

Хмельницька обласна рада  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія  
Гуманітарний факультет

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ  
ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ**

збірник наукових праць студентської молоді

Випуск II

Хмельницький 2022

УДК 378.091.12:005.336.5-057.875

ББК 74.489.4

А 43

Затверджено вченою радою гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії від 21 грудня 2022 року, протокол №5

**Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді** : збірник наукових праць студентської молоді / упорядники Л. Циганюк, Л. Качуринець. Хмельницький : ХГПА, 2022. Вип. II. 144 с.

Рецензенти:

Бучківська Г.В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, професор кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та технологій, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Спілки дизайнерів, Всеукраїнської спілки автентики;

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

©Циганюк Л.І., 2022  
©Качуринець Л.В., 2022

## ЗМІСТ

### ОСВІТА

|                                                                                    |   |
|------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Кейс-технологія в сучасному освітньому просторі<br><b>Олександра Цісарук</b> ..... | 5 |
|------------------------------------------------------------------------------------|---|

### МИСТЕЦТВО

|                                                                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Історична парадигма середньовічних вокально-виконавських методів артиста-вокаліста<br><b>Теодор Бадарла</b> .....                         | 11 |
| Етапи підготовки до сценічного виступу виконавців на фортепіано<br><b>Богдан Богданевич</b> .....                                         | 14 |
| Створення художнього образу музичного твору засобами колористичних прийомів гри на гітарі<br><b>Олексій Брила</b> .....                   | 20 |
| Розвиток сприймання поліфонічної музики дітьми молодшого шкільного віку в процесі співу<br><b>Юлія Валькова</b> .....                     | 25 |
| Підготовка студентів-інструменталістів до гри в оркестровому класі<br><b>Роман Воробель</b> .....                                         | 29 |
| Створення художньо-сценічного образу вокального твору та його практичне втілення у концертній діяльності<br><b>Анастасія Гайчук</b> ..... | 33 |
| Основні етапи та методи роботи над гамами студентів-трубачів<br><b>Андрій Гнатюк</b> .....                                                | 37 |
| Особливості розвитку музичної пам'яті музиканта-виконавця<br><b>Марія Голюк</b> .....                                                     | 43 |
| Виникнення та розвиток витинанки як виду декоративно-прикладного мистецтва<br><b>Софія Греськова</b> .....                                | 48 |
| До проблеми звуковидобування на шестиструнній класичній гітарі<br><b>Анастасія Дідик</b> .....                                            | 53 |
| Еволюція труби як оркестрового інструменту в європейській музиці<br><b>Давід Доманський</b> .....                                         | 58 |
| Етапи роботи над музичним твором в класі ОМІ (труба)<br><b>Віталій Дондиль</b> .....                                                      | 63 |
| Вокально-виконавський стиль «Bel canto» у музичній культурі Італії XVII-XIX століття<br><b>Микола Думський, Люція Циганюк</b> .....       | 67 |
| Специфіка, сутність та особливості вокальної підготовки майбутніх викладачів-вокалістів<br><b>Вікторія Захарчук</b> .....                 | 72 |

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Сергій Качуринець: хореографічні грані творчості                                           |     |
| <b>Марія Каленська</b> .....                                                               | 78  |
| Читання з аркуша як важлива складова виконавського розвитку майбутнього музиканта-баяніста |     |
| <b>Роман Колісник</b> .....                                                                | 83  |
| «Мелодія» у сторінках творчості композиторів                                               |     |
| <b>Маргарита Лімбах, Люція Циганюк</b> .....                                               | 88  |
| Вокальна школа Валерія Висоцького                                                          |     |
| <b>Ірина Лобиня, Анна Озимовська</b> .....                                                 | 97  |
| Використання тромбону в творчості композиторів романтиків                                  |     |
| <b>Михайло Ляшук</b> .....                                                                 | 101 |
| Фортепіанні мініатюри Яна Сібеліуса                                                        |     |
| <b>Ксенія Майструк</b> .....                                                               | 106 |
| Внесок українських композиторів у розвиток педагогічного репертуару для класичної гітари   |     |
| <b>Богдан Михайлов</b> .....                                                               | 110 |
| Експериментальна флейта у музиці ХХ століття                                               |     |
| <b>Марія Мороз</b> .....                                                                   | 113 |
| Диригентсько-хорова практика Ігоря Цмура в мистецько-освітньому просторі Хмельниччини      |     |
| <b>Ольга Прохоренко, Лілія Качуринець</b> .....                                            | 121 |
| <b>ГУМАНІТАРНІ НАУКИ</b>                                                                   |     |
| Підготовка до вивчення громадянської та історичної освітньої галузі в стилі НУШ            |     |
| <b>Іванна Базиняк</b> .....                                                                | 128 |
| Визначення наративу та його характеристик                                                  |     |
| <b>Юлія Єфіміщева, Марина Бабічева</b> .....                                               | 136 |
| <b>СФЕРА ОБСЛУГОВУВАННЯ</b>                                                                |     |
| Державний історико-культурний заповідник «Меджибіж» як туристична локація                  |     |
| <b>Анастасія Петрашук</b> .....                                                            | 141 |

## ОСВІТА

### КЕЙС – ТЕХНОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

**Олександра Цісарук,**

*Магістрантка VI курсу спеціальності 014 Середня освіта*

*(Мова та літературна (англійська))*

**науковий керівник:**

*кандидат філол.наук, доцент кафедри  
культурології та зарубіжної літератури*

**Світлана Пірошенко**

*В статті розглядається інноваційна кейс-технологія як сучасний та ефективний метод викладання. Подається визначення «кейс-технології», основні характеристики технології, вказані основні етапи роботи з кейсами. Зазначено відмінності між кейс-технологією та проблемним навчанням.*

*На основі проведеного дослідження було виявлено, що наразі досліджувана технологія ще не набула широкого вжитку в освітньому процесі, проте зміни є. Окрім того, застосування інноваційної кейс-технології формує навички самостійного та критичного мислення учнів, а не лише механічне отримання знань.*

**Ключові слова:** кейс, кейс-технологія, інноваційний метод, освітній простір.

Процеси інформатизації не минули й систему української освіти, яка кардинально змінюється останні роки. Оскільки студенти змінюються, тому освіта шукає нові шляхи заохочення за зацікавлення споживача освітніх послуг. А тому все більше викладачів шукають нові способи до викладання, серед яких особливу

увагу займають інноваційні методи навчання. Сьогодні показує доцільність використання такого інтерактивного методу навчання як кейс-технологія (2).

Простежуючи певні тенденції та перспективи обраного методу в практиці навчання, варто зазначити, що все ж незначними кроками метод починає своє впровадження у навчальний процес. Використання методу кейсів стає актуальним серед вчителів, навіть новаторським. Викладачі все частіше починають сприймати метод не лише як прийом творчого навчання. Проте існує й істотний вплив на сучасну освіту, що збільшує певні трансформації. Використання кейс-стаді стимулює увагу до покращення методики в цілому

Кейс-технологія дає змогу зробити навчання індивідуальним, формує мотивацію учнів до отримання знань, розвиває креативність, творчість, а також розвиває в учнів самостійність і максимально задіює комунікативні здібності (4). Застосування цієї технології є найбільш продуктивним при вивченні таких предметів, де істину з першого погляду знайти важко, а є лише декілька варіантів, які можуть суперечити одна одній.

Вивченням кейс-технології на теренах пострадянських країн займаються такі вчені, серед яких: Г.Багієв, Г.Баєва, Г.Батигін, Ш.Бобохужаєв, В.Духневич, А.Долгоруков, А.Зобов, Г.Каніщенко, С.Ковальова, І.Козіна. Дослідження таких вчених, як Ш.Бобохужаєва, Е.Михайлової, Ю.Сурміна та інших розглядаються питання сутності кейс-технології та класифікації кейсів (6). Дослідники у своїх роботах зазначають, що кейс-технологія позитивно впливає на розвиток учнівської самостійності, формує вміння творчо мислити та навчає комінкувати з іншими.

Також все більше праць наразі присвячені питанню розробки та навчанню роботи з кейсами. У своїх роботах П.Шеремета, О.Сидоренко, Г.Каніщенко аналізують ті проблеми, які пов'язані із активним впровадженням кейс-технології в освітній простір України.

Узагальнюючи досвід вітчизняних та зарубіжних вчених варто зазначити, що кейс-технологія це інтерактивний метод, який має на меті наблизити навчальний процес до реальної діяльності.

В умовах сучасних змін все частіше виникають нові перспективи розвитку та оновлення системи освіти, а тому важливим є пошук інновацій в освітній сфері. Характерною рисою сучасної освіти в Україні є поєднання традиційного та інноваційного (7). В основу нової української освіти покладено формування в учнів навичок креативного мислення. Діяльність вчителя в умовах постійних змін вимагає бути гнучким та вміти швидко адаптуватися до тих змін, які відбуваються. А саме тому важливою складовою сучасного навчання виступає використання ситуативних завдань, які спрямовані на створення прототипів реальних ситуацій. А тому вчителі шукають нових шляхів для створення відповідних умов навчання, в чому їм допомагають інноваційні технології.

Серед таких технологій особливої уваги заслуговує кейс-технологія. Застосування кейс-технології в навчанні учнів є необхідністю задля розвитку їхніх комунікативних та творчих здібностей, критичного мислення та дослідницьких вмінь. Взагалі, кейс – доволі гнучкий та вагомий ресурс вчителя, оскільки він передбачає пошук відповідей на певні проблемні ситуації чи запитання. Технологія спрямована саме на творення нових знань, яка має на меті співпрацю вчителя та учнів, а не на отримання вже готових знань. В цілому ж, застосування кейс-технології активізує самостійну роботу учнів, розвиває аналітичні та комунікативні здібності, дає змогу учням стати один на один із певною проблемою (1).

Вивчення науково-методичної літератури показує, що немає єдиного підходу до розкриття суті визначення кейс-технології. Вивчаючи історію її виникнення, а також досліджуючи актуальні дослідження та розробки в даній галузі, можна зіткнутися з подібними терміни, як метод ситуаційного аналізу, кейс-метод (метод кейс-стаді, метод аналізу кейсів або конкретних ситуацій, метод інциденту, кейс-технологія та інші. Подібна мінливість у назвах і, більше того, у дефініції змісту

технології, визначена ходом її розвитку, градаційним введенням у різні дисциплінарні галузі, багатоплановим характером її педагогічних можливостей, присутністю деяких наукових шкіл.

Кейс-технологія у більшості науково-теоретичних джерел відкривається через методи, логіку, чергу педагогічних методів та прийомів. Так, А. Чернявська, Л. Байбородова, І. Харісова відзначають, що головні якості будь-якої технології – науково-обґрунтований алгоритм діяльності (закоподібність), що гарантує результат. Спираючись на те, що технологію визначають як сукупність методів, можна стверджувати, що кейс-технологія є комплексом таких методів, як: кейс-метод, кейс-стаді, метод ситуаційного аналізу, метод інциденту, аналізу ділових ситуацій та ін. – за умови співвідношення критеріям технологічності при організації викладацького процесу, основні з яких – законовідповідність, ефективність, алгоритмічність та ін.

Вчені, що спеціалізуються на кейс-технологіях, акцентують різні їх класифікації: за структурою, за обсягом, за змістом та за ступенем складності. Кейс-технології включають такі активізуючі навчального процесу і методи, які чудово себе показали, такі як аналіз конкретних ситуацій (АКС), що включає метод ситуаційного аналізу і метод ситуаційних вправ (СВ); ігрове проектування; метод «інциденту»; метод ситуаційно-рольових ігор; метод дискусії та метод розбору ділової кореспонденції». Інші науковці за цілями аналізу виділяють три типи кейсів: експериментальний, схематичний та пояснювальний.

Кейс-технологія досить цікава інтерактивна технологія, яка потребує певної послідовності роботи. Взагалі, робота з цією технологією є простою і включає в себе такі етапи: індивідуальна самостійна робота учнів з кейсами (ідентифікація проблеми, формування альтернативних рішень проблеми, пропозиція рекомендованих рішень); робота в малих групах для погодження ключових рішень; презентація результатів груп на загальному обговоренні (5).



Використання кейс-технології та власне кейсів потребує якісної підготовленості учнів, наявності в них навичок роботи з текстом, самостійної роботи, вміння комунікувати з іншими, навичок вирішення проблемних ситуацій [3]. Через невідповідність учнів робота з цією технологією може не вдатися що й призведе до поверхневого обговорення кейсу. Крім того важливо враховувати й вікові особливості учнів під час їхньої роботи з кейсами, щоб підготувати кейс, з яким учням буде цікаво працювати і вони дійдуть до вирішення проблеми самостійно.

Кейс-технологія та її застосування в освітньому просторі має низку переваг. Використання кейс-технологію на уроках дасть змогу сформувати високу мотивацію учнів до навчання. Вони не будуть нудьгувати, а будуть аналізувати, думати, слухати та навчаються дискутувати. Такі технології готують учнів до реальних ситуацій в житті, де необхідно мислити логічно, вміти точно формулювати питання, знаходити аргументи, робити самостійні висновки та власне відстоювати свою думку.

Однак хибно вважати, що інновації приносять лише позитивні результати. Серед недоліків кейс-технології можна зазначити те, що це займає багато часу. Також потребує від учнів певного досвіду, глибоких знань для проведення дискусій та аналізу запропонованої проблеми (4). Однак найголовнішим недоліком варто зазначити те, що надмірне використання ситуаційних завдань може призвести до того, що знання будуть зводитись до знання низки проблем та ситуацій без відповідної системи.

Проте наразі цей метод не має такого широкого застосування в освітньому просторі нашої держави. Не варто забувати й про те, що наразі Україна лише починає активно залучатися до світової спільноти з використання кейс-технології, а тому простежуємо нестачу матеріалів для ознайомлення з технологією. Більшість робіт або іноземною мовою і без перекладу, або переважно праці російських

вчених. Однак невеликими кроками незначних дослідників спостерігаємо певні зміни в цьому питанні.

Кейс-технологія це ще один крок до якісних змін вітчизняного освітнього простору. Технологія ще не повністю розкрила себе, однак через декілька років вона зуміє зайняти чинне місце в навчанні учнів. Володінням цією технологією буде просто необхідністю професійного становлення педагога (3).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковальова С.М. (2017). Застосування технології кейс-методу у професійній підготовці майбутніх учителів : для студентів та викладачів вищої школи (с.100-104). Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. *Педагогічні науки*.
2. Кошманова Т. (2000). «Кейс»-метод в педагогічній освіті США (С.22 – 24). Шлях освіти.
3. Нісімчук А.С., Падалка О.С., Шпак О.Т. (2000). *Сучасні педагогічні технології: навчальний посібник*. Київ: Просвіта.
4. Осіна Н. А. (2018). Кейс–метод як спосіб формування життєвих компетентностей учнів. Запоріжжя: Науково-методичний центр професійно-технічної освіти.
5. Пометун О.І. (2004). Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання. Київ : А. С. К.
6. Сурмін Ю. П. (2015). Метод аналізу ситуацій (Case study) та його навчальні можливості. Глобалізація і Болонський процес: проблеми і технології. Київ : МАУП.
7. Шевченко О. П. (2020). Навчальний потенціал кейс-методу. Вилучено із: <http://vuzlib.com/content/view/315/84/>

# МИСТЕЦТВО

## ІСТОРИЧНА ПАРАДИГМА СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ МЕТОДІВ АРТИСТА ВОКАЛІСТА

**Теодор Бадарла,**

*студент V курсу спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»*

**науковий керівник:**

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін*

**Марина Ярова**

*У статті розглядаються особливості виконання середньовічного співу та дослідження середньовічної нотації, а саме ноймів, нойматичних елементів та нойматичних гліфів.*

**Ключові слова:** *вокально-виконавський, метод, середньовіччя, спів, нойм.*

На сьогоднішній день музичне мистецтво продовжує активно розвиватись у всіх аспектах: в інструментальній царині, у диригентській та у педагогічній.

На нашу думку, вокальний аспект, а саме історичний аспект вокально-виконавських методів є розглянутим недостатньо. Щоб заповнити прогалини у вокально-виконавських методах, є необхідним дослідити формування цих методів у епоху зародження освіти, адже освіта є всеосяжною, і охоплює не лише точні науки, а й музичне мистецтво.

Продовжуючи власну думку, хочемо сказати що серйозне формування музичного мистецтва почалось в середньовічну епоху, у часи панування церкви. У той час церква мала особливу силу, адже джерела освіти у той час майже завжди і повністю були підпорядковані та охоплені церквою. Навчання неосвіченого,

простого народу проходило в монастирях та в абатствах. Окрім богослов'я, там людей навчали грамоті, елементарній математиці та, що є найважливішим за цією доповіддю, удосконалення вокального апарату співака шляхом роботи над вокально-виконавськими методами співу релігійних творів. В цих релігійних закладах освіти практикувалось не лише навчання співам, але і процеси винайдення нових методів, які є більш комфортними для чоловічого голосу, адже співали лише чоловіки-ченці.

Оскільки визначенням терміну “вокально-виконавський метод” є спосіб покращення певних аспектів вокального звуковидобування шляхом презентації практичного змісту освітленого методу, ми хочемо звернутись до 9-го століття, у часи створення григоріанського методу виконання та супровідної до нього нотації.

На нашу думку, ця нотація складається з ноймів (фрагментів літургії), ноймічних елементів (фрагментів нойму), кожний з яких складається з 3-4 нойматичних гліфів (нот). Кожний з нойматичних гліфів побудовані на 4-лінійному нотоносці, з відсутністю явних позначень тональності та розміру.

Безперечно, ми стверджуємо що ця нотація є схожою до сучасної у деяких аспектах, де кожний гліф (нота) має ребра, які, утім, не були зв'язком між декількома нотами, а слугували мелізматичним зворотом.

Ми вважаємо що такими мелізмами слугували і подвійні гліфи, і гліфи у вигляді округлої трапеції (які за замовчуванням були ромбічної будови).

Узагальнюючи власну думку щодо нотації, ми зазначимо що така нотація слугувала інструментом написання піснеспівів та була основою для подальшого вивчення різних типів піснеспіву.

Розповідаючи про григоріанський спів, хочемо сказати що цей спів є простим за будовою, помірним за темпом, з відсутністю мелізматичних зворотів та спокійним за характером. Виконувався цей спів монофонічно, в один голос, лише чоловіками-ченцями.

На нашу думку, геліканський метод виконання є предком григоріанського, оскільки був створений у 5-му столітті, та має спільні риси з григоріанським методом – утім, таких рис небагато.

Ми стверджуємо що хоч геліканський спів за будовою та ритмом подібний до григоріанського методу виконання, геліканський метод більш рішучий, драматичний та швидкий, знову ж таки, який виконувався лише чоловіками.

Амвросіївський спів був створений у четвертому столітті святим Амвросієм, єпископом Міланським (Wikipedia). Амвросіївський спів за темпом і характером схожий до григоріанського співу, хоч і з деякими відмінностями.

На нашу думку, характерною ознакою Амвросіївського співу є басовий органний пункт, нечіткий ритм та велика кількість мелізматичних зворотів. Амвросіївський спів виконувався чоловіками, що не є правилом для наступного, англіканського методу. Створений 1543 року у Глостері, цей метод будується на послідовному виконанні гліфів в одній тональності. Англіканський метод співучий, з чітким ритмом, виконується і чоловіками, і жінками, має у супроводі орган та завжди тяжіє до тоніки у своєму виконанні.

Підсумовуючи, ми хочемо сказати що зображених методів недостатньо щоб утворити повну картину середньовічних вокально-виконавських методів. На нашу думку, є ще багато типів співу, які є суттєвими за своїм виконанням, проте ми впевнені що розглянута нотація та методи її втілення вже є основою, яка дає належне уявлення про вокально-виконавські методи співу середньовіччя.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Wikipedia. Ambrosian chant. (2019). Вилучено із [https://en.wikipedia.org/wiki/Ambrosian\\_chant](https://en.wikipedia.org/wiki/Ambrosian_chant)

## ЕТАПИ ПІДГОТОВКИ ДО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ ВИКОНАВЦІВ НА ФОРТЕПІАНО

**Богдан Богданевич,**

*слухач I курсу магістратури (заочна форма навчання)*

*гуманітарного факультету*

**науковий керівник:**

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки*

*та методики музичної освіти*

**Ірина Мазур**

*У статті визначено сутність та специфіку сценічного хвилювання. Розглянуто основні етапи підготовки до сценічного виступу виконавців на фортепіано. Визначено особливості кожного з етапів: передконцертної фази, концертного виступу та після концертної фази. Охарактеризовано проблематику етапів сценічного виступу виконавців-піаністів.*

**Ключові слова:** *сценічний виступ, сценічне хвилювання, передконцертна фаза, після концертна фаза, виконавці-піаністи.*

Музична діяльність є одним із складніших видів інтелектуальної, технологічної та чуттєво-емоційної діяльності індивіда в галузі мистецтва. Вона представлена різноманітними видами і формами контакту й взаємодії особистості з музикою, основними з яких є сприймання, виконання, творча інтерпретація та створення музичних композицій, теоретичне осмислення музичного мистецтва як науки. Якісні характеристики музичної діяльності повністю залежать від особливостей виконавця, який нею займається, від його реальної спроможності здійснювати цю діяльність належним чином.

Проблема сценічного хвилювання – одна з найбільш актуальних, життєво важливих для музикантів-виконавців. Стикаючись з нею вперше в підлітковому віці, виконавці-піаністи не перестають відчувати її гостроту майже до завершальних етапів своєї сценічної кар'єри. Різні види виконавства, в тому числі й музичне, вимагають значної підготовки, майстерності та володіння способами максимального розкриття можливостей виконавця.

Проблема виконавської діяльності музикантів посідає чільне місце в наукових доробках вчених різних галузей: психології, медицини, педагогіки, мистецтвознавства. Теоретичні концепції питання сценічної схвильованості знайшли висвітлення й розробку в багатьох дослідженнях і наукових розробках відомих науковців, серед яких Л. Бочкар'єв, А. Готсдинер, Х. Мюллер, В. Петрушин, І. Тарр, Г. Ципін та інші. Останні десятиліття є показовими відносно розробки означеної проблематики, яка знайшла висвітлення в працях багатьох сучасних українських (В. Білоус, С. Гмиріна, І. Єргієв, Г. Зуб, Л. Лабінцева, Т. Сирятська та інші.) та закордонних (О. Белан, Ю. Цагареллі, Т. Фролова, Д. Мергалієв та інші.) дослідників.

Мета статті – визначити етапи підготовки до сценічного виступу виконавців на фортепіано, розглянути особливості та специфіку кожного з них.

Концертний виступ – особливий вид професійної діяльності, маючий свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, але й протягом усього періоду вивчення музичного твору. Виконавці й педагоги повинні знати про специфічні особливості мислення та поведінки піаністів на сцені, про створення особливої виконавської форми музичного твору саме для публічного виступу. Розуміння цих явищ сприяє успішному досягненню художніх цілей, для професійного становлення виконавця в цілому та допомагає попередженню і подоланню сценічного стресу як такого.

Психічний стан кожної людини індивідуальний і унікальний. І все-таки, коли мова йде про сценічний виступ, можна виділити своєрідні психологічні

особливості. При підготовці виконавця до концертного виступу потрібно враховувати деякі перешкоди, які можуть виникнути під час підготовки:

1. Суб'єктивні перешкоди (самокритичність, хвилювання, страх);
2. Об'єктивні перешкоди (технічні труднощі, неправильно підібраний репертуар – не відповідає можливостям виконавця).

Таким чином, сценічний виступ зазвичай складається з трьох етапів, кожний з яких характеризується певними психологічними особливостями. Залежно від підходу виконавця до ситуації необхідно розрізняти наявність наступних етапів: передконцертної фази, концертного виступу та після концертної фази. Доцільно розглянути кожний з означених етапів, визначивши їхні особливості та специфіку.

Передконцертна фаза починається з моменту прийняття рішення про участь у концерті та оголошення дати виступу і триває до моменту виходу виконавця-піаніста на сцену. Ця стадія характеризується досить специфічним станом психіки, який характеризується нервозністю й страхом, що виникає в результаті очікування суб'єктом негативних наслідків своєї діяльності під час виконання. Джерелом напруги є внутрішній конфлікт, пов'язаний зі сферою мотивації. Хвилювання, яке відчуває виконавець напередодні виступу, може проявлятися різними способами і впливати на процес підготовки. Більшість музикантів вказують на страх забути текст і наявність хвилювання відносно виконання важких епізодів твору. Зазначені особливості мають психологічну природу і обов'язково повинні вирішуватися виконавцем індивідуально (3).

У передконцертний період можуть проявлятися всілякі недоліки особистості, включаючи розгубленість, лінь, дратівливість, складність міжособистісних стосунків, які у звичайному буденному житті можуть бути завуальовані і не проявлені назовні. Цей етап характеризується появою і виникненням багатьох психосоматичних захворювань, включаючи головні болі, проблеми з травленням, безсоння, депресію та втому. Фізіологічні прояви людського організму є лише реакцією на зовнішні подразники, адже концертний виступ для піаністів завжди



розглядається як стресова ситуація. Ця ситуація буде виникати постійно, доки виконавець не зрозуміє сутність власних внутрішніх конфліктів.

А. Пуні виділяє три форми передконцертного стану: бойову готовність, передстартову лихоманку і передстартову апатію. Стан бойової готовності може позитивно впливати на активність під час виступу, дозволяє максимально реалізувати свої моторні й інтелектуальні можливості. Цей етап характеризується зібраністю, рішучістю і впевненістю у досягненні певної мети – демонстрація професійного володіння виконавськими навичками й повне розкриття змісту музичного твору. Лихоманка заважає виконавцям вчасно мобілізувати ресурси для виступу. Музиканти часто переоцінюють свої здібності і можуть загубитися на сцені. Якщо виконавець відчуває сильне емоційне хвилювання перед виступом, це може стати станом загальмованості або «вигорання». Байдужість перед початком не дозволяє піаністу зібратися, його діяльність буде відбуватися в пониженому тонусі й не в змозі заволодіти увагою слухача. Виконавці, навіть перебуваючи у гарній професійній формі, завдяки передконцертній лихоманці, втрачають значну частину досягненого виконавського рівня (Пуні, 1974: 8).

Концертний виступ – етап психічного стану, який характеризується посиленням і мобілізацією всіх вегетативних функцій організму для реалізації творчих ідей в умовах виступу. Ця фаза пов'язана з вольовим регулюванням, що вимагає від піаніста граничного контролю й концентрації уваги та слуху на образному змісті та технічних деталях твору, встановлення уявного контакту зі слухачем. Вийти на сцену, мовчки пройти перед публікою, зупинитися та вклонитися. Ця стадія сприймається дуже гостро та протікає по-різному. Деякі йдуть так, ніби прямують на Голгофу, щосили намагаючись зайняти своє місце на сцені. Інші намагаються зовсім не дивитися на публіку, внутрішньо дистанціюючись від публіки та підлаштовуючись під початок виступу.

У недосвідчених виконавців спостерігаються втрати продуктивності чи зриви під час виступу: фіксуються темпові порушення (частіше прискорення), технічні

помилки, неоднорідність пасажів, неясність фразування, іноді провали у пам'яті. Усі виконавці намагаються долати ці перешкоди психічного стану і поступово набувають необхідної виконавської концентрації. Одним піаністам достатньо зіграти перший твір, інші «розігруються» до другого відділення, інколи стан напруження зберігається до завершення концертного виступу (1).

Сценічне хвилювання – це психічний стан, що виникає при спробі виконавця встановити контроль над слухацькою аудиторією. На переживання цього стану впливають психологічні та фізіологічні особливості організму людини, його мотиваційний стан, рівень володіння музичним матеріалом. Основні симптоми синдрому страху сцени включають трясіння рук, губ, тремтіння в колінах, втрата голосу і слуху, нездатність зосередитися на виконанні твору або просто страх виходу на сцену (3).

Одна з поширених причин сценічного хвилювання і нервової напруги на сцені – страх отримати поганий відгук. Тривога найчастіше супроводжується такими думками, як: «Що про мене скажуть?», «Які будуть оцінки моєї гри?». Зауважимо, що для музикантів-виконавців цілком природно хвилюватись про свій професійний рівень. Надмірний страх отримати критичну оцінку від сторонніх лише підвищує рівень збудження і тим самим погіршує становище виконавця.

Після концертний стан розглядається як захисна реакція організму, що природно виникає після фази мобілізації. Стан розумової та фізичної втоми, що характеризується депресивним настроєм, почуттям провини та безпорадності, труднощами з концентрацією уваги, втратою апетиту, сонливістю та млявістю. Стан виконавця після виступу триває приблизно втричі довше, ніж передконцертний. Особливості та специфіка цього етапу залежатимуть від інтенсивності стресу, випробуваного піаністом під час підготовки до виступу.

Рекомендації стосовно психолого-педагогічної підтримки у цей період відповідають загальному принципу надання допомоги тим, хто відчуває стрес. У цей час необхідно поставити перед собою нові завдання. Потрібно похвалити та

підбадьорити виконавця, надати йому позитивну емоційну підтримку. Він має відчувати контакт та зв'язки з оточуючими. Корисними для відновлення сил в цей час будуть фізичні вправи та правильне харчування.

Отже, музиканти, які обрали виконавську діяльність своєю основною професією, будуть зустрічатися з проблемою подолання сценічного хвилювання постійно, протягом виконавської діяльності. Майстерність і достатній сценічний досвід знімуть частину гостроти цієї проблеми і ліквідують істотні виконавські «втрати». Але повністю привчити себе до спокійного самопочуття під час сценічного виступу навряд чи вдається кому-небудь, навіть найталановитішим піаністам. З метою досягнення оптимальних результатів в процесі концертної діяльності, необхідно забезпечення необхідних умов, серед яких одним із визначальних є наступне положення: з метою здійснення психологічної підготовки, яка визначається і характеризується як процес формування механізмів захисту організму від стресу, доцільно створити максимальну психічну стійкість, сформувані відповідні навички перетворення негативних факторів впливу сценічного виступу на позитивні.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / Печенюк М. А. та ін. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2020. 240 с.
2. Пуні А. Ц. (1975). Стан психічної готовності та психологічна підготовка до змагань у спорті. *Питання психології спорту* : збірник наукових праць. Львів, 1975. С. 3–15.
3. Психологічна підготовка до виступу. URL: <https://ru.scribd.com/document/511558695/Психологічна-Підготовка-До-Виступу-2> (дата звернення: 17.11.2022р).

# СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЗАСОБАМИ КОЛОРИСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА ГІТАРІ

**Олексій Брила,**

*студент I курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

**Наталія Філіпчук**

*У статті проведено історичний екскурс щодо формування, розвитку звуковидобування та колористичного його наповнення, як важливої складової у створенні художнього образу при виконанні музичних творів на гітарі. На яскравих прикладах продемонстровано широкі можливості гітарних засобів виразності у відтворенні творчих задумів композиторів-гітаристів.*

**Ключові слова:** *художній образ, звуковидобування, колористичні прийоми, гітара.*

Одним із найголовніших творчих завдань в роботі над музичним твором, є вміння, розкривши художній образ, проникнути у внутрішній світ музики. Художній образ – узагальнене відтворення засобами музичної виразності (такими, як звукоутворення, мелодична лінія, інтонація, фактура, ритм, форма, динаміка тощо) явищ дійсності та духовного світу людини (Українська музична інцеклопедія, 2016: 333).

Щоб повноцінно відтворити художній задум композитора, виконавцю на музичному інструменті необхідно майстерно володіти, в першу чергу, якісним, насиченим, тембрально глибоким звуком. Художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі відображає уявлення виконавця, отримані в процесі

пізнання композиторського задуму, а практично втілюється засобами музичної виразності, до яких належать прийоми і способи звуковидобування.

Починаючи з епохи Відродження, коли гітара технологічно наблизилась до сучасного інструменту, музиканти почали усвідомлювати важливість якості звуку, його тембру для відтворення характеру виконання того чи іншого твору. Це спонукало їх до створення та аналізування нових способів та прийомів гри.

XVII століття спричинило новий виток розвитку гітарної музики, що сприяло пошукам звукотворення. Завдяки італійському педагогу та музиканту Франческо Корбетті, а пізніше, його учневі Роберу де Візе та іспанському гітаристу Гаспару Санз у статус цього інструмента почав змінюватись із народно-аматорського в професійний.

Високого рівня застосування колористичних прийомів гри на гітарі досягло в творчості гітаристів-класиків у XVIII столітті, серед яких М. Каркассі, А. Діабеллі, Ф. Каруллі, Н. Паганіні, М. Джуліані, Ф. Моліно та ін. Яскравою постаттю вирізняється італійський виконавець-віртуоз Ніколо Паганіні, який був блискучим не тільки скрипалем, але й гітаристом. Володіючи грою на музичних інструментах, він з легкістю переносив скрипкові прийоми гри піцикато, подвійні флажолети на гітару, що додало колористичній палітрі легкості. Іспанські композитори та виконавці Ф. Сор та Д. Агуадо, завдяки створенню віртуозних творів та шкіл гри на гітарі, змогли вивести виконавську техніку на новий рівень. В школі гри Сора були вперше описані принципи постановки лівої руки, які використовуються в сучасній техніці гри на гітарі. В Школі Агуадо важливе місце посідає питання техніки обох рук. «Кожен звук може мати багато відтінків, в залежності від положення правої руки: *sultasto* (біля грифу) дає характер звуку прозорий, арфоподібний, *sulpronticello* (біля підставки) – змінюється до більш гострого, різкішого, металевого відтінку. Саме Агуадо, один з перших, виклав ідею ногтевого способу гри на гітарі.

XIX століття відкрило нові імена композиторів, які писали для цього інструмента. Наполеон Кост, Йоганн Мерц, Джуліо Регондіта їхні сучасники

внесли вагомий вклад у розвиток гітарного репертуару, збагатили його художньо-образну сферу, зробили велику кількість перекладень музичних шедеврів, завдяки чому виконавська техніка піднялась на новий віртуозний рівень.

Ціла палітра нових прийомів гри виникла в кінці XIX — на початку XX ст. Нові музичні ідеї вимагали нового звучання, штрихів та барв, і гітара виявилась благодатним для цього інструментом. Не дивлячись на занепад популярності гітари в цей період, такі композитори та блискучі виконавці, як Ф. Таррега і А. Барріос змогли побачити та розкрити колористичний потенціал інструмента.

Та, найбільш новаторським щодо впровадження прийомів гри на гітарі можна сміливо вважати XX ст. Особливо виділяється творчість композиторів А. Сеговії, Е. Вілла-Лобоса, М. Понсе, М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, Ф. Морено-Торроби, Б. Бріттена. Стрімко розширився спектр прийомів гри, перкусійна техніка, використовуються різноманітні види штрихів, поєднання секундних інтервалів (відкрита струна плюс закрита (тоном вище або нижче), запозичення прийомів із стилю фламенко для створення нової музичної палітри барв.

Композитори та виконавці другої половини XX ст. Р. Дієнс, Ш. Рак ще більше розширюють можливості інструмента, використовуючи і різноманітні прийоми сонорики, шумові ефекти, «плаваючі» тони. Блискучий кубинський виконавець Лео Брауер казав: «Не гітара має свої кордони, а гітаристи, які визначають ці кордони та можливості», став новатором від ідей до принципів звуковидобування (3; С.3). Він відкрив нові шляхи розвитку гітарної музики, використовуючи різноманітні звукові ефекти: піцикато Бартока, поліритмію, спіралі, імітацію звуків природи, дзвонів, імітацію ударних інструментів, використовував різні варіанти перестроювання струн. Як приклад, п'єса Брауера «Кубинський пейзаж з дзвіночками», в якій, змальовуючи картину магічного ритуалу, де використано цілий ряд прийомів: піцикато, расгіадо, флажолети, імітацію ударних інструментів.

В контексті переосмислення «образу гітари» в нових музичних реаліях, XXI століття стало новою епохою щодо пошуку оригінальних, нестандартних

колористичних засобів музичної виразності інструмента (1). Художньо-образний аспект гітарного звукоутворення є невід'ємним від технологічного і являє його вищий рівень. Гітарне виконавство, зокрема українське, постійно розширює коло художніх образів разом з появою нових технік та стилів композиції.

Українські композитори-гітаристи працюють, як у класичному напрямку, так і експериментують з різними стилями: етно, джаз, рок. Синтез фольклорних мотивів із новими засобами виразності та прийомами, використання сучасної стилістики, наповнює гітарну музичну творчість новими барвами. Серед українських виконавців та композиторів, які сміливо ведуть експерименти зі звуком та іншими колористичними засобами виразності слід вирізнити М. Вігулу, А. Андрушка, В. Задоянова, К. Чеченю, Ю. Стасюка.

Цікавою, в цьому напрямку, є творчість блискучого виконавця та композитора Анатолія Шевченка, якій сміливо поєднує риси різних жанрових та національних стилів, використовує широку палітру колористичних засобів виразності. Яскравими зразками його творчості є «Карпатська рапсодія» (інша назва «Вітер з полонини») та «Пливе човен» з «Української сюїти».

В «Карпатській рапсодії» А. Шевченко об'єднав риси українського фольклору зі стилем фламенко. У творі темброво імітуються деякі інструменти (трембіта, цимбали, ансамбль «троїсті музики»), тремоло, виконання акордів технікою расгеадо, флажолети, поліритмія імітують явища природи (вітер, дощ) і підтримують гуцульський колорит (троїсті музики, коломийка, як ритуальний «дикий» танець)

П'єса «Пливе човен» створена на мелодію однойменної української народної пісні. Сміливе поєднання контрастних засобів виразності: спокійного мелодійного руху зі штрихом *ben marcato*, діатонічних інтонаційних зворотів і насиченої хроматики передає живописний та літературний зміст самої пісні.

«Джаз Фантазія №1» - Михайла Вігули, яскраво демонструє широкий спектр засобів виразності, адже, композитор є й неперевершеним виконавцем, який чудово

відчуває цей інструмент. У вступі арпеджовані септакордами і нонакордами викладені в імпровізованій формі, які переходять у хроматизовану мелодію в блюзовому стилі, для якого характерними є бенди (підтягування струни). У трьох темах з різною фактурою викладу та змінами темпу, щедро використані колористичні прийоми.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можемо дійти такого висновку. В результаті історичного розвитку та внеску видатних композиторів, музикантів та педагогів, у гітарному виконавстві сформувалась ціла палітра колористичних прийомів гри та засобів виразності для створення художнього образу, що було прослідковано на декількох яскравих прикладах.

Врахування стилю та епохи створення музичного твору, особливостей фактури, структурних, ладо-гармонічних та динамічних особливостей музичного твору слугуватимуть художньо-образному колористичному звукотворенню та використанню інших засобів виразності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барзишена В. (2017). Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній гітарній музиці (на прикладі творів А.Шевченка). Музична наука на початку третього тисячоліття. В.4.Одеса: ОНМА
2. Вітошинський Л. (2006). Про мистецтво гри на гітарі (Л.Мельник, пер. з нім.). Львів: БаК
3. Доценко В. І.(2011) Мій Брауер (нариси виконавця). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти. В.31. Харків: С.А.М. (с.3)
4. Іванніков Т.П. (2010). Постмодерністські тенденції в гітарній музиці. Музичне мистецтво. В.10.(с. 185-196.) Донецьк-Львів.
5. Українська музична енциклопедія. (2016). Т.4: Н–О, с. 333); Київ : ІМФЕ НАНУ.



## РОЗВИТОК СПРИЙМАННЯ ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ДІТЬМИ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ В ПРОЦЕСІ СПІВУ

**Юлія Валькова,**

*студентка III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства,*

*інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

**Наталія Журавльова**

*У статті розглянуто сприймання поліфонічної музики дітьми молодшого шкільного віку в процесі співу, його розвиток. Визначаються рівень вокальної підготовки дітей для співу двоголосся. Пропонуються методи розвитку сприймання поліфонічної музики дітьми в репертуар двоголосного співу*

**Ключові слова:** *поліфонічне сприйняття, спів, двоголосся.*

Сприймання є специфічною та основною функцією слухання, а спів, гра на інструментах, танець – це виконання та імітація прослуханої музики, або тої, що слухають, тобто сприйнятої або тої, що сприймається. Дітей потрібно в процесі співу навчати слухати та чути багатоголосся.

Формування сприйняття поліфонії потребує співу як самостійного виду музичної діяльності, і співу не тільки одноголосного. Наскільки спів, як вид музичної діяльності безумовно сприяє розвитку музичних здібностей, настільки розвиток співацьких навичок потрібно вважати необхідною частиною роботи по формуванню поліфонічного слуху та мислення. Незважаючи на те, що у початківців важко досягти чистого унісонного співу, все ж таки, доцільно навчати їх співу поліфонізованих двоголосних послівок, пісеньок.

Спів навіть простеньких двоголосних пісень, поспівок потребує певної вокальної підготовки учнів. Рівень вокального розвитку дітей, необхідний та достатній для співу двоголосся, визначається такими факторами: вмінням більшості співати нескладні одноголосні пісеньки та вправи в діапазоні до-ля першої октави та виконувати ритмічний малюнок знайомих пісень, вмінням притримуватися рівномірного метроритмічного руху, вистукувати по слуху ритмічні послідовності восьмих та четвертих тривалостей, вмінням узгоджено починати та закінчувати фразу, а також правильно користуватися диханням. Для досягнення цього рівня використовують відомі в музичній педагогіці методи та прийоми вокальної та ритмічної роботи. Спочатку потрібно, щоб учні навчились чути обидва голоси в тих двоголосних поспівках та піснях, які взяті на опрацювання.

На початку навчання поліфонічному співу, як стверджує З. Рінкявічюс, потрібно використовувати матеріал, в якому голоси абсолютно контрастні і в той же час зливаються в цілісний музичний образ. Потрібно створити другий голос, який приєднується до першого, головного та не має самостійної повноцінної мелодії, але відрізнявся індивідуальною ритмоінтонаційною структурою (Рінкявічюс, 1979: 56). Вважаємо за можливе створити другий голос до української народної пісні «Грицю, Грицю, до роботи», який буде в межах вузького діапазону, мати поступовий рух та остінатний характер. Всі діти вивчають і перший голос і другий, щоб кожен міг почути та засвоїти не тільки свою партію. Потім, пісня виконується двоголосним ансамблем «хор, ансамбль – викладач»: учні співають нижній голос, вчитель виконує перший голос на піаніно, і навпаки. Важливо підкреслити, що диференціації партій в дитячій свідомості сприяють темброві відмінності голосів (дитячий унісон – піаніно). Зрозуміло, на наступному занятті ці навички закріплюються.

На наступному етапі (одночасний спів обох партій школярами) можливо використовувати ігрові моменти: частина учнів на середині класу співають і

крокують в темпі і ритмі пісні другого, остінатного голосу. А першу партію, сидячи на місцях, спочатку тихше, потім все голосніше, виконують інші учні. Матеріал потрібно закріплювати на послідуючих заняттях і довести до рівня виконання поспівки. Такий прийом сприяє більш чистому виконанню музики, тому що в сприйнятті легше диференціюються суто інтонаційні особливості ліній та їх поєднань. Застосовуючи подібні методи, педагог може навчити дітей співати ще декілька таких пісеньок, і дитячих, і народних, в яких створюється другий голос.

Також, для розвитку сприймання поліфонічної музики дітьми в репертуар двоголосного співу можна включати канони. Звісно, для школярів канон має відповідати їх вокальним, теситурним можливостям, бути доступним в ритмоінтонаційному відношенні. Можна взяти за приклад українську народну пісню «Ой за гаєм, гаєм...». Другий голос вступає з висхідною фразою в момент, коли в першого починається низхідна. Канон розучують наступним чином.

1. Засвоюється поспівка в одноголосному виконанні: розучується ритмічний малюнок (відстукування та плескання на слух та по нотах); виробляється цілісне уявлення про мелодію.
2. Поспівка виконується в ансамблі педагога з дітьми в канонічному викладі. Під час співу школярі слідкують за ритмічним малюнком своєї партії. Вони вступають першими, педагог – другим.
3. Варіанти виконання: група школярів співає пропосту, інша відстукує ритм та промовляє слова респости. Або: перша група співає пропосту, а інша за допомоги педагога – респосту ( на нейтральні склади: *ti-mi, ta-ta...*)
4. Наприкінці розучування школярі співають канон з текстом самостійно, обмінюються партіями. Цьому потрібно приділити не менше 4х уроків.

Підсумовуючи вище сказане, приходимо до висновку, що шлях навчання співу двоголосної музики, який починається саме з поліфонічних форм, спирається на психологічні закономірності: свідомість школяра легше диференціює контрастні,

автономні поліфонічні лінії; діти швидко привчаються чути їх і поєднувати між собою в процесі виконання; при цьому інтенсивно розвивається поліфонічне сприйняття двоголосної фактури. Можна стверджувати, що даний шлях постає найбільш природнім та ефективним.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дорошенко Т. (1999). Методи навчання сприйняття музики. *Початкова школа*. №5, 18-20.
2. Керівництво процесом сприймання музики школярами: *Методичні рекомендації*. Підгот. О.Я.Ростовський. К.: Рад.школа, 1990. 64с.
3. Ринкявичус З. (1979). Воспринимают ли дети полифонию? Л.: Музыка, 64с.

## ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ДО ГРИ В ОРКЕСТРОВОМУ КЛАСІ

**Роман Воробель,**

*студент III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*кандидат пед. наук, доцент,*

*доцент кафедри музикознавства,*

*інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

**Ольга Морозова**

*У статті розглядається питання оркестрової підготовки студентів-інструменталістів, висвітлюються деякі форми і методи організації навчально-творчого процесу в умовах колективного музикування.*

**Ключові слова:** *оркестровий клас, студенти-інструменталісти, музичне мистецтво, колективне музикування.*

В сучасних умовах розбудови незалежної України особливого значення набуває відродження кращих традицій українського музичного мистецтва.

Концепція вищої музично-педагогічної освіти передбачає формування та розвиток висококультурної, творчої та освіченої особистості. Виховання музичної культури студентів-інструменталістів полягає в ознайомленні їх із широким спектром музичного життя, що виявляється у різноманітних формах навчальної діяльності, серед яких одне з чільних місць посідає оркестрово-виконавське музикування.

Гра в оркестрі формує у студентів почуття колективізму, артистизм та культуру сценічної поведінки, розвиває музичні здібності, художній смак, емоційність, навички слухання один одного, та навички гри в ансамблі.

Організація учбового процесу роботи в оркестровому класі здійснюється в двох основних формах занять: репетиційних (колективна форма) та урочних (індивідуальна форма).

*Колективна форма* організації навчальної діяльності студентів сприяє встановленню довірливих відносин між керівником і оркестрантами. Вони разом беруть участь у вирішенні навчальних та виховних завдань, у формуванні музично-естетичної культури, пізнавальних інтересів, використовують різноманітні методи та прийоми активізації процесу навчання. Але, незважаючи на очевидну ефективність цього виду занять, його доцільно поєднувати з індивідуальними.

*Індивідуальна робота* з учасниками оркестру вимагає максимальної самостійності, розвитку здібностей і творчих якостей кожного учасника оркестру. Вона спрямована на вдосконалення музично-виконавських навичок, глибоке вивчення та засвоєння власної партії. За умілої організації індивідуальних занять у студентів-інструменталістів формується самокритичне оцінювання власного виконання та виникає мотивація до самоосвіти та самовдосконалення.

У практичній роботі навчальних оркестрів розрізняють чотири основні види репетицій, кожна з яких має свої завдання, методи, функції та особливості.

*Коригувальна* репетиція проводиться з метою уточнення характеру аранжування розучуваного твору, виявлення недоліків у партитурі та визначення шляхів їх усунення. Також її може бути проведено, коли у керівника виникає сумнів щодо правильності інструментовки музичного твору і технічних можливостей його виконання даним складом оркестру.

*Робоча* репетиція проводиться для вивчення конкретного твору та підготовки його до концертного виконання. Такі репетиції мають свої етапи і проводяться зазвичай з повним складом оркестру, а також по групах та індивідуально з метою детального відпрацювання партій.

*Прогінна* репетиція проводиться для вирішення окремих завдань, пов'язаних із поліпшенням якості виконання всього твору, встановленням правильного співвідношення темпів, динаміки, фразування тощо.

*Генеральна* репетиція проводиться для визначення готовності розучуваного твору до концертного виконання, усунення незначних погрішностей. Вона є своєрідним підсумком, тому призначати її треба лише тоді, коли твір детально опрацьований та готовий до виконання у концерті.

У практиці роботи в оркестровому класі склалася певна система методів музичного навчання, яка включає в себе пояснення, розповідь, бесіду та показ. Ці методи тісно пов'язані між собою.

*Пояснення.* Цей метод широко використовується в навчальному процесі. Його мета – розкриття нових понять, закономірностей виконавського мистецтва, роз'яснення характеру майбутніх дій, попередження ймовірних помилок. Даний метод найбільш пов'язаний із показом і вправами.

*Розповідь.* Цей метод є послідовним викладом музичного матеріалу і стосується теми, що вивчається. Розповідь має бути образною, переконливою, яскравою за змістом. Залежно від теми, в неї можна включати читання уривків з художньої літератури, прослуховування музичних п'єс, демонстрацію наочності. Основне завдання розповіді – короткий виклад відомостей, необхідних для виконання твору, створення певного емоційного ставлення для його сприйняття і осмислення.

*Бесіда* застосовується на заняттях для поглиблення, закріплення, систематизації та перевірки раніше вивченого матеріалу, а також для набуття нових знань. Завдання цього методу значно ширші за інші. По-перше, бесіда – це завжди діалог між керівником і учасниками колективу, завдяки чому постійно підтримується інтерес до матеріалу, що вивчається і висока активність музикантів. По-друге, під час бесіди виникає прямий і зворотній зв'язок, що створює можливість гармонійно поєднувати процес засвоєння нових знань із паралельно.

Перевіркою якості їх засвоєння. По-третє, бесіда є важливим засобом взаємозбагачення учасників оркестру, вона дає можливість вести колективний пошук.

*Показ* посідає виняткове місце у музичному навчанні. Лише педагог може помітити помилку, дати пораду, підказати вправу для ліквідації недоліків у виконанні. Тому на заняттях за усним поясненням необхідний показ зразкового виконання прийому. Можливий показ лише елементів виконання, при цьому він може супроводжуватись поясненням. У процесі навчання можна застосовувати і так званий негативний показ (доброзичлива карикатура на виконання студента).

Отже, застосування різноманітних форм, приймів та методів організації навчально-творчої діяльності студентів в оркестровому класі є необхідною психолого-педагогічною умовою для формування у майбутніх виконавців-інструменталістів самостійності, професійності та фахової компетентності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашперський В.П. (2022). Методика викладання гри на духових інструментах. Програма ОК для спеціальності 025 «Культура і мистецтво» 28 с.
2. Лапченко В. (1995). Методика початкового навчання гри в оркестрі. 106 с.
3. Шумський, М.О. (2008). До питання професійної підготовки майбутніх учителів музики в оркестровому класі. *Проблеми мистецької освіти*. № 2, 82-89



# СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬО-СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ ТА ЙОГО ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

**Анастасія Гайчук,**

*студентка III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін*

**Людмила Будім**

*В статті аналізуються особливості концертного виступу вокаліста, створення ним художньо-сценічного образу, а також вплив тих чинників, які беруться до уваги при підготовці до нього; виявляється схожість акторської й музичної виконавської діяльності.*

**Ключові слова:** концертний виступ, вокаліст, актор, перевтілення, художньо-сценічний образ, роль.

В умовах професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва одне з важливих місць займає проблема формування їх вокально-сценічної майстерності. Уміння створити художньо-сценічний образ і втілити його в концертній діяльності іде поряд із вміннями технічно досконалого відтворення вокальних творів. Майбутній вчитель музичного мистецтва має володіти сценічно-образною культурою, яка містить інтерпретаційні вміння, виконавську майстерність, естетику поведінки тощо. Сформованість такої майстерності відіграє важливу роль у становленні особистості майбутнього вчителя-музиканта, допомагає розкрити його творчий потенціал та можливості подальшої професійної самореалізації.

Проблема створення художньо-сценічного образу у виконавському мистецтві цікавила багатьох науковців та педагогів. Аналіз їх праць в області інтерпретації

творів, структури художнього образу представлено в наукових дослідженнях Н. Гребенюк, О. Михайличенко, В. Левко, С. Гмиріної, А. Зись, Ю. Манна, Г. Махліна, С. Раппопорта, І. Роднянської, М. Храпченко та інших. Вивчення та аналіз цих джерел свідчить, що поняття «сценічний образ» – є вершиною праці вокаліста, це результат досягнення мети його сценічної діяльності як концертного виконавця.

Створення сценічно-художнього образу вокального твору є складним творчим процесом, який має свої характерні особливості й досягається виконавцем завдяки багатьом складовим: тембровому забарвленню голосу, вмінню володіти динамічними нюансами та інтонаційними відтінками, а також певною культурою, художнім смаком, відчуттям музики тощо.

Виразне виконання вокального твору на сцені вимагає від співака не стільки вокально-технічних навичок, скільки вміння проникнути в образ, створений композитором та поетом. Відчути, пережити, донести до слухача зміст і художній задум твору та передати голосом найтонші рухи людської душі так само важливо для виконавця як і наявність співацького голосу. Особливої ваги у створенні сценічного образу вокального твору набуває також акторське втілення особистісних якостей персонажа. При цьому на перший план свідомості вокаліста виходить його темперамент, творча уява і фантазія, які формують емоційну складову проникнення в образ сценічного героя.

Поняття сценічного образу науковці тісно пов'язують з поняттям перевтілення. Не існує перевтілення без створення яскравого сценічного образу, оскільки і сам образ не може виникнути без перевтілення (Гмиріна, 2013: 15). Розвинута уява, здатність до глибокого переживання художнього образу, який виконавець прагне створити - ось чого вимагає від вокаліста концертне виконання твору і тільки така його подача знаходить відгук у душі слухача (Лабінцева, 2010: 216).

Опановування навичками сценічного перевтілення можливе завдяки вивченню і практичному опануванню елементів акторської майстерності. Це непросте завдання вимагає розуміння сутності головних характеристик персонажа, вміння творчо передавати їх за допомогою використання усіх доступних елементів візуальної комунікації, від погляду, виразу обличчя, жестикуляції, постави, рухів. (Горбенко, 2013: 121).

Вокальна музика є найбільш сприятливою для формування музичного мислення шляхом поетичного, образно конкретного слова, а донесення думок та почуттів виконавця, висловлених музикою, є більш глибоким і багатогранним. Текст завжди конкретизує думки, які висловлює музика, допомагає розкрити зміст музики на глибинному рівні, пережити кожну фразу, інтонацію. Яскраве і емоційне виконання твору на сцені створюється виконавцем і шляхом правильної побудови драматургії твору, вміння вибудувати його динамічний план, виразну інтонацію тощо. (Гребенюк, 1999: 48)

Отже, одним із головних завдань сучасної мистецької освіти є підготовка майбутніх фахівців до професійної діяльності, до складу якої входить вокально-виконавська робота. Вона виражається у володінні студентом сукупністю вокально-сценічних знань, умінь і навичок, в його здатності до сценічного перевтілення, що вимагає володіння як вокально-технічними навичками, так і опанування умінням створення художньо-сценічного образу. Підготовка має бути спрямована на формування в майбутнього фахівця здатності до сценічного перевтілення, уміння самостійно створити інтерпретації вокальних творів, а також вдалого та ефективного застосування засобів сценічної виразності перед аудиторією.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гмиріна С. В. (2013). Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. № 14, 46–50.
2. Горбенко О. Б. (2013). Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору. (с. 120-122). *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.
3. Гребенюк Н. Є. (1999). Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
4. Лабінцева Л. П. (2010). Концертний виступ як особливий вид музично-виконавської діяльності. *Вісник ХДАДМ*. № 1, с. 215–216.

# ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ НАД ГАМАМИ СТУДЕНТІВ-ТРУБАЧІВ

**Андрій Гнатюк,**

*студент IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства,*

*інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

**Володимир Кашперський**

*У статті розглядаються основні принципи, методи та етапи роботи над гаммами в процесі навчання студентів-трубачів. Обговорюються особливості виконання штрихів при виконанні гам на трубі. Аналізуються помилки в роботі виконавського апарату виконавців-трубачів при виконанні штрихів, їх причини та шляхи подолання.*

**Ключові слова:** *гами, арпеджіо тризвуків, штрихи, атака звуку.*

Робота над мажорними та мінорними гаммами, обернення тонічних тризвуків, домінантових септакордів і зменшених ввідних септакордів є основою технічної підготовки трубача всіх ланок музичної освіти. Вона повинна починатися на перших етапах навчання та тривати протягом всієї виконавської діяльності.

Гами і арпеджіо включають в себе велике різноманіття виконавської техніки. Заняття над ними дозволяють музиканту зосередити увагу на відпрацюванні різних виконавських прийомів, пов'язаних із роботою губ, язика, дихання, пальців, на координації та взаємозв'язку всіх компонентів виконавського апарату. Робота над цими вправами сприяють засвоєнню всіх прийомів звуковидобування, пов'язаних із атакою звука, артикуляцією та штрихами, допомагає набутти навички контролю над якістю звука, інтонацією та строем (Кобець, 1963: 91).

Процес роботи над гамами та арпеджіо необхідно розділити на два етапи. Перший етап – це вивчення мажорних та мінорних гам, обернення тризвуків, доміантових септакордів і зменшених ввідних септакордів. В залежності від індивідуальних особливостей учня, від його теситурних можливостей на інструменті, необхідно засвоїти аплікатуру всіх гам в повільному темпі та досягти чіткого їх виконання в дві октави або з переносом в нижній регістр, тобто в малу октаву.

Всі гами необхідно розділити на двохоктавні та півториоктавні. Малий діапазон труби не дозволяє виконавцям грати деякі гами в дві октави. Це пояснюється тим, що студенти-початківці не завжди вільно володіють верхнім регістром. Тому на першому етапі роботи над гамами необхідно визначити, які із них можна віднести до двохоктавних, а які до півториоктавних.

Мажорні та мінорні двохоктавні гами будуються від звуків: до, сі, сі-бемоль, ля, ля-бемоль, соль, фа-дієз і т.д. Півториоктавні гами – від звуків: фа, мі, мі-бемоль, ре, ре-бемоль і т.д. Півториоктавні гами (від звуків фа, мі, мі-бемоль) необхідно грати, обов'язково використовуючи нижній регістр (ноти малої октави) та поступово добавляючи в верхньому регістрі (в другій октаві) перший тетракорд.

Це ж розділення необхідно застосовувати і при розучуванні тризвуків і основних септакордів гами. Починати грати гами необхідно в повільному темпі, в самому простому ритмі, четвертними нотами в нюансі мецо форте (Андросюк, 2004: 3).

Розучування гам, наприклад, в нюансі форте приведе до передчасної втоми амбушюра. Не слід також розучувати гами в дуже тихих нюансах, так як це може привести до негативних наслідків. Головну увагу необхідно зосередити на якості та чіткості звуковидобування, рівності витримування кожного звука та правильності його закінчення, на інтонації та динаміці. Не допускати ніякого вібрато.

При програванні гами особливу увагу необхідно приділяти правильному розподіленню виконавського дихання. Необхідно добиватися хорошого, рівного

звучання, щоб останні звуки перед вдихом були тієї ж якості, як і після вдиху. Дуже важливо рівномірно розподіляти дихання протягом всієї гами – догори та донизу.

Гами та арпеджіо є основним інструктивно-тренувальним матеріалом, на якому відпрацьовується вся штрихова палітра виконавця.

Правильне використання штрихів допомагає виконавцю розкрити характер та зміст музичного твору. Кожен штрих, як прийом гри на трубі має свої особливості, вирішальна роль в яких належить язика та диханню.

Засвоєння штрихів рекомендується починати з деташе, яке потрібно грати, використовуючи чіткий удар язика. Початок звука має бути по гучності рівним його продовженню. Головна умова при цьому – утримання кожного звука до кінця його тривалості (Arban, 1928: 49).

Гами необхідно грати не тільки роздільною атакою звука – штрихом деташе, а і штрихом легато. Легато – прийом гри на трубі, оснований на зв'язному виконанні звуків без перерви, при якому плавний перехід від одного звука в інший, на одному диханні, без пауз між звуками.

В процесі роботи над гамами необхідно засвоїти основні штрихи твердої та м'якої артикуляції. До штрихів твердої артикуляції відносяться: деташе, стакато, стакатисимо, маркато, мартеле.

Стакато – штрих, який характеризується коротким, відривчастим виконанням звуків, окремих один від одного. Рух язика має бути швидким, чітким, енергійним. При виконанні даного штриха не слід забувати, що звуковидобування має бути дуже чітким, але без напруження язика і зайвої жорсткості.

Стакатисимо – прийом гри на трубі, що характеризується як підкреслене та відривчасте виконання. Відрізняється більшою різкістю і скороченням звуків.

Маркато – спосіб артикуляції при грі на трубі, заснований на прийомі гри деташе. Даний штрих потребує яркого акцентованого початку звука, з подальшим його ослабленням.

Мартеле, або мартле – один із штрихів твердої артикуляції при грі на трубі. На відмінність від стакато характеризується більш тяжким звучанням і більшим витриманим звучанням. Закінчення звуків різке, відбувається за допомогою язика.

До штрихів м'якої артикуляції потрібно віднести: портато, нон легато.

Портато – прийом виконання на трубі; м'яке, виразне підкреслення звуків, що утворює безперервність звучання. Штрих близький до легато, але відбувається за допомогою м'якого удару язика та підкреслення слабким поштовхом повітря.

Нон легато – прийом виконання, при якому перехід від одного звука до іншого відбувається окремо, але не відривчасто. Штрих, близький до стакато, але пауза між звуками зовсім незначна. Атака звука м'яка, не акцентована, закінчення також м'яке, без допомоги язика. (Докшицер, 2010)

Працюючи над гамою, студент повинен сконцентрувати свою увагу на ідентичність атаки, на якості артикуляції всіх звуків, незалежно від динаміки. Ні в якому випадку, не потрібно при грі в тихій динаміці пом'якшувати артикуляцію. Необхідно відпрацьовувати тверду атаку і в тихих нюансах і пам'ятати, що гама повинна виконуватися однаковою атакою.

В мінорних гамах необхідно виконувати не тільки натуральний, але і гармонічний і мелодичний варіанти.

Після програвання гами в різній динаміці, з різною артикуляцією можна переходити до арпеджіо тризвуків і септакордів. Їх необхідно розучувати, застосовуючи ті ж принципи, що і в гамах і грати в тому ж характері.

Другий етап роботи над гамами, септакордами, тризвуками та їх оберненнями починається тоді, коли студент добре засвоїв їх в повільному темпі, а також має сформований амбушюр і в достатній мірі володіє регістрами інструмента.

На цьому етапі роботи необхідно збільшити загальний темп і перейти до більш коротких тривалостей. Але важливо пам'ятати, короткі тривалості слід виконувати без зміни загального темпу, тобто, в тому темпі, в якому гралися четвертні. Професійні виконавці в своїх заняттях також грають гами в прямому та в



зворотному секвенційному русі в самих різноманітних нюансах, штрихових та ритмічних комбінаціях. В щоденній практиці гами, які виконуються таким чином, музиканти називають «зворотні» гами.

Студенту важливо засвоїти всі мажорні та мінорні (гармонічні) «зворотні» гами. Розучування «зворотних» гам необхідно починати в повільному темпі, відпрацьовуючи складні переходи, а саме, перехід до основної ноти секвенції. При розучуванні необхідно пам'ятати, що дихання потрібно брати, обов'язково, перед кожним основним тоном секвенції. По мірі розучування, необхідно постійно відпрацьовувати різні штрихи та їх поєднання. Після вивчення гами та засвоєння основних штрихів, дуже корисно програвати гаму в дуже швидкому темпі, використовуючи подвійну та потрійну артикуляцію, доводячи її до технічної досконалості.

Необхідно звернути увагу студентів: при розучуванні та подальшій гри «зворотні» гам необхідно слідкувати за чіткістю атаки кожного звука, і синхронною взаємодією всіх виконавських компонентів – дихання, чіткого язика, вільного амбушюра (Vizzutti, 1991: 19).

Для вивчення як сучасної, так і старовинної музики необхідно розширювати набір гамм, використовуючи під час занять гармонічний і двічі гармонічний мажор та хроматичну гаму.

Робота над хроматичною гамою відноситься до одного із найважливіших елементів щоденних занять трубача. Вивчення такої гами пов'язане з великими технічними труднощами щодо координації пальців та язика. Починати розучування необхідно в повільному темпі з фа-дієз малої октави штрихом легато. Поступово по мірі засвоєння матеріалу необхідно нарощувати темп і збільшувати діапазон, але не забувати про динамічну рівність звучання та чистоту інтонації.

Роблячи висновок, необхідно нагадати, що гами та арпеджіо є одним із важливих елементів в заняттях музиканта-трубача. Їх необхідно грати щодня, навіть якщо не має можливості для повноцінного заняття, необхідно програти

одну, дві гами, використовуючи всі наявні в роботі виконавські прийоми. Однак не варто забувати про дотримання штрихової точності, ритмічної дисципліни, рівності звучання, інтонаційної чистоти.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Arban, J. B. (1928). *Vollständige Schule für Trompete, Cornet ä Pistons Flügelhorn und Tenorhorn*. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag. 404 p.
2. Vizzutti, A. (1991). *Trumpet method. Book 2*. Alfred Music. 106 p.
3. Андросюк, Р. Є. (2004). *Робота юного трубача над гаммами. Методичні рекомендації для учнів музичних шкіл та студентів вищих музичних закладів I-II рівня акредитації*. Київ, 68 с.
4. Докшицер, Т. О. (2010). *Штрихи на трубе / за ред.. В. Т.Докшицера*. Москва, 25 с.
5. Кобець, І. М. (1963). *Почакова школа гри на трубі*. Київ : Мистецтво. 260 с.

# ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

**Марія Голюк,**

*студентка IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та  
методики музичної освіти*

**Галина Сікора**

*у статті висвітлено особливості розвитку музичної пам'яті як важливої складової розвитку музиканта; розглянуто ефективні прийоми та методи запам'ятовування музичного твору, які необхідні музикантам-виконавцям.*

**Ключові слова:** *музична пам'ять, музичний твір, виконавець.*

Розвиток музичної пам'яті є важливою складовою для формування музиканта-виконавця. Проблема розвитку музичної пам'яті є однією з найактуальніших у музикознавстві, музичній педагогіці та психології.

Для відтворення музичного твору необхідні декілька компонентів, зокрема, музичний слух, розуміння музичної мови композитора, емоційний відгук, виконавські здібності та навички. Музичний твір існує в часі. Кожна мить звучання акустично зникає, але в слуховій та емоційній пам'яті продовжує жити.

Пам'ять – це здатність нервової системи зберегти реакції на отримане людиною сприйняття. Вона зберігає знання про музику, слуховий досвід.

Пам'ять слухача і виконавця різняться. Якщо слухач відновлює сприйняття щойно озвученого, то виконавець, до відтворення музики, повинен уявити собі в пам'яті зміст, характер, настрої, складності твору.

Таким чином – музична пам'ять поділяється на слухацьку як впізнавання музики (низький рівень), та виконавську як вміння її відтворювати голосом або на музичному інструменті (вищий рівень). Ці обидва види знаходяться у тісному взаємозв'язку.

Як відомо, добре розвинена музична пам'ять – це швидке запам'ятовування музичного твору, його міцне збереження й максимально точне відтворення через деякий час після вивчення.

Для музичної пам'яті вирішальну роль відіграє закон асоціації: чим більше асоціацій, тим краще запам'ятовування. Музичні дослідники відмічають, якщо музичний твір був добре вивчений, а потім забутий, то через багато років його можна згадати.

Щоб запам'ятати музичний твір музиканти використовують рухову, емоційну, зорову, слухову та логічну пам'ять. В залежності від індивідуальних здібностей, кожен виконавець буде опиратися на більш зручний для нього вид пам'яті.

Музиканту-виконавцю необхідно не менше трьох видів розвиненої пам'яті: *слухова* (основа успішної роботи для виконавства), *логічна* (пов'язана із розумінням змісту музичного твору, розвитку думки композитора) й *рухова* (дуже важлива для виконавця-інструменталіста).

Великого значення для розвитку музичної пам'яті має *попередній аналіз музичного твору*, завдяки якому відбувається активне запам'ятовування матеріалу.

Розглянемо деякі прийоми та методи запам'ятовування музичного твору.

*Робота над текстом твору без інструменту.* На цьому етапі відбувається процес ознайомлення та первинне вивчення твору. На основі уважного розгляду нотного тексту та за допомогою внутрішнього слуху здійснюється уявне звучання музичного твору. При цьому музикант може визначити: головний настрій та головну ідею музичного твору; особливості розвитку художнього образу; розуміння позиції автора; зміст твору.

Ретельний аналіз музичного тексту сприяє його подальшому успішному запам'ятовуванню.

Далі відбувається робота з *текстом музичного твору, у інструменталістів за інструментом*. На цьому етапі важливе ескізне ознайомлення з твором, він повинен виконатися у справжньому темпі (можна прослухати твір у запису). Після першого ознайомлення починається детальна робота над твором – виділяються складні місця, визначаються способи добування звуків, зручна аплікатура, у повільному темпі розглядаються незвичні виконавські рухи. На цьому етапі продовжується розгляд мелодійних, гармонійних та фактурних особливостей твору, його тонально-гармонійний план, здійснюється аналіз художнього образу. Постійна розумова робота – є основою успішного запам'ятовування напам'ять. «Добре запам'ятовується те, що добре зрозуміле».

Для того, щоб процес запам'ятовування відбувався більш ефективно, необхідно включати в роботу діяльність усіх аналізаторів музиканта:

- вдивляючись в ноти, можна запам'ятати текст зорovo і потім під час виконання напам'ять уявляти його;
- уважно слухаючи мелодію, проспівуючи її окремо голосом без інструменту, можна запам'ятати мелодію на слух;
- включаючи елементи сінестезії, можна уявляти колір, смак та запах музичних фрагментів;
- відмічаючи під час виконання опорні пункти твору, можна підключати логічну пам'ять на розвиток гармонійного плану.

Сприйняття звукової палітри твору не буває незмінним. З кожним повторенням, особливо через деякий час, музика набуває більш осмислені логічні зв'язки, інший емоційний зміст, по іншому відбувається усвідомлення мовно-образного сюжету, виокремлення головного та другорядного. Все це, ніби, ускладнює запам'ятовування матеріалу, але, водночас, систематизує, поглиблює, закріплює.

Чим вище сенсорна, чуттєва та уявна активність у процесі розучування твору, тим скоріше він вивчається напам'ять. Вивчаючи твір напам'ять, не слід намагатися запам'ятати його цілком. Краще запам'ятовувати невеликі фрагменти музичного твору.

*Робота над твором без тексту (виконання напам'ять).* В процесі виконання твору напам'ять відбувається подальше закріплення його в пам'яті – слуховій, руховій, логічній. Великого значення мають асоціації, до яких звертається виконавець, щоб виконати музичний твір більш виразно.

Коли твір вивчено напам'ять, необхідно його регулярно повторювати для закріплення у пам'яті. Збільшення кількості повторень приводить до кращого запам'ятовування. Але програвати твір необхідно з повною розумовою зосередженістю, якщо його виконувати бездумно багато разів, це може перетворитися на «зубріння».

*Робота без інструменту та без нот.* Це найбільш складний спосіб діяльності над музичним твором, але дуже актуальний у нашому сьогоденні. Чергуючи уявне виконання з реальним виконанням твору, людина може досягти найбільш міцного запам'ятовування музичного твору. Уявні повторення музичного твору розвивають концентрацію уваги на слухових образах, які підсилюють виразність виконання та поглиблюють розуміння твору.

Противагою до запам'ятовування є різні рівні забування. Нерідко спостерігаються так звані «провали» пам'яті: те, що ніяк не міг згадати, через хвилину «впливає». І навпаки, те, що знаєш впевнено, раптом забуваєш. Це пов'язано з перенавантаженою нервовою системою, втомою, хворобливим станом, а також віковими змінами. Для згадування музичного матеріалу, насамперед, уявляється звуковий образ, що підкріплюється музично-логічною пам'яттю з теоретичною основою. Інколи з повтору можна згадати і «проскочити», але найкраще допомагає «підглядка» в нотний текст.

Отже, музична пам'ять має велике значення у процесі навчання та формування професійних якостей музиканта-виконавця. Розуміння особливостей музичної пам'яті дає змогу особистісного зростання, підвищення рівня виконавської майстерності, розвитку музичної культури.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Матвійчук К. О. (2015) Музична пам'ять та шляхи її вдосконалення. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. № 9 (53). Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського. с. 336-342
2. Музична пам'ять – Вікіпедія. Вилучено із <https://uk.wikipedia.org> › wiki
3. Ночевна О. Б. (2018). Розвиток музичної пам'яті учнів на уроках сольфеджіо. Методичні рекомендації. Вінниця. Вилучено із <https://naurok.com.ua> › metod..
4. Рожко І. (2016). Наукові підходи до розвитку музичної пам'яті молодших школярів. Наука і освіта. № 1. с. 97-102. Вилучено із: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NiO\\_2016\\_1\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NiO_2016_1_21)
5. Шумська В. С. (2017). Формування та розвиток музичної пам'яті в процесі навчання гри на фортепіано. XIV Міжнародна наукова інтернет-конференція ADVANCED TECHNOLOGIES OF SCIENCE AND EDUCATION. Dubai.

# ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВИТИНАНКИ ЯК ВИДУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

**Софія Греськова,**

*студентка I курсу спеціальності 013 «Початкова освіта»*

**науковий керівник:**

*кандидат педагогічних наук, професор,*

*заслужений діяч мистецтв України,*

*завідувачка кафедри образотворчого та*

*декоративно-прикладного мистецтва та технологій*

**Греськова В.В.**

**Актуальність теми.** На виховання національної свідомості у молодого покоління та реалізацію завдань національного виховання має вагомий вплив використання народного мистецтва. Енергія народу, його майстерність знайшли відображення в різноманітних видах народного мистецтва. Пріоритетну роль надають декоративно-прикладному мистецтву, яке найбільш доступне і найлегше у сприйманні глядачу різного віку. І тому, саме використовуючи різні засоби декоративно-прикладного мистецтва, набудемо найбільшої ефективності у вихованні національної самосвідомості учнів.

Різні засоби мистецтва, як виховний потенціал, зустрічалися в навчально-виховному процесі в «багатьох вітчизняних братських, земських і церковно-приходських школах, духовних семінаріях, колегіумах, гімназіях, ліцеях, інститутах шляхетних дівчат та університетах. На території України яскравими проявами декоративно-прикладного мистецтва завжди були килимарство, гончарство, вишивка, витинанка» [1].

**Основний виклад матеріалу.** Розглянемо витинанки як один із «засобів декоративно-прикладного мистецтва, які були орнаментальними й фігурними



прикрасами житла, ажурно витяті ножицями, вирізані ножем з білого або кольорового паперу. Їх назва походить від техніки виготовлення «витинати» - витинанки» [1]. У простих витинанках відображається весь період існування людини.

Паперові прикраси, якими селяни оздоблювали хати з'явилися в середині XIX століття. А так звані «силуети» – виникли в середині XVIII століття у Франції, а потім швидко поширилися по всій Європі. «Силуети - це своєрідні портретні зображення і фігурні композиції, намальовані тушшю, вирізані з паперу або гравійовані на дереві. Найчастіше силуети вирізали за контуром маленькими ножицями з тонкого чорного глянцевого паперу» [1]. Силуети вирізали і Альберт Дюрер, і Пітер-Пауль Рубенс, і Бертель Торвальдсен та ін.

Таке мистецтво силуетів було поширене і на території України. Їм була притаманна чіткість контурів, виразність ліній, витримані закони перспективи та пропорційні відношення. Талановиті художники вміли передавати і простір, і розвиток дії.

Важливою причиною поширення витинанок була поява на селі паперу, хоча вдосконалення виробництва паперу, яке до XIX століття залишалось трудомістким процесом. Пізніше поновилась технологія виготовлення паперу - випускали папір високої якості, різних гатунків, зокрема кольоровий, а головне значно дешевий, ніж раніше.

Г. Квітка-Основ'яненко в повісті «Щира любов» згадує хатні прикраси на Харківщині: «Усі позаквітчувані всякими квітами: коли улітку – то справжніми, на зиму – то робленими з шпалерів; а перед образами висіли на шовковинках голуби, зроблені теж з шпалерів» [1].

Гене́за терміну «витинанка» бере свій початок в літературі 1913 року. Тому можна стверджувати, що відсутність терміну аж ніяк не може заперечити існування давніх витинанок. Кожному регіональному осередку притаманні різні назви витинанок: вазон, стригунці, зірочки, квіти, хрестики, козаки тощо.

Оформлення хат настінними розписами, відіграли свою роль у виникненні і розвитку паперових витинанок. На Поділлі цих два види декоративно-прикладного мистецтва використовували в однаковій мірі, а деколи могли і доповнювати один одного. Іноді витинанки повністю витісняли розписи, переймаючи на себе основну функцію декорування інтер'єру. В них відображались мотиви орнаменту, які характерні розписам на стіні. Витинанки використовувались частіше – їх легше і швидше можна було виготовити перед релігійними святами.

Архівні матеріали стверджують, що саме найдавніші українські витинанки, що дійшли нашого часу, походять з Прикарпаття і Західного Поділля. Їх експонували на великих мистецьких виставках, на яких представлялись різні види народного та художнього мистецтва.

Дослідники зазначають, що на початку ХХ століття в багатьох регіонах України та і навіть і Польщі не було такого житла, в якому би стіни не були прикрашені витинанкою чи декоративним розписом.

Витинанками зацікавилися етнографи, мистецтвознавці та художники. «У Польщі – Л. Стройнгівський і Б. Мавський на Україні – Ю. Диніковський, С. Левицький, О. Нижанківський, В. Шухевич та ін. Велике наукове значення має колекція львівського вчителя й етнографа Б. Заклинського. Твори, зібрані ним на Прикарпатті у 1904 – 1905 роках підписані, визначена й місцевість, з яких вони походили. Якщо витинанки кінця ХІХ століття були переважно анонімними, то й цій збірці ми вперше зустрічаємося з іменами майстрів: Д. Припхан, С. Семків із с. Пасічне, Ф. Іванів з с. Угринів, А. Маланин з с. Нижів (тепер Івано-Франківська область) та ін» [1].

У повісті «Fata morgana» М. Коцюбинським описано характерний звичай прикрашати кімнати перед святами: «Гафійка мусила нарізати з паперу нових козаків та квіток і обліпити ними стіни од божниці до дверей. Крила голубків, що гойдалися перед образами на нитці, замінені були новими, ще більш яскравими» [1].

Широко використовувались витинанки у сільському інтер'єрі на Поділлі, на Подніпров'ї, Слобожанщині, Прикарпатті, півдні Чернігівського Полісся, а також на Буковині. Саме про Поділля йдеться у матеріалі музейних і приватних збірках, як регіон, в якому найбільше вони побутували. Внаслідок міських впливів на селі поширилися фіранкові і шпалерні паперові прикраси. Народні майстри використовували рядковий спосіб розташування елементів, тобто вирізали витинанки в смужці.

Витинанки як вид декоративно-прикладного мистецтва, завжди мали й мають відданих прихильників. Це насамперед талановиті майстри, які не дають забути про витинанки і сприяють відродженню і розвитку цього виду мистецтва.

Так, «протягом 50-60 років стають відомими такі майстри: П. Греблюк, Є. Гринюк, Є. Капустинська на Прикарпатті; Ю. Мізік, І. Намака, Г. Скрипка, В. Яскілка на Поділлі; Н. Білокінь, П. Глущенко, І. Пилипенко на Подніпров'ї та ін. Вони виготовляли витинанки для оздоблення власної або сусідських хат, дітям для розваги, інші робили перші кроки у виставочній діяльності» [1].

Ретроспективна виставка «Українські витинанки» 1981 р. у Львові вперше дала змогу широко оглянути, проаналізувати й оцінити твори цього виду народного мистецтва. У залах Музею етнографії та художнього промислу АН України експонувалися понад 800 кращих творів з кількох музейних і приватних збірок. Експозиція розпочиналася давнім витинанкам кінця ХІХ століття і закінчувалася творами сучасних народних майстрів, самодіяльних та професійних художників з усієї України» [1]. Ці твори, виконані у традиційному руслі давніх прикарпатських витинанок, демонстрували на виставці.

І сьогодні, витинанка, як вид декоративно-прикладного мистецтва, супроводжує людину. З нею дітей ознайомлюють в закладах дошкільної освіти, в початковій та середній школах, в закладах позашкільної освіти, вирізаючи сніжинки та серветки до новорічних свят на заняттях, оздоблюючи інтер'єри закладів до свят за допомогою учителів-наставників. Майстрами-витинкарями

сучасності було запропоновано використовувати витинанку як сувенір у формі листівок. За таким напрямком працювали хмельничанка народна майстриня Людмила Мазур, а сьогодні і її донька Оксана Мазур. Їх твори неодноразово представлялись у Хмельницькому обласному художньому музеї.

**Висновки.** Ми поділяємо думку науковців, майстрів народного мистецтва про те, що українські народні витинанки – це яскравий, своєрідний вид народної декоративної творчості, що має глибокі й багаті традиції та велике майбутнє.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Е.А., Захарчук-Чурай Р.В. & Станкевич М.Е. (1992) Декоративно-прикладне мистецтво. Львів. Світ.
2. Стан Т. С. (2006) Майстри декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини. Фотоальбом. Хмельницький.
3. Станкевич М. (1986) Українські витинанки. Київ. Наукова думка.

## ДО ПРОБЛЕМИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА ШЕСТИСТРУННІЙ КЛАСИЧНІЙ ГІТАРІ

**Анастасія Дідик,**

*студентка III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та*

*методики музичної освіти*

**Наталія Філіпчук**

*У статті висвітлено основні проблеми звуковидобування на шестиструнній класичній гітарі та розглянуто деякі методичні шляхи їх вирішення.*

**Ключові слова:** *гітара, специфіка звукотворення, прийоми звуковидобування, ігровий апарат, метод, штрихи, навички.*

«Музика, як суспільне явище, існує тільки в процесі її виконання. Тільки реальне звучання може передати виразні засоби, художній зміст музичного твору», - таке значення звукотворчій складовій виконання, надавав відомий український скрипковий педагог, професор, В.Стеценко.[4; С.68]

Від того, наскільки музикант володіє культурою звуку залежить рівень його виконавської майстерності. Серед засобів виразності звук посідає одне з найважливіших місць. Слід зазначити, що якість процесу творчого становлення та вдосконалення виконавця напряду залежить від його уваги до культури звуку. Окрім того, покращення якості звуку сприяє покращенню музичного слуху. Це повинно спонукати викладача, знайомлячи учня з інструментом, уже з перших уроків акцентувати увагу на багатогранності звуку, вчити розрізняти звук за висотою, тембром, силою, тривалістю.

Розуміння фізичних властивостей звуку, його закономірностей стане великою підмогою виконавцю в процесі втілення художніх задумів. Окрім цього, потрібно якомога глибше вивчити особливості, специфіку звуку інструмента, грою на якому музикант ставить за мету – вдосконалення професійної, виконавської майстерності.

Посилаючись на дослідження світових та українських науковців, зокрема, українського педагога та мистецтвознавця Шипа С.В. [5], можемо констатувати, що музичні звуки характеризуються *висотою, силою, тембром, тривалістю*. Вони є основними компонентами закономірно організованої музичної системи, яка має смислову виразність.

*Джерело звуку на гітарі – струна.*

*Висота звуку* визначається частотою коливань натягнутої струни. Гітара - темперований інструмент. Темпераж здійснюється наявністю грифа з ладами.

*Сила звуку* – це інтенсивність коливання струни, вона залежить від амплітуди коливання. Надмірна амплітуда коливання веде до детонації струни «форсування звуку».

Кожен гітарист повинен знати динамічні можливості свого інструменту. Гітара - порівняно слабкий інструмент у звуковому відношенні, тому робота над розширенням динамічної шкали у напрямку максимальної сили звуку – важливе завдання на всіх етапах навчання.

*Тембр* – це відображення у свідомості людини складу звуку. Кожен музичний звук складається не тільки з основного тона (тобто, безпосередньої висоти), а також із допоміжних призвуків, або гармонічних обертонів. Тривалість звучання залежить від часу вільного коливання струни.

Права рука має велике значення у виконавській техніці гітариста. Основним завданням, при постановці правої руки, є отримання чистого, сильного, колористично різнобарвного звучання інструменту при мінімальній затраті сил. Видатний іспанський гітарист-педагог Еміліо Пухоль говорив: «Від положення правої руки залежить не тільки якість, сила, різноманітність звуків, але й рухливість

пальців, її дії визначають ритм, експресію, нюанси та всю гаму звучання, необхідного для художнього виконання»[3; 17].

Основа якісної гри на гітарі – це правильне звуковидобування. З перших уроків слід приділяти увагу основним прийомам гри: щипок (тірандо), удар (апояндо), які дають різне тембральне та динамічне забарвлення звуку.

Цілий ряд чинників впливають на творення багатого, насиченого гітарного звуку:

- інтенсивність удару або щипка;
- швидкість (різкість) щипка або удару;
- ногтевий чи безногтевий спосіб щипка або удару;
- точка щипка або удару;
- напрямок (відносно грифа) щипка чи удару.

Періодичність коливання струни, відповідно, й хороша якість звуку на гітарі, залежить від усіх перерахованих вище факторів, які обумовлюють один одного. Наприклад, перші три фактори безпосередньо впливають на силу звуку.

Ногтевий спосіб – основний у звуковидобуванні на класичній гітарі. Він надає звуку більше насиченості, тембрального та колористичного різноманіття і звучання, не вимагаючи великого м'язового навантаження.

Точка щипка струни, довжина та форма нігтів, різноманітні модифікації звуковидобування є основним тембротворчим фактором. Секрет гарного та сильного звуку полягає в умілому використанні нігтевого щипка або удару.

З боку, гарне виконання виглядає так, ніби воно відбувається без всяких зусиль. Якщо розглядати це питання в одному ракурсі, це абсолютно вірно, а в іншому – це настільки оманливо, що помилка виявляється при першій спробі прояснити причину.

Спостерігаючи за виступом великих майстрів, ми відзначаємо, що їхнє мистецтво розкривається у спонтанному прояві енергії та натхнення, і сприймаємо це, як продукт розкнутості свідомості та організму. Але, розкнутість - це швидше не

причина, а наслідок правильної форми руху. А правильні ігрові рухи народжують якісне, кероване звучання інструменту.

Як виробляються навички правильного видобування звуку можна простежити за допомогою вправ на відкритих струнах (тобто лівою рукою не затискаються лади).

Умовно, роботу над звуком можна поділити три етапи:

**1 етап.** Робота над зняттям напруги, відчуттям легкості в руках, плечах, виховання навички контролю за напруженням м'язів. Важлива фіксація положення пальців, кисті.

**2 етап.** Ознайомившись, без інструмента, з основними видами руху, за допомогою яких здійснюється видобування звуку, учень починає виконувати ці дії на відкритій струні. Якість звуку залежатиме від того, з якою силою натискається струна, під яким кутом розташований палець відносно струни, наскільки відчувається її пружність та розуміння рівномірності чергування зусиль. Викладачеві потрібно розуміти, що для гітариста-початківця, увагу якого повністю захоплюють рухові дії, досить складно виконувати стільки завдань одночасно.

**3 етап.** Вміти видобувати звук при дотриманні заданої форми рухів, це ще не остаточне оволодіння навичкою. В процесі поступового більш глибокого осмислення звуковидобування, відбуваються більш глибокі якісні зміни. Відтворення звуку стає для юного гітариста не лише фізичним рухом по струнах, але й отриманням задуманого звуковиражального результату. Це сприяє розширенню репертуару різнохарактерними п'єсами, збагаченими звуковою палітрою.

Спостерігаючи за ходом вироблення навички видобування звуку, потрібно усвідомлено закріпити складну координаційну схему, яка вибудовується за рахунок нашарування різних корекційних елементів. Це ми можемо прослідкувати уже з перших уроків навчання гри на гітарі, при виконанні елементарних п'єс на



відкритих струнах, коли юний музикант направляє свої дії на контроль за формою рухів, м'язовою напругою, якістю звучання.

Підсумовуючи вищесказане, можемо дійти такого висновку, що процес навчання гри на гітарі буде неповноцінним без засвоєння тонкощів звуковидобування та відпрацювання виконавських навичок. Робота над звуком продовжується протягом усього творчого шляху виконавця: від найпростіших вправ до складних пасажів. На початковому етапі ми слідкуємо, щоб звук був якісним, легким, але, одночасно й густим. В подальшому потрібно навчитись слухати та контролювати своє виконання. Результатом роботи над звуком буде, власне, краса звуку – її виразність та наспівність. Динамічність та темброве різноманіття досягається в результаті знання та умілого використання всіх факторів звукоутворення та звуковидобування.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Козлін В. Й. (1996) Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарата гітариста: автореф. дис...д-ра мистецтвознав. Київ.
2. Михайленко М. П. (2003) Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: Книга.
3. Пухоль Е. (1954). Школа гри на шестиструнній гітарі.[с.17] Буенос-Айрес
4. Стеценко В. К.(1974) Методика навчання гри на скрипці.Ч.2.[с.68]. Київ: Музична Україна.
5. Шип С. В. (1998) Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт.

# ЕВОЛЮЦІЯ ТРУБИ ЯК ОРКЕСТРОВОГО ІНСТРУМЕНТУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ

**Давід Доманський,**

*студент II курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри музикознавства,*

*інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

*Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

**Наталія Туровська**

Автором здійснена загальна характеристика музично-історичного процесу в проекції на еволюцію труби як оркестрового інструменту, робиться акцент на вдосконаленні її технічно-виразових можливостей впродовж століть, окреслюється місце у сторінках творчості зарубіжних композиторів.

*Ключові слова: труба, оркестр, творчість європейських композиторів, репертуар.*

Труба є одним з найдавніших музичних інструментів, що нині поширені у сольному та ансамблевому виконавстві, зокрема у складі симфонічних, духових оркестрів, а також джазових колективів. Цей мідний духовий музичний інструмент має альтово-теноровий регістр та найвище звучання серед усіх інструментів групи. Розпочавши свій шлях як сигнальний інструмент, з винайденням механічних вентилів труба отримала повний хроматичний звукоряд, а разом з цим інтерес з боку композиторів та гідне місце у сторінках класичної музики.

Різними аспектами цієї теми присвячені дослідження відомих науковців. В галузі інструментовки та оркестровки – праці Д. Рогаль-Левицького, С. Василенка,

виконавства – М. Буяновського, Ю. Усова; жанрові питання розглянуті у дослідженнях Б. Мочурада, О. Вар'янка та інших.

Еволюція труби як оркестрового інструменту багата на факти, події та імена. Її початок сягає часів давніх цивілізацій. Як сигнальний інструмент, обов'язковий атрибут військових походів, використовувалася у добу Античності та Середньовіччя. Завдяки пронизливому тембру вона вчасно сповіщала про небезпеку та зміцнювала бойовий дух. У мирний час також її звучання прикрашало свята, лунало під час лицарських турнірів, супроводжувало важливі події у житті містян.

З початком барокової доби спостерігається цікавість майстрів до удосконалення інструменту, а разом з тим саме цю епоху називають «золотою добою натуральної труби». Перша вершина появи сольного трубного репертуару датується серединою XVIII століття, та зокрема створенням барокового концерту для труби «кларіно». Серед творців музики для духових інструментів імена А. Вівальді, Й. С. Баха та Г. Ф. Телемана.

Відомим зразком жанру став Концерт для двох труб з оркестром C-dur італійського барокового композитора А. Вівальді. Цей твір був написаний приблизно у 1720-х роках у Венеції, виданий лише у 1950 році після того, як його рукопис знайшли у Національній бібліотеці у Турині. Від тоді він прикрашає репертуар знаних виконавців.

Серенада для труби та тромбону з оркестром в авторстві Л. Моцарта, що побачила світ у 1762 році, нині більш відома за окремими частинами, що виконуються як концерт для труби, а також концерт для тромбону з оркестром.

В останній третині XVIII століття музична практика вимагала хроматизації звукоряду і серед найбільш успішних винаходів називають клапанну трубу Антона Вайдінгера. Так, Концерт для труби з оркестром Es-dur, що належить перу австрійського композитора Й. Гайдна у 1796 році, являється рідким зразком опусу, що був написаний спеціально для виконання на цьому раритетному інструменті.

Адже, в подальшому труби з клапанним механізмом поступилися місцем інструментами з вентиляним механізмом.

Важливим кроком у еволюції хроматичної труби було застосування валторнових інвенцій (крон), які вставляються в середню частину каналу інструмента. Крони мали різну довжину й могли, залежно від особливостей застосування, знижувати основний тон від половини до двох тонів. Цю систему запропонували в 1780 р. німецькі майстри М. Вегель та І. Штейн (Ященко, 2020).

З другої половини ХІХ століття вентиляна хроматична труба остаточно виборює належне місце в симфонічному та оперному оркестрах. Блискучий, оригінальний концертнооркестровий стиль був створений Р. Штраусом. Партії духових інструментів у сторінках його музики є технічно складними, але завжди тематично окресленими та рел'єфними. Мелодика виявляє велику кількість хроматизмів, а використання крайніх високих нот додають своєрідність звучання. Штраус вперше доручає двом трубам виконання трелей, використовує розмаїті сурдини та інші новітні для того часу прийоми. Послідовником оркестрових принципів був і Г. Малер. Прикладом неперевершеного володіння духовими інструментами в контексті їх темброво-технічних можливостей став знаменитий твір М. Равеля «Болеро».

Багато сторінок музики для духових інструментів створили французькі композитори. Так, у творчому доробку А. Онегера цікавість виявляє твір під назвою «Інтрада» для труби та фортепіано (1947); А. Жоліве є автором двох концертів для труби, також плідно працював у жанрах музики для духових інструментів Ж. Ібер («Експромт» для труби та фортепіано, Квінтет для дерев'яних духових тощо).

А. Томазі відомий як автор ряду опусів для духових інструментів, що вражають технічними та інтонаційними особливостями. Серед його творів: Концерти для флейти, труби, саксофону, валторни та тромбону. Популярності набув його «Триптих» для труби з фортепіано.

Справжнім зразком майстерного використання виразових можливостей духових інструментів стали твори німецького композитора П. Хіндеміта. Серед його кращих творів відома Соната для труби та фортепіано (1939), що була написана у часи еміграції композитора і втілила тонкі емоційні грані його душевного стану. В основі задуму твору – конфлікт особистості та дійсності, яка призводить до трагічного фіналу.

XX століття стало найбільш плідним у створенні концертного репертуару для труби. Оптимізована будова інструменту дозволяла використовувати його як у класичних ансамблевих та оркестрових складах, так естрадних та джазових.

Б. Мочурад зазначає, що з винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап композиторської трактовки труби як солуючого інструменту. Особливо активно експансія труби відбувається в другій половині XX століття. Концертна література вражає жанровим розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми, де домінантою стає концерт для труби з оркестром. Ріст технічної складності партій труби аж до наближення її в цьому сенсі до струнної групи, розширення меж робочого діапазону інструменту, урізноманітнення його динамічних та тембральних якостей призвело до розквіту сольного трубного виконавства в останній третині XX століття (Мочурад, 2005).

Численні композиторські опуси знаходили своє виконавське втілення, а історія увиразнила імена багатьох виконавців-віртуозів (М. Андре, Л. Армстронг, Д. Гіллеспі, Т. Докшицер, К. Браун, М. Девіс, А. Сандоваль, Е. Келверт, Г. Орвід, У. Морсалес, Ф. Хаббард та ін.), які своєю майстерністю засвідчили універсальність інструменту та високі технічно-виразові можливості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вар'янюк, О. І. (2011) Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія :*

*Мистецтвознавство.* № 2, 143-148. Вилучено із:  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2011\\_2\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2011_2_25)

2. Мочурад, Б. І. (2005). *Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції* (автореф. дис.....канд. мист-ва). Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, Україна.
3. Ященко О. (2020) Виконавство на трубі в Німеччині: історичний аспект *Актуальні питання гуманітарних наук: Мистецтвознавство.* Вип 34, Т 5, 88-92. Вилучено із: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/34\\_2020/part\\_5/15.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_5/15.pdf)

## ЕТАПИ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ В КЛАСІ ОМІ (ТРУБА)

**Віталій Дондиль,**

*студент I курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник :**

*к. пед. наук, доцент,*

*доцент кафедри музикознавства,*

*інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

**Ольга Морозова**

*У статті висвітлюються основні етапи роботи над музичними творами у процесі навчання студентів-початківців. Аналізуються основні напрями, форми організації навчання та етапи роботи над музичними творами в класі основного музичного інструменту (труба).*

**Ключові слова:** *інструментальна підготовка, виконавська діяльність, музичний інструмент, уміння та навички.*

У сучасних умовах реорганізації музичної та музично-педагогічної освіти актуальними залишаються питання ефективної підготовки молодих спеціалістів для подальшої творчої та виконавської діяльності. Опанування інструментально-виконавською майстерністю вважається надзвичайно складним процесом, тому проблема забезпечення якісної підготовки майбутніх інструменталістів досі не втратила своєї актуальності.

Методика роботи над музичним твором є основою процесу навчання на всіх духових інструментах, оскільки вона слугує найефективнішим засобом художнього виховання виконавця-інструменталіста [3].

Перший етап роботи над музичним твором – процес первинного ознайомлення та навчання. Повноцінна робота над будь-яким твором базується на

загальнонаукових та музикознавчих знаннях викладача. Заняття з викладачем з основного музичного інструменту повинні розширити кругозір студента в межах програми, що вивчається, а саме: ознайомлення з епохою, культурою, особливостями творчого стилю композитора. Викладачу бажано якщо не повноцінно, то хоча б ескізно виконати музичний твір, що вивчається.

Далі проводиться робота над текстом: фактурою, метро-ритмічними, артикуляційними особливостями, тощо. На початковому етапі студентові прищеплюється розуміння тих фундаментальних блоків, на яких базується будь-яка майстерність музиканта. Лише за умови, коли перший етап виявився для студента зрозумілим і він може виконати усі поставлені перед ним завдання, можна починати подальшу роботу над музичним твором.

Другий етап роботи пов'язаний з детальним вивченням музичного твору та роботі по частинам. Працюючи над твором невеличкими частинами, (фразами, пропозиціями, періодами та ін.), студент вчиться вслухатися у музичний твір, правильно виконувати нотний текст, виявляти найскладніші для виконання фрази і знаходити правильні засоби роботи над ними.

Не менш важливою на цьому етапі має стати робота музиканта щодо закріплення твору в пам'яті, запам'ятовування всього нотного тексту. З цієї метою доцільно використовувати два такі варіанти: по-перше, програвати окремі уривки п'єси в дуже повільному темпі, що дозволяє повністю використовувати внутрішнє слухання музичного розвитку; по-друге, використовувати безупинну зміну реальної й уявної гри, коли один невеличкий уривок здійснюється реально, а наступний за ним – подумки та ін. Працюючи над п'єсою щодо цілісного оформлення, музикант повинен навчитися: відновлювати в пам'яті кожне виконання, стежити за тим, щоб якість програвання з кожним разом поліпшувалася, точно визначати успіхи і недоліки свого виконання. Без цього складно організувати подальшу роботу над твором, завершенням котрої звичайно є його виконання в концерті або перед екзаменаційною комісією.



Важливою складовою на цьому етапі є опанування технічною майстерністю виконання будь-якого твору. Ця робота підпорядкована та пов'язана з першим етапом роботи і передбачає вироблення необхідного рівня (залежно від здібностей студента) технічної досконалості. Технічне виконання музичного твору неможливе без правильного положення корпусу, голови, рук і ніг виконавця, виявлення нових прийомів гри та способів їх удосконалення, вільного володіння ігровим апаратом.

Працюючи над швидкими, технічно складними побудовами твору, доцільно застосовувати різні прийоми опанування музичного матеріалу. Найважливішим із них слід вважати гру в уповільненому темпі, що дозволяє музикантові цілком контролювати всі деталі виконання: якість звуку, тембр, ритм, динаміку, звуковисотну інтонацію, промовистість фразування, точність виконання штрихів та ін [3].

Третій етап – робота над звуком, образом та драматургією твору. Відомо, що саме звук є основним та найціннішим елементом виконавства. Тому інтонаційні, метроритмічні, темброві та динамічні відмінності повинні бути під постійною увагою виконавця. На цьому етапі музичний твір виконується напам'ять, по можливості без помилок і зупинок, і обов'язково в супроводі акомпанементу.

На даному етапі повинен відбуватися процес постійного слухового аналізу, який має бути спрямований на відповідну корекцію звуковідтворення як викладачем, так і студентом-інструменталістом. Із самого початку роботи над музичним твором необхідно працювати над якістю звуку, його повноти, співучості та виразності.

Четвертий етап роботи над музичним твором – це виховання естрадних навичок, підготовка до публічних виступів. Цей етап є підсумком усієї роботи як викладача так і студента-виконавця. Цей етап дуже важливий, тому викладачеві необхідно якомога більше створювати необхідні умови контакту студента-виконавця зі слухачем.

Якщо ця проблема буде вирішена, то студент зможе подолати психологічні труднощі і викликати у себе своєрідний концертний стан та включиться в образ твору, відчує смак публічного виступу і як результат цього – в нього виникне бажання й внутрішня потреба виступати й надалі.

Отже, музичний розвиток студентів-інструменталістів залежить від стабільної, систематичної виконавської діяльності. Детальна, виважена та кропітка робота над музичним твором на всіх зазначених етапах може дати яскраві результати у досягненні вершин музичного виконавства.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гишка І. (2010) *Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика)* [монографія] Львів, АСВ. 183 с.
2. Гишка І. С. Горман О.П. (2013). Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача [навч. метод. посібник]. Львів, АСВ. 109 с.
3. Кашперський В.П. (2022). Методика викладання гри на духових інструментах. Програма ОК для спеціальності 025 «Культура і мистецтво» ХГПА. 28 с.

# ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ «BEL CANTO» У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ІТАЛІЇ XVII-XIX СТОЛІТТЯ

**Микола Думський,**

*студент II курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**Люція Циганюк**

*старший викладач кафедри музикознавства,*

*інструментальної підготовки та методики музичної освіти*

*У статті розглянуто історичний період зародження і розвитку італійського вокально-виконавського стилю «bel canto» з XVII по XIX століття.*

**Ключові слова:** *вокально-виконавський стиль, «bel canto», італійські вокальні школи.*

Спів є природним і самим доступним видом мистецтва для людини, який, з одного боку, не вимагає додаткових технічних засобів, так як інструментом співака є його власний голос, а з іншого – вокальному апарату необхідне якісне налаштування. Підготовка співаків здійснюється у відповідності до принципів тієї чи іншої вокальної школи, що включає в себе певний стиль виконавства, цілу вокальну організаційну систему підготовки вокаліста, сукупність різноманітних методів і прийомів вокального навчання.

Вокально-виконавські стилі змінювали один одного протягом історичного розвитку музичного мистецтва, зумовлюючись змінами в громадському житті того чи іншого суспільства, в естетичних цінностях людства, що активізувало виникнення нових жанрів і оновлення вже існуючих, що спонукало співаків шукати нові виконавські прийоми. Вокально-виконавські стилі залежали також від соціальних умов того чи іншого історичного періоду (адже громадські настрої та ідеї завжди знаходили відгук у мистецтві), а також від національного характеру

того чи іншого стилю, який спирається на фонетику певної мови та народні традиції.

«Історія вокального мистецтва – пише Б. Гнидь – це, по суті, історія самого людства... Оперний жанр, що виник на рубежі XVII ст., – провідний у вокальній музиці. Він охоплює, як правило, всі види вокального мистецтва, синтезує музику, спів, слово, акторську майстерність, живопис, визначає і активізує розвиток виконавської культури, вокальної техніки та педагогіки. Тому основні етапи розвитку вокальних шкіл розглядаються у зв'язку з еволюцією оперного жанру» (Гнидь, 1997: 3).

Історичною батьківщиною створення стилю т. зв. красивого співу була Італія. Ця школа виникла на поч. XVII ст. і культивувала звукоутворення, технічне оволодіння усіма його ресурсами, одночасно з використанням драматичної гри й пластичного мистецтва, костюмів, гриму, міміки, що було необхідною умовою оперного виконавства. У цій країні визначились і закріпились основні елементи технології оперного співу: теситура, дихання, діапазон голосу, сольфеджування і вокалізація, пасажі, трелі, динаміка звучання, регістри, інтонація тощо. Власне це дало основу для створення концепції про споконвічні закони співу, які зародилися в Італії і які начебто сформували загальнонаціональне світове вокальне мистецтво (Шуляр, 2014).

Головною у формуванні вокально-виконавського стилю «*Bel canto*» (XVII-XVIII ст.) стала венеціанська оперна школа на чолі з Клаудіо Монтеверді. Л. Тоцька зазначає, що Монтеверді «розвивав вокальне мистецтво Італії та виховав цілу плеяду видатних співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. У роботі зі співаками він потребував не тільки красивого кантиленного звуку, але й виразних інтонацій, що правдиво передавали б різні емоційні стани. В його операх широке розповсюдження отримали кантиленні арії *lamento* (жалоба), виконання яких вимагало від співака протяжності, тобто, спів красивим нефорсованим голосом» (Тоцька, 2012:213).

Bel canto – плавний, широкий, гарний спів, в основі якого лежить кантілена. Мистецтву співака відкривалися широкі можливості, в яких його індивідуальні якості, голос, техніка і художні здібності змогли всебічно реалізуватися. Тому вокальні форми (аріозо, арія в усіх видах) розвинулись впродовж XVII ст. надзвичайно розкішно і без суттєвих змін дійшли до наших днів. Перша течія «bel canto», в якому переважав мелодійний спів у повільних темпах (largo, adagio) з незначними прикрасами, що у всьому наслідувала заповіти флорентійської опери, розвинула принципи музичної драми в творах К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, А. Скарлатті до високохудожнього рівня. З відносно бідної речитативної декламації з цифрованим басом поступово утворилася та оперна італійська музика, яка згодом привела до Дж. Россіні, Г. Доніцетті та В. Белліні (Гнидь, 1997: 10-11).

У др. пол. XVII ст. сформувалася неаполітанська оперна школа на чолі з Алессандро Скарлатті, яка характеризувалася власним, за мелодійним змістом, стилем. Саме вона дала можливість італійській опері набути значення загальноіталійської національної культури.

У XVIII ст. значно розвивається мистецтво колоратури (яке передбачало переважне використання співаків-кастратів), наповнюється надзвичайною емоційною виразністю, імпровізаційністю, динамічністю та високою технічністю. Пізніше оперне мистецтво зазнає кризи, з якої вивів її Дж. Россіні, у творах якого проявився надзвичайно красивий вокальний стиль, наповнений мелодійним багатством у поєднанні з дотепністю і гумором. Перед співаками почали ставитися інші завдання, крім досконалого володіння вокальною технікою, вони мали вже використовувати у виконанні вокальних творів різні засоби музичної виразності для створення максимально правдивих художніх образів.

В XIX ст. мистецтво італійського оперного співу пов'язане з ім'ям Дж. Верді, творчість якого зумовила виникнення так званого вердіївського стилю, пристрасна і мужня лірика якого вимагала більшої сили голосу і більш різноманітного його забарвлення. Б. Гнидь зазначає, що «Верді ставить нові серйозні вимоги перед

співаками. Він вимагає насиченого звучання, міцного звукового посилу, впевненої верхньої ділянки діапазону співочого голосу. Фальцетне звучання назавжди замінюється на так зване «прикрите». З'являється нова класифікація співочого голосу – «вердівський» баритон (Гнидь, 1997: 47).

Тож школа старовинного італійського «bel canto» розвивалася і видозмінювалася у відповідності до зміни завдань, які ставили перед співаками оперні композитори. Співаки старої школи почали зазнавати непереборних труднощів вже починаючи з опер Дж. Россіні, що привнесло значні корективи у вокальну педагогіку. А опери Верді поставили нові виклики перед співаками, що зумовило нові підходи до використання вокальної техніки, яка передбачала перебудову голосового апарату.

У XIX ст. частина молодих італійських композиторів захопилася музикою Р. Вагнера, що призвело до зародження в кінці століття музичного веризму, що збагатило оперний репертуарі ще більше розширило виконавський діапазон співаків і передбачало психологічне злиття співаків зі своїм героєм. Співаки у вокальній техніці часто тяжіли до натуралізму, використовуючи у виконання скандуючу мову, ридання і навіть крик. Це усе дуже шкодило їхнім голосам і часто призводило навіть до втрати голосу. Тому з часом веристський стиль став спокійнішим і поєднався з вердівським. Так у XX ст. в Італії виник веристсько-вердівський стиль, який характеризувався наповненістю звучання, енергійністю, надзвичайним темпераментом і використанням нових виразних вокально-сценічних засобів. Одним із найбільш відомих представників цього стилю став Е. Карузо – легенда XX століття.

У др. пол. XX ст. характерний пошук нових форм. У сучасній опері дія, як правило, розвивається імпульсивно, наче кадри в кіно. Змінилося ставлення до мелодії, в якій панують стрибки, нестійкі інтервали і дисонанси. Використовується незручна для голосу теситура. На першому плані – оркестр, який веде самостійну лінію, дуже часто дисонуючи зі співаком, утруднюючи його співвідношення з

оркестром ще й ускладненим ритмом. Від співака вимагається бути не тільки високопрофесійним вокалістом, але й інструменталістом, добре відчувати форму й інтонації. ХХ ст. розширює поняття «італійської школи співу». Воно вже визначається як «еталонний спів», незалежно від національності виконавця (Гнидь, 1997: 82, 87).

Отже, вокально-виконавський стиль «bel canto» у музичній культурі Італії пройшов довгий шлях розвитку і становлення у залежності від тих музичних завдань, які ставили перед співаками композитори і став певним взірцем для наслідування співаками інших країн.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнидь Б. П. (1997) Історія вокального мистецтва. К.: НМАУ.
2. Тоцька Л. О. (2012) Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова]. Сер. : Педагогічні та історичні науки*, (107), 208-217.
3. Шуляр О. Д. (2014) Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ.

# СПЕЦИФІКА, СУТНІСТЬ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ-ВОКАЛІСТІВ

**Вікторія Захарчук,**

*слухачка I курсу магістратури  
(заочна форма навчання) гуманітарного факультету*

**науковий керівник:**

*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки  
та методики музичної освіти*

**Ірина Мазур**

*Визначити сутність та специфіку вокальної підготовки майбутніх викладачів-вокалістів. Розглянути особливості вокальної підготовки та з'ясувати аспекти ефективності її вдосконалення.*

**Ключові слова:** *вокальна підготовка, вокал, вокальне мистецтво, здобувачі вищої освіти, інтеграція, професіоналізація.*

Сучасний освітянський простір знаходиться на етапі кардинальних змін і реформ, які в період інтеграції вітчизняної системи вищої освіти в європейський освітній простір, проблема формування професійної культури майбутніх викладачів у вищих навчальних закладах освіти набуває особливого й пріоритетного значення. Кардинальні зміни, інноваційні трансформації та реформаторські зміни в багатьох галузях науки та мистецтва, інформаційне насичення та збагачення освітянського простору новими технологіями активізують процес створення відповідної теоретичної платформи для подальшого практичного оволодіння й впровадження нових форм, способів і методів у структуру навчально-виховного процесу.



У контексті означеного актуальною проблемою сьогодення вважається удосконалення фахової, зокрема вокальної підготовки майбутніх викладачів-виконавців. Це зумовлює нові вимоги і до професійної підготовки, до формування їхньої професійно-педагогічної культури, складовою якої є вокально-виконавська культура.

Вокальна підготовка майбутніх викладачів вокалу як важлива складова фахової підготовки завжди залишається у центрі уваги дослідників. У сучасних працях визначено та розкрито історичні й теоретико-методологічні засади вокально-виконавської та вокально-педагогічної діяльності (В. Антонюк, Н. Гребенюк, Б. Гнидь, О. Стахевич). Концептуальні основи вокальної підготовки майбутніх викладачів-вокалістів обґрунтовано в наукових доробках Л. Василенко, О. Маруфенко, Н. Овчаренко, Т. Пляченко, Г. Сасько, Т. Таченко, Ю. Юцевича. Дослідження специфіки вокально-педагогічної діяльності майбутнього викладача вокалу повинно базуватися на методологічних засадах професійної діяльності виконавців, що потребує її поглибленого вивчення й розгляду.

Мета статті – визначити сутність та специфіку вокальної підготовки майбутніх викладачів-вокалістів, розглянути її особливості та з'ясувати аспекти ефективності вдосконалення вокальної підготовки.

В сучасному мистецькому просторі вокальна культура займає пріоритетне місце серед багатьох напрямів та видів виконавської діяльності. Поняття «вокал», «вокальне мистецтво» можна трактувати по-різному, але найчастіше мається на увазі виконання музики за допомогою голосу, мистецтво втілення засобами співацького голосу, на відміну від інструментальної музики, художнього змісту музичного твору. Значна кількість наукових праць і досліджень присвячена вивченню сутності та змісту поняття «вокальна підготовка». Так, Л. Тоцька визначає її як «підготовленість майбутнього спеціаліста різних рівнів кваліфікації у галузі вокального мистецтва до концертно-педагогічної діяльності» (Тоцька, 2010: 8). Дослідниця Г. Стасько під вокальною підготовкою розуміє систему, в основу

якої входять наукові постулати вокальної педагогіки та практика емпіричного досвіду керування нейрофізіологічним процесом голосоутворення (Стасько, 1995: 12).

Специфіка майбутньої професійної діяльності викладача вокалу обумовлює особливості реалізації його вокальної підготовки, у перебігу якої формуються важливі фахові компетенції, вокально-виконавські навички й уміння, серед яких доцільно зазначити: постановка правильного вокального дихання; опанування засобів співацького звуковидобування (звукотворення); якісна дикція та артикуляція; володіння прийомів музичного голосоведіння й фразування; дотримання чистоти інтонування; відчуття ансамблю; реалізація власної манери й стилю виконання (Тоцька, 2010: 11). Крім означених аспектів, майбутній викладач-вокаліст в процесі професійної підготовки має спрямувати зусилля у напрям творчої реалізації. В цьому аспекті пріоритетності набувають наступні аспекти: активне використання сучасних методик роботи з голосовим апаратом, впровадження інноваційних технологій та інтерактивних методів в процесі підвищення рівня вокальної майстерності. Врахування зазначених аспектів дозволяє скорегувати процес організації освітнього процесу в класі вокалу (Василенко, 2003: 7).

Процес вдосконалення вокальної майстерності в ЗВО пов'язаний із необхідністю створення відповідної організації навчального процесу, що створить необхідні умови для формування цілого комплексу професійних знань та навичок. Однією із пріоритетних у сучасному освітньому просторі залишається проблема самовдосконалення особистості та творча самореалізація, яка відбувається завдяки оволодінню різноманітних засобів музично-педагогічної та вокально-виконавської діяльності (Мазоха, 2005: 67). Важливе місце у цій організованій системі належить:

- навичкам внутрішньо-слухового та виконавського інтонування;
- умінням здійснювати художньо-педагогічний і музично-виконавський аналіз вокальних творів;

- знанням алгоритмів відбору засобів і прийомів образно-виразного, технічно-досконалого виконання творів;

- спрямуванням майбутніх фахівців на розробку та використання дієвих інноваційних методів вокальної роботи зі здобувачами вищої освіти (під час проходження педагогічної виробничої практики та у подальшій професійній діяльності) (Стасько, 1995: 13).

Викладач-вокаліст, із метою кращого й глибшого оволодіння навчальною дисципліною, а також, із необхідністю та важливістю особистісного професійного удосконалення, має ознайомлюватися з новою науковою та методичною літературою, стежити за розвитком вокальної майстерності за кордоном, вивчати та в подальшому використовувати сучасні інноваційні технології та методи, детально і ретельно вивчати досвід навчально-виховної роботи своїх колег за фахом, експериментально перевіряти доцільність запровадження у власну викладацьку практику педагогічних новацій (Василенко, 2003: 10). Ретельно вивчаючи наукові розробки, викладач має їх переосмислювати, визначати й виявляти те, що доцільно використовувати у своїй навчально-виховній діяльності.

Ефективність вокальної підготовки майбутнього викладача-вокаліста, на наш погляд, залежить від дотримання принципу інтеграції художнього і технічного компонентів у навчанні (Тоцька, 2010: 14). Одним із вирішальних факторів в процесі вдосконалення виконавської майстерності вважається усвідомлення власної індивідуальної свідомості, визнання права на власну позицію та важливість врахування думки іншої особистості, незважаючи на те, яку соціальну позицію займає людина у суспільстві. Цей спеціальний для музичної педагогіки принцип націлює здобувачів вищої освіти на досягнення високого рівня виконавської майстерності на основі створення художньо-виразних образів звучання, донесення їх до слухачів за допомогою майстерно-технічного володіння засобами вокального виконавства (Деркач, 2003: 57).

Реалізація цього принципу в освітньому процесі можлива за умови знаходження певного співвідношення балансу між художніми і технічно-складними задачами, що висуваються перед здобувачами вищої освіти на кожному занятті, репетиціях, при опрацюванні різноманітних музичних творів (Стасько, 1995: 16). Дане положення також є актуальним для музикантів різного профілю, людей творчих, мистецьких професій. Саме реалізація виконавця-вокаліста у професійній діяльності на сучасному рівні освітянських реформ та новацій має визначати напрям та специфіку вокальної підготовки здобувачів вищої освіти в ЗВО.

Узагальнюючи вищезазначені аспекти, доцільно визначити, що з метою оволодіння здобувачами вищої освіти професійної майстерності в галузі вокальної діяльності найбільш доцільними і пріоритетними принципами організації вокальної підготовки виступають принципи: науковості, усвідомленості, персоніфікації, інтеграції художнього і технічного компонентів та методичної спрямованості навчання.

Підсумовуючи викладене вище зазначимо, що фахова підготовка майбутнього викладача-вокаліста – процес тривалий і багатовекторний. Він повинен охоплювати викладання музичних предметів у поєднанні із різносторонньою мистецькою підготовкою і бути скеровуватися на її удосконалення згідно вимог нинішнього суспільства. Вокальна підготовка є необхідним складником фахового навчання здобувачів вищої освіти, значення якої є вагомим для сучасного освітнього процесу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко, Л. М. (2003). *Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ, Україна.
2. Деркач, А. В. (2003). *Акмеология*. СПб: Питер.

3. Мазоха, Д. С. (2005). *На шляху до педагогічної професії: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: Центр навчальної літератури.
4. Стасько, Г. Є. (1995). *Вокальна підготовка майбутнього вчителя як основа удосконалення педагогічної майстерності* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ, Україна.
5. Тоцька, Л. О. (2010). *Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ, Україна.

## СЕРГІЙ КАЧУРИНЕЦЬ: ХОРЕОГРАФІЧНІ ГРАНІ ТВОРЧОСТІ

**Марія Каленська,**

*студентка I курсу спеціальності 024 «Хореографія»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри хореографії*

**Галина Матушак**

*Стаття присвячена висвітленню балетмейстерсько-хореографічної діяльності С.Є. Качуринця у танцювальному мистецтві початку XXI століття в контексті актуальних проблем мистецько-освітнього простору Хмельниччини. Аналізуються етапи становлення хореографічного світогляду і танцювально-виконавської діяльності подільського балетмейстера в їхній проекції на формування моделі сучасної хореографічної освіти.*

**Ключові слова:** *Сергій Качуринець, танцівник, балетмейстер, педагог.*

Головний балетмейстер Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії, заслужений артист України (указ президента України від 22 січня 2019 року №14/2019), засновник та художній керівник Дитячої студії при Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля», член Національної хореографічної спілки України Хмельницького обласного осередку, Сергій Євгенович Качуринець сьогодні являється однією з найбільш потужних, неординарних та відомих особистостей в мистецькому просторі не тільки подільського регіону, а й всієї України.

За високий професійний рівень артист нагороджений Почесною грамотою Міністерства культури України та Центрального комітету профспілки працівників культури України (2013 р.), Почесними грамотами Хмельницької обласної ради, державної адміністрації та управління культури національностей та релігій,

являється стипендіатом Хмельницької обласної державної адміністрації (2016 р.). Отримав подяки від очільників міста: Хмельницького, Києва, Трускавця, Вінниці, Старокостянтинова, від посла України в Чехії та мера міста Велічка Польща; від керівників різних військових структур м. Хмельницького, м. Вінниці. Нагороджений медаллю «За відданість справі» (2018 р.) та «За служіння мистецтву» (2018 р.)

Народився 7 вересня 1983 року у місті Хмельницькому. Любов до народного танцю зародилася ще в дитинстві: жодне родинне свято не відбувалось без хореографічного виступу маленького артиста. З 6 років весь свій вільний від уроків час (а це 12 років) віддає навчанню запальному мистецтву танцю у Народному художньому колективі ансамбль танцю «Подільчак» Хмельницького палацу творчості дітей та юнацтва (Хмельницька обласна філармонія, 2000-2023). Щоденні виснажливі репетиції, згодом участь у безліч концертних номерах і програмах, багаточисельні поїздки та гастролі, мудре наставництво керівника Юрія Івановича Гурєєва та природня самобутність – зробили свою справу: сформували бачення майбутніх поступів Сергія Качуринця.

У 2001 році був прийнятий на роботу в ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії на посаду артиста балету. Проїшов військову службу в Заслуженому академічному Ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України – професійному музичному колективі Міністерства оборони України. Отримав повну вищу освіту в Київському Національному педагогічному університеті ім. М.Драгоманова за спеціальністю «Хореографія» та здобув кваліфікацію викладача народно-сценічного танцю; вчителя хореографії та художньої культури, викладача фахових дисциплін (Хмельницька обласна філармонія, 2000-2023).

За період своєї 22-ох річної роботи в колективі є солістом ансамблю, володіє надзвичайною сценічною виразністю і пластичністю, виконує ведучі партії у вокально-хореографічних композиціях «Вечорниці», «Їхав козак за Дунай»,

«Козацька рада», «Січ»; танцях «Василечки», «Гопак», «Гречаники», «Титарівна»; мюзиклі «Сонячна соната»; хореографічних трюків: повзунця, щупак та ін. Незамінний виконавець ролей казкових героїв в новорічних композиціях, таких як «Подільські новорічні ігри», «Ми танцюєм круг ялинки, зустрічаєм Новий рік»; в опері «Украдене Щастя», в музичній казці «Петрик і Вовк» (Хмельницька обласна філармонія, 2000-2023). Виступи артиста завжди користуються незмінним величезним успіхом, проявляючи своє оригінальне і самобутнє обдарування формує у глядацькій аудиторії почуття національної свідомості, сприяє збереженню і розвитку духовних цінностей.

У складі ансамблю учасник II та IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П.Вірського, де колектив став дипломантом та лауреатом. У складі ансамблю «Козаки Поділля» гастролює яв в Україні, так і за її межами – Молдова, Прибалтика, Польща, Франція.

Етапним у розвитку балетмейстерства є власний педагогічний напрям, пов'язаний з тим, що з 2008 року по 2013 рік працював в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії на посаді викладача українського народно-сценічного танцю. За цей час Сергієм Євгеновичем була розроблена навчальна програма з предмету український народно-сценічний танець, поставлені різні хореографічні номери та концертні програми.

У 2017 році артист з успіхом пройшов за конкурсом на посаду головного балетмейстера академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» (Качуринець, 2019: 215).

Сергієм Качуринцем поставлена хореографія до опер «Назар Стодоля» та «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича, «Украдене щастя» Юрія Мейтуса, I частини кантати Богдана Балеми «Автентіко», хореографічні номери «Козацька слава», «Як козаки дівчат визволяли», подільський танець «Кивак», «Привітальний танець», «Єврейський», «Грузинський», «Маринонька», «Вітерець» та номери в сольних концертних програмах Заслуженої артистки України Майї



Онищук та солістки ансамблю Марини Клишнатої, гурту «Родина» та різних заходах приурочених до різних свят. Виступає в ролі ведучого заходів приурочених світовим та державним подіям.

С.Качуринець входить в режисерсько-постановчу групу по підготовці концертних програм ансамблю: «Козацький міф Шевченка», «З народної криниці», «Козак з Поділля», «Пісні української звитяги», «Battle поколінь», «Ми тебе завітчаєм Україно» та ін.

У 2010 р. за ініціативи С.Качуринця була організована хореографічна студія при Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля», адміністрацією філармонії призначений керівником. Функціонування Дитячої студії уособлює системність, ґрунтовність та спадкоємність професійної хореографічної освіти в ансамблі. Таким чином ансамбль має двоступеневу освіту в надрах свого колективу.

Мета Дитячої хореографічної студії – «пошук, навчання й виховання обдарованих дітей, що згодом зможуть стати справжніми майстрами сцени і поповнити не тільки свій, але й інші професійні колективи».

Ентузіазм і енергія керівника та викладача Качуринця С.Є., його творча активність сприяли тому, що за короткий час хореографічна студія являється лауреатом та переможцем різних Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів-конкурсів, п'ятнадцятикратним володарем Гран-Прі.

Талановитий артист та організатор, непересічна особистість, послідовник Ю.Гуреєва, принциповий й вимогливий хореограф-педагог, балетмейстер-постановник, уважний керівник, захоплений своєю справою, С.Є.Качуринець користується заслуженим авторитетом та повагою культурно-мистецької громадськості Поділля та України.

Підсумовуючи вище сказане, наголошуємо, що вивчення балетмейстерсько-хореографічних та педагогічних здобутків відомих українських танцівників, зокрема С.Є. Качуринця, потребує подальшого вивчення, адже дослідження

мистецької діяльності у сучасних реаліях вагомо розкриє стан народно-сценічної хореографії України.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Качуринець, Л.В. (2019). Поетапність становлення і розвитку хореографічної підготовки в Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля». *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* (176), 214-215.
2. Хмельницька обласна філармонія (2000-2023). *Сергій Качуринець*. Вилучено з: <https://oblfiarmonia.com/sergiykachurynets>

## ЧИТАННЯ З АРКУША ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-БАЯНІСТА

**Роман Колісник,**

*студент III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та  
методики музичної освіти*

**Сергій Філіпчук**

*В статті розглянуто педагогічні аспекти та методи розвитку читання нот з аркуша як важливої складової музичного навчання, яке сприяє формуванню внутрішнього, гармонічного слуху і музичного мислення, розширює кругозір музиканта-баяніста, є основною запорукою майбутньої самостійності в процесі знайомства з нотною літературою.*

**Ключові слова:** *баян, читання з аркуша, розвиток виконавської майстерності, музична діяльність, навички, професійні якості.*

У формуванні майбутнього музиканта, як і загалом, у розвитку виконавства, читання з аркуша посідає значне місце. Уміння вільно читати нотний текст надважливе, як в практичній діяльності баяніста (особливо, в якості акомпаніатора та учасника будь-якого музичного колективу), так і в початковій роботі, як каталізатор розвитку юного виконавця. Адже відомо, що учень, який добре читає нотний текст, постійно розширює свій кругозір. і, навпаки, слабе читання обмежує репертуарний список і сповільнює та ускладнює вивчення музичного твору.

Потрібно зазначити, що легке, невимушене читання з аркуша доступне не усім виконавцям. Успішне засвоєння цієї навички обумовлюється деякими

особливостями музичного обдарування виконавця. Однією з таких особливостей є гармонічний слух, який дозволяє, ніби передчувати появу тої чи іншої гармонії, а сам процес читання, при цьому, не буде вимагати особливих зусиль. Якщо гармонічний слух не достатньо розвинений, читання буде більш напруженим і, як наслідок, заповільненим та менш точним. Для подолання цих труднощів необхідне не тільки посилене тренування, але й спеціальна робота над розвитком гармонічного слуху.

Успішному розвитку навичок читання з аркуша на баяні сприяє врахування деяких специфічних особливостей інструмента. Потрібно зазначити, що його будова ускладнює процес читання. Крім того, що об'єм, власне самого читання (два рядки, два ключа, великий діапазон, різноманітність фактур тощо) робить процес читання нелегкою справою, баян має дві клавіатури, розміщення яких виключає можливість зорового контролю за виконанням. Ускладнює процес читання і спосіб звуковидобування, який вимагає відмінної координації в роботі лівої руки, яка поєднує виконання тексту з відтворенням звуку (розтягування, стягування міху). Все це, особливо, позначається на виконанні великих стрибків. Відсутність зорового контролю в процесі вивчення творів вирішується шляхом додаткових тренувань, при читанні тексту з аркуша така можливість відсутня. Виконання стрибка, в такому випадку, можливе лише тоді, коли виконавцю притаманне гостре слухове відчуття цілі, тона, який завершує стрибок. При його відсутності, й за умови тренування, досягнути якісного результату дуже важко.

Велике значення для розуміння та відтворення тексту належить формуванню у виконавця навички його структурного сприйняття, тобто цілими мелодико-ритмічними зворотами, так як абсолютна висота і тривалість звуків не мають смислового змісту поза їхнім взаємозв'язком.

Потрібно виокремити значення ритму як формотворчої ланки музичної мови. Важливо навчитись бачити текст не як відокремлені відрізки мелодичної лінії, а як

взаємодію звуків в метроритмічній організації. Тому, читання нот з аркуша окремими нотами безперспективне по своїй суті.

Успішному читанню нотного тексту сприяє розуміння учнем форми твору: мотивних формувань, фразування, функціонування ладового чуття, яке об'єднує в систему всі мелодико-гармонічні елементи музичної мови.

Важливо постійно розвивати мелодико-ритмічні формули, як єдине ціле. Це дозволить учневі уявляти музичний образ, закріпити його у своїй пам'яті, і лише потім уже розшифрувати його графічне написання. Отже, матеріал, який пропонується для читання з аркуша, повинен містити уже добре засвоєні мелодико-ритмічні та гармонічні елементи. Розширення діапазону сприйняття визначається індивідуальним досвідом та ступенем оволодіння цією мовною системою.

Вкрай необхідною умовою успішного оволодіння навичками читання нот з аркуша є глибокий зв'язок між нотою та звуком. Зоровий сигнал повинен, в кінцевому результаті, викликати чітку рухову реакцію. Це досягається послідовним та кропітким відпрацюванням навички відтворення на інструменті мелодико-ритмічних зворотів, гармонічних формул та інших елементів.

Велике значення має ступінь вільного орієнтування на клавіатурах. Адже, навіть за умови володіння хорошими музичними даними, погане відчуття інструменту, завадить легкості читання нотного тексту. Тому необхідно знати не лише те, що означає певний зворот, але й як його виконувати.

Труднощі, з якими стикаються учні, читаючи ноти з аркуша, можна розділити на три основних види, кожен з яких обумовлений певними процесами у сфері вищої нервово-психічної діяльності.

Перший характеризується недостатнім розвитком чуття ритму, ладу, музично-слухових уявлень та пов'язаний зі сферою музичного мислення майбутнього виконавця. Учень, у цьому випадку, не в змозі самотійно помітити свої помилки, так як його внутрішній слух не володіє еталоном вірного звучання.

Перепони другого виду стосуються процесу сприйняття, коли неточне відтворення нотного тексту обумовлене недостатнім досвідом читання з аркуша або неуважністю учня. Але, в цьому випадку, наявність розвинених слухових уявлень допомагає вірному прочитанню музичного твору.

І третя перепона – недостатньо вільна орієнтація на клавіатурах баяна проявиться неточністю попадання на, відповідні тексту, клавіші. В цьому випадку учень, як тільки почує невірне звучання, одразу його виправляє.

Окрім розширення музичного кругозору, набуття слухового досвіду, навичка усвідомленого читання з аркуша повинна активно сприяти вихованню музичної культури та смаку учня, розвитку його музичного мислення, оволодіння музичною мовою. Перш за все, в процесі читання потрібно розвивати в учнів чуття мотиву, фрази, штрихів, цезури, точного дотримання динамічних відтінків. Долучення до програми читання нових гармонічних зворотів, ритмічних малюнків, ускладнення фактури повинно здійснюватись поступово, не затіняючи головну мету – усвідомлена «вимова» музичного тексту.

Таким чином, основним принципом розвитку навички читання нот з аркуша на баяні, слід вважати постійне, поступове, осмислене та цілеспрямоване засвоєння учнями елементів музичної мови, з урахуванням ступеня розвитку їхніх здібностей та музично-слухового досвіду. Викладач з фаху повинен керувати процесом, систематично контролювати та направляти його, підбирати музичний матеріал за принципом ускладнення, відповідно до підготовки та даних учня. Робота викладача з учнем повинна містити в собі різносторонню підготовку, однією із найважливіших сторін якої є навичка читання нот з аркуша, яка, по суті, визначає всю перспективу подальшого становлення виконавця, стимулює його музичний розвиток, формує музично-інтелектуальні та професійні якості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бесфамільнов В. В., Семешко А. А. (1999). Виховання баяніста. Питання теорії та практики. Київ: Музична Україна.
2. Давидов М. А. (1997). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна.
3. Нарожна М. О. (2015). Читання нот з аркуша як складник комплексного розвитку учня-піаніста//Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти: матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару з Міжнародною участю. (С. 56–60.). Умань: ФОП Жовтий О. О.
4. Фрицюк В.А. (2016) Професійний саморозвиток майбутнього педагога: монографія. Вінниця: Нілан ЛТД.

## «МЕЛОДІЯ» У СТОРІНКАХ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ

**Маргарита Лімбах,**

*студентка III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**Люція Циганюк,**

старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти

*У статті проаналізовані особливості будови і фактурного викладу п'єс під назвою «Мелодія» Мирослава Скорика, Рейнгольда Глієра та Андрія Шувалова, здійснений порівняльний та інтерпретаційний аналіз зазначених творів.*

**Ключові слова:** *п'єса, мелодія, жанр, гомофонно-гармонічна фактура, кантілена.*

П'єси для фортепіано під назвою «мелодія» відносяться до жанру фортепіанної мініатюри. Фортепіанні мініатюри або твори малої форми – один з улюблених жанрів в творчості композиторів різних історичних епох, кожна з яких вносить свої особливості у його розвиток (Стецюк, 2021). Виходячи з техніко-виконавських особливостей, їх поділяють на три групи: кантіленні, віртуозні та жанрові (Любомудрова, 1982). «Мелодії» зазвичай мають кантіленний характер.

У кантіленних п'єсах основним завданням, як правило, є досягнення максимального legato – основного прийому у фортепіанній грі, виходячи з клавішно-ударної природи інструменту. При цьому значну увагу необхідно приділити осмисленому фразуванню, побудові і співвідношенню довших і коротших фраз в контексті мелодичної лінії тривалого дихання тощо (Стецюк, 2021).

Завдяки своїй універсальності фортепіанна мініатюра є основою педагогічного репертуару на всіх стадіях навчання гри на фортепіано, а також залишається



незамінною і у виконавській практиці концертуючих піаністів (Любомудрова, 1982). Невеликі масштаби п'єс дають змогу кожному учню досить швидко вивчити нотний текст та опанувати технічними труднощами. Художній образ, як правило, включає один або два емоційних стани, багатство яких у різних п'єсах надає можливості широкого вибору для кожного виконавця (Стецюк, 2021).

Що має на увазі композитор, який називає свій твір «мелодія»? З грец. *melodia* – це наспів, пісня, одноголосно виражена музична думка. Мелодія – провідний голос, що концентрує в собі художню думку та естетичну чарівність твору, підпорядковує собі інші компоненти фактури. Мелодії поділяються на мелодії вокальної та інструментальної природи. Повну, до найменших деталей, змістовність і виразність мелодія отримує лише у взаємодії з усім багатоголосим цілісним твором (Вікіпедія). Тож, аналізуючи визначення поняття «мелодії», а також здійснюючи аналіз фортепіанних мініатюр з такою назвою, робимо висновок, що фортепіанна мініатюра під назвою «мелодія» – це, зазвичай, твір гомофонно-гармонічного складу, з яскраво вираженою мелодичною лінією, ліричного характеру, у спокійному темпі, написаний у простій двохчастинній або трьохчастинній формі, часто зі вступом або кодою.

Для інтерпретаційного та порівняльного аналізу нами було обрано три «Мелодії» – М. Скорика з музики до кінофільму «Високий перевал», Р. Глієра тв. 99 та А. Шувалова. Розглянемо їх послідовно.

Мирослав Михайлович Скорик – видатний український композитор, музикознавець, Герой України, Народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, кандидат мистецтвознавства, співголова Спілки композиторів України (2006 – 2010), художній керівник Київської опери (2011 – 2016), Національна легенда України (Вівчарук, 2022: 5). Мирослав Скорик є одним з найяскравіших композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У творчості композитора національно-фольклорні традиції поєднуються з елементами сучасних течій та напрямків музичного мистецтва. Музичні твори

Скорика відрізняються нетрадиційним трактуванням класичних жанрів і форм, особливим ставленням до української народної музики та її переосмисленням (неофольклористика) (Вівчарук, 2022: 4).

Серед музичного доробку М. Скорика надзвичайної популярності набула «Мелодія», яка була написана до кінофільму «Високий перевал» (на поч. 1980-х р.). Твір став найчастіше виконуваним в усьому світі. Ліричну «Мелодію» М. Скорика називають духовним гімном України. Авторських аранжувань самого композитора для різних складів є понад 14, а сам він характеризує цей твір такими словами: «Моя «Мелодія» годиться для будь-яких переживань – несправедливість, співчуття, надія... Після виходу фільму я зробив обробку цього твору ще й для скрипки» (Журавель). Музика емоційно насичена, дуже виразна, приваблює яскравою образністю, свіжою музичною мовою, можливістю проявити творчу виконавську фантазію. Часто використовується в навчальному процесі, входить до навчальних програм з різних дисциплін (зокрема сольного виконавства та концертмейстерства) (Вівчарук, 2022).

Форма три-п'ятичастинна. Схема будови твору: А-В-А1-В-А2-Кода, де А 16 тактів (а-moll), В 8 тактів (cis-moll), А1 8 тактів (а-moll), В 8 тактів (cis-moll), А2 8 тактів (а-moll), Кода 2 такти (а-moll). Змінність метру надає музиці імпровізаційності, вільності (Вівчарук, 2022).

Перша частина написана у а-moll, темпі Andante. Перші 8 тактів (період) першої частини мають вигляд одноголосної мелодії і гармонічного акомпанементу (крім 3-го і 4-го тактів, там є невеличкий підголосок). Основною складністю у виконанні є половинна тривалість на 2 і 3 долю кожного такту (або четвертна тривалість з'єднана лігою з восьмою). Складність полягає в тому, що довга нота, яка звучить на фортепіано, завжди «затихає», тобто, зменшується в звучності, на відміну від голосу, скрипки, духового інструменту, які здатні філірувати звук. На фортепіано довгі звуки зазвичай «філіруються» рухливим акомпанементом, створюючи ілюзію збільшення звучання за рахунок нашарування обертонів на

основний звук. У даному відрізку твору акомпанемент також «стоїть» (крім 3 і 4 тактів), що дуже ускладнює досягнення плавного виконання і широкого музичного «дихання» у музичній фразі. У цьому випадку потрібно спрямувати слухову увагу виконавця на «утримання» і уявне філірування вухом довгого звуку. Тобто, за усіма «законами» фортепіанного звучання – довгий звук затихає, а виконавець штучно, за допомогою уяви і внутрішнього слуху змушує вухо «чути», як звук ніби «розширюється», збільшується. Уявляючи звучання довгого звуку таким чином виконавець наступну, 4-ту долю візьме зовсім іншим дотиком, або як продовження мелодичної лінії, або як затакт до першої долі, позбавляючи звучання статичності і опори в 4-ту долю, яка неодмінно станеться, якщо дозволити собі просто «покинути» цей довгий звук, не дослухавши його.

У наступному восьмитактовому періоді композитор залишає мелодичну лінію абсолютно незмінною, та все ж значно оновлює звучання за рахунок розширення діапазону динаміки (перший період – «*p* – *tr*», другий «*pp* – *mf*») та доповнює фактуру підголосками). Основне завдання – «тримати вухом» звучання довгої тривалості на 2-3 долях залишається незмінним, так як створюється небезпека повного переключення слухової уваги на вступ підголосків, що негативно вплине на якість звучання мелодичної лінії. Підголосок має вступати так, щоб не перебити звучання мелодії, а наповнити її додатковими звуковими фарбами.

Середня частина розпочинається у *cis-moll*, темп і характер звучання – *Animato*. Якщо крайні частини мають змінний розмір – 4/4 і 3/4 (при чому структура чергування розмірів є однорідною – три такти – 4/4, один такт – 3/4 і так 4 рази підряд), то середня частина повністю написана в розмірі 3/4, тобто зникає довга тривалість на 2 і 3 долі, що робить характер мелодії більш рухливим і схвильованим. Середня частина складається всього з восьми тактів, тонально мінлива, що створює ефект тонального «дихання», нестійкості, розвитку, що приводить до кульмінаційної третьої частини, яка також має 8 тактів, на відміну від першої (16 т.). У третій частині композитор повністю зберігає мелодичну лінію

першої частини, але потовщує її октавним і акордовим викладом, що дозволяє збільшити масштаб звучання і додати експресії в характер мелодичної лінії, але й створює нові виконавські виклики, адже досягнення legato при грі октав і акордів шістнадцятими і восьмими тривалостями потребує використання об'єднуючих рухів зап'ястя при абсолютно вільній кисті. Крім того, фактура лівої руки поліфонізується і викладена таким чином, що на кожну долю відбувається перенесення руки на нову музичну фігуру, що створює небезпеку вертикальної опори в кожну долю і поділу широкою музичною думки, яка б мала займати 4 такти, на 15 шматочків-долей. Щоб уникнути цього, варто повчити партію лівої руки окремо, досягаючи плавного горизонтального перенесення руки без надмірної опори на початок кожної музичної фігури.

Далі відбувається репризне повернення до другої і третьої частини, в кінці твору фактура розріджується, втрачає напруженість і силу, звучання завмирає.

Наступною розглянемо «Мелодію» Глієра Рейнгольда (Ернеста) Моріцевича – українського і російського композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча німецько-польського походження.

Р.М. Глієра з Києвом пов'язує дуже багато: тут він народився (в сім'ї майстрів музичних інструментів, 1875 р.), навчався в гімназії та в Київському музичному училищі (1891–1894), написав перші інструментальні твори. У вересні 1913 року, на запрошення В. В. Пухальського, Р. М. Глієр переїздить до Києва. Спочатку обіймає посаду професора Київської консерваторії за класами теорії композиції, камерно-інструментального ансамблю, оркестрового та оперного, а пізніше, від 1914 року, очолює консерваторію (до 1920 р.) (Таміліна, 2016: 5).

«Мелодія» Р. Глієра написана у простій трьохчастинній формі з кодою. Кожна частина – по 8 тактів і 2 такти – кода. Перша частина написана у В-dur, розмір 4/4 (який зберігається протягом усього твору), темп і характер звучання – *Tranquillo* (спокійно). Фактура у партії правої руки в перших 4-х тактах розшаровується на два пласти – сама мелодична лінія, викладена четвертними і восьмими

тривалостями і підголосок шістнадцятими, який не створює поліфонічної лінії, а наповнює мелодію гармонічним забарвленням. Автор вказує – *cantabile e legato*. Складність у виконанні полягає в тому, що в одній руці потрібно втримати два музичні пласти, при чому, необхідно уникнути їхнього змішування – мелодія виконується плавно, зв'язно, підголосок – легким, майже невагомим дотиком першого пальця. У партії лівої руки музична фактура також розшаровується на глибокі утримані басы, викладені половинними тривалостями і розкладені гармонічні послідовності. І тим не менше, таке розшарування музичної фактури на 4 пласти не робить її поліфонічною, а різнопланово забарвлює гомофонно-гармонічну фактуру. У тактах 5-8 мелодія переходить у партію лівої руки і набуває більш глибокого, віолончельного забарвлення. Фактура розшаровується на три пласти – у партії правої руки розкладені гармонії шістнадцятими з паузою на початок кожної долі, у партії лівої руки – мелодія і невеликі басові вкраплення (повноцінною партією ці вкраплення назвати не можна). Складність виконання цього фрагменту полягає у тому, щоб зуміти забарвити мелодію в партії лівої руки у більш глибокі тони, не перебивати цільність звучання мелодії басовими «вкрапленнями» і уникнути «сольності звучання» у партії правої руки, адже вона викладена у більш високому регістрі і може «перетягнути» на себе увагу.

Середня частина цієї п'єси тонально і ритмічно рухома, динамічно гнучка, хоча і зберігає загальний характер звучання твору. Темп – *Rochissimo più mosso* (трохи скоріше), сама частина позбавлена явно вираженої мелодичної лінії, а, скоріше за все, передає стан схвильованості, руху, експресії.

Цікавим є композиторське рішення в третій частині. По факту, ця частина побудована на матеріалі першої частини і, на перший погляд, є її репризою. Та усе ж, є суттєві відмінності. Перше – композитор підняв партію правої руки на октаву вверх, мелодичну лінію виклав шістнадцятими тривалостями (в першій частині – четвертні і восьмі), у партії лівої руки прибрав довгі утримані басы, що надало мелодії більш легкого, тонкого звучання (ніби як трансформація світовідчуття

після пережитих життєвих бурь). Крім того, більш статичний у першій частині підголосок шістнадцятими у партії правої руки зробив більш «рухомим», розкиданим по різних звуках, що створює ефект звукових візерунків, звукового барвограю. Наступні 4 такти, де мелодія переходить у партію лівої руки залишаються майже без змін, крім того, що розкладені гармонії в партії правої руки потовщуються з одноголосного викладу на інтервальний. Завершується твір двохтактовою кодою *Menno mosso* (повільніше) на «*p*» і «*dim.*».

Третій твір, який ми розглянемо – «Мелодія» Андрія Шувалова. А. Шувалов – російський викладач гри на фортепіано і композитор в м. Тольятті Самарської області. Він закінчив курс теорії музики в Ленінградській консерваторії, після чого повернувся викладати у рідному Тольятті. На думку Шувалова, аматорське музикування є одним із самих пріоритетних напрямів навчання гри на фортепіано, тому він надає записи уроків гри на фортепіано у вільному доступі на каналі YouTube, а також створив кілька нотних збірників з власним аранжуванням відомих пісень чи музики до кінофільмів, а також з власними творами.

«Мелодія» Андрія Шувалова – класичний зразок п'єси з гомофонно-гармонічною фактурою – лірична мелодія в партії правої руки і арпеджований акомпанемент – в партії лівої руки. Твір розрахований на «аматорського» слухача, в ньому закладені прості і зрозумілі пересічній людині емоції, хоча й не позбавлений деяких виконавських складнощів.

Твір написаний у простій трьохчастинній формі з двохтактовим вступом і чотирьохтактовою кодою. Перша частина *a-moll* складається з трьох речень повторної будови (по 8 тактів кожне). Третє речення має незначні інтонаційні зміни, при цьому зберігає загальний мелодичний контур і модулює в *g-moll*. Загальний темп твору *Andante*. Автор доповнює свої побажання до звучання додатковими вказівками – *placido cantabile* (спокійно наспівно), *lontano* (далеко, ехо). З виконавських труднощів варто звернути увагу на перенос правої руки з середнього регістру у верхній і назад (ефект ехо). При кожному переносі варто

робити «старанний», майже «диригентський» ауфтакт рукою, що зробить виконання більш наповненим широким диханням, дозволить уникнути рвучких переносів, коли виконавець боїться не потрапити вчасно в потрібні ноти.

Середня частина написана в G-dur, займає так як і перша частина 24 такти, але характеризується розвитковим типом розгортання мелодичного матеріалу, автор дає вказівку – *intimo, poetico*. Мелодична лінія дублюється октавами, що потребує об'єднуючих рухів зап'ястя, акомпанемент у лівій руці викладений тріольним рухом у вигляді довгих і ламаних арпеджіо. Композитор використовує широку динамічну палітру – від «pp» до «ff», використовуючи «sp», *dolce, poco rit., lontano, cresc.molto, rall., con fuoco, poco a poco placando, molto rit.,sfumante* (тьмяніти). Саме на цю частину приходить масивна кульмінація, викладена акордовими послідовностями і пасажами в партії правої руки і тріольним рухом інтервалами з глибокими октавними басами в партії лівої руки (такти 42-46). У цій частині важливо правильно виконувати поліритмію дуолей і триолей, певну складність складає стрімкий вихід (протягом одного такту, 42-го) на достатньо масивну кульмінацію і досить «віртуозне» динамічне і звукове лавірування по різнобарвній звуковій і агогічній палітрі, представленій композитором у нотному запису.

Третя частина є варіантом першої, тільки в скороченому вигляді (12 тактів). Повертається вихідний настрій, але з позицій «пережитого» в середній частині, що композитор підкреслює зміною тональності (e-moll), що, відповідно, змінює забарвлення звучання. І завершується твір поверненням в основний настрій у чотирьохтактовій кодї, в якій продовжують бурлити пристрасті (перший такт – «pp», другий – «f» і *stretto*, третій – «p» і *molto ritardando e dim.*, четвертий – «ppp».

Отже, підсумовуючи аналіз трьох п'єс під назвою «Мелодія» різних композиторів, які жили і творили в різний час, приходимо до висновку, що мелодія – це порівняно невеликий твір, так звана фортепіанна мініатюра, написана, зазвичай, в простій двохчастинній чи трьохчастинній формі, часто – зі вступом і кодою, виражає один або два емоційні стани, часто написана в помірних темпах з

використанням гомофонно-гармонічної фактури, з яскраво вираженою кантиленною мелодичною лінією, ліричного характеру.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вівчарук І. М., Коцюрба Н.Є. & Дуда С.Л. (2022) *Мирослав Скорик «Мелодія» для скрипки і фортепіано: Методичні рекомендації для самостійної та індивідуальної роботи здобувачів освіти освітнього компоненту «Спеціальний клас (Скрипка, Фортепіано)»*. Луцьк : Вежа-Друк.
2. Вікіпедія. Вилучено із: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8F>
3. Журавель Д. Хто такий Мирослав Скорик? Вилучено із: <https://opinionua.com/2019/01/09/xto-takij-miroslav-skorik/>.
4. Любомудрова М. (1982) *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка.
5. Стецюк Н. В. (укл.) (2021) *Втілення художнього образу у фортепіанній мініатюрі*. Методичні рекомендації для закладів фахової передвищої мистецької освіти. Київ.
6. Таміліна І. Є. (2016). Рейгольд Моріцевич Глієр – композитор і диригент у концертному житті Києва (1913-1920). *Київське музикознавство*. (52), 5-58. Вилучено із: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2016\\_52\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_52_4).



## **ВОКАЛЬНА ШКОЛА ВАЛЕРІЯ ВИСОЦЬКОГО**

**Ірина Лобиня, Анна Озимовська**

*студентка III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник :**

*викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки*

*та методики музичної освіти*

**Анна Озимовська**

*У статті розкривається процес становлення професійного вокального мистецтва у Львові. Започаткування вокальної школи відомим педагогом та співаком В. Висоцьким. Аналізується вплив італійського вокального мистецтва, що базується на педагогічних засадах італійського музиканта Франческо Ламперті. Прослідковується виховання цілої плеяди відомих українських та польських співаків вокальної школи В. Висоцького.*

**Ключові слова:** *львівська вокальна школа В. Висоцького, італійське вокальне мистецтво, консерваторія Галицького музичного товариства.*

У Галичині ідея створення особливого національного музичного закладу зародилася в 90-х роках XIX століття. Уже тоді в музичних колах визрівала ідея об'єднання українських хорових товариств в єдину організацію. Одна з таких організацій, Спілка пісенно-музичних товариств, була заснована в 1903 році, а в 1907 році була перейменована в музичне товариство імені Миколи Лисенка. В цей час впроваджуються народні пісні в професійну музичну культуру, опрацьовуються народні пісні для хору та голосу з фортепіанним супроводом. Значний вплив на розвиток професійного вокального мистецтва в Україні мала італійська опера. Багато італійських педагогів, захоплені вокальним багатством

українських співаків, почали пропагувати питання міжкультурного діалогу та пропагувати новий стиль співу: К. Еверарді, М. Петц, Е. Гандольфі.

В останніх десятиріччях ХІХ - на початку ХХ ст. відбувається якісний злам в підготовці співаків, зумовлений надзвичайно успішною викладацькою практикою професора Валерія Висоцького (1835-1907) - засновника львівської професійної вокальної школи, учня видатного італійського педагога Франческо Ламперті. І звичайно ж, вплив італійського викладача та італійського вокального мистецтва не могло не проникнути в вокальне мистецтво Львова. Джерела педагогічної діяльності італійського маестро представлені його власними теоретико-методичними роботами. Франческо Ламперті вважав, що професійного співака виховують у співочій школі. Навіть кращий голос вимагає систематичного навчання для вдосконалення співочих навичок. Ламперті надавав великого значення диханню у співі: «Школа дихання - це особливе мистецтво». І його афористична формула «школа співу – школа дихання» не втрачає актуальності й сьогодні. «Він розробляє вправи, які за допомогою дихання дозволяють йому оволодіти мистецтвом співу. Щоб перевірити рівномірний потік дихання під час співу, Ламперті запропонував піднести до роту запалену свічку – полум'я не повинно коливатися. Ця вправа використовується в сучасній педагогіці техніки мови при роботі над дихальним розділом, особливо при підготовці акторів. Ф. Ламперті вважав важливим режим роботи, особливо на перших уроках. Для правильного розвитку співацького голосу необхідне успішне навчання, яке не втомлює голосовий апарат. Перші заняття мають тривати десять-п'ятнадцять хвилин. Поступово тривалість уроку скорочується до максимально допустимої межі – двох годин на день, розділених перервами на відпочинок» (Швачко, 1983: 28).

Творчість Валерія Висоцького – відомого оперного співака (бас-кантанта), який потім переїхав до Львова, розпочалася в Консерваторії Галицького музичного товариства у 1873 році. Він спочатку працював у приватній школі, та згодом,

відкрив власну школу співу, після набуття популярності був запрошений викладачем до Консерваторії Галицького музичного товариства, де працював до кінця життя. Поняття «школа співу», часто розглядають не тільки в широкому сенсі (як «італійська співоча школа»), а й у більш вузькому. Він поєднує в собі три моменти: 1) школа як одна зі спеціальностей навчального закладу; 2) школа як метод конкретного вчителя, тобто сукупність практичних прийомів, заснованих на певних педагогічних принципах; 3) школа як досконале володіння технікою звукоутворення та голосування, усіма прийомами вокальної техніки, тобто вокально-технічними навичками. Таке трактування поняття зустрічається в працях з вокального мистецтва. Д. Аспелунд дає таке визначення цього поняття: «Школа вокальної педагогіки - це специфічна, цілеспрямована й організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів до специфічної діяльності, що історично змінюється»( Аспелунд, 1952: 73).

Вокальна школа Валерія Висоцького спочатку була спрямована на розвиток чоловічих голосів. В той же час жіночі голоси викладала Анна Вигживальська, яка була актрисою Львівського театру. Згодом, професор Висоцький почав працювати з різними типами голосів. «Те, що В. Висоцький займався педагогічною практикою понад тридцять років і зумів виховати таку кількість студентів, свідчить, насамперед, про великий досвід, неабиякі педагогічні здібності та авторитет учителя, його виняткову моральність. і етичні якості»( Швидків, 2014: 128). Польська дослідниця театру А. Солярська-Захута, зокрема, писала: «Наприкінці ХІХ століття в консерваторії Галицького музичного товариства існувала чудова співоча школа під керівництвом Валерія Висоцького. Завдяки методу, прийнятому італійським співаком Ламперті, який полягав у тренуванні випромінювання голосу, досконалості фразування та виразної дикції, вихованці Висоцького здобули тріумфи на оперних сценах світу». В. Висоцький виховав плеяду українських та польських співаків, серед яких О. Мишуга, С. Крушельницька, Я. Королевич-Вайдова, М. Вітошинський, М. Менцинський, М. Левицький, І. Богусс-Геллерова,

М. Гембажевська- Завойська. , Є. Гушалевич, Г. Горський, А. Дідур, Ч. Заремба, Дж. Манн, А. Збіржховська, З. Моссоці, Г. Збоїнська-Рушковська, А. Оконський, Ф. Лопатинська, В. Петровичева, Е. Штрассерн , М. Мокшицька, І. Сологуб-Бокконі та багато інших (Бандрівська, 2002: 35).

Наскільки відомо, професор Висоцький не залишив ні єдиної теоретичної роботи, в якій він міг би ретельно викласти свої практичні методи навчання. Проте він є автором так званих «Десяти заповідей для молодого співака», які були опубліковані в «Wiadomosciach artystycznych» (№ 13 і 14) 20 липня 1900 р. Це досить лаконічні вимоги, особливі правила життя та діяльності співака, в яких автор у загальних рисах сформулював його основні педагогічні, морально-етичні принципи.

Отже, львівська вокальна школа пройшла великий шлях свого існування починаючи з кінця XVIII століття, становлення та розвиток якої відбувалося послідовно й системно. В основі неї закладений вплив Італійської національної школи співу, що поєднується і доповнюється індивідуальним стилем видатних українських педагогів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аспелунд, Д. (1952). *Розвиток співака та його голосу*. М.-Л.: Музгиз.
2. Бандрівська, О. (2002). *Науково-методичні праці, статті, рецензії*. (6), 147.
3. Швачко, Т. (1983). *Вокальна школа: Традиції і сучасність* (с. 28-29). Київ: Музика.
4. Швидків, М. Л. (2014). Вплив традицій Валерія Висоцького на формування вокальних навичок майбутніх вчителів музики на заняттях з постановки голосу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія: Психологія і педагогіка*, (30),128-132.

# ВИКОРИСТАННЯ ТРОМБОНУ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ РОМАНТИКІВ

**Михайло Ляшук**

*студент III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки*

*та методики музичної освіти*

**Шубіна В.Б.**

*Серед максимально значимих мотивів, причин відзначимо огляд еволюціонування тромбона з одночасним виявленням його унікально-природніх конструкційних та художньо-виразових якостей, можливостей відтворення образного змісту музичних творів. Саме в епоху Романтизму композитори розпочали звертали увагу на його виразний потенціал, що в подальшому сприяло розвитку тромбона не лише в ансамблевій грі, але і в сольному напрямку. Його роль та функціональне значення у певний культурно-історичний період, висвітлюють його найбільш художньо-самобутні риси.*

**Ключові слова:** *тромбон, композитор, виконавець, твір, музичний романтизм.*

Перші інструменти, по суті тромбони, називалися сакбутами (від французького saquer — тягнути до себе, bouter — відштовхувати). Вони були меншими за сучасні інструменти і мали різні регістри: сопрано, альт, тенор і бас. Завдяки хроматичній гамі Сакбути відразу стали постійними членами оркестрів. Невеликі вдосконалення сакбутів привели до появи майже сучасних інструментів у XVII столітті, до яких на той час уже застосовувалося італійське слово тромбон [1].

До середини XVIII століття тромбони, в основному, використовували у церковній музиці (використовували для відтворення низьких голосів). Його поліхоральна приналежність сприяла сильним релігійним асоціаціям. Це, у свою чергу, призвело до загальної зневаги до цього інструменту, оскільки більшість композиторів XVIII століття тромбон вважали придатним виключно для релігійного контексту. Проте у період відносної безвісності деякі віденські придворні композитори продовжували блискуче писати для цього інструмента. Композиції цих композиторів сприяли подальшому розвитку, піднявши очікування як від ансамблю, так і від вкладу, підготувавши ґрунт сольних можливостей [5]. Він став постійним членом оркестру лише на рубежі XVII - XIX століть. Оркестр зазвичай складався з трьох тромбонів: альту, тенора і баса. Саме в епоху Романтизму композитори звернули увагу на виразність звучання цього інструменту. Похмурий тембр тромбона асоціювався з надприродними силами, загробним життям і використовувався в характерних сценах оперних вистав. Наприклад, Вольфганг Амадей Моцарт (1760-1791) використав тромбон лише чотири рази, але щоразу це було таким чином, щоб відзначити дуже важливий пік у тромбонній літературі того періоду. У «Дон Гованні» (1787 р.) він використовує тромбони лише один раз, і це в кінці опери у другому акті, сцена 15, де статуя (Командора) оживає і тягне Дон Жуана в пекло, щоб заплатити за його зло. справи. У цій сцені він використовує тромбони, щоб уявити надприродне за допомогою серії акордів, що зображують статую і пов'язаних з нею дияволів. Ця тема звучить тільки тоді, коли статуя присутня на сцені, і опускається, навіть коли звучить той самий тематичний матеріал, в увертюрі.

Моцарт також використовує тромбони в опері «Ідоменей» (1781), та в «Чарівній флейті» (1791), хоча в другій - вони з'являються вже частіше.

А от в Реквіємі (1791) Моцарт вказує, що повністю розуміє музику, яку здатний грати тромбон. «Tuba mirum» відкривається соло тенорового тромбону та

басу. На початку Реквієму він знову подвоює голоси альти, тенора та басу трьома партіями тромбону, формулюючи технічно складну партію [4].

Безумовно, найвищої вершини тромбонної літератури досяг Людвіг ван Бетховен (1770-1827), бо саме він взяв тромбон і зробив його невід'ємною частиною симфонічного оркестру. У його творах вони вперше з'являються у фіналі П'ятої симфонії, пізніше в Шостій і Дев'ятій, в ораторії «Христос на Оливній горі» та інших творах. Однак у знаменитій Симфонії № 2 в останній (або хоровій) частині він подвоює бас-тромбон, віолончель, контрабас та бас у хвилюючій темі, яка так добре відома [2]. Бетховеном також були написані твори, що вимагають виключно чотирьох тромбонів. Ці три Equali (без номерів та опусів) досі є важливою частиною ансамблевої музики тромбонів.

Використання тромбона у симфоніях Франца Шуберта (1797-1828) зазвичай обмежується дещо традиційною манерою ефектів «фортзандо» та «фортисимо». Eine kleine Trauermusik (1813) для двох кларнетів, двох фаготів, контрафагота, двох валторн і двох тромбонів - один з найважливіших вкладів Шуберта в музичну літературу про тромбона.

Духовна, а чи не світська музика Шуберта сформулювала його найважливіший внесок у це дослідження. У таких прикладах слід зазначити, що тромбони найчастіше дають акордову підтримку приспіву, а не імітують точний ритм голосових партій (як це робила більшість композиторів духовної музики, які використовували тромбони, починаючи з Шюца через Моцарта).

У музичні періоди після Шуберта поява тромбона у симфонічних оркестрах та літературі стала встановленим фактом. Тромбон сьогодні є визнаним членом симфонічного оркестру, і в міру того, як майстерність музикантів зростала, композитори писали для цього інструменту якісніші та найхарактерніші партії.

У ХХ столітті тромбон набув більшого значення в оркестрі, де він грав визначні ролі у творчості більшості великих композиторів, від Малера до Бартока. Зростання кількості записів також означало, що звучання тромбона стало більш

уніфікованим, німецько-американський звук став нормою, а англійський та французький зник.

«Sequenza V» Лучано Беріо для тромбона соло показує, що тромбон можна використовувати як сольний голос. Коли він гарчить і гавкає, він ковзає і тремтить.

Музика для сучасного тромбона демонструє універсальність та діапазон інструменту, а також піднімає його з колишньої допоміжної ролі в центр уваги.

Найвідомішим сучасним музикантом є шведський тромбоніст Крістіан Ліндберг - його називають першим штатним тромбоністом-солістом. Протягом своєї тривалої кар'єри звукозапису він охопив майже всі жанри тромбонної музики, у тому числі сам написав багато значущих творів (більше 100 творів) [3].

В епоху Романтизму композитори звертали увагу на виразний потенціал тромбона. Берліоз писав, що цей інструмент має благородне і величне звучання, і довірив йому чудове соло у другій частині Похоронно-тріумфальної симфонії. У першій половині XIX століття активно розвивається сольний розвиток на тромбоні: до тромбоністів-солістів цього періоду належать німці Фрідріх Бельке, Карла Квайзер і Моріц Набіх, французи Антуан Дьєпп та італієць Феліпе Чоффі. Репертуар тромбона доповнюється творами Д. Ферда, Ф. Куммера, Ю. Новаковського та іншими композиторами.

У другій половині XIX століття порівняно з минулим виникла потужна мануфактура з виготовлення інструментів — Баха, Холтона, Конна, Кінга — у США, Хеккеля, Ціммермана, Бессона, Куртуа — у Європі. Деякі види тромбонів, такі як альт і контрабас, припинено.

У XX столітті завдяки розвитку виконавської школи та вдосконаленню технологій виготовлення інструментів тромбон став дуже популярним інструментом. Композитори створюють для нього численну концертну літературу, тромбон займає важливе місце в джазі та суміжних жанрах. З кінця 1980-х років відновився інтерес до старих тромбонів (сакбутів) і застарілих варіантів тромбона.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бейнс Ентоні (1976). *Духові інструменти: їх історія та розвиток*. Лондон: Фабер і Фабер.
2. Карс Адам (1951). *Симфонії 18 століття*. Лондон: Огенер.
3. Грут Дональд Джей & Клод В. Паліска (2001). *Історія західної музики*. Нью-Йорк: W.W. Нортон і Ко.
4. Гуйон Девід М (1988). *Тромбон: його історія та музика 1697-1811*. Нью-Йорк: Гордон і Бріч.
5. Вігнесс К. Роберт (1978). *Солістичне використання тромбона у Відні вісімнадцятого століття*. Нашвілл: The Brass Press.

## ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ ЯНА СІБЕЛІУСА

**Ксенія Майструк,**

*студентка II курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво*

**науковий керівник:**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри музикознавства, інструментальної*

*підготовки та методики музичної освіти*

**Катерина Івахова**

*В статті висвітлено фортеп'яний доробок відомого фінського композитора Яна Сібеліуса. Фортеп'янна творчість Я. Сібеліуса у жанровому відношенні досить різноманітна, однак справжній тонкий смак його музики найбільше за все проявляється в фортеп'яних мініатюрах. У них композитор виявив глибоке розуміння виразних засобів рояля. За життя Яна Сібеліуса критикували за те, що він пише фортеп'яну музику. Тому довгий час фортеп'яним творам композитора не знаходилося місця в репертуарі піаністів-виконавців.*

**Ключові слова:** *фортеп'янні мініатюри, фортеп'янна творчість, фінська музика, композитор, п'єси.*

Видатний фінський композитор Ян Сібеліус ще за життя зведений співвітчизниками в ранг класика фінської музики і свого роду національного героя, відомий широким колам вітчизняних любителів мистецтва і музикантам-професіоналам головним чином як автор монументальних симфонічних творів.

Для любителів музики Ян Сібеліус – композитор, якого часто порівнюють із Ріхардом Штраусом. Для фінів він символ музичної величі нації. У Фінляндії говорять про нього, як про другого Бетховена.

На тлі таких монументальних музичних творів фортепіанним творам Яна Сібеліуса просто не знайшлося місця у роботах музикознавців та в репертуарі піаністів – виконавців. Довгий час вважали, що фортепіано особливо не цікавило знаменитого майстра. А його фортепіанні твори перебувають у периферії його творчості.

Ще за життя Яна Сібеліуса критикували за те, що він пише фортепіанну музику. Шанувальники його таланту домагалися того, щоб майстер зосередив всю свою увагу на великих оркестрових роботах, насамперед, симфоніях та залишив мініатюри. Але як можна залишити роботу з інструментом, якщо розумієш усі його виразні засоби, здатність зазирнути у душу людини, можливість відобразити характер рідної природи.

Сібеліус не був піаністом, з дитинства він навчався грі на скрипці. Проте довгі роки тривала дружба Сібеліуса з Феруччіо Бузоні, яка вплинула на його віру у безмежні можливості фортепіано.

Ян Сібеліус віддавав фортепіано належне місце у своїй творчості, а уваги його твори були удостоєні лише 1957 року у рік смерті майстра. В цей рік вийшла перша спеціальна робота про фортепіанні твори композитора фінського музикознавця Еріка Тавасштерна «Фортепіанні твори Сібеліуса».

Сібеліус написав понад 150 фортепіанних творів, близько 115 з яких було опубліковано. Значна частина з них досі є вразливою метою критиків. Сам Сібеліус необачно говорив, що він пише дрібниці для фортепіано у вільні моменти, як відпочинок від великих оркестрових речей, і насправді фортепіано його особливо не цікавить. Тим не менш, вже на схилі років, він жартома пророкував: «Я знаю, що мої фортепіанні п'єси чекає безпечне майбутнє, незважаючи на те, що вони повністю потрапили в забуття – одного прекрасного дня вони стануть такими ж популярними, як п'єси Шумана».

Вже у своїх ранніх, ще далеко недосконалих, фортепіанних опусах Сібеліус виявив розуміння виразних засобів рояля як інструмента, здатного розкрити

глибокий психологізм душевних переживань, відобразити неповторну чарівність суворої північної природи. Почавши писати фортепіанну музику ще наприкінці 80-х років XIX ст., композитор зберіг до неї глибокий невпинний інтерес протягом усього творчого шляху. А фортепіано використовував як практичний інструмент, на якому імпровізував і набував нових ідей.

Ян Сібеліус ніколи не зупинявся на місці у своїй творчості. Ось як коротко виглядала його музична біографія. У двадцять років він відточував прийоми романтизму та класики. У 30-річному віці звернувся до національних фінських мотивів. Йому вдалося з'єднати музику центральної Європи з самотнім скандинавським співом. У сорок років припали на перше десятиліття 20 століття і розквіт символізму, що відбилося у його творчості, як і фінський епос «Калевала». У п'ятдесят років у його музиці чути вплив імпресіонізму. У шістдесят років Сібеліус зумів поєднати у своїй роботі класику та медитативні композиції, модернізм та пантеїзм, містику та романтизм. Таким чином, в творчість Яна Сібеліуса виділяємо п'ять різностилістичних періодів.

Фортепіанна творчість Я. Сібеліуса у жанровому відношенні досить різноманітна і протягом довгих років розгорталась в межах від 5-го до 114-го опусів. В цих опусах зустрічаємо сонату Фа мажор (ор.12), 3 сюїти з музики до драми Адольфа Пауля «Король Християн 2» (ор.27), програмну трьохчастну сюїту «Кюллікки» на сюжет 11-й і 12-й «рун Кальовали» (ор.41), популярний «Сумний вальс» ор.44 з музики до драми «Арвіда Ярнефельта Куолема», три сонатини ор.67, фортепіанні обробки фінських народних пісень (1903). Останні фортепіанні твори Сібеліуса – п'ять ескізів ор.114 (1929) - рік, який став завершальним в плідній діяльності композитора.

Однак справжній тонкий смак фортепіанної музики Сібеліуса найбільше за все проявляється в фортепіанних мініатюрах, які композитор об'єднав у невеликі цикли різнохарактерних п'єс по 5-13 номерів. Це 10 п'єс ор.24, Багателі ор.34, Ліричні п'єси ор.40, 10 п'єс ор.85, 13 п'єс ор.76, 6 п'єс ор.94, Багателі 2 ор. 97, 8

маленьких п'єс ор. 99, П'ять романтичних п'єс ор. 101, П'ять характерних вражень ор. 103, П'ять ескізів ор. 114.

Отже, мистецтво Сибеліуса пройняте національним духом, своєрідним північним колоритом фінської народної пісні, її мелодикою і ритмікою. У своїх фортепіанних мініатюрах композитор не цитував народні мелодії, а зумів уловити їх характер, використавши окремі мелодичні та гармонічні інтонації, ритмічні особливості.

Сто п'ятдесят творів для фортепіано отримало життя в музичному світі завдяки їхньому автору Яну Сибеліусу. Фортепіанні твори Я. Сибеліуса публікувалися в нашій країні відносно рідко і, як правило, у вигляді окремих п'єс в репертуарних і педагогічних збірниках. Але не всі вони гідно представлені публіці, не всі оцінені належним чином. Ян Сибеліус говорив, що він ніколи не зупинявся у своїй творчості. Ми закликаємо вас до нових відкриттів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ян Сибеліус: біографія, цікаві факти, відео, творчість. Ян Сибеліус біографія Образний лад і виразність фортепіанних п'єс Яна Сибеліуса можуть бути чудовим засобом музично-естетичного виховання школярів (mylandrover.ru)
2. До 150-річчя від дня народження Яна Сибеліуса | Music-Review Ukraine

## **ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РОЗВИТОК ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ**

**Богдан Михайлов,**

*студент III курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки*

*та методики музичної освіти*

**Наталія Філіпчук**

*В статті проаналізовано стан розвитку педагогічного репертуару в Україні та тенденції гітарної творчості вітчизняних композиторів.*

**Ключові слова:** *гітара, педагогічний репертуар, композитор, твори для гітари*

В сучасній виконавській діяльності чільне місце займає гітарне мистецтво. В Україні гітара – досить молодий інструмент, історичний вітчизняний шлях якого розпочався лише, приблизно, півтора сторіччя тому. Процес визнання гітари як професійного інструмента та впровадження його в систему спеціалізованої музичної освіти розпочався із другої половини ХХ століття. Це значно вплинуло на зростання якості академічного та естрадно-сценічного гітарного виконавства й спонукало українських композиторів-гітаристів до створення, опираючись на світові та національні традиції, самобутнього оригінального концертного та педагогічного репертуару.

Вагомий вклад у розвиток репертуару для гітари зробив один із засновників української гітарної школи, композитор, виконавець та педагог Костянтин Михайловича Смага, автор низки обробок українських пісень, п'єс, упорядник декількох репертуарних збірників.

Не менш значимою постаттю є гітарист-віртуоз, педагог, композитор Микола Михайленко, в доробку якого п'єси, обробки, етюди, монографія «Довідник гітариста», підручник «Методика викладання гри на гітарі».

Свій внесок у розвиток педагогічного репертуару зробив Олександр Затинченко. Його цікаві, милозвучні твори «Вечірня пісня», «Вечірня казка», «Прелюдія моря», «Струни гітари», «Спогади про літо», «Мрії» та інші із задоволенням виконують юні гітаристи.

Плідною є творчість київської композиторки та виконавиці, викладачки Аліни Бойко, яка звертаючись до жанру української народної пісні, створила низку обробок та варіацій, які охоче виконують, як юні музиканти так і більш зрілі виконавці. Це: варіації на теми пісень «Ой лопнув обруч» «Ой, не світи місяченьку», «Ой, чий то кінь стоїть», «Ніч яка місячна», «В кінці греблі шумлять верби», «Сонце низенько», «Вийди, вийди Іванку» (гітарний дует), «Женчичок-бренчичок» (для тріо гітар), оригінальні твори «Кантабіле», «Монолог», «Меланхолійний настрій» (для дуету), «Прелюдія», «Сумний вальс» та ін.

Цікавою для виконання та сприйняття є творчість композитора та гітариста-виконавця Валентина Задоянова, яка пронизана колористичною середньовічною кельтською тематикою. Серед найбільш відомих його творів: «Пісня про Роланда», «Книга пілігрима», «Пісні менестрелів», «Лицарська сюїта», «Кельтський орнамент», «Фарголл-троль».

Костянтин Чеченя є заслуженим діячем мистецтв України, викладачем, виконавцем-мультиінструменталістом та композитором. В площині його інтересів лежить відродження традицій автентичного виконавства. Велику увагу у своїй творчості композитор приділяє розширенню педагогічного репертуару. Цікавими для вивчення є програмові його твори з елементами джазу, року, фламенко: «Початок року», «Крок назустріч», «Укус», «Марго», «Квартовий рок», «Просто блюз», «Рок-фламенко», «Жарт-рок», «Трішки готики», варіації на теми

українських народних пісень «Не тепер, не тепер по гриби ходити», Ой, ходила вража баба», «Ой, продала дівчина курку», інструктивний матеріал тощо.

Значний інтерес викликає творчість блискучого українського виконавця, педагога композитора Михайла Вігулу, який збагатив педагогічний репертуар цікавими оригінальними композиціями, обробками, аранжуваннями, частина з яких зібрані в окремі альбоми : «Гітарна музика для учнів», сюїта «Allati», «14 легких п'єс та етюдів», «Кущ калини» тощо.

Велику увагу розвитку дитячого репертуару приділяє український композитор, гітарист, педагог Юрій Стасюк, який підготував сім збірок для дітей, наповнених різноманітним матеріалом: оригінальними творами для гітари соло та ансамблів різних складів, обробками популярних мелодій.

Підсумовуючи вищесказане, можемо зазначити: гітарне мистецтво в Україні досягло не абиякого розвитку, що спонукало виконавців, композиторів до збагачення концертного та педагогічного репертуару оригінальними творами різних форм та стилів, сучасними обробками фольклору. А також, спостерігаються нові тенденції його розвитку в бік розширення меж виконавських можливостей інструменту.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков Т. П. (2012). Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків,.
2. Коваленко А. С. (2017). Розвиток вітчизняної інструментальної гітарної освіти другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Педагогіка та Психологія. Вип. 141. (С. 34-39.)
3. Стасюк Ю. (2014) Роль українських композиторів у розвитку педагогічного репертуару для класичної гітари. Навколо гітари . №12.(с. 8 – 16.) Рівне.
4. Чеченя К.А. (ред.) (2008). Гітара в Україні. № 1.(с. 18–27). Київ: ПП «Дев'ять балів»



## ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ФЛЕЙТА У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

**Марія Мороз,**

*студентка IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**науковий керівник:**

*викладач кафедри інструментально-виконавських дисциплін*

**Наталія Дорчинець**

*Сьогодні флейта є найбільш технічним, рухомим і віртуозним інструментом серед дерев'яних духових інструментів. Багатство тембру, різноманітність можливих відтінків звучання, великий діапазон робить гру на поперечній флейті дуже багатогранною, різноманітною за можливостями. Флейта часто виступає соло інструментом в оркестрі, ансамблі виконуючи як ліричні наспіви, так і технічно складні мотиви, що вимагають від музикантів високих виконавських навичок. Завдяки активному процесу культурної глобалізації з кожним роком збільшуються можливості взаємодії флейтових шкіл і їх представників, які варіюються від проведення міжнародних конкурсів і спільних виступів до конференцій і майстер-класів, в тому числі, все частіше з допомогою інформаційно-телекомунікаційних мереж.*

**Ключові слова:** *флейтове мистецтво, виконавські техніки гри, характерні особливості експериментальної флейти, роль флейти в творчості композиторів ХХ ст.*

У ХХ столітті флейта стає одним з найбільш затребуваних інструментів в музиці. Високий рівень виконавців французької флейтової школи, таких як Поль Таффанель, Філіп Гобер, Марсель Моїз, а пізніше Жан-П'єр Рампаль, робить Францію флейтовим центром і кузнею шедеврів флейтового репертуару. У першій половині ХХ століття твори для флейти пишуть композитори, представники

французького імпресіонізму в музиці. Їх послідовники – Е. Варез, К. Дебюссі, А. Руссель, Ф. Пуленк, Д. Мійо, Ж. Ібер, А. Онеггер та інші.

В творчості композиторів ХХ століття тембр флейти часто продовжував виступати носієм чисто інструментальної «холодності», спрямованої на протиставлення вокалістам і її струно-смічкових «дублерам». Однак з «звуженням» можливостей флейтового тембру не захотіли миритися виконавці-віртуози, які ініціювали створення масштабних віртуозних творів і видавали практичні посібники, формуючи фундаментальну теорію і методику флейтового виконавства.

Свідченням популярності флейти на ХХ століття стає поява в мистецтві цілого ряду опусів, що містять яскраві образи гри на флейті та флейтиста, поетизують флейту і навіть перетворюють її в характерний персонаж. Інтерес до інструменту об'єднує майстрів різних, часом протилежних напрямків. Вона звучить в музичному театрі, в оркестрі, з оркестром, в ансамблях і, нарешті, соло. Істотно, що оновлюється виразні ресурси інструменту і виконавські прийоми. Колосальним імпульсом до відродження флейти послужило творчість Клода Дебюссі. Саме з-під його пера ще в 1890-і роки виходить етапний для історії флейтової музики твір, що викликав широкий відгук і став відправною точкою музичного імпресіонізму – оркестрова Прелюдія до «Післяполуденний відпочинку фавна». Знаменно, що вона починається з соло флейти, одночасно відкриваючи собою і ренесанс інструменту. Флейта розкриває свій семантичний потенціал, пов'язаний з міфологічною пастораллю, в умовах нового інтонаційного ладу. Популярність опусу була неймовірно велика а разом з нею ріс і престиж флейти. (Дзисюк, 2006 : 17)

Клод Дебюссі вирішив вивести флейту на концертну естраду без супроводу в п'єсі «Сірінкс». Ця подія стала рубіжним в історії інструменту. Дебюссі своєю п'єсою створив прецедент, поклавши початок нової сольної-флейтової хвилі, яка простягається в своєму підйомі аж до сучасності і з часом не передбачає спаду. Дебюссі вважав найбільш зручними для виконання короткі віртуозні фрази і

уникав протяжних кантилен. Такого стилю композитор притримувався і в останньому своєму творі з участю флейти - меланхолійній тріо-сонаті.

У меншій мірі представлена флейта в творчості Моріса Равеля. Однак важливо звернути увагу на його музичний балет для оркестру «Болеро». Адже саме флейта є солюючим духовим інструментом на початку твору. Її ледь чутна, хвиляста, пружна, чисто інструментальна мелодія чітко ділиться надвоє, причому друга її частина набуває пристрасно-страждального характеру. Закінчивши наспів, флейта приєднується до барабана, дублюючи його ритм а мелодію починає грати кларнет, далі вона переходить до фагота. Перехід від інструмента до інструмента утворює мелодію тембрів. М. Равель тут опиняється на вершині музичного новаторства.

Підвищена увага до інструменту прослідковується і в творчості пізньоромантичного покоління початку ХХ століття. Густав Малер в своїх симфонічних партитурах часто застосовує флейтовий тембр зовні традиційно в зв'язку з семантикою музики лісу, первозданної чистоти природи. Однак в драматичних моментах він змушує інструмент звучати високо і різко (П'ята симфонія), а часом парадоксально. Красиві і виразні оркестрові поєднання за участю флейти залишив і Ріхард Штраус. Важливим є те, що композитор вводить нові прийоми гри на флейті. У симфонічній поемі «Так говорив Заратустра» звучить тремоло на одному звуці з ударом мови. У «Дон Кіхоті» використовується прийом «фруллато» - своєрідний різновид тремоло, для ілюстрації шуму млина.

У діяльності французької «Шістки» на перетині неокласицизму і урбанізму, флейта також займає важливе місце. Французькі композитори акцентують в звучанні флейти суто інструментальну природу. У такому руслі написані флейтові твори Мійо, Пуленко, Тайфер. Не без впливу Дебюссі створений сольний «Танець кози» Онеггера, де об'єднується антична і вже постімпресіоністська ритмічна активність.

Той же рубіжний 1912 рік, що приніс «Сірінкс» Дебюссі, дав і зовсім інший плід – «Місячного П'єро» Шенберга, «Біблію музичного експресіонізму». З позиції

самовизначення інструмента цей опус особливо важливий, оскільки в ньому відбувається введення флейти в зону нової тональної звуковисотної організації.

Інший напрямок в сучасній музиці, представлено в творчості композиторів - неофольклористів. Нові виразові можливості флейти використовуються в творі Карла Орфа «Carmina Burana», де флейта трактується в ненормативних, «екстремальних» умовах подачі свого тембру за допомогою парадоксального фактурно - тембрального оточення. Особливого роду співвідношення ритмічної вишуканості і кантилен створює для виконавця цікаве артистичне завдання, в якому передача архаїчно-фольклорних ознак тембрально-фонічними засобами інструменту провокує використання прийомів неакадемічної манери гри. Флейта - активний учасник симфонічних, камерних і концертних складів в творах П. Хіндеміта, де вона звучить як соло, так і в ансамблі. Композитор, написавши сонати майже для всіх інструментів, не залишивши своєю увагою і флейту. Хіндемітові належать два твори для флейти і фортепіано: Соната і «Ехо», в яких знайшли своє втілення докласичні принципи мислення: варіаційності, поліфонічності, барочної імпровізаційності. Наступним кроком до визнання флейти стало створення Хіндеміта опусів для ансамблю флейт в 1920-і роки. Трохи пізніше з'являються 8 п'єс для флейти соло («Флейта у музиці» : електр. ресурс).

На сучасному етапі безперервний і невинний процес творчого пошуку в області музично-виразних засобів не обійшов стороною і флейтове виконавство: ускладнюються прийоми гри на флейті, з'являються і закріплюються в практиці нові способи звуковидобування, значно зростає координуюча роль тембро-артикуляційних і динамічних засобів. Експериментальною базою для композиторів в даному плані стали саме твори для соло флейти. Найбільш значними і показовими з них виявилися «Щільність 21,5» Е. Вареза, де вперше використаний прийом удару по клапанах, а в творі А. Жоліве «П'ять заклинань для флейти» – обертонових фарбів тембру: різні фруллато.

Флейта займає важливе місце в творчості Андре Жоліве, який написав для цього інструменту безліч творів, що міцно увійшли в основний репертуар флейтистів: Концерт для флейти з оркестром, Концертна сюїта для флейти та ударних, «Пісня Ліноса» для флейти і фортепіано, «5 голосінь» для флейти соло і інші. Значне подолання колишніх кордонів діапазону і тембрових фарб, а також нечувана раніше можливість виконання багатозвучних акордів на флейті продемонстрував Лучано Беріо у творі «Секвенція» .

Творчість американських композиторів М. Беббіта, А. Фортю, Д. Мартіно і їх послідовників, дало потужний поштовх для інтенсивного освоєння дванадцятитонової інтонаційної сфери, що відбилося на розширенні виконавської флейтової техніки. У творах композиторів застосовувалися стрімкі зміни регістрів, крайні динамічні градації, досить вільна ритмічна свобода, що граничить з елементами імпровізації, різні види фруллато. Удари по клапаннах, клапанні тремоло, флажолети, різновиди вібрато, прийоми: «tones» (тихий свист), «tangram» (короткий звук губами при швидкому русі мови), та інші. Як правило, нотація даних прийомів була настільки нова і незвичайна, що композитори писали для своїх творів методичні коментарі у вигляді докладних і наочних апплікатурних вказівок. (Романовський, 2017 : 644)

Вперше техніка фруллато була використана Ріхардом Штраусом. Нова та цікава область флейтового виконавства представлена в сучасній японській культурі. Автор акцентує увагу на діяльності видатних діячів японського флейтового мистецтва Д. Юаса, К. Фукусіма, що заклали основу для інтеграції східної музичної традиції і знаменитого японського театру. Особливу гармонійність їх флейтових опусів дослідник бачить характерні для гри в японських традиціях способи звуковидобування, які пов'язані з шумним диханням і напрямком струменя повітряного потоку. Процес розвитку флейтового мистецтва в сучасній музиці відзначений загальним безперервним прагненням виконавців до виходу за межі технологічних і виконавських можливостей інструментарію

флейтового сімейства. Це стосується не тільки сучасних опусів, але і класичного флейтового репертуару.

Показово, що виконавці нерідко виявляються досить активними дослідниками-методистами, вносячи вагомий внесок у вивчення інструменту і методику викладання. Наприклад, американський флейтист Роберт Дік автор цілого ряду книг про флейту, найпопулярнішою з яких є знамените дослідження «Інша флейта», де подано класифікацію прийомів звуковидобування, в тому числі за допомогою обертонів, фруллато, реактивного свисту, шепоту. (Романовський, 2017 : 646)

Унаслідок тихого звуку, флейта далеко не відразу прижилася в джазовій музиці. Розвиток сольної ролі флейти в джазі пов'язано з іменами таких музикантів як Хербі Манн, Джеремі Стіг, Х'юберт Лоуз. Одним з новаторів в джазовому флейтовому виконавстві став саксофоніст і флейтист Роланд Керк, який активно використовує прийоми передування і гри з голосом. Також грали на флейті саксофоністи Ерік Долфі і Юзеф Латіф.

До числа точок дотику джазової та класичної музики ставляться джазові сюїти для флейти французького джазового піаніста Клода Болінга, які виконуються як академічними (Жан-П'єр Рампаль, Джеймс Гелвей), так і джазовими музикантами.

Також слід зауважити, що й українське флейтове мистецтво має широкий спектр форм вияву: концертно-виконавську (сольну, ансамблеву, оркестрову) діяльність, науково-педагогічну роботу, композиторську творчість. Серед молодих українських виконавців-флейтистів сучасності можна відзначити: Богдана Стельмашенка, Тамару Рой, Андрія Карпяка, Дмитра Медоліза, Олега Шеремету, Юрія Шутко та ін. З їхніми іменами пов'язаний справжній розквіт вітчизняної флейтової школи. Адже вони почали вільно гастролювати світом, презентуючи найкращі здобутки української музичної культури. Флейтове ж виконавство завдяки новим можливостям (відкриттю кордонів, заснуванню нових конкурсів виконавців на духових інструментах, збільшенню кількості найрізноманітніших

фестивалів, проведенню спільних мистецьких акцій і концертів з найкращими зарубіжними виконавцями-флейтистами) почало переживати навіть певний ренесанс. (Белявіна, 2009: 72)

Тому я з впевненістю можу сказати що, вітчизняне флейтове виконавство багате на глибокі традиції та значні досягнення, вивчення та оприлюднення яких має першочергове значення не тільки для сучасного розвитку флейтової школи в Україні, але й для всієї національної культури.

Отже, флейта пройшла великий шлях еволюції від суто оркестрового інструменту до солюючого. Спочатку оркестровий інструмент, який грав діатонічну кантилену, стає оркестровою фарбою з характерними образами античної пасторалі, поєднанням архаїчної бесполутоновості і тонкої хроматизації. Одним з ключових моментів є відокремлення флейти як солюючого інструменту. Як наслідок флейта виступає як віртуозний інструмент, який освоює складні технологічні й композиційні завдання. Далі флейта представляється учасником ансамблю нового типу, напрямок якого охоплює емоційні крайнощі, атональне письмо.

На етапах свого розвитку флейта проходить тривале випробування на художню «міцність» в екстремальних умовах музичного авангарду середини ХХ ст. – випробування новими композиторськими техніками і експериментальними виконавськими прийомами.

До середини ХХ століття флейта остаточно завойовує серця великих композиторів різних країн і стилів, один за одним з'являються шедеври флейтового репертуару: сонати для флейти і фортепіано Пауля Хіндеміта, концерти для флейти з оркестром Карла Нільсена і Жака Іберо. А вже у другій половині ХХ століття багато композиторів пишуть твори для флейти соло без акомпанементу, а саме, «Секвенція» Лучано Беріо, популярні Етюдів Ісан Юна, «Голос» Тору Такеміцу та інші. Також твори для флейти з супроводом писали такі композитори: Роберт Ейткен, Еліота Картер, Франко Донатоні та інших.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Флейта у музиці ХХ століття. Вилучено з <https://cyberleninka.ua/article/n/fleyta-v-muzykalnoy-kulture-nachala-hh-veka-k-voprosu-o-samoopredelenii-instrumenta/viewer>.
2. Романовський В. І. (2017). Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Young Scientist*. Вип. 11 (51). С. 644-646.
3. Дзисюк В. (2006). Гра на флейті як художній феномен (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса. 17 с.
4. Белявіна Н., Шутко Ю. (2009). Заснування і розвиток вітчизняних музичних конкурсів виконавців гри на флейті в 30 - 90-ті роки ХХ століття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Наук. журнал - № 3. 72 с.



## ДИРИГЕНСЬКО-ХОРОВА ПРАКТИКА ІГОРЯ ЦМУРА В МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

**Ольга Прохоренко,**

*студентка IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

**Лілія Качуринець,**

*старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін*

*Стаття присвячена висвітленню диригентсько-хорової практики І.І. Цмура у музичному мистецтві початку XXI століття в контексті актуальних проблем мистецько-освітнього простору Хмельниччини. Аналізуються етапи становлення диригентсько-хорового світогляду і музично-виконавської діяльності подільського хормейстера в їхній проекції на формування моделі сучасної музичної освіти.*

**Ключові слова:** *диригентсько-хорова практика, хорове мистецтво, мистецько-освітній простір, управління хором.*

Новочасний державотворчий процес Україні у своїй національно-визвольній війні проти російської агресії викликав безпрецедентну напружену продуктивність духовного життя суспільства. Розвиток державної музичної культури й освіти має стати національною зброєю у боротьбі за художні цінності українського народу. Сучасне диригентсько-хорове мистецтво позначене вагомими здобутками, сприяє утвердженню державності, скріплює дух нації, злагоджує суспільство, формує високі естетичні і моральні ідеали співвітчизників. Лабораторія сучасних концепцій музичної освіти є актуальною для наукового дослідження мистецько-педагогічного доробку визначних персоналій національної музичної культури.

Метою нашої статті є аналіз диригентсько-хорової практики Ігоря Цмура як важливого методологічного підґрунтя становлення національної моделі сучасної музичної освіти Хмельниччини.

Національній хоровій культурі, як генетичному коду нації, в духовному житті українського народу належить виняткове місце. Упродовж багатьох століть її розвиток став підґрунтям для виникнення яскравого культурного феномену України, такого як диригентсько-хорове мистецтво. У різних регіональних мистецько-освітніх осередках нашої країни, культуротворча та виховна місія диригентсько-хорового мистецтва єдині в утвердженні високих духовних цінностей та морально-естетичних ідеалів. Серед яскравої плеяди діячів національного хорового мистецтва вирізняється постать Ігоря Івановича Цмура – заслуженого діяча мистецтв України, хормейстера, композитора, громадського діяча, доцента Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, художнього керівника та головного диригента народного ансамблю пісні і танцю гуманітарного факультету «Співуче джерело», директора та художнього керівника академічного муніципального камерного хору, голови осередку Хмельницької області Національної всеукраїнської музичної спілки.

Мистецтво і свобода нероздільні – це власна формула диригентсько-хорової діяльності І.І. Цмура. Плакаючи національні цінності української культури, митець формує регіональні особливості культурного розвитку. Тетяна Слободянюк підкреслювала: «Мистецьке життя Хмельницького не уявити без академічного муніципального камерного хору і його беззмінного художнього керівника Ігоря Цмура. Ігор Іванович і його самобутній колектив навчили нас не лише знати, а й любити українське мистецтво, відчувати його націєтворчу ауру, духовну силу. Такі хорові уроки – безцінні: вони об'єднують людей.» (Слободянюк, 2021).

Мистецька індивідуальність Ігоря Цмура розкривається усіма своїми гранями в довершених аранжуваннях українських народних пісень, сучасної популярної музики та найкращих зразків європейської музики – мексиканської композиторки Консуело Торрес, норвежського композитора Рольфа Льовланда, шведського композитора Бенні Андерссона та ін. Серед творчого доробку є власний хоровий

твір у супроводі оркестру на слова Юрія Телячого «України солдати», який вражає витонченістю мелодичної лінії.

Під орудою диригента-хормейстера академічний муніципальний камерний хор майстерно виконує хорові твори від періоду українського середньовіччя до найсучасніших хорових композицій – давньоукраїнські церковні монодії невідомих авторів XII-XVI ст.; найкращі зразки європейської класики таких композиторів, як В.Моцарт, Й.Брамс, Л.Бетховен, Д.Пучіні, А.Вівальді та ін.; більше, ніж 500 хорових творів кращих зразків хорової творчості: хорові концерти М.Березовського, Д.Бортнянського, О.Архангельського, А.Веделя, М.Вербницького, М.Лисенка, В.Зубицького; українська духовна пісенна спадщина С.Пекалицького, М.Дилецького, М.Леонтовича, М.Лисенка, К.Стеценка, Г.Давидовського, Л.Дичко та ін.

Впровадження у власну музично-виконавську практику такого типу концерту як соціокультурні форми позначене інноваційними рисами, в яких поєднуються виступ хору за участю співаків-солістів, у супроводі джазового та симфонічного оркестрів, і, власне, у супроводі народних етнічних інструментів яке здійснюється самими хористами, акустичне звучання яких вводить слухача у емоційний транс. Подібні концертні вистави виявляють національну ідентичність із мистецькими традиціями залишаючись частиною культури і в наш техногенно-цивілізований час, а вміння грати на етнічних інструментах – своєрідною магією і принадою для подільських поціновувачів.

Творчі досягнення Ігоря Цмура та муніципального камерного хору в галузі хорового мистецтва Хмельниччини визначили основні вектори її розвитку, що простежуються в практичній співпраці з багатьма колективами, диригентами, солістами України, наприклад: виконання кантати А.Вівальді «Глорія» із камерним оркестром Хмельницької обласної філармонії (диригент – Олександр Драган); меси Дж.Пучіні «Глорія» та «Реквієм» В.Моцарта із симфонічним оркестром Хмельницької обласної філармонії (диригент – Вінстон Фогель, США) та солістами

Львівського Національного Академічного театру опери та балету ім. С.Крушельницької; Й. Брамса «Німецький реквієм» із Академічним міським хором «Вінниця» у супроводі Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії (диригент – Петер Маркс, Німеччина); Л.Бетховена «Оду к радості» – фінал «Епічної» («Хоральної») симфонії № 9 Ре мінор, ор. 125 із Львівським камерним хором «Глорія» у супроводі Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії (диригент – Войцех Родек, Польща).

Завдяки такій плідній співпраці академічний муніципальний камерний хор постійно збагачує свій репертуар, підвищує свій професійний рівень, вдосконалює виконавську майстерність співаків, здобуває необхідний досвід, збагачує сучасне мистецтво України новими творчими ідеями.

Диригентсько-хорова діяльність та художньо-педагогічні принципи Ігоря Цмура мають відчутний вплив на розвиток українського вокально-хорового мистецтва. В керованому ним академічному муніципальному камерному хорі працює плеяда співаків. Заняття з сольного співу, виконання фрагментів із хорових творів, конкурсний відбір у колектив відбуваються за його особистою участю. У царині вокально-хорового виконавства такий досвід співпраці з диригентом сприяє формуванню засад сучасної музичної освіти Хмельниччини.

Ідеї Ігоря Цмура щодо розбудови мистецько-освітнього простору Хмельниччини отримали практичне втілення в діяльності заснованого ним у 2013 році навчального колективу Народного ансамблю пісні і танцю гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії «Співуче джерело». Окрім нього, як художнього керівника та головного диригента, колектив очолюють керівник оркестру, заслужений артист України Олександр Дорофєєв, балетмейстер-постановник, Олег Попик. Артисти ансамблю пісні і танцю «Співуче джерело» – студенти II-VII курсів музично-хореографічних спеціальностей. Важливою рисою навчального процесу в колективі є ґрунтовна практична і теоретична підготовка, що вирізняється українознавчою спрямованістю. Студенти,

які опановують вокально-хорове мистецтво, практикують у колективі гру на музичних інструментах, оркестрове і хорове диригування, хоровий та сольний спів, звукорежисуру та режисуру.

Важливим аспектом у диригентсько-хоровій практиці Ігоря Івановича є те, що на великих концертних виступах міста та області разом зі студентами-учасниками ансамблю пісні і танцю «Співуче джерело» співають професійні артисти академічного муніципального камерного хору. Таке «живе» вокально-хорове спілкування між артистами і студентами стає безцінним для лабораторії сучасних мистецько-освітніх практик, як своєрідний майстер-клас з вокально-хорового виконавства, відчуття палітри звуків та їх відтінків, володіння тембром, інтонуванням в багатоголоссі, публічної витримки та спілкування з глядачем.

Свідченням високого професіоналізму І.І. Цмура, як хорового диригента, є його мануальна техніка: змістовні диригентські рухи, виразна міміка та володіння різноманітним хоровим звуковеденням відтворюють найтонші нюанси емоційного стану митця. У своїх роздумах про диригентську майстерність Ігор Іванович каже: «Любов до хору з'явилася раніше, ніж я приїхав до Хмельницького. На останніх курсах Ужгородського музичного училища імені Дезидерія Задора доля звела мене з викладачем, тоді ще молодим хоровим диригентом, Емілом Сокачем, і, власне, він найбільше посприяв моєму становленню як хормейстера-диригента. Ще студентом я був артистом заснованого ним камерного хору «Кантус», там навчився розуміти і виконувати хоріві, зокрема, українські духовні твори, які є базовими для професійного зростання. Співав і в інших колективах» (Слободянюк, 2021).

Таким чином, концепція сучасної музичної освіти отримує системне втілення на базі Народного ансамблю пісні і танцю гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії «Співуче джерело», виразно простежується в становленні майбутніх музикантів здійснюючи підготовку диригентів хорових колективів і оркестрів.

Ігор Цмур бере активну участь майже у всіх важливих починаннях, які сприяють пробудженню національного духу і гідності українців. Така громадська діяльність додає сили та наполегливості як самому талановитому хормейстеру, так і сприяє залученню до активного громадсько-політичного життя краю великої кількості громадян, до прикладу проведення патріотичного хорового флешмобу у підтримку ЗСУ та хмельничан в жовтні 2022 року на майданчику біля кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка в м. Хмельницькому. Ігор Іванович зумів згуртував понад 300 артистів різного віку багатьох хорових колективів міста у єдиному своєму прагненні національного єднання та віри у перемогу, а саме: Хмельницький академічний муніципальний камерний хор (художній керівник – Ігор Цмур), хор «Молодість» Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.Заремби відділу «Хорове диригування» (Наталія Бородавко), хор «Golden voices» Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.Заремби відділу «Спів» (Сергій Бородавко), Зразковий хор «Веснянка» учнів вокально-хорового відділу Хмельницької школи мистецтв «Заріччя» (Лілія Петрусь), Зразковий дитячий хоровий колектив «Райдуга» Хмельницької школи мистецтв «Райдуга» (Аліна Севак), хоровий колектив «Гармонія» Хмельницької школи мистецтв (Ірина Голоднюк), хор старших класів «Nonsense» Хмельницької школи мистецтв (Лілія Гладюк). У флешмобі прозвучали твори: Миколи Балеми «Козацькому роду нема переводу», Григорія Труха на слова Степана Чарнецького, аранжування Ігоря Цмура «Ой у лузі червона калина», Омеляна Нижанківського на слова Олесея Бабія «Зродились ми великої години», Михайла Вербицького на слова Павла Чубинського «Гімн України».

Отже, диригентсько-хорова практика Ігоря Цмура визначила основні вектори функціонування мистецько-освітнього простору Хмельниччини: зорієнтованість на втілення національного хорового мистецтва Хмельницького регіону; всебічний розвиток особистості вихованців; поєднання досвіду національної і світової художньої практики у музичному вихованні молоді; сприяння творчому

саморозвитку засобами сольного і хорового виконавства. Одним із музично-культурних осередків, що продовжує розвивати традиції Ігоря Цмура сьогодні, постає Хмельницький академічний муніципальний камерний хор. Формування його мистецько-освітнього простору всебічно віддзеркалює досягнення української музичної культури початку ХХІ ст..

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гулеско І.І. (2001). *Національний хоровий стиль*. Навчальний посібник. Харків : ХДАК.
2. Слободянюк Т. (2021). Уроки хорового співу. «*Проскурів*». Вилучено із <https://proskuriv.khm.gov.ua/2021/08/05/уроки-хорового-співу/>
3. Шульгіна В. (1999). Тенденції розвитку національної музичної школи у контексті загального процесу розбудови національної школи в Україні. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. (2). С. 35-44.

## ГУМАНІТАРНІ НАУКИ

### ПІДГОТОВКА ДО ВИВЧЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ТА ІСТОРИЧНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ В СТИЛІ НУШ

**Іванна Базиняк,**

*студентка II курсу спеціальності 014 Середня освіта (Історія)*

**науковий керівник:**

*доцент кафедри суспільних дисциплін,*

*кандидат філософських наук, доцент*

**Галина Гамрецька**

*У статті висвітлено підготовку майбутнього вчителя в контексті реалізації концепції Нової української школи та Державного стандарту базової середньої освіти.*

**Ключові слова:** *концепція Нової української школи, громадянська та історична галузь, майбутній вчитель історії, Weekly – 10.*

Освіта в наш час не стоїть на місці, розвивається і виходить на новий рівень. Тому у 2018 році розпочалася реалізація концепції Нової Української Школи (НУШ). Нова українська школа – це реформа Міністерства освіти і науки, головна мета якої – створити школу, в якій буде приємно і комфортно навчатись і яка надасть учням не тільки знання, а й уміння застосовувати їх у повсякденному житті.

Концепція Нової української школи простою мовою пояснює ідеологію змін, що закладені в Законі України «Про освіту». Мета цього документу – зацікавити ідеєю реформування освіти та долучити до широкого суспільного діалогу батьків, вчителів, організації, місцеві органи влади.



Затверджена концепція Нової української школи, підтримана усіма зацікавленими сторонами, потрібна для того, щоб сформувавши чітке уявлення про мету шкільної реформи, її кінцевий результат та сформувавши програму дій. Так, презентована концепція містить в собі як чіткі програмні моменти (наприклад, перехід до 12-річної шкільної освіти, структурний поділ школи-12-річки на 3 рівні), так і ціннісні, філософські поняття – орієнтацію виховного процесу в школі на загальнолюдські цінності, до яких відносяться: гідність, чесність, справедливість, повага до життя, повага до себе та інших людей, повага до прав людини, свобода, демократія, культурне розмаїття, патріотизм, повага до рідної мови, турбота про довкілля, солідарність, відповідальність.

Відповідно до презентованої концепції формулу Нової української школи складатимуть 8 базових компонентів:

- Новий зміст освіти, заснований на формуванні компетентностей, необхідних для успішної самореалізації в суспільстві.
- Педагогіка, що ґрунтується на партнерстві між учнем, учителем і батьками.
- Умотивований учитель, який має свободу творчості й розвивається професійно.
- Орієнтація на потреби учня в освітньому процесі, дитиноцентризм.
- Наскрізний процес виховання, який формує цінності.
- Нова структура школи, яка дозволяє добре засвоїти новий зміст і набути компетентності для життя.
- Децентралізація та ефективне управління, які нададуть школі реальну автономію.
- Справедливий розподіл публічних коштів, який забезпечить рівний доступ усіх дітей до якісної освіти, незалежно від їх місця проживання, матеріального стану родини тощо.

1 вересня 2022 року п'ятикласники розпочали навчання в стилі НУШ. Тобто на рівні базової середньої освіти також почалися зміни. Як зазначено в

Державному стандарті, метою базової середньої освіти є розвиток природних здібностей, інтересів, обдарувань учнів, формування компетентностей, необхідних для їх соціалізації та громадянської активності, свідомого вибору подальшого життєвого шляху та самореалізації, продовження навчання на рівні профільної освіти або здобуття професії, виховання відповідального, шанобливого ставлення до родини, суспільства, навколишнього природного середовища, національних та культурних цінностей українського народу.

Кінцевим результатом НУШ є випускник, для якого характерні такі якості: цілісна особистість, здатна до критичного мислення; патріот з активною життєвою позицією та інноватор, який спроможний змінювати навколишній світ, розвивати економіку за принципами сталого розвитку, конкурувати на ринку праці, учитися впродовж життя.

Формування цих якостей мають забезпечувати всі освітні галузі, в тому числі – громадянська та історична (ГІО). Метою громадянської та історичної освітньої галузі є розвиток особистості учня через осмислення минулого, сучасного та зв'язків між ними, взаємодії між глобальними, загальноукраїнськими і локальними процесами; формування ідентичності громадянина України, його активної громадянської позиції на засадах демократії, патріотизму, поваги до прав і свобод людини, визнання цінності верховенства права та нетерпимості до корупції.

Вивчення громадянської та історичної освітньої галузі має забезпечити обов'язкові результати навчання учнів. Згідно цих вимог, учень:

- мислить історико-хронологічно, орієнтується в історичному часі, встановлює причинно-наслідкові зв'язки між подіями, явищами і процесами, діяльністю людей та її результатами в часі, виявляє зміни і тривалість у житті суспільства;
- мислить геопросторово, орієнтується в соціально-історичному просторі, виявляє взаємозалежність розвитку суспільства, господарства, культури і навколишнього природного середовища;

- мислить критично, працює з різними джерелами інформації та формулює історично обґрунтовані запитання;
- мислить системно, виявляє взаємозв'язок, взаємозалежність та взаємовплив історичних подій, явищ, процесів, постатей у контексті відповідних епох; розуміє множинність трактувань минулого і сучасного та зіставляє їх інтерпретації;
- усвідомлює власну гідність, реалізує власні права і свободи, поважає права і гідність інших осіб, виявляє толерантність, протидіє проявам дискримінації;
- дотримується демократичних принципів, конструктивно взаємодіє з іншими особами, спільнотою закладу освіти, місцевою громадою і суспільством, долучається до розв'язання локальних, загальнонаціональних і глобальних проблем, усвідомлює необхідність утвердження верховенства права і дотримання правових норм для забезпечення сталого розвитку суспільства.

Я впевнена, що школярі, пройшовши початкову школу, в класах адаптаційного циклу базової середньої освіти потребують підтримки їхнього пізнавального та емоційного інтересу. Саме це є запорукою успішного навчання учнів далі. Це вплине на подальше життя, не тільки на 7-9 клас, а також на навчання в закладах вищої освіти. Дуже важливо, щоб в них залишився живий інтерес до світу, до минулого, до сучасності, до того як влаштоване суспільство та до самих себе, як членів громади та як членів українського суспільства, а також розвитку м'яких та твердих навичок.

Підготовка майбутнього вчителя до вивчення громадянської та історично освітньої галузі здійснюється на заняттях з фахової методики, під час педагогічної практики, а також за допомогою неформальної освіти – через участь у вебінарах та науково-практичних семінарах.

Практичним орієнтиром у підготовці до викладання історії в класах НУШ є авторська методика Weekly – 10 (щотижневі – 10). Її розробники – творча група вчителів історії Хмельниччини, яку очолила викладач ХОППО Кенц Галина

Іванівна. Для ознайомлення з цією методикою в рамках освітнього компонента «Шкільний курс історії та методика навчання» були проведені гостьові лекції та організовані практичні заняття. Згідно цієї методичної системи, щотижневими обов'язковими активностями п'ятикласників є таке:

- читання, слухання,
- візуалізація,
- робота з поняттями,
- письмо,
- гра,
- робота в команді,
- створення творчого продукту (творчість),
- рефлексія,
- турбота про здоров'я,
- самостійна робота.

Під час організації цих активностей учні мають постійно закріплювати елементарні знання про ідентичність, про суспільні взаємовідносини, про процес історичного пізнання. Дуже є важлива робота з інформацією не тільки читання з розумінням, а і вмінням, наприклад, переводити інформацію з одного виду в інший, наприклад з таблиці в текст, з тексту в діаграму тощо.

Також дуже важливо сформувати власне ставлення до світу. Саме цим і займається громадянська освіта. Це все відображено в групах обов'язкових результатах навчання, а саме історико-хронологічне мислення, геопросторове, системне, кретичне мисленнях, усвідомлення власної гідності та дотримання демократичних принципів. Можна побачити, що ключовим є слово мислення і багато уваги приділяється розвитку саме громадянина України.

На мою думку, 10-12 років – це якраз той період, коли для дітей дуже важливим є формування уявлення про себе як громадянина. Я вважаю, що освітній процес потрібно будувати таким чином, щоб ці всі знання подавалися поступово,

дозовано, дотримуючись принципу наступності. Інтегровані курси ГІО у 5 класі мають органічно продовжувати зміст, започаткований у початковій школі в рамках предмету «Я досліджую світ».

Ще однією, на мою думку, важливою особливістю ГІО є група обов'язкових результатів, які реалізуються не в рамках підручника, а за рахунок організації шкільного життя. В підручниках можуть писатись хороші та правильні слова про толерантність, про демократію чи про академічну доброчесність, але діти виховуються не на тому, що ми кажемо, а на тому що ми робимо. Тобто такі якості як гідність, спроможність до взаємонавчання, взаємодія з людьми з відмінними ідеями та цінностями формуються в середовищі. Тому вчитель історії повинен вміти організувати шкільне середовище. Також багато що залежить від батьків, дорослих, які дотримуються певних цінностей в своєму житті, тим самим вона транслюють їх дітям і таким чином відбувається виховання дітей.

Слід зазначити, що Державний стандарт базової середньої освіти дає велику академічну свободу вчителю у виборі тієї історії, тих тем, на які він/вона хоче звернути більшу увагу, навчити дітей певних понять. Наприклад, якщо я захочу написати власну програму на основі стандарту, то я буду мати такі орієнтири для наповнення програми як-от: людина і світ, людина і суспільство, людина і влада тощо. Розкривати ж ці теми можна, виходячи з власної позиції. Допомогти зорієнтуватися у багатьох проблемах можуть ресурси, які пропонують спікери під час проведення вебінарів, семінарів, а також мережа Інтернет, наприклад, як мотивувати учнів під час дистанційного читання, як вивчати історію країни-агресора, як вивчати чутливі теми тощо.

Під час першої педагогічної (ознайомлювальної) практики, у змісті якої обов'язковим компонентом була організація ігрової діяльності, ми мали можливість удосконалювати навички проведення ігор в класах НУШ за допомогою різних онлайн-ресурсів. Наприклад, під час вивчення теми «Людина в державі» мною було проведено гру під назвою «Наші права та обов'язки». Для проведення

гри учні в класі були об'єднані в дві групи. Кожна група отримала завдання створити колаж «Права та обов'язки учнів нашого класу», а також презентувати свої напрацювання перед класом. Із результатів праці двох команд учні створювали «Конституцію класу». Важливу роль у підготовці цього фрагменту зіграла професійна консультація вчительки історії та перегляд вебінарів на цю тему.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вебінари з громадянської освіти. URL: [https://igorgusakov.blogspot.com/p/blog-page\\_13.html?m=1](https://igorgusakov.blogspot.com/p/blog-page_13.html?m=1)
2. Вебінар «П'ятий клас і НУШ для вас: Історія і громадянська освіта... » URL: [https://youtu.be/i\\_0SxmuXhI0](https://youtu.be/i_0SxmuXhI0)
3. ВІДПОВІДІ НА ПОШИРЕНІ ЗАПИТАННЯ ЩОДО ДЕРЖАВНОГО СТАНДАРТУ БАЗОВОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/nova-ukrayinska-shkola/derzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti/vidpovidi-na-poshireni-zapitannya-shodo-derzhavnogo-standartu-bazovoyi-serednoyi-osviti>
4. Державні сайти України. Про деякі питання державних стандартів повної загальної середньої освіти. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-deyaki-pitannya-derzhavnih-standartiv-povnoyi-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i300920-898>
5. Ефективне використання онлайн-ресурсів у навчанні «Громадянської освіти» та «Захисту України» URL: <https://umity.in.ua/course/?id=113124>
6. НОВА УКРАЇНСЬКА ШКОЛА. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>
7. Нова Українська Школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: [https://oplatforma.com.ua/files/articles/2365/Koncepcija\\_Nova\\_ukrainska\\_shkola\\_MON\\_2016\\_Pedrada.pdf](https://oplatforma.com.ua/files/articles/2365/Koncepcija_Nova_ukrainska_shkola_MON_2016_Pedrada.pdf)

8. НОВА УКРАЇНСЬКА ШКОЛА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РЕФОРМУВАННЯ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ URL:  
<https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf>
9. НУШ у 5 класі: інновації та особливості. URL:  
<https://naurok.com.ua/post/zustrichaemo-reformu-nush-u-5-klasi-innovaci-ta-osoblivosti>
10. Огляд і розбір Держстандарту громадянської та історичної освітньої галузі URL: <https://naurok.com.ua/post/oglyad-i-rozbir-derzhstandartu-gromadyansko-ta-istorichno-osvitno-galuzi>
11. Що таке концепція Нової української школи? URL:  
<http://osvita.ua/school/52304/>

## ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ НАРАТИВУ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИК

**Юлія Єфіміщева,**

*студентка VI курсу спеціальності 014 «Середня освіта*

*(мова і література(англійська))»*

**Марина Бабічева,**

*старший викладач кафедри іноземних мов*

**науковий керівник:**

*доктор філософських наук, доцент, завідувачка кафедри культурології та*

*зарубіжної літератури*

**Слоневська Ірина Борисівна**

*Поняття наративу є недостатньо дослідженим на сьогоднішній день. Науковці усього світу займаються виокремленням його характеристик та самого поняття. У цій статті ми проаналізували дослідження різних учених та виокремили найбільш доцільні на нашу думку характеристики поняття наратив.*

**Ключові слова:** *наратив, наративні стратегії, наратор.*

Наратологія як галузь дослідження – це сукупність теорій наративів, наративних текстів, образів, видовищ, подій – культурних артефактів, які розповідають історію. Така теорія допомагає нам зрозуміти, проаналізувати та оцінити наративи. Теорія – систематизований набір узагальнених тверджень про певний сегмент дійсності. Той сегмент реальності, корпус, який досліджує наратологія, складається з наративних текстів усіх видів, створених для різноманітних цілей і які виконують багато різних функцій.

Якщо характеристики наративних текстів можна визначити, ці характеристики можуть слугувати відправною точкою для наступного етапу: опису способу, у який кожен наративний текст побудовано. Тоді ми маємо опис наративної системи. На



основі цього опису ми можемо розглянути варіації, які можливі, коли наративну систему конкретизують у наративні тексти. Цей останній крок передбачає, що нескінченна кількість наративних текстів може бути описана за допомогою кінцевої кількості понять, що містяться в наративній системі.

Представлення теорії про наративні тексти передбачає визначення низки центральних понять. Таким чином, у рамках цього текст є кінцевим, структурованим цілим, що складається із певних знаків. Це можуть бути мовні одиниці, такі як слова та речення, але це також можуть бути й не такі звичні знаки, наприклад кінематографічні кадри та послідовності, або намальовані точки, лінії та плями.

Для нашого дослідження важливими є наступні визначення. Наративний текст – це текст, у якому агент або суб'єкт (наратор) передає адресату («розповідає» читачеві, глядачеві чи слухачеві) історію за допомогою таких засобів, як мова, зображення, звук або їх комбінація.

Наратив є змістом цього тексту і створює певний характер, кульмінацію і «забарвлення» фабули. Фабула – це низка логічно та хронологічно пов'язаних подій, які викликаються або переживаються персонажами.

Ці ключові поняття визначають й інші. Візьмемо, наприклад, останнє, фабулу. Її визначення містить елементи «подія» та «персонаж». Подія – це перехід з одного стану в інший. Персонажі – це агенти, які виконують дії. Вони не обов'язково мають бути людьми. Діяти тут визначається як викликати або переживати подію. І цей ряд визначень можна продовжувати. Основою корисності цієї теорії для аналізу є її поділ на три частини. Твердження, що наративний текст – це текст, у якому розповідається історія, означає, що текст не є ідентичним історії, і те саме стосується зв'язку між історією та фабулою.

Невід'ємним поняттям наратологічних досліджень є наратив. Наратив у широкому розумінні може стосуватися різноманітних жанрів. За словами Ролана Барта «оповіді світу незліченні». Суть цього речення відображена й у творах інших

діячів. Наприклад, Моніка Флудернік вважає, що «нарратив навколо нас». Але коли ми говоримо про нарратив, ми неминуче думаємо про «літературну» форму, оповідання чи роман. Також вона пише, що нарратив пов'язаний з дієсловом «оповідати», і цей нарратив не обмежується лише романами чи історичними творами.

Вона далі розширює сферу нарративу до «розповіді» та проголошує, що все, що розповідається, є нарративом: нарратив пов'язаний перш за все з актом оповіді, і його можна знайти скрізь, де хтось розповідає нам про щось: читач новин на радіо, вчитель у школі, шкільний друг на ігровому майданчику, попутник у поїзді, агент новин, партнер за вечерею, телевізійний репортер, газетний оглядач чи оповідач у романі, який ми із задоволенням читаємо перед сном .

Ми всі є оповідачами в нашому повсякденному житті, у наших розмовах з іншими, а інколи ми навіть професійні оповідачі (якщо ми, скажімо, вчителі, прес-службовці чи коміки). Деякі інші вчені теж дотримуються подібної точки зору щодо нарративів і кажуть, що нарративи в тій чи іншій формі «пронизують практично всі аспекти нашого суспільства та соціального досвіду». Вони розширюють сферу оповіді та виривають її з контексту літератури та вважають, що оповідь можна знайти також у «спогадах про життєві події, в історичних документах і підручниках, у наукових поясненнях даних, у політичних промовах і в щоденних розмовах.

Характеристики нарративу (нарративність). Існує кілька основних характеристик нарративів, представлених і обговорених М. Туланом. Він пояснює, що нарративи мають такі особливості: певний ступінь штучної вигадки або сконструйованості; ступінь попередньої «траєкторії», що означає, що вони мають початок, середину та кінець. «Наратор» (навіть якщо він невидимий) особливість «переміщення» (здатність людських мов посилатися на речі чи події, які віддалені у просторі чи часі, від мовця чи адресата) нарративи передбачають «пригадування» подій.

Що стосується інших особливостей наративів, ми можемо звернутись до Меїра Штернберга, який вважає послідовність істотною рисою. Для нього послідовність – це «гра напруги/цікавості/здивування між репрезентованим і комунікативним часом. Ці ігри часу, які створюють відчуття напруги, цікавості та здивування, є будівельними блоками наративів, оскільки не-наративи позбавлені таких рис. Це більш помітно в описових або експозиційних текстах, які позбавлені цієї функції.

Коли ми читаємо такі тексти, ми просто отримуємо якусь інформацію про щось і не відчуваємо нічого. З іншого боку, наративи залучають читачів до такої гри часу, яка, у свою чергу, викликає їхню цікавість і особливості, про які згадував М. Штернберг. Іншою особливістю є причинно-наслідковий зв'язок між подіями в оповіді. Література рясніє думкою про те, що це відчуття причинно-наслідкового зв'язку може пояснити «необхідну умову наративності».

Вольф Шмід розвиває свою теорію подійності. Він визначає подію як «особливий випадок, який не є частиною повсякденної рутини, безпрецедентний випадок, відхилення від нормативної закономірності, значущий відхід від норми, перетин межі заборони» [56; 8 *переклад наш*]

За В. Шмідом умовами, за допомогою яких досягається дієвість, є: «релевантність, непередбачуваність, наполегливість, незворотність і неповторність».

Жанри оповідання не обмежуються одним обсягом і типом, воно широкі й охоплює багато жанрів.

Крістоф Ян цитує список Ролана Барта, у якому він згадує деякі з цих жанрів: «У світі існує незліченна кількість форм наративу. По-перше, існує величезна різноманітність жанрів, кожен з яких розгалужується на різноманітні медіа - щоб вмістити людські історії. Серед засобів оповіді є артикульована мова, усна чи письмова, зображення, нерухомі чи рухомі, жести та впорядкована суміш усіх цих субстанцій: наратив присутній в міфах, легендах, байках, казках, оповіданнях,

епічній історії, трагедії, драмі, комедії, пантомімі, картинах (наприклад, у цикл картин «Санта Урсула» Вітторе Карпаччо), вітражі, фільми, місцеві новини, бесіди.

Більше того, у цій нескінченній різноманітності форм наратив присутній в усі часи, у всіх місцях, у всіх суспільствах; справді, наратив починається з самої історії людства; немає, ніколи й ніде не було жодного народу без оповіді; усі класи, усі людські групи мають свої історії, і дуже часто ці історії подобаються людям різного і навіть протилежного культурного походження. Ми підійшли до визначення наративу з різних сторін, зосереджуючи увагу як на питаннях, які обговорювались ще до появи наратології, так і на питаннях, які в минулому розглядались лише обмежено; разом вони показують, що наратологія, далеко не метод, що визначається фіксованими процедурами, а різноманітна за своїми теоретичними орієнтаціями та аналітичними практиками дисципліна, яка реагує на еволюцію теорії літератури та критики.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cornils, Anja & Wilhelm Schernus. (2003). On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology. Hamburg. 120 с.
2. Fleishman, Ian. (2018). An Aesthetics of Injury: The Narrative Wound from Baudelaire to Tarantino. Evanston, IL: Northwestern University Press. 87 с.
3. Fludernik Monika. (2009) Introduction', in Postclassical Narratology. London: Routledge. 5-10 с.
4. Fludernik, Monika. (1990) Towards a Natural Narratology. London: Routledge. 51 с.
5. Frengs Julia. (2018) Corporeal Archipelagos: Writing the Body in Francophone Oceanian Women's Literature. Lanham: Lexington Books.

## СФЕРА ОБСЛУГОВУВАННЯ

### ДЕРЖАВНИЙ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ЗАПОВІДНИК «МЕЖИБІЖ» ЯК ТУРИСТИЧНА ЛОКАЦІЯ

**Анастасія Петрашук,**

*студентка II курсу спеціальності 242 «Туризм»*

**науковий керівник:**

*в.о.завідувача кафедри туризму,*

*фізичної культури та валеології, кандидат педагогічних наук, доцент*

**Людмила Гуцал**

*Державний історико-культурний заповідник «Межибіж» як туристична локація; значення туристично-рекреаційного потенціалу Хмельницької області*

**Ключові слова:** *туризм, державний історико-культурний заповідник «Межибіж», туристично-рекреаційний потенціал*

Туризм є багатограним явищем, що поєднує соціальні, економічні, культурні та екологічні цінності, являється масовою формою організації відпочинку та має практично невичерпний потенціал для постійного розвитку й міжкультурної комунікації. Туризм тісно поєднується з багатьма галузями економіки, що зумовлює його провідне місце у соціально-економічному житті країн та народів.

Варто зауважити, що туристична галузь сприяє міжкультурній комунікації шляхом мобільності різновікових груп населення. В результаті такої мобільності та комунікації відбувається обмін цінностями, вивчення культур тощо. У процесі туристичних походів, ознайомившись з особливостями Європейських держав і в цілому європейської цивілізації, особливо молоді люди, мають можливість визначитися у своєму майбутньому житті, формувати власну життєву позицію на

європейських цінностях. Переїнявши цінностями, у процесі туристичних підходів, сприяє наближенню України як постсоціалістичної держави до європейського співтовариства, а відповідно і до європейської цивілізації не лише географічно, а й ментально. Такий підхід порушує питання не лише діяльній складовій спрямованій на економічний розвиток, а й питання більш глибокого, культурологічного та світоглядного характеру.

Сьогодні в багатьох країнах світу інтенсивно розвивається сільський туризм. Сільський туризм та його міжнародний складник мають важливе значення для вивчення, досліджень та розвитку для більшості країн і Україна не є винятком. Наша країна має сприятливий клімат, природно-ресурсні та історико-культурні багатства, великий туристично-рекреаційний потенціал, які створюють можливості для інтенсивного розвитку як внутрішнього, так і міжнародного туризму.

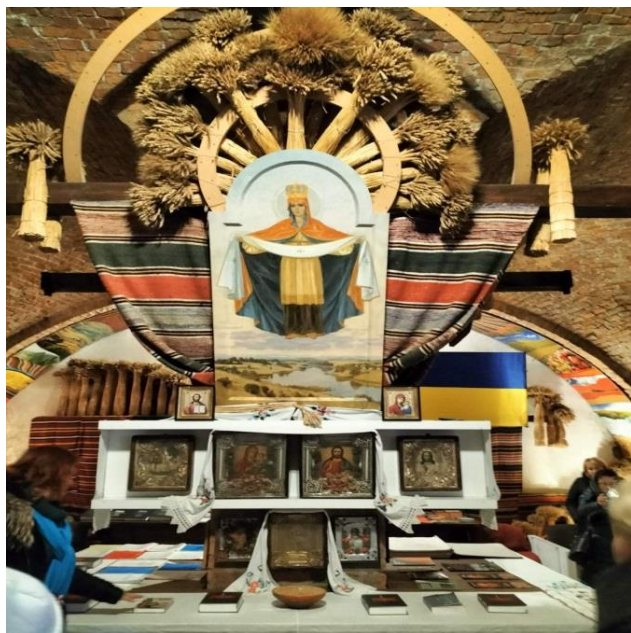
На Хмельниччині майже кожна територіальна громада має перспективи для надання послуг у сфері сільського зеленого туризму. Меджибіж розташований за 25 км від Хмельницького та за кілометр від Вінницької траси. Селище належить до Меджибізької територіальної громади. Селище міського типу у Хмельницькій області, у якому розташована відома пам'ятка фортифікаційної архітектури XVI століття. Назва походить від місця злиття річок Південний Буг і Бужок. Пам'ятками архітектури національного значення, які входять до складу Меджибізького замку і перебувають на державному обліку, є палацовий комплекс, церква святого Миколая, прясла мурів і вежі.

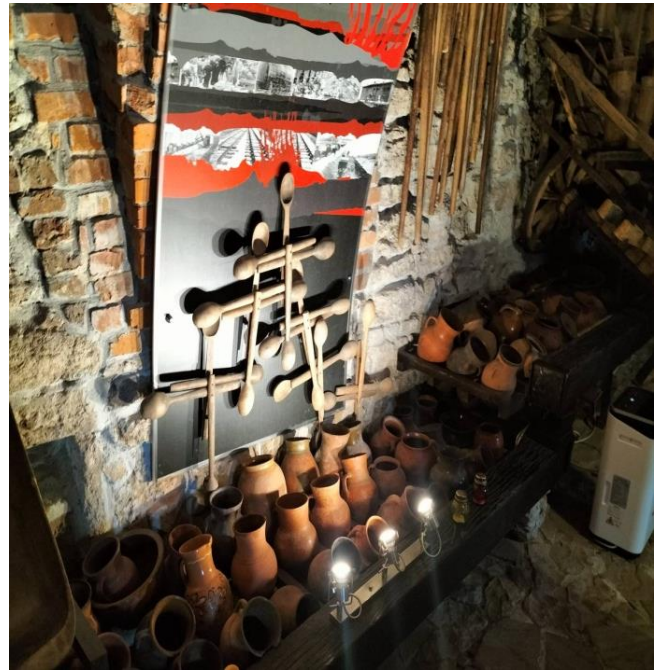


*Туризм*

Церква святого Миколая (Замкова церква) розташована посеред двору. У 1586/1591 (?) році реконструйована й освячена як католицька каплиця св. Станіслава. В плані – це прямокутна однефна будова з вапняку і шатровим дахом з сигнатуркою. Будівля перенесла ряд архітектурних змін, продиктованих як релігією, яка в ній сповідувалась, так і побажаннями власників [2].

Перший в Україні та найбільший за кількістю експонатів музей пам'яті жертв Голодомору 1932-1933 рр. 15 років діє в Меджибожі. Музей розташований у каретному корпусі замку Державного історико-культурного заповідника «Межибіж». На його створення народному художнику України Миколі Мазуру з командою знадобилося декілька місяців. За рік музей збирає багато відвідувачів. Студенти освітньо-професійної програми Туризм відвідали музей пам'яті жертв Голодомору 1932-1933 рр. [3].





*Фото зроблене під час екскурсії у музей студентами освітньо-професійної програми Туризм*

Сільський туризм є пріоритетним у розвитку територіальних громад, той напрямок який би міг стати джерелом заробітку мешканців територіальних громад та одним з механізмів наповнення бюджетів. Напрямок зеленого туризму є визначальним у розвитку туристичної привабливості наших територіальних громад.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Екскурсія в Меджибізький замок // [https://anga.ua/trip/ekskursiia\\_v\\_medzhybizkyi\\_zamok.html](https://anga.ua/trip/ekskursiia_v_medzhybizkyi_zamok.html)
2. Меджибізький замок // [https://uk.wikipedia.org/wiki/Меджибізький\\_замок#Сьогодні](https://uk.wikipedia.org/wiki/Меджибізький_замок#Сьогодні)
3. Перший в Україні музей пам'яті жертв Голодомору на Хмельниччині // <https://suspilne.media/323140-persij-v-ukraini-muzej-pamati-zertv-golodomoru-na-hmelniccini/>