, що Й.С.Бах більш органіст, ніж клавірист. Його музика більш архітектонічна, ніж сентиментальна. Це означає, що навіть емоційне він передає в строго продуманій певній акустичній формі. Особливість органу лежить у відсутності плавності переходу між piano та forte. В цілому періоді певна сила звучності залишається тією ж самою, так що даний період чітко

відділяється від такого, що має іншу градацію звуку. Бахівське legato настільки ж диференційоване в порівнянні із звичайним фортепіанним, наскільки його аплікатура різноманітніша. Правильним вибором legato і аплікатури, яка дозволяє передати всю різноманітність загального зв'язку нот і приналежним їм акцентів так, як їх задумав Бах, щоб вони "звучали" (Швейцер, 1965, 168). Бахівське органне staccato тільки в рідкісних випадках збігається з сучасним легким ударом. Це не pizzicato, вилучене з клавіш, але швидше відривне і важке detache. І причину цього слід шукати знову у фізичних властивостях звуку органа.

Традиції «нотних зошитів» Й.С.Баха продовжив у своїй педагогічній практиці батько і вчитель Вольфганга Амадея, скрипаль та педагог Леопольд Моцарт. Першим «підручником» маленького Вольфганга став «Нотний зошит» Л.Моцарта з підбіркою яскравих менуетів, полонезів та інших старовинних танців. У восьмирічному віці В.А.Моцарт створив так званий «Лондонський зошит», до якого записував вже свої власні композиції.

В.А.Моцарт вимагав точності в прослуховуванні кожного елемента – важлива чуйність до найдрібніших інтонацій багатой за виразністю мелодичної лінії.

Без художньо осмисленого відтворення всіх штрихів та інших позначень музика тьмяніє. Необхідно пам'ятати, що при всіх кришталевій ясності, звук у творах Моцарта ніколи не повинен втрачати своєї співучості. Його важливо зберегти навіть в самих прозорих пасажах, вкрай важливо при цьому звернути увагу на супровід, ясність виявлення його малюнка, точність відтворення всіх пауз, які створюють необхідні цезури – дихання в русі голосів.

Простота, лаконічність ясність музичної мови представляють основну складність для виконавця. Гранично ясно донести кожен інтонацій, не ховаючись за густою педаллю і перебільшеною силою звуку, - ось найскладніше завдання.

Виконання творів В.А.Моцарта вимагає від музиканта вміння встановлювати звуковий баланс між руками, щоб було чути і мелодію, і супровід, водночас, щоб вони не заважали один одному.

І, звичайно, одна з найважливіших особливостей звуковидобування – це «бісерна» або «діамантова» гра, якою чудово володів В.А.Моцарт. До цих пір немає точного опису цього прийому, але деякі його сучасники, а також Г.Гермер деяким чином розкривають тонкощі цієї гри. Г.Гермер пише, що «бісерна» гра заснована на тому, що немає тісного зв'язку між звуками, що палець потрібно знімати дещо раніше, ніж вдарить наступний. Досягається така гра одними пальцями при нерухомій кисті. При «бісерній» грі звуки ніжні, пестливі.

Ретельно диференціюючи артикуляцію, важливо не піти в іншу крайність – сентиментальність і строкатість. Цілісність досягається з допомогою тонких ліній динаміки і темпоритму. (3)

Іншою типовою збіркою п'єс доби Віденського класицизму стали «Багателі» Л.Бетховена, які сам автор включив до видання «Віденська фортепіанна школа». Серед інших композицій віденських класиків, що поповнили педагогічний репертуар, можна виділити нескладні твори великої форми (сонатини, варіації) Й.Гайдна, В.Моцарта та Л.Бетховена, написані ними для власних учнів.

Активно долучились до створення фортепіанної навчальної літератури композитори доби «блискучого стилю» – піаністи-віртуози й педагоги, представники різних композиторських шкіл.

Лондонська композиторська школа. Муціо Клементі – «батько фортеп'яно», як називали його сучасники. Саме він започаткував добу віртуозного фортеп'янного виконавства. М. Клементі охопив своєю діяльністю різні сторони фортепіанного мистецтва: композицію, виконавство і педагогіку, виробництво інструментів, організацію концертів та видання нот.

Він одним з перших звернув велику увагу на вироблення якості фортепіанного звуковидобування – туше. Знаменита техніка М.Клементі,

якою він володів бездоганно – чисто пальцева гра при нерухомій кисті. Це він утвердив той ідеал «спокійної» руки, що майже ціле сторіччя залишиться еталоном для фортепіанної педагогіки. Зовсім новим явищем стала започаткована М.Клементі техніка подвійних нот. Його творчість стала вагомим внеском до формування віртуозної фортепіанної фактури. Послідовності подвійних нот, паралельних і ломаних октав, пасажі ломаних акордів, стрибки, перехрещення рук, акордові побудови, поліритмічні з'єднання – всі ці фактурні знахідки М.Клементі потім увійшли до скарбниці романтичної фортепіанної музики. Крім того, саме він впроваджує «симфонічний» фортепіанний стиль: його оркестрове трактування фортепіано передає фактурні прийоми Ф.Ліста і Л.Бетховена (написанням своєї 3 сонати До-мажор Л.Бетховен зобов'язаний саме М.Клементі).

Свої педагогічні засади М.Клементі виклав у двох методичних працях: «Вступ до способу гри на фортепіано з 50 уроками або Метода для фортеп'яно» (1801 р.) та «Сходина до Парнасу». Сьогодні найбільшою популярністю в педагогічній практиці користуються Сонатини, що забезпечують розвиток у юних піаністів музичальності, ладо-гармонічної орієнтації та технічної справності.

Фортепіанно-педагогічні засади М.Клементі продовжили його учні і послідовники – Ян Дусик, Даніель Штайбельт, Альберт Лешгорн, Йоган Крамер, відомі своїми сонатинами та композиціями інструктивного плану, а також Джон Фільд, автор численних ноктюрнів.

Віденська композиторська школа. Карл Черні – чи не найславетніший у всій історії фортеп'яний вчитель, а також композитор, піаніст, редактор. Поширені у педагогічній практиці його збірки етюдів (під редакцією Г.Гермера, а також оп.299 та 740) складають зовсім незначну частину спадщини композитора. Слід підкреслити, що К.Черні не був прихильником довгого втримування учнів на самих лишень інструктивних творах, він вважав, що «...не слід надто завантажувати учнів заучуванням незчисленних вправ та етюдів. Педагог повинен відштовхуватись від того, що кожна музична п'єса –

чи рондо, чи варіації – вже є вправою, і часто ліпшою, ніж самі етюди, а вивчає учень таку п'єсу з більшою любов'ю».

Етюди К.Черні – це енциклопедія фортепіанної техніки ХІХ ст. В них виявилась здібність великого вчителя зосереджуватись на самій суті проблеми: він намагається з максимальною точністю поставити технічне завдання, відкидаючи все, що може ускладнити його виконання (часто приводом до написання етюда ставав той чи інший піаністичний недолік початкуючого піаніста). Нові для свого часу технічні формули зумовили появу в етюдах К.Черні новаторських прийомів пальцювання і позиційної аплікатури (що випередило піаністику Ф.Ліста), ковзання та перекладання пальців (улюблений прийом Ф.Шопена). К.Черні розрізняв мінімум 8 видів піаністичної вимови: *legato, legatissimo, quasi staccato, staccato, marcatissimo, staccatissimo, marcato, tenuto, leggiero*.

Таким чином, ми переконались, що кожне направлення музичного стилю (старовинного або класичного) внесло низку виконавських особливостей у звуковидобуванні та звукоформуванні піаністичних прийомів.

Список літератури

1. А. Швейцер (1965). Йоганн Себастьян Бах. Музика.
2. [Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника](https://studfile.net/preview/5258548/). Лекції. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5258548/>
3. Синиця Л. І. Сильові особливості фортепіанної музики Моцарта. Режим доступу: <https://naurok.com.ua/metodichna-dopovid-na-temu-stilovi-osoblivosti-fortepianno-muziki-v-a-mocarta-175865.html>

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

ХМЕЛЬНИЦЬКІ ПРЕМ'ЄРИ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

В умовах реформування системи вищої освіти в Україні принципового значення набуває підготовка висококваліфікованих конкурентоспроможних фахівців у галузі музичного мистецтва. Так, освітньо-професійна програма першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, що реалізується на базі Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, своєю появою відобразила реакцію на кадрові потреби регіону, зокрема у підготовці майбутніх викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, а також артистів художньо-творчих колективів нашої області. Унікальна за своїми складовими, на сьогодні вона демонструє успішну стратегію організації освітнього процесу, водночас, характеризується відкритістю у напрямку вдосконалення. В цьому контексті одним з пріоритетних завдань є оновлення змісту освітніх компонентів ОП на основі наукових досягнень і сучасних практик у сфері музичного мистецтва.

Освітній компонент «Сучасне музичне мистецтво», що входить у блок нормативних дисциплін навчального плану, являє собою заключну складову інтегрованого курсу «Історія музики». Його зміст відображає авторське бачення у розгляді широкого кола явищ музичного сьогодення. Метою ОК є ознайомлення здобувачів освіти з основними художньо-стильовими напрямками мистецтва ХХ – початку ХХІ століття, з найбільш показовими композиційними системами та прийомами музичного письма, що визначається необхідним знаряддям для розуміння еволюції музичного мистецтва у

новітньому вимірі, а від так й необхідною умовою професіоналізації майбутніх фахівців.

У тематиці навчальної дисципліни висвітлена панорама сучасної музичної культури, творча діяльність ряду зарубіжних та національних композиторів, їх знакові музичні опуси. Окрема увага фокусується на окресленні авангардних тенденцій, особливостях функціонування масової культури, проблемі традиції та новаторства, зокрема, в українському музичному мистецтві XX – XXI століть.

З огляду на це, зміст освітнього компоненту апріорі передбачає системний перегляд теоретичного та музичного матеріалу, що окрім моніторингу нових джерел науково-методичної складової забезпечення навчальної дисципліни, обумовлює актуалізацію творчості сучасних українських композиторів крізь призму хмельницьких прем'єр їх авторської музики. Здобувачі освіти постійно відвідують концерти Хмельницької обласної філармонії, у тому числі програми щорічного Міжнародного фестивалю «Камер фест», де мають можливість збагатити свою ерудицію, слуховий досвід, відчутти емоційну причетність до творення українського музичного сьогодення.

Загалом на хмельницьких сценах відбулися численні імпрези, отримали озвучення яскраві твори останнього десятиріччя. Зокрема, реалізовані авторські вечори М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Камінського, І. Алексійчук; представлений цілий ряд творів, що були включені у зміст відповідного модулю ОК «Сучасне музичне мистецтво». Це Ораторія «Великого бажайте» на тексти «Заповіта» патріарха Йосифа Сліпого та канонічні тексти у поетичному опрацюванні М. Перуна в авторстві І.Щербакова, а також його Перший фортепіанний концерт та «Елегія» для віолончелі з оркестром; Симфонія-реквієм на тексти Т. Шевченка «Праведная душе» Б. Фроляк та її «Пісні зірок» для симфонічного оркестру; «Opera Rustica» та «Страсті за Тарасом» Є. Станковича; музика І. Небесного та інші твори.

За невеликий період функціонування спеціальності 025 Музичне мистецтво у ХГПА майбутні бакалаври стали глядачами хмельницьких імпрез авторської музики В. Камінського (Ораторія «Іду, Накликую, Взиваю...» на тексти митрополита Андрія Шептицького у поетичному опрацюванні Ірини Калинець, «Leopolis concerto grosso», «Супергармонія у ритмах Океану»); О. Козаренка («Страсті Господа Бога Ісуса Христа»); вечора пам'яті Г. Гаврилець («Знаки» для симфонічного оркестру) та Ю. Шевченка (Сюїта з балету за мотивами опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»); сторінок творчості подільського композитора В. Самолюка (Симфонічна поема «Лучафер» для бандури та оркестру, Різдвяна сюїта, Реквієм); відомої композиторки та піаністки І. Алексійчук («Amore, oga pro nobis» або «2 балади про досконалу любов» для меццо-сопрано у супроводі органу та дзвона на тексти Олени Степаненко та Едварда Естліна Каммінгса), а також молодих композиторів А. Формазюк «The Eternity» та О. Мануляка «Музика на другий розділ Євангеліє від Луки».

В рамках проведення гостьових лекцій також були організовані онлайн-зустрічі з І. Алексійчук та О. Мануляком, що увиразнили не тільки окремі аспекти сучасних композиторських пошуків, цікаву інформацію щодо історії створення та особливостей того чи іншого опусу, але й створили можливість живої творчої комунікації.

На думку музикознавців, «успішність музично-просвітницької роботи та рівень музичної вихованості нашого суспільства вирішує не кількість лауреатів міжнародних конкурсів, а саме кількість слухачів у концертних залах та оперних театрах» [1]. Тож, вибудовуючи індивідуальну освітню траєкторію бакалаврів музичного мистецтва, скеровуючи роботу у напрямку формування фахових компетентностей та досягнення визначених програмних результатів навчання, у тому числі в процесі вивчення навчальної дисципліни «Сучасне музичне мистецтво» важливо підготувати, насамперед, свідомого слухача, музичного просвітника, який демонструватиме обізнаність у широкому колі явищ музичного сьогодення, особливостях розвитку

української музичної культури, світло якої покликаний нести у майбутній професійній діяльності.

Список літератури

1. Бурнашов І. Українська академічна музика в пошуках сучасності. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2015/Myz15.pdf
2. Копиця М. Академічна музична культура в умовах ринку. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія: Композитор і сучасне соціокультурне середовище. 2009. Вип. 75. С. 71-77.
- 3.

Ірина ФЕДОРОВСЬКА

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

ХУДОЖНІ ЗАВДАННЯ ТА ТРУДНОЩІ ПРИ РОБОТІ ВОКАЛІСТА НАД КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ

Головною художньою властивістю виконавської інтерпретації музичного твору є процес його творчого прочитання, який передбачає застосування різноманітних інтелектуальних умінь та навичок виконавця (адекватне прочитання нотного тексту, аналітичне осмислення вже існуючих виконавських версій тощо). При цьому, за словами В. Москаленка, «нотного запису та «виконаного» звучання недостатньо для освоєння інтерпретатором смислового простору музичного твору. Тут необхідна додаткова музично-розумова робота» [2, лекція 5]. Область камерно-вокальних жанрів відрізняє особлива специфічність, пов'язана із взаємодією поетичного та музичного текстів. Ця специфічність виражена у художніх, образно-сміслових та музичних властивостях поезики даної жанрової сфери. Тож, на мою думку,

суть «додаткової музично-розумової роботи» вокаліста полягає у глибокому осмисленні та залученні цих властивостей до безпосереднього виконавсько-інтерпретаційного процесу.

Аналіз романсів українських композиторів дозволяє говорити про глибоку виразність та своєрідність української камерно-вокальної музичної мови. Саме вона стає ключовим чинником при визначенні головних завдань вокаліста-інтерпретатора солоспівів, специфіка роботи з якими пов'язана з проблемами всебічного та глибоко пізнання їх художнього задуму, майстерним оволодінням всіх художньо-виражальних засобів та виконавською технологією. Розуміння та освоєння головних рис музично-поетичного бачення жанру композитором дозволить виконавцю досягти головного результату – створення достовірного художньо-цілісного образу.

Початковим завданням для виконавця, на мою думку, має стати поетичний аналіз творів. Проникнення у художній задум твору, його образно-поетичний світ, дозволяє краще зрозуміти виконавські засоби виразності. Під останніми ми будемо розуміти: темпоритм, артикуляцію, динаміку, темброві модуляції, а також характерне музично-мовне фразування [3, лекція 5].

Українські солоспіви відзначаються особливою образною поетичністю, виразністю, емоційною насиченістю та глибиною. Джерелом натхнення багатьох з них стала прониклива поезія символізму, у якій теми кохання, усвідомлення значення особистості, розуміння тонкощів людської душі розкриваються у емоційно-суб'єктивному, філософському, подекуди меланхолійному та навіть трагічному ключі [1, с.148].

При роботі над загальною драматургією солоспівів вокалісту слід добре ознайомитись із фортепіанною партією. Зважаючи на це, виконання солоспівів вимагає від соліста *активної взаємодії з концертмейстером*. Особливої уваги вокалісту слід приділяти ансамблевому звучанню, уникаючи надмірної захопленості вокальною партією; вмінню вибудувати разом з концертмейстером цілісний драматургічний план; узгодити головні етапи образно-тематичного, динамічного та фактурного розвитку тощо. Тому,

необхідною умовою у цьому процесі є всебічне вивчення вокалістом фортепіанної партії.

Отже, виконання українських солоспівів потребує від вокаліста-інтерпретатора філігранної роботи з нотним текстом, початковим етапом у якій має стати дослідження найменших смислових відтінків поетичного тексту. Згодом, після детального прочитання всіх композиторських вказівок, вокалісту необхідно визначитися у наступних аспектах:

- Прослідкувати логіку темпового, динамічного та артикуляційного розвитку, на основі чого сформувані уявлення про ступінь емоційності та художньої експресії всього твору та окремих епізодів;
- Виявити головні принципи драматургічного розвитку на загальному рівні, а також осмислити особливості розвитку драматургії вокальної партії.
- Визначити характер фразування (логічну розстановку диференційованих цезур);
- Визначити тип співочої артикуляції кожної фрази (романсова лірична манера, драматично-експресивна декламація, лірико-епічний тип виконання, розмовно-речитативна манера тощо) та характер її тембральної подачі;

Немає сумнівів, що у процесі інтерпретації солоспівів важливу роль відіграє творча індивідуальність виконавця. Такі її складові, як приналежність до певного художнього типу, ступінь чуттєво-емоційної сфери, ступінь інтелектуального та культурного розвитку, артистизм та ін., безпосередньо впливають на характер виконання. Тут закономірно виникає діалог об'єктивно-суб'єктивних відносин композитора та виконавця. Адекватне трактування музичної мови композитора, особливостей нотного тексту у поєднанні з правильним застосуванням власних особистісних якостей дозволить вокалісту-інтерпретатору з легкістю вирішити поставлені художньо-технічні труднощі та створити власну музичну версію, у якій

знайдуть глибоке втілення риси оригінальної композиторської поетики.

Список літератури

1. Антонюк В. Г. Вокальна лірика Віктора Косенко та формування української школи камерного співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр.. Вип. 115. Київ, 2016. С. 146 – 162.
2. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.
3. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.

Наталія ФІЛПЧУК

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

Сергій ФІЛПЧУК

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

ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ-МУЗИКАНТІВ

Відповідно до вимог сьогодення, щодо формування та розвитку високоосвіченого фахівця в галузі педагогічно-професійної освіти, перед вищими навчальними закладами стоїть важливе завдання: створити умови для професійного та особистісного зростання майбутніх викладачів спеціалізованих мистецьких закладів.

Вчитель - професія творча. Для неї не достатньо володіти комплексом готових знань, умінь та навичок. Необхідно бути психологічно готовими та інтелектуально здатними до їх особистісно-творчого переосмислення і,

відповідно, до зміни умов та, часто, непередбачуваних ситуацій, які виникають у динамічній педагогічній реальності. Основні передумови становлення викладача-музиканта охоплюють цілу низку завдань: володіння не тільки глибокими професійними знаннями, а й мати світоглядний кругозір, цікавитись надбаннями культури та мистецтва; виховання фахівця, захопленого обраною професією, який володіє досконалою виконавською майстерністю, готового до практичної діяльності в якості педагога та виконавця.

Завдання педагогічного процесу полягає у вихованні оптимального співвідношення особистісно-професійних якостей, розвиток загальнохудожніх, загальнопрофесійних та спеціально-професійних здібностей майбутнього музиканта-педагога, а також, пізнавальної, ціннісно-орієнтованої, комунікативної, художньо-творчої граней його особистості.

Розвиток пізнавального комплексу передбачає формування у майбутнього викладача мистецького закладу освіти активності у вивченні явищ та закономірностей розвитку культури та мистецтва, музично-педагогічного процесу, вміння співставляти теоретичні знання з практичним досвідом, самостійно накопичувати знання, системно їх впорядковувати, збагачувати міжпредметними зв'язками, застосовуючи досягнення у сфері музично-теоретичних дисциплін, загальної та музичної педагогіки, психології, психофізіології, соціології, базуючись на науково-об'єктивні критерії в осмисленні та оцінці явищ.

Викладач позашкільного мистецького закладу освіти – це перш за все, вихователь підростаючого покоління, просвітник та пропагандист художніх цінностей. Отже, ціннісно-орієнтаційний комплекс передбачає формування у нього цілісної системи моральних та естетичних переконань, мотивацій та установок, носія прогресивних поглядів, творчого наставника.

Оскільки, основна діяльність педагога – це, перш за все, спілкування, комунікативний комплекс (здатність сприймати інших людей, виражати себе, позитивно впливати на співрозмовника тощо), який передбачає виховання

художньо-естетичного налагодження в спілкуванні, внутрішньої потреби до діяльності, формування здатності – ділитись думками, почуттями, настроєм, вміння захопити ними в процесі діалогу.

Розвиваючи у слухача мистецького вузу високу інтенсивність художніх потреб, творчу продуктивну установку до діяльності, художньо-творчий комплекс покликаний цілеспрямовано формувати загальнохудожні, загальнопрофесійні та конкретні здібності: художню уяву, образне мислення та інтуїцію, гостре емоційно-інтелектуальне сприйняття та переживання творів мистецтва, витончений, критично розвинений художній смак.

Молоді викладачі-музиканти, зазвичай, відчувають труднощі в практичному застосуванні, отриманих ними, знань, в конкретному їх перетворенні та комплексному зосередженні навколо певних педагогічних проблем, що мають багатогранний та цілісний характер. Головне протиріччя тут – між методами підготовки спеціаліста та практикою, між процесами відокремленого засвоєння знань (строго вибудованих з кожної дисципліни) та необхідністю комплексного їх сприйняття та впровадження в умовах великого розмаїття одночасно діючих факторів.

Обмеженість академічного часу не дозволяє надати максимально екстенсивний багаж знань та навичок. Тому в практику бажано активно втілювати інтегровані курси, які, відповідно до вимог сучасної педагогіки та психології, повинні відповідати логіці цілісної практичної діяльності, а не логіці окремо взятого предмета.

Інтеграція знань з курсу методики дозволить формувати якісно новий рівень мислення майбутніх викладачів-музикантів. Як варіант реалізації принципу взаємодії курсу методики з іншими дисциплінами може бути введення таких тем як «Структура виконавської та педагогічної майстерності», «Самостійне мислення як системотворчий фактор комплексу музично-виконавських здібностей» [2, с. 179]

Педагогічна практика в навчальному закладі дає студентові нові знання, збагачує міжпредметні зв'язки в площині спеціальності, методики, педагогіки,

психології. Тут створюються великі можливості для застосування проблемних ситуацій, моделювання різноманітних варіантів навчального процесу, систематизації та інтегрування отриманих знань.

Надважливим є значення предмету з фаху. Саме тут базується основна підготовка викладача позашкільного закладу музичної освіти в органічному єднанні навчання та виховання, саме в практичній діяльності викристалізуються ідейна зрілість та творча активність випускника. Комплексний характер педагогічної діяльності диктує необхідність інтенсивного розвитку інтелекту, формування творчого професійного мислення майбутнього викладача, здатного в своїй діяльності до актуалізації міжпредметних зв'язків та узагальнення отриманих теоретичних та практичних знань, широкого та універсального їх застосування на основі музично-дидактичних принципів.

Інтегруванню знань потрібно навчати. Доцільно збагачувати роботу в класі з фаху теоретичним, виконавським, історичним аналізом творів, тому що, як виявляє досвід, уже на рівні вивчення твору, студенту часто бракує вміння об'єднувати та впроваджувати знання, отримані при вивченні історико-теоретичних дисциплін. Тому, в роботі викладачів певне місце слід надавати заняттям, присвяченим одній якій-небудь проблемі, яка розглядатиметься з різноманітних практичних, методичних, історичних, теоретичних ракурсів.

Активно використовувати метод проблемного навчання, який розвиває самостійність, творчу ініціативу, а також, сприяє кращій міцності засвоєння матеріалу. Йдучи від емпіричних знань до їх узагальнення, викладач розвиває системний підхід до їх засвоєння, ґрунтуючись на їх структурно-ієрархічних, генетичних та функціональних взаємозв'язках та стосунках [4, с. 72]

Підсумовуючи вищесказане, можемо дійти певного висновку: виявлення системних зв'язків у структурі підготовки майбутніх викладачів-музикантів, організація навчального процесу відповідно до закономірностей розвитку їх музично-естетичної свідомості, комплексне застосування синтезу міжпредметних зв'язків та впровадження інноваційних методів роботи на

уроках з фаху та методики, забезпечать суттєве підвищення рівня підготовки спеціалістів та ефективність їх професійної діяльності у мистецьких закладах освіти.

Список літератури

1. Андрійчук Н. Педагогічні умови вдосконалення виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. №8 (Ч. I). С.167-172
2. Корженевський А.І. Проблеми вдосконалення професійно-педагогічної підготовки піаністів в музичному вузі. *Актуальні питання діяльності закладів культури та мистецтва в сучасних умовах*. Київ, 1981. С. 179.
3. Олексюк О.М. Музично-педагогічний процес у вищій школі. Київ : Знання України, 2009. 123 с.
4. Стеценко В.К. Методика навчання гри на скрипці. Київ : Музична Україна, 1982. С.72

Люція ЦИГАНЮК

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

ОБРАЗНА ПАРАДИГМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ І РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Українська музична культура пройшла складний період розвитку у ХХ столітті, вона довго була закута в ідеологічні «кайдани» сталінського режиму, який намагався позбавити композиторів права на вияв власної індивідуальності, та все ж 60-70-ті роки позначені більш активним освоєнням музичної інформації, що сприяло формуванню нової школи українських майстрів з оригінальним, новим відчуттям світу. Творчі напрацювання композиторів останньої третини ХХ ст. були мало затребувані в радянські часи та в перші роки незалежності України, так як не вписувалася в концепцію

музичного мистецтва того часу, а сьогодні відчуваємо недоліки в досвіді інтерпретації сучасної музики, що призводить до уникнення викладачами в репертуарі студентів творів композиторів кінця XX – початку XXI ст.. Між тим, розмаїтість композиторських пошуків у другій половині XX-поч. XXI ст. та набуття художньою культурою у цей часовий період більш широких світоглядних функцій, зумовило надзвичайне різноманіття форм інтерпретації, що вимагає більш ґрунтовного дослідження означеного феномену.

Поняття інтерпретації має досить широкий діапазон значень, від буденних ситуацій духовного життя людини до художніх творів, в тому переліку і музики. Інтерпретація (лат. *interpretatio* – роз’яснення, тлумачення) – в герменевтиці це робота мислення, яка полягає у розшифруванні смислу, в розкритті рівнів значень, укладених в буквально значення (П. Рікер). Інтерпретація є вторинною до розуміння, істиність якого досягається вкоріненістю мислення і життя людини в духовній реальності, в істині. Те, що може існувати тільки завдяки інтерпретації, перестає існувати в дійсності (Й. Ратцингер) [1].

У цьому визначенні міститься дуже важливий момент – «інтерпретація є вторинною до розуміння». Важливість моменту розуміння, який передує інтерпретації, підкреслює О. Колесник, яка в контексті культурології виділяє три типи інтерпретації: щоденну, теоретичну та художню. Дослідниця звертає увагу на те, що наведені типи інтерпретації тісно взаємопов’язані і можуть створювати проміжні форми, але відмінність саме художньої інтерпретації від інших двох полягає в тому, що розуміння є умовою, а не результатом інтерпретації [2]. Тобто, музикант-інтерпретатор спочатку має визначити своє розуміння твору, декодувати музику, яка зашифрована у нотах і тільки після цього буде можливою її художня інтерпретація.

Будь яка художня творчість не може бути повноцінною без інтерпретатора, відповідно, художній твір є відкритим для інтерпретації і варіативність її досить широка. Питання межі варіативності інтерпретації

художнього твору є досить дискусивним у сучасному музикознавстві, адже художня інтерпретація завжди передбачає певну свободу.

Проблему багатоманітності та навіть конфлікту інтерпретацій серед багатьох інших питань піднімає Ніколаєва А. у своїй праці «Інтерпретація музики в контексті герменевтики». Вона зауважує, що інтерпретація залежить від особливостей тієї людини яка інтерпретує, адже об'єктивний світ, потрапляючи в поле зору людини, набуває в її свідомості деякого «особистісного викривлення». Дослідниця робить висновок, що, з одного боку, об'єктивності для людства не існує, тому що кожний бачить і розуміє все по своєму, але з іншого – все таки у людей є певна спільність у сприйнятті світу, завдяки якій створюються певні традиції, які базуються на спільності розуміння і оцінок і слугують основою будь якої інтерпретації, в тому числі і особистісної [5, с. 8].

Котляревська О. зауважує, що в процесі інтерпретації забезпечується змінне, але не довільне освоєння змісту, тому що «в музичному творі є певні інваріанти, деякі стійкі елементи, які спрямовують процес розуміння; ці елементи залишаються незмінними» [3, с. 16].

На думку О. Ляшенко, ці незмінні елементи якраз і є тією об'єктивною суттю твору, на основі якої будують еталони наступних виконавських інтерпретацій і вербальних трактувань. Вона зауважує, що нескінченної варіативної можливості інтерпретації не існує, а діапазон трактувань має певні обмеження, що переводить інтерпретацію з площини психологічної свободи в площину наукового методу пізнання [4, с. 61].

Ніколаєва А. окреслює основні фактори, які можуть слугувати опорою так званої «адекватної» інтерпретації: звернення до так званого «буквуального змісту», під яким дослідниця розуміє віднайдення інтонаційних елементів, символів і риторичних фігур, традиційних гармонічних і ритмічних послідовностей, структурних особливостей музичного твору; опора на жанр і музичний стиль, які завжди пов'язані з тим або іншим життєвим змістом; відображення логіки життєвих ситуацій, що склалися в ту чи іншу епоху;

стандарт розуміння, який встановився у суспільстві; посилення на певний стиль (поліфонічний, гомофонно-гармонічний, фактура твору певної епохи, чи певної школи, фактура, притаманна конкретному композитору тощо); колективний естетичний смак соціуму [5, с. 14-15].

Інтерпретація поліфонічних творів, зокрема поліфонічних циклів є досить складним питанням у сучасному музично-виконавському мистецтві. Однією із складнощів, які постають в процесі їхньої інтерпретації є відсутність (як правило) певної програми, заданої композитором. Зазвичай основним дороговказом в образно-семантичному розумінні твору стають особливості жанру (прелюдія, fuga, канон тощо), які вміщують в собі інформацію про принципи формотворення. Цього, зазвичай, недостатньо для здійснення образно-художньої інтерпретації, так як перераховані поліфонічні жанри є узагальненими назвами низки типових композиційних структур, які значно різняться між собою за багатьма показниками. Крім того, складнощі в інтерпретації поліфонічної музики пов'язані з внутрішніми структурними особливостями виконання цього жанру – особливостями піаністичного туше, специфікою фразування елементів поліфонічної фактури, з використанням можливостей оновлення характеру звучання навіть, на перший погляд, в однорідній поліфонічній фактурі тощо.

Необхідною умовою сприйняття і розуміння слухачем музичного твору є наявність достатньої кількості зрозумілих для адекватного дешифрування елементів. Таким їхнім «вмістилищем» є музична форма, яка викристалізувалася в процесі історичного розвитку і увібрала в себе різноманітні традиційні елементи як у першопочатковому вигляді так і у вигляді різноманітних алюзій. І навіть у випадку трансформації традиційних елементів у зовсім нову якість, всерівно залишаються ті складові, які є найбільш стабільними і утворюють основу конструкції музичної форми. Завдяки опорі на ці елементи є можливість хоча б в загальних рисах зрозуміти музичний твір (яким би новаторським він не був), спираючись на типові форми та засоби структурування музичної матерії.

Аналізуючи фуги сучасних українських композиторів, можна дійти висновку, що попри сучасність, складність і оригінальність музичної мови, попри те, що тональні зв'язки в сучасній музиці досить послаблені, а структурні елементи фуги і їх поєднання зазнають значного оновлення – структура фуги залишилася досить строгою з дотриманням необхідних поліфонічних правил структурування музичної форми.

Наступним наближення виконавця-інтерпретатора до осмислення та втілення образно-художнього змісту поліфонічного твору є аналіз його жанрово-стильових особливостей. Жанр дуже тісно пов'язаний з художнім образом.

В. Соловійов звертає увагу на те, що музичний жанр володіє усіма унікальними ознаками притаманними лише музиці. Науковець зазначає, що «кожний з жанрів має характерні ознаки «усталеної форми організації твору», без глибокого усвідомлення конструктивних особливостей і художньо-виражальних можливостей якої не можна досягти належного рівня відтворення музики [6, с. 85] .

Тобто, за кожним жанром закріплюється конкретний тип образності і уявлення про місце і значення того чи іншого жанру в музичному житті суспільства. Кожний жанр володіє певним набором «значень», які притаманні саме йому і зберігаються за ним у процесі його історичного розвитку. У суспільній свідомості вже існує сформоване розуміння певних властивостей, елементів музичної форми, які набули стійкої образно-змістової типовості,

яка, в свою чергу, зумовлює виникнення певних конкретних смислових асоціацій з музичним змістом. Жанрова основа музичної образності не тільки була притаманна раннім зразкам фортепіанного поліфонічного циклу, а й

зберігається в поліфонічних творах сучасних композиторів, що дозволяє зробити висновок про те, що жанр відіграє одну з ключових ролей в створенні і інтерпретації художніх образів в прелюдіях і фугах українських композиторів.

Отже, образна парадигма інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики ХХ – початку ХХІ ст. спирається, з одного боку, на

загальні принципи інтерпретації будь якого музичного твору і все-таки має свою особливу специфіку, яка, насамперед, виявляється в особливостях форми, і композиційної будови. Зміст сучасних поліфонічних циклів українських композиторів з одного боку містить типізовані структурні елементи в композиції мініциклу «прелюдія-фуга», з іншого – усі ці елементи зазнають значної трансформації і розвитку. Синтезуються нові образи згідно нових історичних умов («урбаністичність» деяких образів в першому зошиті циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука, круговерть сучасного життя часто виражається через сферу руху по типу *perpetuum mobile*), або у зв'язку з індивідуальними пошуками світосприйняття, самозаглиблення, самовслуховування (цикл «34 прелюдії і фуги В. Бібіка – значна частина образів споглядально-медитативного характеру), полістилістика, алюзія, використання сюжетної або монтажної драматургії (особливо проглядається у поліфонічному циклі М. Скорика), стилізація (до прикладу, фуга № 8 із циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка написана у формі ричеркару – жанру багатоголосної інструментальної музики західної Європи XVI-XVII ст., тема стилізована до манери поліфонії строгого стилю), цитування (прелюдія з мініциклу № 11 і фуга з мініциклу № 33 В. Бібіка), прослідковується великий інтерес до фольклору, хоча спостерігається нове розуміння національного (до прикладу, у поліфонічному циклі О. Яковчук використовує модальну техніку, за допомогою якої синтезує певний лад твору, часто використовуючи елементи ладів народної музики). Тобто, відбувається процес синтезу нових образів, яким притаманна семантична варіативність і смислова багатозначність. Крім того, сам спосіб поєднання п'єс у мініциклі «прелюдія і фуга» та взаємодія цих мініциклів у цілому циклі створює нові художні смисли (у В. Бібіка увесь цикл поділений на три зошити, які мають назви і спрямовують розуміння образної спрямованості п'єс у розділах і розвиток драматургії усього циклу, у циклі О. Яковчука, який поділений на два зошити, виразно прослідковується драматургічний розвиток усього циклу). В сучасних поліфонічних циклах українських композиторів часто демонструється «зв'язок

часів» (до прикладу, прелюдія №9 у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка – прямий зв'язок між епохою Бароко і сучасністю). Детальний аналіз поліфонічних циклів сучасних українських композиторів, розуміння особливостей та природи їхнього індивідуального композиторського стилю у поєднанні з тлумаченням типових, викристалізованих в процесі музичного розвитку, елементів форми, музичного синтаксису і жанрової основи дозволить створити достовірну, адекватну, але оригінальну і яскраву інтерпретацію сучасних поліфонічних творів.

Список літератури

1. Василенко Л. И. Краткий религиозно-философский словарь. М: Искусство и образование, 2013. 256 с. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/vasil/09.php (дата звернення 03.11.21)
2. Колесник Е.С. О значении понятия «Художественная интерпретация». *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*. 2014. № 9. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html> (дата звернення 11.09.22)
3. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис...канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 / НМА Украины им.П. И. Чайковского. К., 1998. 180с.
4. Ляшенко О. Д. Художественная интерпретация произведений искусств в теории и практике научного анализа. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика: науково-методичний журнал*. 2011. № 2. С. 58-63.
5. Николаева А. И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики: учебное пособие. М.: ГУ Типография МПГУ, 2017. 78 с.
6. Соловйов В.А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений*. 2017. № 4.2 (44.2). С.83-88

Ігор ЦМУР
*доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових
дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
Заслужений діяч мистецтв України,
м. Хмельницький*

РОБОТА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Традиції української хорової музики виникли ще в давні часи. Вони зародилися тоді, коли прадавні люди біля багаття, освоївши мову і створивши перші, нехай не дуже гармонійні та зовсім прості, але звуки музики, співали хором свої невігадливі і, напевно, зовсім не римовані вірші. Саме ці перші непрофесійні звуки стали поштовхом до зародження професійного хорового мистецтва, яке на сьогоднішній день досягло найвищого рівня.

Українське хорове виконавство протягом багатьох років переживає стан стильових змін. Відбувається структуризація музичної свідомості, що зумовлена внутрішніми соціальними перебудовами в державі та змінами художньо-творчих наголосів естетичної свідомості. Означене явище надихає митців на новаторський творчий підхід до письма, пошук нового стильового простору. У зв'язку з цим хорове виконавство як інтонаційна практика потребує його теоретичного та практичного переосмислення [1, с.295].

Сьогодні в Україні, на жаль, хорова музика не користується популярністю серед підростаючого покоління, мало транслюється по радіо та на телебаченні, але ж так важливо, щоб українці збагачувались духовно, насолоджуючись красою та милозвучністю української пісні, яку пропагують хорові колективи України. Проте, наш колектив активно працює над популяризацією хорового мистецтва всіма сучасними способами.

Трохи історії. У квітні 1998 року в місті Хмельницькому за ініціативою Заслуженого артиста України Олександра Полянського, Народного артиста

України, професора Віталія Газінського та при сприянні міського голови Михайла Чекмана був створений муніципальний камерний хор. До його складу увійшли викладачі, випускники та студенти вищих музичних навчальних закладів [2].

Характерним для колективу є висока виконавська майстерність, відданість загальнолюдським духовним цінностям, шалене бажання учасників розвивати та примножувати кращі традиції національного хорового мистецтва, стверджуючи своїми концертними програмами ідеї гуманізму, державотворення, виконуючи твори сучасних українських композиторів: Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Стеценка, В. Зубицького, М. Шука, М. Балери та інших. Колектив активно сприяє входженню вітчизняної культури до світового музичного простору, постійно працює над створенням оригінального сучасного репертуару, його збагаченням творами української та світової класики.

Саме такі творчі колективи, як академічний муніципальний камерний хор, визначають нині музичне обличчя Хмельниччини, є тими життєдайними клітинами, що складають цілісний, здоровий організм культури та духовності нашого українського народу.

У 2019 році академічним муніципальним камерним хором було створено іміджеве відео про місто Хмельницький «Хмельницький – місто щасливих людей», яке в подальшому взяло участь у конкурсі «Найкращий іміджевий відеофільм про місто Хмельницький - 2019 «PROMISTO»». Так, на пісню Кузьми Скрябіна в аранжуванні для хору Станіслава Ярецького, Володимиром Квасньовським було відзнято та змонтоване відео, яке отримало одразу 2 нагороди: диплом лауреата 1 ступеня та приз глядацьких симпатій.

Сьогодні робота нашого колективу дещо відрізняється від робочого процесу минулих років. Ці зміни відбулися у 2020 році з початком Пандемії COVID-19. Ми були змушені змінити стиль роботи, опанувати сучасні технології, та все це лише посприяло розширенню можливостей академічного камерного хору. Під час “жорсткого” карантину артисти нашого колективу

працювали дистанційно. Кожному артисту хору надсилались партитури, які вони мали опрацювати в домашніх умовах і через деякий час записати свою партію на відео. Всі ці записи надсилались керівнику, звукорежисеру та монтажеру для зведення загального звуку та відеоролику. Таким чином був вивчений не один твір.

Через деякий час ми продовжували нашу роботу невеликими групами або партіями. І це також дало свої результати.

Але кожен артист чи колектив завжди хоче ділитися своєю творчістю з глядачем. В умовах карантину, довгий період про концерти не могло бути й мови і в один момент ми вирішили, що можемо відзняти відео роботу на один з творів, який опрацювали дистанційно. В той момент діяли жорсткі правила перебування людей в одному приміщенні, дистанція і т.п., все це потрібно було врахувати при задумі сюжету та самого процесу зйомки. Ми відзняли кліп на музику С.Ярецького, слова Л. Українки «На зеленому горбочку». Як це відбувалось: кожному артисту нашого колективу призначалась певна година, на яку він мав прийти у хоровий клас для зйомки. На майданчику одночасно максимум могло бути 5 осіб включно з оператором. Все продумували до найменших деталей, щоб дотриматись всіх правил карантину. І в решті-решт, у нас вийшла дуже оригінальна відео робота, з якою ви можете ознайомитись на сторінках нашого колективу в соціальних мережах Instagram та Facebook.

Також у період пандемії хор почав створювати відеороботи у напрямку хорового театру, які допомогли розширити глядацьку аудиторію Хмельницького академічного муніципального камерного хору, залучивши Інтернет-глядача до хорового мистецтва та змінити думку взагалі про хорове виконавство. Серед останніх відеоробіт можна відмітити «Марево гір» (муз. С. Ярецького, сл. народні, 2021 р.), зйомки якого відбувались в Карпатах та «Новорічне диво» (муз. С. Ярецького, сл. М. Рильського, 2021 р.).

Саме в цей період колектив хору активно почав вести наші сторінки у Instagram та Facebook. Адже на сьогоднішній день завдяки цьому ми можемо

показувати свою творчість не лише у нашому місті чи в Україні, наші виступи та відео роботи можуть переглядати слухачі з закордону. Ми отримуємо багато запрошень на фестивалі та конкурси саме через сторінки в соціальних мережах.

В літку 2020 року артистка нашого колективу Юлія Алексєєва виграла грант Українського культурного фонду на реалізацію проєкту «Сучасна вулична видовишно-театралізована вистава «Пам'ятники Богдану оживають»». Проєкт став надзвичайно важливим зокрема для хорового мистецтва, адже був започаткований новий вид хорового мистецтва – «хоровий театр». У проєкті артисти хору розкрили себе в різних та незвичних для себе ампуа. Також проєкт став важливим і для життя міста Хмельницького і для України. Фільм-вистава «Пам'ятники Богдану оживають» був відзнятий за мотивами п'єси Михайла Старицького «Богдан Хмельницький» та презентований до Дня міста Хмельницького та приурочений до 425-річного ювілею Богдана Хмельницького.

У 2021 році хор запустив проєкт «Хорові ювіляри 2021». У рамках проєкту Хмельницький академічний муніципальний камерний хор віднаходить маловідомих українських хорових композиторів-ювілярів 2021 року, робить аудіозаписи їх творів, відзнімає відео та щомісячно презентує матеріал в мережі «Інтернет», чим популяризує українське мистецтво та залишає нашим нащадкам пам'ять про видатні постаті України.

Сьогодні в нашу країну прийшло ще одне лихо це – війна. Вона знову внесла свої корективи в існування і роботу академічного камерного хору. З початком війни ми намагаємось активно допомагати Збройним силам України. Спочатку ми плели сітки, деякий час майже мовчки, але душа співака не може жити без пісні. Орієнтовно через два тижні від початку російського вторгнення на територію України до нас звернулась Марина Круть з пропозицією записати пісню на слова та музику Т. Петриненка «Україна». Згодом, ми підготували програму та почали організовувати концертні виступи в підтримку ЗСУ чим продовжуємо займатись і до сьогодні.

Та життя продовжується, наше завдання, завдання кожного артиста підтримати своєю піснею глядача, зігріти душу у нелегку хвилину, або в годину радості. Також підтримати бойовий дух наших військових, адже ми впевнені, що наші пісні дійшли і туди. На даний момент ми готуємо Різдвяну програму. Знову в екстремальних умовах, частіше всього без світла. Нещодавно відзняли відео роботу, по задуму якої все мало відбуватись при свічках, без світла і за іронією долі, світла в мережі таки не було. Цю відео роботу ви зможете переглянути ближче до новорічних свят.

Свою роботу Хмельницький академічний муніципальний камерний хор продовжує за будь яких умов. Ми підлаштовуємось під будь які обставини та готові працювати завжди задля миру та перемоги.

Список літератури

1. Масленнікова Ю.Л. Хорове виконавство: сучасні аспекти теорії хорової інтонації. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 – 20 жовтня 2017 року) [Електронний ресурс] / Редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 295-301
2. Хмельницький академічний муніципальний камерний хор. Взято з <https://choir.km.ua/>. Дата звернення (8.12.2022).

Ірина ЧМЕЛИК

*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну і теорії мистецтва*

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ*

ІНКЛЮЗИВНІ ПРОЄКТИ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ І ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Конкурентоспроможний навчальний заклад у сучасних умовах має забезпечувати якісний освітній процес, його головним завданням із-поміж

інших має бути ефективне сприяння розвитку і саморозвитку особистості, зокрема, виявлення творчих здібностей здобувачів освіти та їхньої здатності вирішувати складні комплексні завдання відповідно до нових викликів, реалій сьогодення і перспектив розвитку людства. Відповідно до нових тенденцій та реалій вибудовує свою стратегію розвитку й Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Навчання і виховання високоосвіченої творчої особистості з неординарним мисленням, вмінням швидко реагувати на виклики, здатністю розв'язувати складні спеціалізовані задачі у різних сферах дизайну лежать у руслі пріоритетних завдань кафедри дизайну і теорії мистецтва як структурного підрозділу університету.

Мета роботи: розкрити головні вектори інклюзивної діяльності кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в системі професійно-орієнтованого навчання.

Історія кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника розпочалася 1998 року, коли відбувся перший набір студентів на художньо-графічному факультеті для підготовки фахівців зі спеціальності «Мистецтво» за освітніми рівнями бакалавр, спеціаліст, магістр з присвоєнням кваліфікації дизайнер, викладач. У різні роки кафедрою завідували: Станіслав Шумега, кандидат педагогічних наук, професор, Заслужений вчитель України, Михайло Станкевич, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України. З 2017 року кафедру очолює Олег Чуйко, доктор мистецтвознавства, професор.

Навчальний процес на кафедрі забезпечують 2 доктори наук (І.Дундяк, О.Чуйко), три професори (Б.Губаль, І.Дундяк, О.Чуйко), 14 кандидатів наук, 12 доцентів, 3 старших викладачів, 3 викладачів. Навчання на кафедрі здійснюється за трьома освітніми програмами: «Графічний дизайн», «Дизайн середовища», «Дизайн одягу».

Серед складових освітнього процесу важливим вектором діяльності кафедри є інклюзивна та волонтерська діяльність, що відповідає змісту

навчання в контексті глобальних освітніх тенденцій, сприяє розвитку індивідуальних творчих здібностей здобувачів вищої освіти, а також залученню викладачів та студентів до соціально значущих проєктів у місті та регіоні. Так, Студія мистецько-інклюзивного залучення «ДИВОВИЖНІ» заснована 2012 року з ініціативи викладачів Віти Лотоцької та Ірини Максимлюк. Від 2015 року студія співпрацює із благодійною організацією «Українська благодійницька мережа». Комплексна програма студії спрямована на соціальну адаптацію сиріт з інвалідністю засобами мистецтва, розкриття їхнього творчого потенціалу та надання можливості реалізації себе як особистості. Програма втілюється шляхом проведення активістами студії творчих занять та майстер-класів з малювання, ліпки, конструювання, організації виставок як дітей з інвалідністю, так і благодійних виставок професійних художників. Увагою студії охоплені Коломийський та Залучанський дитячі будинки-інтернати, Погорянський психоневрологічний інтернат, будинок сиріт з інвалідністю «Оселя Віри, Надії та Любові» (м.Обертин) [3, с. 174]. До волонтерської діяльності залучаються здобувачі освіти, також студентами розробляються дизайн-проєкти з благоустрою територій, осучаснення і розписів інтер'єрів цих закладів, вони ж допомагають в організації та оформленні виставок, зокрема, створюють рекламно-поліграфічну продукцію, афіші, каталоги виставок тощо. Медійний розголос мали такі реалізовані виставкові проєкти: «Історія однієї квітки», «Нерозгадані почуття», «100 ТИСЯЧ НАДІЙ» (2015, 2016, 2017, Фортечна галерея «Бастіон»), «У межах безмежного» (2015, Музей мистецтв Прикарпаття), «Пташка» (2019, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки), «Сонячно» (2021, Галерея КУТ) – всі – Івано-Франківськ [1; 2]. У межах цих акцій проводяться благодійні аукціони, метою яких є адресна підтримка людей з інвалідністю.

Викладачі кафедри залучені до міжнародного грантового проєкту «Невидима спадщина: обмін та впровадження передової практики доступу до культури для людей із вадами зору», що відбувається у співпраці із

Люблінським католицьким університетом імені Івана Павла II. Програма реалізується за участю кафедри методики музичного виховання та диригування, Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Краєзнавчого музею й Музею мистецтв Прикарпаття, а також екскурсоводів міста. У 2021 році у рамках програми було проведено низку заходів для незрячих та створено копії окремих мистецьких артефактів з музейних колекцій для можливості дотикового огляду музейних експонатів. Також викладачі кафедри ознайомилися із досвідом такої роботи у республіці Польща й оглянули, що в цьому напрямку вже зроблено в місті Любліні та, зокрема у Національному музеї міста Любліна. Реалізацію основної мети проєкту забезпечують як студенти так і викладачі кафедри. Так, на кафедрі впроваджено низку практичних робіт, курсових, дипломних бакалаврських і магістерських проєктів, спрямованих на дослідження проблем адаптації творів мистецтва та цифрових технологій для людей з інвалідністю, зокрема і з вадами зору, а також пошуку шляхів адаптації та залучення людей з вадами зору до суспільно-культурних процесів у місті та регіоні.

Викладачі кафедри залучені до інших соціально-культурних проєктів, так, зокрема кандидатка мистецтвознавства, доцента Ірина Чмелик є регулярним лектором соціального клубу «Університет третього віку».

Таким чином, діяльність кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника спрямована на розвиток системи і змісту навчання в контексті глобальних освітніх тенденцій. Пріоритетною сферою роботи кафедри є інклюзивна та волонтерська діяльність як здобувачів освіти так і працівників кафедри, що реалізується через різноманітні креативні проєкти та акції, що сприяють розкриттю творчого потенціалу людей з обмеженими можливостями, вирішенню проблем їхньої адаптації та реалізації в сучасному соціумі. Водночас, здобувачі освіти мають можливість долучитися до соціально важливих ініціатив та проявити професійні навички у володінні

технологією художньо-творчої, проєктної діяльності, здатності розв’язувати складні спеціалізовані задачі у різних сферах дизайну у реальних умовах, у процесі реалізації проєктів, які мають певне значення у соціокультурному просторі регіону. На сьогодні кафедра є одним із найпотужніших науково-навчальних центрів із підготовки дизайнерів на Прикарпатті.

Список літератури

1. Бабій І. У Франківську презентували “100 тисяч надій” вихованців Залучанського будинку-інтернату URL: <https://gk-press.if.ua/u-frankivsku-prezentuvaly-100-tysyach-nadij-vyhovantsiv-zaluchanskogo-budynku-internatu/> (дата звернення: 20.11.2022р)

2. Мороз Я. “У межах безмежного”: художники Франківщини відкрили виставку, аби допомогти дітям з інтернату . URL: <https://report.if.ua/rozvagy/u-mezhah-bezmezhnogo-hudozhnyky-frankivshchyny-vidkryly-vystavku-aby-dopomogy-dityam-z-internatu-foto/> (дата звернення 21.11.2022р)

3. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001-2021): довідково-презентаційне видання /під заг. ред. А.В.Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021, 368с.

Вікторія ШУБІНА

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

МЕТОДИЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ОБРАЗИ» МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА

Модернізація освіти України висуває нові вимоги до фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Її важливою складовою є курс «Основний музичний інструмент. Фортепіано», зорієнтований на формування практичних вмінь та навичок, необхідних у музично-виконавській діяльності. В процесі професійного становлення студентів у класі фортепіано формується їх художня компетентність, естетичне сприймання, реалізується потреба до самовдосконалення, розвитку музично-естетичного смаку та творчої

самореалізації.

Музика сучасних українських композиторів презентує цікаві творчі знахідки. Де сформована образно-жанрова палітра з багатими можливостями розкриття цілісної картини дитячого світу у відносно камерному просторі цих фортепіанних композицій. Серед яскравої плеяди митців України звучить і ім'я композитора, педагога, професора, музично-громадського діяча, [заслуженого діяча мистецтв України](#), [Народного артиста України](#) – Михайла Степаненка. Він є автором фортепіанних, симфонічних, камерно-інструментальних, хорових творів, романсів, пісень, музики до театральних вистав. Здійснив грамзаписи понад 30 творів українських композиторів для фортепіано. Займався дослідницькою роботою у галузі історії української музики, зокрема відновив і підготував до публікації сонати для скрипки і чембало [М. Березовського](#), Концертом Ре мажор для чембало з оркестром Д. Бортнянського, розшифровував і редагував твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Лизогуба, Е. Білоградської, Л. Ілленка, Т. Шпаковського, А. Гусаковського.

Його фортепіанним творам для дітей притаманна чітко окреслена жанровість, широка інтонаційна палітра, багатий мелодизм, цікаві колористичні та звукозображальні ефекти. Саме це сприяє їх широкій вживаності у виконавській практиці.

«Образи» – це фортепіанний цикл із 10 п'єс-мініатюр, в яких використовується багатий арсенал виразних засобів фортепіанної гри, особливостей фактури, технічних прийомів, динаміки та агогічних відхилень. Створюючи мініатюри композитор не дає їм програмної назви, а лише присвоює номер, що в свою чергу дає можливість виконавцеві проявити своє творче бачення – розмалювати кожен мініатюру своїми уявними фарбами, так як вони різноманітні за тематикою та образно-емоційною сферою.

Мініатюра – невеликий музичний твір, де художній образ подано в максимально сконцентрованому часо-просторі [2].

Мініатюра в музичній культурі – це специфічний жанр, історично усталений на основі малих форм, призначений для різних складів виконавців

(інструментальний, вокальний, хоровий, оркестровий, змішаний) і типів музикування (камерний, концертний, побутовий), що характеризується одномоментним, миттєвим буттям суб'єкта творчості (автора – ліричного героя – виконавця – слухача) в межах камерного часо-простору [1].

Зупинимося на перших чотирьох п'єсах циклу, зокрема окреслимо їх виконавські особливості та можливість використання у виконавській практиці студентів-піаністів.

«Образ» №1 (*Allegro* – швидко, весело) – життєрадісна, запальна за характером п'єса у *C – dur*, яка написана в простій трьох-частинній формі із перемінним розміром: $\frac{4}{4}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$ та має хвилеподібну динаміку.

Серед виконавських завдань – чітке відтворення *staccato* та одночасне звучання терцій у правій руці. Гра на *staccato* передбачає виконання звуків уривчасто, відокремлюючи один звук від іншого, з мінімальними рухами у кисті, що надає звучанню грайливості та легкості. Статичні вісімки у лівій руці та ритмічні затактові шістнадцяті у правій руці. Час від часу з'являються акценти на сильні долі та *sf* на слабкі долі у правій руці.

Друга частина змальовує протилежний образ від першої частини, який починається з *pianissimo*, яке поступово змінюється на *ff*, але за допомогою поступового *cresc.* Кульмінація припадає на останній такт кінця другої частини. Фактура насичена акордами, які потрібно виконати в швидкому темпі та на *staccato*.

Складністю для виконавця є одночасне звучання звуків у тризвуку на *pp* та передача різнобарвної динаміки. Трудність також полягає в акцентуванні слабкої долі, в чотирьох-звучному акорді.

Третя частина мініатюри – повторення першої частини, але у 39 т. та в останніх тактах є агогічні відхилення (*Rit; a tempo*), що надає цьому образу більше загадковості та незавершеності. Саме за допомогою таких агогічних відхилень ми переходимо у «Образ №2».

Педаль – коротка, яка підкреслює функцію **sforzando**.

На завершальному етапі під час роботи над художнім образом п'єси продумати її драматургію, визначити кульмінацію та динамічний план, відтворити потрібний темп. Найважливіше завдання – це спонукати студента до самостійності висновків, реалізації особистого виконавського досвіду та сприяти емоційному відгуку на звучання мініатюри.

«Образ» №2 (Andante - повільно, не поспішаючи) він є протилежним як за темпами так і за характером «Образу №1». Мініатюра написана у простій одночастинній формі з чотирьох-тактовим вступом в es - moll та має перемінний розмір: $\frac{4}{4}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{6}{4}$ Динаміка коливається в межах p – ppp – pp – ppp – p.

Основна робота – над виразним наспівним звуком у правій руці основним штрихом *legato*, що вимагає плавного зв'язного звучання, співності гри на інструменті, розуміння тих інтонаційних важливих точок, до яких рухається мелодична лінія. Також потрібно контролювати одночасне звучання всіх інтервалів на p та на *legato*. Партія лівої руки протягом твору не відрізняється різноманітністю. У роботі над нею важливо стежити за м'яким виконанням акордів та одночасним звучанням всіх звуків. Що потребує від виконавця роботи над основним завданням: вміння видобувати виразний гарний звук через формування навиків «співу на інструменті», а також особливого відчуття клавіш, коли досягається надзвичайна рівномірна м'якість натискання без звукових втрат. Крім того, вміння видобувати цей виразний звук не тільки правою, але й лівою руками, розмежовувати мелодію від голосів, що її супроводжують.

Особлива робота у цьому творі відводиться педалі, яка виконує акустичну функцію. У цій п'єсі композитор використовує звукозображальні можливості фортепіано у відтворенні природного явища. Для подолання цих складнощів потрібно постійно концентрувати свій слух.

«Образ» №3 (Mesto – повільно, сумно, скорботно) твір написаний у простій трьох-частинній формі в сіс – moll, має перемінний розмір: $\frac{4}{4}$; $\frac{3}{2}$; $\frac{4}{4}$ та хвилеподібну динаміку.

Серед виконавських завдань – чітке виконання пауз, збалансованість звучання акордів, чітке відтворення пунктирного ритмічного малюнку. Це може спричинити деякі труднощі під час виконання, тому потрібно попрацювати над звучанням акордів і не допускати незібраності, як у грі співзвуччя, так і окремих звуків. Якщо виникатимуть труднощі ритмічного характеру, бажано їх прорахувати у голос. Звернути увагу студента на фразування, спонукати його до власних міркувань.

На останньому етапі роботи над твором продумати його драматургію, визначити на яку частину приходить кульмінація, добиватися насиченого звучання середньої частини, дотримуватися відповідних темпових та характерних орієнтирів, активно залучати студента до висловлювання власних спостережень і висновків.

«Образ» №4 (Allegretto – рухливо). Мініатюра, що увиразнює жанрові орієнтири популярного східного танцю у живому темпі та тридольному розмірі. В процесі ознайомлення з твором слід обов'язково зупинитися на загальній характеристиці його особливостей, які знайдуть своє втілення і у цій фортепіанній мініатюрі. Яка написана у d-moll, має просту трьох-частинну форму із перемінним розміром: $\frac{3}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{5}{4}$ та хвилеподібною динамікою.

Важлива робота у цій мініатюрі – над виразним наспівним звуком у правій руці основним штрихом *legato* та *staccato* у лівій руці. Необхідно стежити за їхньою змінною та не допускати при цьому інтонаційних втрат. В процесі роботи над штрихом зацентувати увагу на різницю між *legato* і *staccato*.

Виправданими є тактильні покази з подальшим перенесенням відчуттів на клавіатурі з метою усвідомлення сили натискання, манери, з якою це робиться, тобто не слід недооцінювати дотики, особистий контакт. При

вільному володінні текстом поступово зрушується темп і відтворюється гнучка динаміка, детально виписана у нотному тексті. Дуже важливо прослідкувати, щоб студент дотримував усі гармонічні звучання, тривалості пауз та нот, відчував фразування і мелодичне дихання. Серед інших можливих виконавських труднощів – «чиста» педалізація.

Отже, фортепіанна збірка Михайла Степаненка «Образи» містить 10 мініатюр, що мають на меті розвиток фортепіанної техніки та художньої уяви юних піаністів. Це цікавий сучасний педагогічний репертуар, який може використовуватися не тільки у практиці учнів дитячих музичних шкіл та мистецьких закладів, але й як яскравий музичний матеріал, що актуалізується в процесі фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-піаністів, а також під час слухання музики у загальноосвітніх школах.

Музична мова циклу, його художньо-виразові засоби є колоритними й емоційно-насиченими. Широка палітра мелодико-інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних, фактурних засобів допомагають розкриттю авторського задуму кожної фортепіанної мініатюри.

Список літератури

1. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті, Рецензії, Матеріали. Тернопіль : АСТОН. 2001. 400 с.
2. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; Редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 3. — Кушнірук О. Ін-т мист-ва, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2011. 627с.
3. Українська фортепіанна музика ХХ – ХХІ століття [Ноти] / упорядник Тетяна Рощина / Степаненко М. «Образи» С.74 / Т. 2. Київ : Музична Україна, 2018 (Київ : Фенікс). 175 с.

Вікторія ЯКИМЧУК
здобувач освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр»
Навчально-науковий Інститут мистецтв
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
м. Івано-Франківськ

ВІКТОРІЯ ЛУК'ЯНЕЦЬ ЯК ПОСЛІДОВНИЦЯ КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ

Гене́за української вокальної академічної школи спирається на видатних співаків як минулого так і сьогодення. Співочу обдарованість українців визнає увесь світ. Українська вокальна школа та виконавці завжди були в центрі наукових досліджень. Наприклад, проблемам вокальної підготовки у музикознавчому аспекті присвятили свої дослідження вітчизняні музикознавці В. Антонюк, Л. Василенко, І. Колодуб, О. Стахевич, І. Топчієва, О. Хору́жа, Ю. Юцевич та інші.

Війна, яка триває сьогодні на нашій землі, ще раз довела сміливість та незламність нашого козацького духу, показала всьому світу велич нашої глибинної духовної культури. Збереження та популяризація української культури завжди є на часі, першочерговим завданням мистецтвознавців, науковців, музикантів та мабуть всіх дійсно свідомих громадян. Ми занадто довго співали та слухали російську музику, яка в результаті виховує нелюдів. Тому звернення до життя та творчості світової оперної зірки з України, яка хоч і проживає за кордоном, але всім серцем віддана Україні, завжди наголошує на своєму походженні та активно популяризує українську музику у світі є актуальним.

Вікторія завдячує своїми педагогічними та виконавськими успіхами своїм викладачам, яскравим представникам київської академічної школи: І.Паливоді та Є.Чавдар. Вона вже кілька років є професором Віденської консерваторії. У своїй педагогічній роботі постійно використовує настанови своїх педагогів. Вікторія говорить що немає і дня, щоб студентам, а їх у неї аж

25, вона не розповідала про своїх педагогів. Згадує, як говорила колись їй Єлизавета Чавдар: «Дивися, щоб не вийшло так, що поступила в консерваторію соловейком, а випустилася горобцем»[2]. Професор В.Лук'янець завжди звертає увагу студентів на те, що у жодному разі не треба кричати, форсувати голос. Спонукає спочатку гарно подумати 20 разів, зіграти на інструменті, а потім один раз заспівати, як радила їй Єлизавета Чавдар.

Коли її запитують, який відсоток у професійному становленні співака належить впливу педагога наставника, відповідь завжди однакова - сто процентів.

У своїй педагогічній діяльності вона керується принципами своїх викладачів. Вона пам'ятає гарне висловлювання, яке вперше почула від Івана Гнатовича: «Не можна навчити, можна лише навчитися» [1]. Вважає, що спілкування учня і вчителя має такий тісний зв'язок, такий тонкий в енергетичному плані, що якщо робота гарно рідко виходить той зустрічний рух не має результату. Як говорив І.Паливода, цитуючи Євангелія від Матвія: «бажаючих навчитися багато, вибраних мало» [1].

Педагогіка - це дуже складна праця: кожен іде своїм шляхом професії до Бога, до самого себе, голос найдивовижніше, що у нас є і тому до самої старості він може залишатися молодим. Якщо грішити проти нього: інколи коли перехоплюють емоції, хочеться щось голосно сказати, показати, наприклад студентів під час заняття - то цього робити не потрібно, слід знати де і як себе берегти. Але коли уже ти на сцені - ось тут, будь ласка, віддай усе, що накопичував. Чи може співак скласти довгостроковий стратегічний план розвитку себе у професії? Вікторія говорить, що рідко кому вдається вибудувати довготривало кар'єру, вона вже працює 21 рік у Європі і скільки звучало прекрасних голосів, але чимало різних давно не чути саме через таке не розбірливе ставлення до партій, які їм пропонують, через невміння сказати «Ні». Вікторія зауважує, що її давно запрошували заспівати в «Богемі» Д.Пучіні, але вона завжди відмовлялася, пам'ятаючи пораду дуже талановитого німецького баритона Франца Грунтхабара, що можна братися за

цю партію тільки після 40 років. Вперше вона виступала в ролі Мімі в 42-а роки, а багато хто співає цю партію в 20, 25 і 30 років. Як наслідок дуже швидко розкачується голос, втрачається «зернинка», дзвіночок. Потрібно дуже розумно ставитися до голосу, радить співачка: більше вслухатися в навколишній світ, у тишу, бувати на природі, черпати від неї силу і натхнення бо втратити те, що було дано нам Богом, що роками плекали наполегливою працею дуже легко, а назад уже нічого не повернеш. З роками змінюється репертуар, з'являються нові партії, але разом з тим співачка завжди намагається зберегти колоратурну техніку, тоді залишатиметься срібло, звучність у голосі кожен день. «Важливо не вмирати ввечері, а народжуватися щоранку» [2].

В.Лук'янець розказує своїм студентам як краще підготувати арію, як розрахувати свої сили, щоб не втомлювався голос, щось пропонує зі свого досвіду. В її класі зараз вчиться інтернаціональна компанія з 15-ти національностей: японці, корейці і китайці, австрійці, німці, казахи, росіяни та українці. Знаходять вони одне одного по-різному. Наприклад, одна студентка з Японії почула її виступ під час гастролей в Японії, а потім по Ютубу послухала, як вона виконує арію Цариці ночі, написала листа на електронну пошту, зайшовши на офіційну сторінку в інтернеті і співачка їй відповіла. Коли Вікторія від'їжджає на гастролі, а уроки не можна перенести на інший час, то тоді дуже допомагає їй її чоловік Юрій Кокозей, який викладав в Київській консерваторії, а нині педагог по вокалу у Відні.

Оперна діва зазначає, що сучасний оперний театр зазнав багато змін, перетворився в майже кінематографічний. Тому співаку вже замало мати тільки голос. Від акторів, вимагають і суто акторських вмінь, і можливість рухатися, і відповідного зовнішнього вигляду. Вже просто стояти і співати не є цікавим для слухачів. Тому в оперних артистів є величезна відповідальність, вона вимагає від співака слідкувати за собою, займатися спортом, акторською майстерністю, сценічною мовою. Бути не лише співаком, але й драматичним актором [4].

В.Лук'янець не згідна з висловом, що опера — елітне мистецтво. Співачка переконана, що потрібно просто любити музику та спів. Радить молодому поколінню розпочати знайомство з класикою з легших для сприйняття творів. Послухати різних виконавців, побувати на кількох спектаклях. Переконана в тому, що опера — мистецтво вічне. Меломанами не народжуються, а стають. Одні долучаються до кращих музичних зразків з дитинства, а хтось відкриє для себе класику в зрілому віці. Перший похід на симфонічний концерт або оперний спектакль може приворожити чи, навпаки, відвернути глядача.

Отже, перейнявши педагогічний хист від своїх наставників І.Паливоди та Є.Чавдар, В.Лук'янець виступає як послідовниця київської академічної школи, продовжує втілювати їхні вокальні принципи в своїй роботі зі студентами. Але маючи, ще не великий педагогічний досвід, постійно вчиться разом зі своїми учнями. Вона турбується не тільки про професійне зростання молодого покоління, а й про розвиток артиста як особистості в швидкозмінних умовах світового оперного мистецтва.

Список літератури

1. Ганджа І.В. Іван Гнатович Паливода - викладач Київського вищого музичного училища ім. Р.М. Глієра. Назва з екрану. Режим доступу https://otherreferats.allbest.ru/music/01123814_0.html (дата звернення 30.06.22).
2. Москалець О. Феномен Вікторії Лук'янець. *Музика*. №3, 2005 р.
3. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1985. 80 с.
4. Мельник Л. Вікторія Лук'янець: «Сьогодні мало мати просто голос». *Львівська газета*, 22.04.2004 р. Назва з екрану. Режим доступу: <https://portal.lviv.ua/uncategorized/2004/04/22/123506> (дата звернення 5.06.2022 р.)

Галина ЯКІВЧУК

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

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОЛЬКЛОРНІ СТУДІЇ» В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 014 СЕРЕДНЯ ОСВІТА (МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО)

Виклики, які зумовлені економічними, соціальними, політичними та військовими діями (рашиським нападом на нашу країну), вкотре нагадують, що ми сильні, коли в країні є національно-свідомі, патріотичні, духовно розвинені українці, зокрема – молодь. І тому сучасний вектор розвитку освіти й суспільства в цілому спрямовується у площину духовних, ціннісних орієнтацій та національно-патріотичного виховання кожного українця, зокрема майбутнього вчителя музичного мистецтва. «Учитель мистецтва, який бере на себе відповідальність за формування духовної сфери особистості, її системи цінностей, виконуючи завдання художнього та загально-естетичного змісту, постає «агентом змін», який здатний застосувати потужний потенціал мистецтва, власні психофізичні ресурси та професійний досвід задля досягнення найвищої мети – цілісного розвитку особистості» [1, с .2].

Вивчення, розвиток і пропагування української народної музики є необхідною складовою навчально-виховного процесу. Серед різноманітності жанрів музичної культури України значне місце посідають фольклорні вокальні ансамблі, ансамблі українських народних інструментів, троїсті музики. Їм притаманні камерність звучання, гармонійна співзвучність тембрів різних інструментів, використання специфічних ефектів, що створює неповторний колорит українського фольклору.

Дисципліна „Фольклористичні студії” є однією із дисциплін спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) для освітньої програми бакалавра

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (яка викладається в ХІІ семестрі в обсязі 5 кредитів).

Курс «Фольклористичні студії» – це один з фахових предметів у педагогічному закладі вищої освіти, що формує у студентів знання і походження україноспіву, інструментально-вокальної народної музики, видів і жанрів, сприяє оволодінню молодими людьми значного багажу інструментальної, народнопісенної, колективної, ансамблево-виконавської творчості, формує основні компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Метою курсу є: формування творчої особистості вчителя музичного мистецтва засобами української народної музики (народнопісенної та інструментальної) в процесі практичної ансамблевої, музично-фольклористичної діяльності.

Основні завдання курсу полягають: вивченні найважливіших етапів розвитку українського народного інструментального та пісенного мистецтва, зокрема троїсті музики, фольклорних гуртів та їх основних напрямів; вивченні гри на різних національних українських інструментах (сопілка, бандура, ліра, дримба, цимбали, скрипка, шестиструнна кобза, кобза-бас, бубон, тамбурині ударі інструменти тощо); формуванні сприйнятливості до вокально-інструментальної ансамблевої музики, уміння і навички народної манери співу, індивідуальної та ансамблевої гри на українських народних інструментах; виховуванні цілеспрямованості, самовладанні, виконавчої волі, активності, творчих здібностей.

Оскільки, майбутні вчителі музичного мистецтва за роки навчання в академії набули широких знань, навичок і вмінь з основних фахових дисциплін («Сольфеджіо», «Вокал», «Диригування», «Хоровий клас», «Українська народна музична творчість», «Методика викладання курсу «Мистецтво»» та ін.), курс «Фольклорні студії» має на меті узагальнити міжпредметні зв'язки фахових дисциплін та об'єднати їх таким чином, щоби в кінцевому результаті творчо підійти до реалізації головної мети вчителя музичного мистецтва – виховувати гармонійну, духовно багату, національно-свідому особистість.

Програма курсу «Фольклорні студії» передбачає вивчення та опанування чотирьох змістових модулів.

Змістовий модуль 1. Тема 1. Завдання курсу. Музичний фольклор як складова української культури. Національна специфіка фольклору. Етнографічні регіони України. Традиційні та специфічні ансамблі народної пісні та українських народних інструментів. *Тема 2.* Основи народної манери виконання української пісні. Методи викладання народного співу. Освоєння прийомів народнопісенного виконавства у фольклорному ансамблі. Освоєння специфічних прийомів народного звукоутворення: повторність складів, орнаментика, форшлаги, морденти, вигуки, гліссандо. Фальцетний спів. Розспівка та вокально-ансамблеві вправи. Робота над ансамблем. *Тема 3.* Підбір та виконання української народної пісні в народній манері для кожного студента (є варіант вибору дуету, тріо, ансамбль – малі форми). Специфіка народної подільської манери виконання.

Змістовий модуль 2. Тема 4. Інструментальне виконавство на Україні. Національні українські інструменти. Троїсті музики. *Тема 5.* Ознайомлення та навчання гри на сопілці, дрибмі, лірі та інших українських інструментах – за вибором студента. *Тема 6.* Фольклорний ансамбль. Мета і завдання створення фольклорного ансамблю. Підбір репертуару фольклорного ансамблю: твори для солістів та гуртового ансамблю.

Змістовий модуль 3. Тема 7. Народний танець як основа хореографічного мистецтва. Ознайомлення та вивчення народного танцю. Колективне вивчення та представлення народних подільських танців: девятка, ойра, падеспань та ін. *Тема 8.* Організаційно-методична робота у фольклорному ансамблі. Складання концертної програми та концертно-виконавська діяльність фольклорного ансамблю. Принципи формування концертного виступу фольклорного ансамблю. Вивчення та виконання українських народних пісень у супроводі фольклорного ансамблю.

Змістовий модуль 4. Тема 9. Традиційні українські обряди (написання сценаріїв та відтворення обрядів). *Тема 10.* Різновиди сценаріїв (тематичні й

сюжетні). Основні етапи та вимоги щодо написання (створення) сценаріїв, сценарної творчості. Правила та послідовність створення сценарію фольклорних обрядів. *Тема 11.* Ознайомлення та вивчення української календарно-обрядової творчості. Написання сценаріїв для різних вікових груп школярів. *Тема 12.* Ознайомлення та вивчення української родинно-обрядової творчості. Написання сценаріїв для різних вікових груп школярів.

Теми семінарських занять (диференційний залік):

1. Обряд «Посвячення кашоїдів у парубки» та «Андріївські вечорниці».
2. Фольклорне свято – «Українська фольклорна мозаїка» – пісня, музика, танці.

Отже, особливості опанування курсу полягають у практичній реалізації усіх професійних навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва у власній художнього-творчій діяльності засобами українського музичного фольклору.

Таким чином, курс «Фольклорні студії» передбачає головні знання і вміння:

- знати традиції та обряди України, Поділля зокрема, музичний фольклор календарно-обрядового циклу, родинно-побутовий фольклор;
- вміти грати на українському народному інструменті (сопілка), володіти народною манерою співу тощо;
- знати історичний розвиток української музичної творчості, зокрема українсько пісенної творчості, народного інструментального музикування;
- вміти визначати і класифікувати зразки народної музичної творчості;
- вміти застосовувати теоретичний матеріал в практичній роботі з дітьми в дошкільних та шкільних закладах;
- нагромаджувати фольклорний музичний репертуар для практичної творчої діяльності;
- вміти складати сценарії свят, обрядів, розваг, ігор, вікторин, концертів, використовуючи українську народну музичну творчість.

Опанування курсом «Фольклорні студії» дає змогу майбутньому вчителю музичного мистецтва інтегрувати міжпредметні зв'язки усіх фахових дисциплін,

реалізувати власні знання, вміння та навички та відповідати усім компетентностям, які наголошені у програмних вимогах до майбутнього спеціаліста, бакалавра. Усі надбання з вивчення українського народнопісенного мистецтва мають великі можливості для виховання гармонійної, національно-свідомої особистості молодого покоління.

Список літератури

1. Лупак Н.М. Сучасні вимоги до вчителя мистецтва. *Мистецтво та освіта*. №3(97) 2020 р. С. 2-5.

Марина ЯРОВА

*кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри вокалу
та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
м. Хмельницький*

Людмила ІВАНШИНА

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

ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПОДІЛЛІ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТ.)

На початку 80-х років ХІХ сторіччя на Поділлі не було навчальних закладів, які б надавали спеціальну музичну освіту. Система підготовки і вдосконалення вчителів співів здійснювалась іншими шляхами. Потреби шкільництва в цій галузі забезпечували в основному випускники навчальних закладів духовного відомства, в яких спів був обов'язковим предметом. Відкриті в різний час у деяких містах та селах Подільської губернії ці заклади дотримувалися в навчальному процесі єдиної програми і статуту, що були вироблені для них училищною радою при Св.Синоді, їхня діяльність

передбачала підготовку церковних працівників, а також учителів співів та регентів. Програма навчання включала загальноосвітні та музичні дисципліни. До останніх належали теорія музики, гармонія, церковний спів та його історія, гра на інструментах (скрипка, фортепіано), диригування та хорознавство. Спеціальних програм з методики навчання співу у закладах не було, а практичні знання та навички вихованці здобували під час практики у показових школах, що існували при навчальних закладах, та під час співу в церковному хорі. Провідним навчальним закладом була Подільська духовна семінарія. Незважаючи на те, що вона була духовним закладом, за давньою традицією тут весь час готували вчителів співів.

Історія Подільської духовної семінарії обіймає великий часовий період (понад 120 років) – від кінця ХІХ до початку ХХ сторіччя – і відбиває процеси становлення й розвитку національної культури у різних її галузях: науці, освіті, мистецтві. Особливе значення має Подільська духовна семінарія у розвитку музичної культури Поділля, і, зокрема, щодо виникнення спеціальної музичної освіти та музичного професіоналізму. Вивчення історичної ролі Подільської духовної семінарії в цьому аспекті становить великі труднощі, оскільки ще й досі не повністю систематизовано і досліджено архівний, рукописний палеографічний матеріал, не узагальнено повідомлення, подані у різних виданнях ХУІІІ-ХХ сторіч.

Судячи із програми, вихованці отримували необхідні знання і практичні навички роботи з хором. Найкраще підготовлених допускали до роботи з семінарським хором. Все навчання було тісно пов'язано з практикою, що забезпечувало йому конкретність і ґрунтовність. Оволодіння професійними навичками і вміннями було найважливішим елементом у системі підготовки вчителя співів. Об'єм і зміст навчальних курсів зі співу і регентства свідчили, що викладачі семінарії турбувалися про підпорядкованість предмета майбутній професії священника-вчителя. Успішній навчальній роботі семінарії сприяв і вдалий добір викладацького складу — всі вчителі співів мали

високопрофесійну підготовку, яку отримали у кращих закладах Росії, що створювало сприятливу атмосферу для викладання саме цього предмета.

А. Кривецький, І. Лепехін, Ю. Богданов, Є. Рогальський та інші давали вихованцям основи роботи у школі, а особистим прикладом виховували повагу до своєї справи, прищеплювали мистецьку культуру, любов до музики, навчали педагогічній тактовності, давали основи знань з теоретичних курсів, хорового співу та історії вітчизняного співацького мистецтва. З архівних матеріалів відомо, що на своїх заняттях вони використовували різноманітну навчально-методичну літературу, якою була багата семінарська бібліотека. Серед її численних фондів були праці методистів, педагогів і композиторів М. Потулова, С. Смоленського, А. Преображенського, Н. Єрошенка, О. Пузиревського, В. Розумовського, В. Металлова, Д. Соловійова, М. Кашкіна, П. Чайковського, О. Архангельського, М. Римського-Корсакова, О. Кастальського, Г. Львова, Ю. Богданова.

У педагогічних класах навчалися один рік. Крім педагогічних дисциплін, тут вивчали церковний спів та гру на скрипці. На засвоєння цих предметів виділялося дві години на тиждень. Система музичних занять складалась із двох частин. Перша – теоретична підготовка, яка передбачала вивчення елементарної теорії музики, основ гармонії, регентства, методики викладання церковного співу, самостійного ознайомлення з підручниками для початкової школи та їхнього дидактичного аналізу, бесід з різних питань. Друга – практична підготовка, яка включала вивчення церковних піснеспівів, відвідування уроків у показовій школі, написання конспектів уроків, проведення пробних уроків. Аналогічні форми підготовки вчителя почала використовувати і чоловіча учительська семінарія, що була відкрита у Вінниці 1 грудня 1907 р. Вона готувала педагогічні кадри для народних шкіл і народних училищ, в обов'язок яких входило викладання співу.

Діяльність семінарії регулювалася “Положенням про учительські Семінарії” (1870 р.). “Учительські семінарії, – як зазначалося в цьому положенні, – мають за мету дати педагогічну освіту молодим людям усіх

станів православного віросповідання, які хочуть присвятити себе учительській діяльності у початкових училищах” [1].

Навчальний план передбачав вивчення співу по дві години на тиждень у кожному класі. У “Положенні...” сказано, що “викладання співу у семінарії має метою розвиток музичних здібностей учнів і вміння співати настільки, щоби вони могли потім самі навчати співу учнів початкових народних училищ. Теоретичні заняття повинні обмежуватися лише тими відомостями, які необхідні для правильного читання і розуміння нот...”. Під музико-співочою підготовкою мали на увазі “знайомство з сутністю нотної системи, уміння користуватися камертоном і партитурою при розучуванні п’єс, уміння організувати дитячий хор і керувати ним...” [2]. Семінаристи також навчалися гри на скрипці.

Не відповідаючи стандартам звичайних підручників (у порівнянні до вимог змісту сучасної навчальної літератури), де зміст співвідноситься з навчальною програмою і враховується зв’язок теоретичного курсу з практичним його засвоєнням, ці посібники визначають основний напрям у вивченні церковного співу. Саме такими і найчастіше вживаними були: “Збірник церковних піснопієв на 4 гласи” М. Потулова і його ж “Посібник для практичного вивчення старовинного богослужбового співу православної російської церкви”, виданий у Москві в 1872 р та “Церковний спів”, видання Санкт-Петербурзького братства в ім’я Пресвятої Богородиці в перекладі для хору священником М. Георгієвським. Відділ освіти повіту, що мав таку школу, збирав учителів зі свого та прилеглих повітів. У такий спосіб покращити знання, підняти рівень, удосконалити викладання фаху отримували можливість значно більша кількість учителів.

Після, майже, десятилітньої перерви, в 1908 році відновили свою роботу літні курси в Кам’янці-Подільському. Вони працювали з 16 липня до 16 серпня. Відрядженого на курси було п’ятдесят учителів і ще тридцять було допущено вільними слухачами. Навчальні заняття для курсистів були організовані в приміщенні кам’янецької двокласної церковно-парафіянської

школи. Церковний спів викладав учитель Подільської духовної семінарії В. Кіорескул. Перед початком педагогічних бесід або по їх закінченню влаштовувалися співки курсистів, на яких вони готувалися до співу в одному із храмів міста в найближчий недільний або святковий день, а також розучували вибрані церковні піснеспіви, шкільні та народні пісні. Програмою перебування на курсах передбачалася обов'язкова присутність курсистів на богослужіннях і активна участь у кліросному читанні та співі. Кількість проведених уроків з церковного співу (десять) свідчить про значне і вагомe місце цього предмета в системі загальноосвітнього навчання. На курсах у Шаргороді, які відбулися з 1 до 31 липня 1910 року, були присутні вісімдесят дев'ять слухачів. Співи викладав учитель Вінницької церковно-учительської школи І. Цимбаль. Після вивчення хором піснеспівів курсисти ділилися на групи і займалися регентством. Для практичних занять слухачів розділяли на два великі хори. Диригуванням займалися і в класі, і в церкві, а щоб отримати побільше регентської практики хором диригувало одночасно декілька осіб. Слухачі користувалися, в основному, "Церковно-співочим збірником", виданим Святим Синодом і книгами М. Бахметєва. Для навчання курсистів забезпечили письмовими приладдями і нотним папером, а що б навички гри на скрипці не пропадали, слухачів зобов'язули мати інструменти. Для цього училищна рада закупила дев'яносто скрипок кращих закордонних фабрик і для їх придбання курсистами надали кредит.

Аналізуючи характер підготовки вчителів співу та музики у кінці ХІХ – на початку ХХ сторіччя на Поділлі, прослідковується два шляхи професіоналізації педагогічних кадрів. Перший – пов'язаний із системою церковно-духовних закладів, що впродовж сторіч готували також і вчителів для шкіл, а другий – більш наближений до академічної школи, формування якої розпочалося в другій половині ХІХ ст. І в першому, і в другому випадку система підготовки вчителів музики і співу будувалася на засвоєнні практичних навичок, що здійснювалися безпосередньо в процесі роботи. У кінцевому результаті навчання зводилося до вивчення церковних піснеспівів,

диригентської техніки та основ теорії музики. Позитивним фактором, що якісно впливав на рівень підготовки та забезпеченість учителями співу не тільки міських, але й сільських шкіл, у зазначаний період стало збільшення кількості навчальних закладів.

Список літератури

1. Кузьмічова В. А. Музична освіта студентів педагогічних навчальних закладів України (1917-1933 рр.) : дис... канд. пед. наук: 13.00.01 / Харківський держ. педагогічний ун-т ім.Г. С. Сковороди. Харків, 2000. 197 с.
2. Культура Поділля : історія і сучасність : матеріали другої наук.-практ. конф., присвяч. 500-річчю м. Хмельницького, 27-29 серпня 1993 року. Хмельницький, 1993. С. 291-294.

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

**Тези доповідей учасників
X Всеукраїнської науково-практичної конференції
(м. Хмельницький, 23 грудня 2022 року)**

В авторській редакції

Упорядники: Гуцал Р.С., Баранецька Ю.М., Івахова К.П.

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

2023 рік