

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ
ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
КОМУНАЛЬНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ КОЛЕДЖ ІМЕНІ Д.Є.ЗАДОРА»
ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
ЗАКАРПАТСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКЕ ОБЛАСНЕ ВІДДІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СПІЛКИ

У ДІАЛОЗІ З МУЗИКОЮ

Матеріали

I Міжнародної науково-практичної конференції

30 квітня – 01 травня 2020 року

**Ужгород
Видавництво «Карпати»**

2020

Редакційна колегія:

Стилич Наталія Іванівна, викладач вищої категорії, голова циклової комісії «Теорія музики» комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Росул Тетяна Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Теличко Віктор Федорович, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, заслужений діяч мистецтв України, голова Закарпатської організації Національної спілки композиторів України

У діалозі з музикою: Зб. матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 30 квітня – 1 травня 2020 р. – Ужгород: 2020. - 190 с.

Рекомендовано до друку методичною радою КВНЗ «Ужгородський музичний коледж імені Д.Задора» ЗОР. *Протокол № 5 від 6 квітня 2020 року.*

Автори публікацій несуть відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв, бібліографічних посилань та інших відомостей. Висловлені в тезах думки можуть не збігатися з поглядами редколегії.

ISBN 978-966-671-533-6

© Колектив авторів, 2020
© КВНЗ УжМК ім.Д.Є.Задора, 2020
© «Карпати». 2020

**Організаційний комітет
I Міжнародної науково-практичної конференції
«У діалозі з музикою»**

Бабуніч Оксана Юрїївна, директор департаменту культури Закарпатської обласної державної адміністрації

Гойдон Вікторія Адальбертівна, заступник директора департаменту - начальник управління мистецтв, культурно-освітніх закладів та установ департаменту культури Закарпатської обласної державної адміністрації

Стегней Світлана Нуцівна, директор комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, заслужений працівник культури України, голова Закарпатського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки

Гірник Марипа Юрїївна, заступник директора з навчально-виховної роботи комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Кузьмінська Наталія Ярославівна, методист комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Стипич Наталія Іванівна, голова циклової комісії «Теорія музики» комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Росул Тетяна Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Телічко Віктор Федорович, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, заслужений діяч мистецтв України, голова Закарпатської організації Національної спілки композиторів України

З М І С Т

Розділ I. Історичні та теоретичні аспекти музичної науки: традиції і новації	8
<i>Балюра Катерина Олександрівна. Жанр поеми в творчості українських композиторів</i>	8
<i>Василик Світлана Мирославівна. Українська дитяча музика передвоєнного десятиліття</i>	9
<i>Грабовський Володимир Семенович. Бела Барток: до питання еволюції національних поглядів композитора</i>	12
<i>Пришай Євгеній Маркович. «Счастлив, кто посетил сей мир ...»</i>	14
<i>Каблова Тетяна Борисівна. Поняття іміджу виконавця у вокально-естрадному мистецтві</i>	17
<i>Качмар Марія Ігорівна. Мелізматичні формули у різдвяних піснеспівах за матеріалами українських ірмологіонів XVI ст.</i>	18
<i>Круліковська Тетяна Петрівна. Діяльність польських композиторів в Україні у XIX ст. на шляху формування «української школи»</i>	20
<i>Макойда Роман Богданович, Душиний Андрій Іванович. Деякі напрацювання у сфері науково-методичного забезпечення акордеоніста періоду Незалежної України</i>	22
<i>Мокану Адріан Ярославович. «Екологія звуку» Сальваторе Шарріно на прикладі монодрами «INFINITO NERO»</i>	24
<i>Новікова Олександра Михайлівна. Авторські права в музиці на прикладі французької компанії SACEM</i>	26
<i>Новікова Ольга Юрійівна. Просторово-часові стереотипи і їх прояв у музичних системах (на прикладі європейської культури XVII сторіччя)</i>	28
<i>Сидорчук Тетяна Анатоліївна. «Музичний підхід» як один з методів класифікації музично-екранних форм</i>	30
<i>Соломатіна Алла Вікторівна. Скрипкове мистецтво в Італії XVII-XVIII ст.</i>	32
<i>Холоденко Вікторія Олександрівна. Творчий портрет особистості: питання інтерпретації феномену</i>	34
<i>Цугунян Анна Арамівна. Взаємодія слова та музики в хоровій мініатюрі Т.С.Кравцова «І небо невміте»</i>	36
<i>Чжан Ян. Особливості музично-ритмічної педагогічної концепції Е. Жака – Далькроза</i>	38
<i>Шек Петро Августинович. Роль Д. Бортнянського в європеїзації російської музичної культури</i>	40
Розділ II. Музична регіоналістика та етномузикознавство: події та постаті	42
<i>Андрієвський Володимир Ярославович. Діяльність дрогобицьких поп-гуртів у музичній культурі України XXI століття</i>	42
<i>Бабинець Надія Данилівна. Львівський чоловічий хор «Гомін» - яскравий пропагандист української пісні</i>	44
<i>Блажкевич Лілія Анатоліївна, Блажкевич Василь Миколайович. Науково-педагогічна діяльність професора К. Сятецького</i>	47

<i>Білецький Олексій Анатолійович. Проблеми музичної освіти в початкових школах Катеринославщини (друга половина XIX – початок XX ст.)</i>	49
<i>Васюта Ірина Вячеславівна. Музика Сергія Борткевича в мистецькому просторі Чернігівщини XXI століття</i>	51
<i>Васюта Олег Павлович. Концептуалізація творчого процесу музично-історичного розвитку: регіональний вимір</i>	53
<i>Гонтарський Андрій Русланович. Творчий портрет Олега Мороза в контексті кларнетового мистецтва Незалежної України</i>	54
<i>Джигола Марія Романівна. Побутування кларнесту у народно-інструментальному виконавстві Львівщини на прикладі конкурсів Дрогобича</i>	56
<i>Коларовска-Гмьрля Вікторія Николаєвна. Творческий портрет Македонского композитора Гоце Коларовски</i>	58
<i>Короленко Олена Олександрівна. Два скрипкові концерти закарпатських композиторів</i>	60
<i>Кравченко Оксана Олександрівна. Валентин Володимирович Дубравін – фольклорист, музикознавець, педагог</i>	63
<i>Кромпотич Євгенія Любомирівна. Кантата «О краю мій, Карпати милі» В. Гайдука – музична візитівка Закарпаття</i>	65
<i>Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна. Інфраструктура музичного життя Закарпаття у музикознавчому вимірі</i>	67
<i>Лепарт Леонітій Дезидерович. Цимбальне мистецтво Закарпаття на сучасному етапі</i>	69
<i>Липецька Марія Любомирівна. Австрійські голоси в музичній партитурі Львова</i>	71
<i>Мадяр-Шовак Віра Василівна. Перший рукописний збірник М.Рошахівського: до питання історії створення</i>	74
<i>Мокану Людмила Михайлівна. Творча постать Михайла Мокану в контексті культуротворчих процесів Закарпаття др. пол. XX ст.</i>	76
<i>Мушинка Микола Іванович. Юрій Костюк (1912-1998) визначний етномузиколог Закарпаття: віхи життя і творчості</i>	78
<i>Романюк Леся Богданівна. Діяльність станіславівського товариства «Просвіта» у сфері музично-драматичного мистецтва</i>	80
<i>Росул Тетяна Іванівна. Феномен Закарпатської обласної організації Національної спілки композиторів України в музичному житті регіону</i>	83
<i>Слободян Наталя Федорівна. Засади програмності у концертній фантазії Миколи Ластовського «Поклоніння Дажбогу-Сонцю»</i>	85
<i>Стинич Наталя Іванівна. До питання усного передання традицій церковного співу на Закарпатті</i>	87
<i>Суховерська Галина Богданівна. До питання конкурсено-фестивальних атракцій кларнетового виконавства України XXI століття</i>	90
Розділ III. Теоретичні проблеми музичного виконавства і інтерпретації	92
<i>Басса Оксана Михайлівна. Особливості виконання фортепіанної партії у клавирі концерту для скрипки з оркестром ор. 47 d-moll Яна Сібелюса</i>	92
<i>Бучковська Марина Сергіївна. Особливості виконання «Покаянного псалма» Миколи Ластовського з кантати «Псалми Давида»</i>	94

<i>Кацеляк Орест Юліанович, Душний Андрій Іванович.</i> Ансамблеве мистецтво гри на баяні-акордеоні України у світлі історії та сучасності.....	96
<i>Кисилевич Тетяна Михайлівна.</i> В. Косенко. Етюд-гавот сі мінор в перекладі для баяну.....	98
<i>Ластовецька Любомира Василівна.</i> Хорова творчість Миколи Ластовецького. 100	
<i>Нгуєн Тай Хынг.</i> Переложение музикальних произведений для аккордеона во Вьетнаме.....	102
<i>Соланський Степан Степанович.</i> «Прелюдії» для фортепіано Клода Дебюссі. 105	
<i>Сторонська Наталія Зенонівна.</i> Творче компонування для баяна митців Інституту музичного мистецтва Дрогобича (Е. Мантулев, Ю. Чумак, А. Душний).....	107
<i>Щербакова Ольга Костянтинівна, Щербаков Юрій Вікторович.</i> Рефлексії образотворчого мистецтва у камерно-інструментальній музиці.....	109
Розділ IV. Музична культура української діаспори та відроджені імена 111	
<i>Лук'янова Наталія Вікторівна.</i> Забуті імена. Юрій Шамо.....	111
<i>Молчко Уляна Богданівна.</i> Культурно-освітні здобутки стрийських музичних діячів української діаспори.....	114
<i>Штирбул Валентин Юрійович.</i> Ім'я, загублене у вирі часу. До 100-річчя з дня народження Т.С.Сидоренко-Малюкової.....	116
<i>Яців Ірина Володимирівна.</i> Пасіонарна особистість Мирона Федоріва в музичній культурі української діаспори.....	118
Розділ V. Педагогічна майстерність: актуальні питання музичної психології та педагогіки	121
<i>Божєнський Андрій Іванович, Душний Андрій Іванович.</i> До питання методичного напрацювання секції вокалу Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І.Франка (на прикладі праць Є. Шуневич та Б. Щурика).....	121
<i>Білінський Іван Миколайович.</i> Творчий потенція вокальної секції Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І.Франка у контексті виконавських традицій. 123	
<i>Бойчук Антоніна Сергіївна.</i> Американізований «Метод трубочки» як елемент розвитку естрадного вокаліста-початківця.....	125
<i>Ван Ціхуей.</i> Історичні аспекти зародження і розвитку музично-комп'ютерних технологій.....	127
<i>Величко Оксана Богданівна.</i> Синергія діяльності студента-вокаліста і концертмейстера на заняттях з постановки голосу.....	129
<i>Вільгуцька Ольга Степанівна.</i> Застосування сучасних методів роботи для формування творчих здібностей учнів бандуристів.....	131
<i>Гризоглазова Таміла Іванівна.</i> Питання підготовки учня-піаніста до публічного виконання музичних творів.....	133
<i>Гризоглазова Таміла Іванівна.</i> Розвиток креативності учнів у процесі фортепіанного навчання.....	135
<i>Екман Мирослав Сергійович.</i> Особливості системної творчої взаємодії піаніста-концертмейстера та викладача хореографії у класі класичного танцю.....	137
<i>Ємельяненко Марина Русланівна.</i> Творче моделювання в курсі імпровізації в ДМШ.....	139

<i>Коновалова Маргарита Олексіївна. До проблеми вивчення хорових духовних творів М. Леонтовича та К. Стеценка в мистецькій школі.....</i>	142
<i>Ксьондзик Олена Ігорівна. Амбівалентність зв'язків сценічної тривоги та якості музичного виконання.....</i>	144
<i>Коцан Олеся Михайлівна. Реалізація особистісно-орієнтованого підходу на уроках фортепіано.....</i>	146
<i>Ластовецький Микола Адамович. Впровадження мультимедійних технологій в музично-освітній процес.....</i>	148
<i>Литвинова Ірина Петрівна. Індивідуальний підхід, як запорука якісного впливу на особистість та виховання дитини.....</i>	150
<i>Май Вень. Принципи формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики (за працями китайських та українських учених).....</i>	151
<i>Маковецька Ірина Георгіївна. Методико-педагогічні засади на заняттях з постановки голосу.....</i>	153
<i>Мошура Марія Володимирівна. Основні постулати «Акордеонної техніки Дешама».....</i>	155
<i>Паньків Людмила Іванівна. Діалогічний вектор сучасної мистецької освіти.....</i>	157
<i>Пруднікова Олена Анатоліївна. Формування метроритмічного відчуття на уроках сольфеджіо.....</i>	159
<i>Рябченко Ірина Миколаївна. Шляхи удосконалення розвитку музичного виконавства в класі фортепіано.....</i>	162
<i>Садова Людмила Іванівна. Особливості роботи над творами Миколи Ластовецького у класі спеціального фортепіано.....</i>	164
<i>Сіденко Марія Володимирівна. Значення музичного мистецтва у формуванні креативно-емпантичних здібностей дитини.....</i>	167
<i>Теличко Віктор Федорович. Музично-педагогічні принципи Дезидерія Задора та Іштвана Мартона.....</i>	169
<i>Теличко Тетяна Юріївна. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття.....</i>	171
<i>Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна. Специфіка функціонування кафедри музичної освіти Пряшівського університету.....</i>	174
<i>Тимкович Людмила Омелянівна. Оновлення та вдосконалення методів роботи на уроках музичної літератури на прикладі теми «Романтизм у музичному мистецтві».....</i>	175
<i>Черевань Оксана Григоріївна, Коновалова Маргарита Олексіївна. Музична графіка як метод залучення учнів мистецької школи до медіаторчості.....</i>	177
<i>Чумакова Катерина Іванівна. Психолого-педагогічні особливості розвитку музичної пам'яті в дітей молодшого шкільного віку.....</i>	179
<i>Шанаєва-Цимбал Людмила Олексіївна. Хорова культура як фактор духовно-моральних якостей студенської молоді.....</i>	182
<i>Шерстюк Тетяна Андріївна. Українська народна пісня на уроках сольфеджіо як засіб патріотичного виховання.....</i>	184
<i>Штирбул Світлана Анатоліївна. Створення музичного образу за принципом візуалізації.....</i>	186
<i>Ян Ян. Особливості професійної самореалізації майбутнього вчителя музики (за поглядами китайських та українських науковців).....</i>	188

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ НАУКИ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Київський університет імені Бориса Грінченка
Інститут мистецтв
Кафедра інструментально-виконавської майстерності

*Балюра Катерина Олександрівна,
Студентка III курсу спеціальності «Музичне мистецтво»
Науковий керівник - Каблюва Тетяна Борисівна,
к.мист., доцент, завідувач кафедри*

ЖАНР ПОЕМИ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Серед різноманіття жанрових форм української музики переважна більшість є проявом інтеграції мистецтв. Одним з таких жанрів є посма. Посма прийшла з літератури, де існувала ще з античних часів. В музиці з'явилася й поширилася тільки в добу романтизму в XIX столітті, як жанр, що в достатньо вільному викладенні протиставлявся класицистичним принципам чіткої регламентації та порядку. Перші музичні поеми виникають в творчості Ференца Ліста.

В українській музичній культурі музична поема отримує достатньо широке втілення: симфонічні поеми (Бориса Лятошинського, Олександра Яковчука, Віталія Губаренка), інструментально-вокальні (Богдана Котюка для органа, для органа з наратором або дитячим хором; Віктора Теличка для двох солістів, органа, мішаного хору та симфонічного оркестру), сонати-поеми (Олександра Яковчука), ліричні поеми (Віталія Губаренка), концерти-поеми (Віталія Губаренка для фагота зі струнним оркестром), вокальні поеми (Віталія Губаренка поема для тенора та камерного оркестру), урочиста поема (Олени Гнатівської для мідних духових та органа), кантата-поема (Льва Рєвуцького) й це тільки окремі приклади.

У камерно-вокальній музиці – посма, це здебільшого композиція, літературне джерело, а в інструментальній – переважно програмний твір лірико-драматичного, рідше лірико-епічного характеру. Ознаки музичної поеми включають об'єктивний характер відображення реалій, масштабність задуму, поєднання інтимних почуттів з узагальненням історичних факторів, лірики та патетики. Посма позначена емоційною наснагою образів і вільним розгортанням музичного матеріалу. Одним з характерних виявів жанру поеми є принцип програмності. Відхід від типових «вразкових» музичних форм, їхня індивідуалізація, зумовлена інноваційним прочитанням програмного змісту твору.

В українському музичному доробку набув поширення жанр фортепіанної поеми. До нього в різні часи зверталися Микола Лисенко, Віктор Косенко, Федір Надененко та Жанна Колодуб. В їх творчості фортепіанна поема склалася як одночастинна композиція з рисами циклічності, насамперед з програмними ознаками драматичної концепції. У фортепіанних поемах переважає спрямованість у майбутнє, певна футуристичність задуму, що

виражається як в інноваційних стилістичних рисах, так і в драматургічному вирішенні, що прагне кульмінації у фінальному розділі твору, з проекцією художньої розв'язки. Характерним для фортепіанної поеми українських композиторів стає твір, де домінує ліричне начало, яскраво виявляється пісенність, наспівність, зв'язок з фольклором. Мініатюри писалися у цілковитій відповідності до канонів жанру – невеликі п'єси, що виражають смуток, ніжність, тугу за минулим. Водночас існує ряд поем далеких від звукової «сфирності», їм імпонують мужні та вольові образи, інтонації ствердження, заклику, душевного пориву.

В цілому, музична поема, стверджується в українському композиторському доробку як твір, що здатен впливати різноманітність принципу жанрового мислення, що має насамперед виконавську зумовленість. Втіленням в поемній композиції стає оригінальна авторська ідея, що виражає стильовий рівень задуму та набуває узагальнюючого символічного значення.

Список літератури:

1. Каблова Т.Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі.

Електронний ресурс : <https://core.ac.uk/reader/33692120>

2. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук: монографія. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ. 2007, 217 с.

ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України
відділ музикознавства і етномузикології

Василік Світлана Мирославівна, м.н.с.

УКРАЇНЬСЬКА ДИТЯЧА МУЗИКА ПЕРЕДВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ

На сучасному етапі дослідження історії української музики дуже важливим є процес формування національного музичного репертуару. Означений період дослідження видається надто конroversійним в українській культурі, проте в українській музиці, особливо дитячій, зберігаються тенденції, започатковані М. Лисенком, а звернення до написання музики для дітей видатних українських композиторів засвідчує необхідність дослідження музики 30-х років 20 століття.

Музика для дітей охоплює жанри вокальної і хорової, інструментальної музики та музично-сценічні жанри. Попри велике педагогічно-виховне, культурно-естетичне, громадсько-соціальне значення для розвитку української музичної творчості, музика для дітей загалом розцінюється як вторинна.

Громадсько-соціальний чинник у сталінський період відіграв виняткову роль в оцінці явищ культури в 1930-х роках, тому музика, кіно, преса, радіо розглядалися насамперед як засоби партійної пропаганди. Відтак перевага надалася творам, написаним у дусі ідеологем ВКП(б), позначеним

революційними мотивами, що призвело до суттєвих змін у педагогічному репертуарі, а в подальшому до нищення національних культурних традицій. Водночас виховання «радянської людини» потребувало впровадження нових методів навчання та не могло не позначитися на рівні виконавської майстерності випускників музичних навчальних закладів. Брак відповідного репертуару зумовив оголошення 1934 року НКО та ЦК ЛКСМУ відкритого конкурсу на створення дитячого музичного репертуару, а саме піонерської пісні, опери, балету, музкомедії, скетчу, частівок, хорових творів, музичних танків, ігор. Це призвело до поповнення дитячого музичного репертуару різноманітними композиціями, насамперед, масовими піснями, солоспіваними, хоровими творами, маршами для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку (жовтенят) та середнього шкільного віку (піонерів). Водночас політична заангажованість спричинювала збільшення частки масової піснотворності й, навпаки, зменшення хорової музики. Більшість цих творів у 1920-30-х роках друкувались окремими листівками, а також в авторських і тематичних збірниках.

У 1930-х роках музику для дітей створювали Л. Ревуцький, П. Козицький, В. Косенко, Г. Верьовка, М. Вериківський, В. Борисов, К. Богуславський та ін.

1930-ті роки стали періодом становлення дитячої фортепіанної музики завдяки інтенсивному розширенню сітки ДМШ, що зумовило значний композиторський інтерес. Започаткування Г. Беклемішевим, Л. Ревуцьким і В. Золотарьовим серії нотних видань «Український музично-педагогічний репертуар» (1930 р., охоплював 60 тв.) стало першим українським фортепіанним репертуаром, систематизованим за рівнем складності. Відповідно до педагогічних завдань вміщені у виданні твори поділялись на шість ступенів, зокрема, перший містив твори для учнів I–IV класів. До видань входили п'єси В. Косенка (цикл «11 студій у формі старовинного танцю»), Г. Беклемішева, Л. Ревуцького, В. Золотарьова, Ф. Якименка, С. Жданова, С. Шевченка, В. Барвінського, С. Людкевича та ін. Переважно відібрані твори базувалися на фольклорних мелодіях та продовжували традицію, започатковану М. Лисенком. Попри це зустрічаються твори, в яких проявлялись нові модерні тенденції (наприклад у циклі «П'ять українських примітивів» С. Жданова (1931) використана техніка неопримітивізму, що на той асоціювалася з авангардною музикою і не була притаманною музиці для дітей; у дитячих збірках – «Двадцять чотири дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка (1936), «Дитячий альбом для фортепіано» М. Скорульського (1940), «Дитячі п'єси» В. Золотарьова, «Три п'єси на народні теми» Г. Беклемішева) - відчутні неокласичні тенденції).

Зумовлена вимогами дитячого театру загалом, специфіка музично-сценічних творів визначалася необхідністю «приспосовування» особливостей сюжету і драматургії, музично-сценічних образів і музично-виражальних засобів до дитячої психології, світосприйняття або й виконання юними глядачами, а відтак – перевага сюжетів, які поєднують казковість із реалістичними сценами з життя і побуту радянської дитини; як наслідок – тенденція до конкретизації музичної мови, посилення ролі жанрового і пластично-зображального елементів. Перший український балет для дітей був написаний 1937 року «Аистёнок»

(«Лелеченя») Д. Клебановим продовжував класичні традиції російської хореографії (постановка була здійснена силами Московського хореографічного училища і включена до репертуару Великого театру) водночас був побудований за принципом ілюстративної зображальності, запропонованої у симфонічній казці «Петрик і вовк» С. Прокоф'єва (1936), яка в рамках балетного жанру дала значно цікавіші результати, адже наслідувалась не тільки звукова, а й пластична характеристика образу. Стосовно музичної мови, Д. Клебанов використовує матеріал дитячих, піонерських пісень з характерними танцювальними чи маршовими рисами, що робить балет значно доступнішим для сприйняття юними глядачами.

Опора на український фольклор, програмність, імітаційність, чітка ладова організація, інтонаційно-ритмічні звороти, характерні українським народним танцям і пісням, у поєднанні із кращими здобутками західноєвропейської музики, переломлені через призму індивідуального стилю, зберігають музику для дітей на тих позиціях, що закладені М. Лисенком та К. Стеценком, та дають можливість подальшого розвитку жанру.

Список літератури:

1. Шегда Л.В. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ, 2012. – 208 с.
2. Олійник О. В. Косенко: популярний нарис. – К., 1989. – 62 с.
3. Олійник О.С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: «Наукова думка», 1979. – 108 с.
4. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. – Дрогобич, 2010. – 94 с.
5. Ковальська-Фрайт О. Фортепіанні твори Бориса Кудрика для дітей // Кудрик Б. Фортепіанні твори для дітей. - Дрогобич, 2008. – С. 3–11.
6. СУПРОМ. Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи / Редактори-упорядники В. Сивошіп і Р.Стельмащук. – Львів, 1997. – 144 с.
7. Юзюк З. І. Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів) // Наукові записки ТНПУ. Серія мистецтвознавство. – 2013. - № 2. – С.107–115.
8. Качмар О. Лисенківська традиція на прикладі фортепіанної творчості для дітей С. Борткевича (дидактичний аспект) // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей. – Вип.7: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. – К.: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2012. – С. 286–290.

*Грабовський Володимир Семенович,
Викладач-методист, музикознавець,
Голова Дрогобицької організації НСКУ*

БЕЛА БАРТОК: ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ ПОГЛЯДІВ КОМПОЗИТОРА

Я все своє життя у всіх областях,
завжди й всіма способами буду служити одній меті:
благу угорської нації та угорської вітчизни.

Бела Барток

Славний угорський композитор, піаніст, етнограф Бела Барток в історію музики ХХ сторіччя увійшов як один із найяскравіших, найталановитіших її представників. Сучасна доба світового розвитку, позначена, особливо у найближче до нас сторіччя, жахливими зрушеннями, що відбулися на всіх сторонах людської діяльності, – стоїть перед новими викликами. Не останніми з них є проблеми, пов'язані з національною ідентичністю, самоствердженням того чи іншого народу/нації серед інших спільнот. Націоналізм, що як явище утвердився понад два сторіччя тому й дотепер продовжує свій розвиток, має широкий діапазон своїх виявів: від природного патріотизму, любові до своєї вітчизни, – до крайніх, агресивних сфер – шовінізму, нацизму, расизму. Характерно, що стосовно музичного мистецтва це знайшло відбиток у визначенні – «народного» чи «національного»: «народна музика» того чи іншого етносу (в аспекті традиційного фольклорного стилю); «національний композитор» (стосовно професійної творчості). Композитор, так чи інакше, як публічна особа, більшою чи меншою мірою причетний до своєї національної самоідентифікації.

У цьому контексті постать Бели Бартока, причому двояко – і в фольклорному, і в композиторському виявах – є вельми показовою. Цікавою, власне, з погляду так званої «еволюції» національного світогляду. Бела Барток – етнічний угорець. Його батьківщина Угорщина відома своєю історією боротьби за незалежність упродовж тривалого часу. У свідомості угорців національні прагнення мали – і мають – усталений вигляд. До речі, у життєписі композитора присутні факти (музикологи на них не часто звертають увагу), що проливають світло на національні «пориви» цього народу. Відомо, що Бела Барток народився в Надьсентміклоші (тепер це – Сінікіолаул Марс, Румунія); дитячі роки і перші композиторські спроби започаткував у Надьсольльоші (нині Виноградів, на Закарпатті в Україні). А систематичні заняття музикою композитор відбув у Пожоні – нині це Братислава, столиця Словаччини, не кажучи вже про міста Австрії чи угорської столиці – Будапешту. Про своє міжнаціональне становлення Барток говорив відверто, маючи на увазі розмаїті джерела своєї музичної творчості. Крім угорського фольклору надзвичайно великий вплив на нього мали румунські та словацькі струмені, також українські, болгарські та ін.

На початку ХХ сторіччя у країнах Центрально-Східної Європи і, особливо, в Угорщині відбулося чергове, бурхливе піднесення прагнень національної незалежності. Воно збіглося зі святкуванням 1000-річчя Угорщини, яке в окремих випадках мало шовіністичне забарвлення. Саме в цей період молодий Бела Барток, натхненний патріотичними настроями, створює симфонію «Кошут», втілюючи в творі картину визвольної боротьби угорців проти Габсбургів під керівництвом народного провідника Лайоша Кошута. Резонанс, навіть скандал із виконанням цього твору був викликаний тим, що композитор в одній із його частин використав австрійський гімн у спотвореному вигляді (це мало символізувати втечу австрійців, переможених у битві). Епізод викликав спротив у виконавців оркестру австрійського походження і, навпаки, піднесення у слухачів-угорців. Цікаво, що саме в цей час Станіслав Людкевич публікує у Львові свою статтю «Націоналізм у музиці» (1905).

Подальше національне становлення світогляду Бартока, зрозуміло, не мало виразних контрверсійних ознак і це можна пояснити не лише його зрілістю, а насамперед надзвичайним впливом на усі жанри його творчості традиційної музики народів Центрально-Східної Європи. У своїх фольклористичних дослідженнях науковець Барток справедливо відзначав, що розпочав свою роботу з Угорщини, потім ареал його досліджень розповсюдився на сусідні Словаччину, Західну Україну, Румунію, далі – в більш далекі краї Північної Африки, Малої Азії.

Космополітизм – поняття, що відображає суспільно-політичні та ідеологічні підстави життя окремої особи чи спільноти. Засадою цього поняття є принцип, що батьківщиною людини є цілий світ. Звідси в неї пасивний, часто презирливий стосунок до традиції, культури й життєвих інтересів власного народу чи інших. Скеровуючи погляд на Бела Бартока, особливо на деталі «географії» його життєдіяльності включно з фактом відходу в заслугу далеко від Угорщини – в США, – впадають у вічі деякі ознаки нібито космополітизму. Але Барток не був космополітом, як не був він також інтернаціоналістом у поширеному донедавна тлумаченні. Дослідник Б. Бартока Йозеф Уйфалуші, підкоряючись засадам панівної ідеології, у своїй монографії про композитора (60-ті роки), безапеляційно зазначає: «інтернаціональний світогляд, що розширювався, все рішучіше відокремлював Бартока від вузьконаціоналістичних тлумачень фольклору» [4, с. 49]. Композитор, безперечно, був найвизначнішим майстром ХХ сторіччя у царині сутності та різнобічного використання фольклору в творчості.

Расові проблеми та їх віддзеркалення в музиці цікавили вчених віддавна. Не минали їх і деякі композитори. Одним із перших їх порушив Ріхард Вагнер, виразно виявивши у своїх працях тенденції антисемітизму. Майже 100 років згодом питаннями расизму в музиці зацікавився Бела Барток [2]. В останній період свого життя, проживаючи в США, композитор уважав за потрібне ще раз повернутися до гострої проблеми національних, ба більше – расових ознак у музиці. Закономірно, що всю свою музичну творчість Барток органічно пов'язував із народною музикою, причому виразно «відокремлював» фольклор одного народу від іншого. Один з найвидатніших знавців традиційної

музики у світовому засягу, композитор справедливо відзначає, що народна мелодія, перетинаючи мовний, а відтак державний кордон, – «рано чи пізно піддається певним змінам, що визначається середовищем оточення і, особливо, мовними відмінностями» [2, с. 100].

Рядки з листа юного Бели Бартока до рідних, представлені в спіграфі, підтверджують приналежність композитора до угорської національної культури. Говорячи про певну еволюцію національного світогляду Бартока, потрібно пригадати також його слова, де він стверджує: «на основі моїх оригінальних творів, у яких я використовував власні мелодії, близькі до румунської народної музики, бо натхненні нею, мені так само неможливо вважати румунським композитором, як не можна назвати Брамса й Шуберта – угорськими, а Дебюссі – іспанським композитором...» [4, с. 261].

Список літератури:

1. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Бела Бартока в иллюстрациях // Изд-во Корвина, Будапешт, 1963. – 82 с.
2. Барток Б. О «расовой чистоте» в музыке // Советская музыка. – 1965, № 2. – С. 100-102.
3. Нестьев И. Бела Барток. Монография / Серия классики мировой музыкальной культуры // М.: Музыка, 1969. – 800 с.
4. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество // Изд-во Корвина, Будапешт, 1971, ред. И. И. Мартынов. – 392 с.
5. Tadeusz A. Zieliński. Bartok. Monografie popularne // Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980. – 532 s.
6. Колай З. Избранные статьи // М.: Всесоюзное изд-во «Советский композитор», 1982. – 288 с.

KONZERVATÓRIUM Bratislava

*Присяи Евгений Маркович,
проф. композиции*

«СЧАСТЛИВ КТО ПОСЕТИЛ СЕЙ МИР...»

«Писать стихи после Освенцима — это варварство» [1].¹ Это изречение Теодора Адорно, крупнейшего философа и теоретика музыки 20 столетия, практически сразу стало знаменитым, можно сказать культовым, если возможно применить подобный термин по отношению к простой, но наполненной глубоким смыслом, фразе. Не будем останавливаться и анализировать, что все-таки имел ввиду Адорно. О глубине смыслов, заключенных в этом изречении сказано и написано очень много.

Для меня основной посыл заключается в ответственности художника за свое творчество. Вопрос, как писать, относится, конечно же, не только к поэтам и поэзии, но ко всем искусствам без исключения. И был и остается, пожалуй, самым главным вопросом, стоящим перед художником, во все времена

¹ Adorno Th.W. Gesammelte Schriften. Frankfurt/Darmstadt, 1997

независимо от обстоятельств. Хотя, конечно же, этот ключевой вопрос приобретает еще большую актуальность «в минуты роковые».

Если попробовать кратко представить историю музыки с точки зрения композитора, то все начиналось с импровизации. Постепенно приобретая все менее конкретные очертания, которые мы стали называть формой. Формы усложнялись, развивались и, наконец, в 20 столетии стали разваливаться, и не только потому, что появились новые технологии, новое понимание пространства, иное ощущение времени, социальные потрясения, но и связанное со всеми этими процессами изменение эстетических вкусов.

Сегодня музыка все сильнее приобретает черты некоей компьютерной игры.

Композиторы все меньше обращаются к общечеловеческим темам, а, если и обращаются, то или впадают в утомительную банальщину, или делают это формально, иногда даже спекулятивно, решая в своем творчестве проблемы тембров, ритмических структур, соотношений кластеров и элементов случайности, создавая тем самым произведения эмоционально достаточно однотонные и практически лишенные оттенка каких-либо чувств. Конечно же, я говорю только о своих ощущениях, в весьма сжатой форме и только о направлении в музыке, которое принято называть классическим или серьезным.

Лично для меня музыка всегда была и есть язык. Специфический язык. Музыкальный.

Но похоже, что прагматический, рациональный взгляд на музыку с помощью именно новейших технологий, постепенно берет верх над моими слегка романтическими „иллюзиями“. И уже по крайней мере несколько компьютерных музыкальных программ позволяют искусственному интеллекту весьма недурно сочинять музыку, например, в стиле Филиппа Гласса.

Не исключено, конечно, что мой организм просто напросто стареет, теряя удивительную способность приспосабливаться и легко понимать и учиться новому. Способность, которую недооцениваем и не используем до конца в молодости. Возможно тут сказывается и некоторый страх и настороженность по отношению к новизне. То, что Зигмунд Фрейд называл «ноофобией». Не могу не процитировать очень хорошего писателя, в основном пишущего о шахматах и около шахмат, потому как он сам в молодости был очень сильным гроссмейстером: «Будем снисходительны к старикам, ведь они вообще чувствуют себя неудобно в этом странном времени:..... телефон без кнопок (...), двери без ручек, люди без мозгов, отношения без чувств...» [2].¹

Итак, мы опять живем в „минуты роковые“. Уже несколько лет говорится и пишется о проблемах, которые нас ожидают в новом цифровом мире. И хотя мы еще не готовы к этому, вдруг в один, вроде бы обычный день, мы уже учим, принимаем экзамены, общаемся с коллегами и решаем административные проблемы только через интернет. Отменились все концерты и не только музыканты остались без работы, но само творчество композитора потеряло свой смысл. Вернется ли живая музыка в театры и на концертные

¹ Genadij Sosonko: Без пощадя! 24.02.2020 <http://chess-news.ru/node/26809>

площадки? Какие ограничения останутся и будут регулировать наше поведение в обществе? Будут еще существовать оркестры или их все распустят за ненадобностью, как теперь часто слышим, точнее, читаем в разных социальных сетях.

«История искусств - это борьба всех возможных средств изображения, выдуманных пространств и их олицетворения» [3].¹ Наконец, искусство и особенно музыка, как мне кажется весьма загадочная сфера сознания, занимающаяся таинственными процессами сплетения случайного и неслучайного.

Будет ли эта борьба, эти загадочные процессы продолжаться. Сможем ли мы смотреть друг другу в глаза без страха и подозрения. В очерке Камю о Сизифе, говорится о том, как страшно катить камень в гору, зная, что смысла в этом нет никакого, потому как камень опять скатится вниз. Но у Сизифа нет выхода, иначе он останется без дела. Жизнь композитора в принципе и есть Сизифов труд.

Цитата, которую я использовал для названия этого короткого эссе, конечно же, верна не только «для роковых минут». Жить в мире, который дает нам возможность выбора, приносит сомнения и муки совести, неизбежность ошибок, ответственность, талант и все то, что делает человека человеком - действительно есть счастье.

Можно до бесконечности задавать вопросы, пытаясь найти ответы, но мой лимит исчерпан и я бы хотел напомнить замечательный рассказ Рея Бредбери «Будет ласковый дождь». Умный дом, уцелевший после атомного взрыва, включает пластинку для своей погибшей хозяйки со стихотворением Сары Тисдейл. Стихотворение, которое любила погибшая хозяйка, было опубликовано впервые в 1918 году. Я приведу последние 8 строк.

Огнегрудый комочек слетит на забор,
И малиновки трель выткет звонкий узор.
И никто, и никто не вспомнит войну —
Пережито-забыто, ворошить ни к чему.
И ни птица, ни ива слезы не прольёт,
Если сгинет с Земли человеческий род.
И весна... и весна встретит новый рассвет,
Не заметив, что нас уже нет. (перевод Льва Жданова)

¹ (C. Einstein Aphorismues méthodiques, 1929, č.1, s.32 cit. G. Didi-Huberman „Pred časom“, Kalligram Bratislava, ISBN 80-7149-789-4, s. 182.)

*Каблова Тетяна Борисівна,
к.мист., доцент, завідувач кафедри*

ПОНЯТТЯ ІМІДЖУ ВИКОНАВЦЯ У ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Вокально-естрадна музика є потужним дзеркалом соціально-історичного континууму її функціонування. Це пов'язано з тим фактом, що одним з умов є фактор її тиражування, що можливо тільки за умов насиченості своєрідними інтонаційними, словесними, стилевими формулами часу. Йдеться про те, що естетичні параметри взаємодії масового естрадно-музичного мистецтва з реципієнтом, споживачем вокального-естрадного продукту ґрунтуються на культурологічно-соціологічних чинниках, які спрямовані на зовнішнє оформлення номера, на стиль поведінки виконавця.

В процесі створення комунікації в просторі естрадно-вокальної музики відповідальна роль належить саме виконавцеві, який є носієм композиційно-сценічних надбань у втіленні пісенного номеру та донесенні його змістового наповнення до реципієнта. Виконавець трактується як представник соціально-культурної сфери, його місія - бути провідником до прийнятих в суспільстві цінностей та ідеалів, його діяльність пов'язана зі спілкуванням, з публічними виступами. В такому контексті сценічний імідж артиста є одним з необхідних умов виконання даної місії.

У соціології категорія імідж визначається як думка, як оціночне судження, що спирається на процес соціального оцінювання, тобто як соціальний портрет, сукупність властивостей, приписуваних об'єкту рекламою, пропагандою, модою, традицією з метою викликати певні реакції по відношенню до нього; як складова частина певної соціальної ролі, тобто як сукупність уявлень та очікувань, що склалися в громадській думці про те, як повинна вести себе людина відповідно до свого статусу.

Естрадне вокальне виконавство це такий різновид художньої комунікації, де через узагальнену музично-артистичну форму відбувається вид діяльності, який використовує певні універсальні для людської спільноти канони та існує у вигляді сценічної постановки та пропагує певні ціннісні концепти культури. Імідж виконавця в такому випадку набуває вирішального значення. Естрадний співак існує на межі суспільної думки, композиторського задуму та інтерпретації. При цьому імідж естрадного співака є результатом з одного боку попиту суспільства, а з іншого продуктом, що попереджає майбутній попит.

Співак завжди вважався соціально-значущою фігурою. Конкретні соціокультурні умови забезпечували не тільки простір для функціонування обраного іміджу співака, потенційну тематику його виступів, а й його можливості у формуванні певної ідеологічної культури чи її спротиву.

Отже, імідж виконавця в вокально-естрадному мистецтві є похідним з

узагальнено-соціальних груп цінностей, це дозволяє говорити про створення концептуальної картини сучасності засобами музичного мистецтва в динамічній формі, яка реалізується на основі і словесного тексту, і музичного звучання, сценічного руху та інтерпретації особистістю вокаліста.

Список літератури:

1. Сыров В. Н. Старые и новые реалии массовой музыкальной культуры. История отечественной музыки второй половины XX века. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. С. 551–558.

2. Руденко М. І. Виконавець і естрада: деякі аспекти підготовки до публічного виступу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2005. Вип. 5. С. 213–219.

3. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : [монография]. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Кафедра музичної медієвістики та україністики

*Качмар Марія Ігорівна,
к. мист., старший викладач*

МЕЛІЗМАТИЧНІ ФОРМУЛИ У РІЗДВЯНИХ ПІСНЕСПІВАХ ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКИХ ІРМОЛОГІОНІВ XVI СТ.

Серед пам'яток сакрального мистецтва збереглося чимало музичних рукописів, які дають можливість прочитати мелодії та розглянути особливості давніх піснеспівів. Відомо, що давні тексти розспівувалися речитативно, силабічно, мелізматично. Мелізматичний стиль став вершиною розквіту церковного співу у добу каліфонного стилю (гр. “прекраснозвучного” XII-XIV ст.). Вже на початках писемної фіксації невмами кроку мелодій, окремі фрагменти позначалися спеціальним знаком гр. літери θ (тета) і означали місце розспівування тексту. Звідси й визначення їх як “формул”, зворотів, для запам'ятовування певної мелодичної послідовності, що передавалися усно, а на письмі одним знаком.

Запис мелізматичних формул зберігся і у слов'яно-руських кулізьяних (знаменних) рукописах XI ст. Як і у візантійських джерелах для їх позначення використовувався також знак фіти θ. [1, с. 48]. Звідси й назва фіти, фітні розспіви. Фіта це особливий напів, який передбачає розспівування складу-слова мелізматикою. Цей напів відіграє роль смислового виокремлення і музичного оформлення і є “структурним орієнтиром в побудові форми напіву... кульмінаційною точкою...”, простір яких може звужуватися і розширюватися” [2, с. 7-8]. Особливо характерними ці розспіви були для репертуару великих церковних празників, що й підкреслювало їх урочистість. Виявлення фітних знаків на матеріалі різдвяних піснеспівів є актуальним для спостереження особливостей мелізматичного стилю в українській монодії.

Для дослідження було залучено три українських джерела XVI ст.: Лаврівський невменний ірмологіон [3], Супрасльський [4] та Львівський [5]

рукописи київської лінійної нотації. Лаврівський рукопис зберіг 16 стихир та два канони (арк. 163-171), Львівський рукопис зберіг 9 піснеспівів (арк. 71-81), Супрасльський рукопис містить 14 стихир (арк. 479-491) і канони. Порівнюючи невменні знаки із їх транскрипцією у київській лінійній нотації було виявлено такі ознаки. Серед різновидів зафіксовані такі фіти: світла (фіта, зміїця і статія світла), ф. зільная, паук і рідкісний знак кобила. Назви графічних знаків ідентифіковано за збереженою Азбукою знамен у тому ж невменному Лаврівському кодексі [6]. Тобто вже у пам'ятках XVI ст. збереглася ідентифікація різновидів фітних мелодій, звідси й різні назви, що додавалися від графічних знаків, які додавалися до основного знаку ѳ. Якщо біля фіти стояв знак статії світлої, то й утворювалася назва фіта світла, яка і є найбільш вживаною. Ці знаки досліджувалися ще у працях російських медієвістів XIX ст. В. Мсталова, Д. Разумського, С. Смоленського, І. Вознесенського та ін. [7; 8]. У нашому дослідженні зосереджено увагу на прочитанні фіт саме за матеріалами українських джерел XVI ст. Співставивши записи двох нотацій однієї доби, спостерегли збереження фрагментів розспівування тексту. А саме фітні розспіви підкреслюють важливі слова піснеспівів, до прикладу *Боже, Бог, Отеча, небесецо, днесь, адамова, младенце, ясли, пророческая, аггельския, глаголюще, Вифлеомо, человеком, обновитися, богословия, благословите* та ін. Піснеспіви відносяться до різних гласів (ладів): стихир 2-й, 4-й, 6-й гласи; і канони 1-го гласу. Виявлено, що мелізматичні фрагменти більше характерні для жанру стихир, у каноні вони трапляються рідко (пісня 8). Транскрипція у київській лінійній нотації дала можливість провести аналіз мелодії фіт: характерні поступові широкі ходи вгору-вниз, стрибки на терцію-кварту із заповненням, довгі ходи дрібними тривалостями (до десяти чверток підряд), пунктири, діапазон мелодії сягає щонайменше квінти (f-c). Вирізняється рідкісний розспів кобила, мелодія якого розвивається вниз-вгору в межах октави (c-c1). Широким діапазоном характерна і фіта зільная. За класифікацією української дослідниці В. Зінченко вибрані нами мелодії фіт відносяться до таких видів “чудесная”, “образная”, “мрачная”, “зілотная” [9, с. 265-281]. Бачимо, що термінологія мелодій більш розмаїта, а ніж назви графічних знаків. Завдяки збереженим лінійним транскрипціям словник різновидів мелізматичних зворотів був розширений та доповнений музикознавцями XX ст.

Проведений аналіз мелізматичних формул у різдвяних піснеспівах дав можливість розглянути особливості давньої української музичної традиції. Завдяки збереженим джерелам вдалося виявити знаки фіт, їх транскрипцію та збереження розташування у тексті двох різних нотацій (слов'янської невменної та київської лінійної). Це ще раз підкреслило твердження про смислове значення мелізматички у передаванні богословського змісту співаних текстів свята. Збереження розспівів стало прикладом високої виконавської майстерності та доброго музичного виховання співаків при храмах у XVI ст.

Список літератури:

1. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів 2011.
2. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева: исследование.

Ленинград : Музыка, 1984.

3. Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття: Факсиміле, коментар, дослідження / Ю. Ясіновський, М. Качмар; ред. К. Ганнік. Львів: УКУ, 2019.

4. Супрасльський ірмологіон 1598-1601, НБУВ, I, 5391, рукопис.

5. Львівський ірмологіон. Das Lemberger Irnologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / ред. Ю. Ясіновський, К. Луцка [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe B: Editionen, Bd. 24]. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2008.

6. Качмар М. Азбука кулізьяного ірмологіону // Українська Музика 2018/1, с. 115-119.

7. Успенский Н. Проблема методологии обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве // Musica antiqua. Acta scientifica, Congressus II, Bydgoszcz, 1969, с. 465-501.

8. Старикова И. В. Развитие мелизматики в византийской и древнерусской певческих традициях: опыт компаративного исследования // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 34, с. 25-36.

9. Зинченко В. Фиты Октоиха в украинском церковно-монодийном пении конца XVI – первой половины XVIII веков: дис... канд.иск. Киев 2013.

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка
Кафедра історії музики

*Круліковська Тетяна Петрівна,
здобувач
Науковий керівник – Кияновська Любов Олександрівна,
д. мист., професор*

ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В УКРАЇНІ У XIX ст. НА ШЛЯХУ ФОРМУВАННЯ «УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ»

Взаємодія культур різних національностей є об'єктивною і постійною закономірністю духовного розвитку людства. XIX ст. – час, коли відбувалося національне відродження і в Польщі, і в Україні, однак до сьогодні музичні зв'язки цих країн та їх представників відповідного періоду відносно мало досліджені.

Польська інтелігенція, до якої належали літератори, письменники, художники, музиканти, відіграла надзвичайну роль у розвитку культури нашої держави. Їх творчість сформувалась внаслідок перетину та поєднання різноманітних особливостей української та польської культур як двох систем світоглядів та цінностей. Митці вивчали кращі традиції європейських шкіл та втілювали їх у культурне життя України XIX ст.

Одним із потужних освітніх осередків освіти та наукової думки, центру підготовки нового покоління інтелектуальної еліти, в яких формувався дух польської та української національної культури, став Кременецький ліцей [4].

Цей заклад став одним із осередків формування «української школи» в польській літературі. Вихованцем Кременецького лицю був Тимко Падура (1801-1871), українсько-польський поет, композитор та торбаніст, перекладач віршів А. Міцкевича, котрий був першим із авторів «української школи», хто писав саме українською [1].

Українські мотиви виразно звучали і в творах випускника Кременецького лицю Юліуша Словацького (1809-1949), великого польського поета і драматурга, представника «української школи» в польській літературі.

Кременецькі лицісти виховувалися на кращих зразках української та польської народної музики. Тут виступала Анжеліка Каталані, скрипаль Кароль Липінський, піаністка Марія Шимановська. Діяльність у лиці іноземних музикантів із орієнтацією на європейську музичну культуру, їх високий професійний рівень викладання музики забезпечили Кременецькому лицю славу і помітний внесок у становлення професійної музичної освіти в Україні.

Важливою у розвитку культури XIX ст. була роль польського театру. Театральними трупами опікувались відомі заможні шляхтичі, надаючи артистам зали, помешкання, екіпажі і навіть платню. «Модель театру як бастиону свідомої польськості, центру патріотичного виховання і скарбниці національної мови найбільш послідовно намагався запровадити письменник Юзеф-Ігнацій Крашевський, перебуваючи на посаді мистецького керівника Житомирського театру» [3, с. 82].

До історії польської та української музичної культури ввійшли кілька десятків митців, поляків за походженням, які народились, жили і працювали в Україні. Однією з найцікавіших і найбільш об'ємних в цій мультинаціональній панорамі, на думку Л. Кияновської, видається діяльність «польської школи в українській музиці» (або – з тим самим правом можна її назвати «українською школою в польській музиці»)[3].

У різних регіонах України доби XIX ст. працювала когорта композиторів польського походження, серед найбільш відомих – Кароль Липінський, Ян Галль, Станіслав Невядомський, Юліуш Зарембський, Михайло Скорульський, Ігнацій Ян Падеревський, Казімеж Любомирський, Євген Риб, Костянтин Антоній Горський, Антоній Коцілінський, Михайло Завадський, Владислав Заремба та ін., творчість яких представлена жанрами вокальної та фортепіанної музики, камерно-інструментальними творами, оперними зразками.

Незважаючи на широку географію діяльності вищезгаданих композиторів, спостерігаються спільні риси в їх творчості:

- високий рівень освіченості та активна концертно-виконавська діяльність музикантів;
- вивчення традицій західноєвропейської музики та синтезування їх з польськими та українськими фольклорними елементами;
- активне втілення української тематики у творчості українсько-польських композиторів;
- використання фольклорних елементів, що є важливим чинником формування індивідуального композиторського стилю та стилевих засад в музиці цього періоду в цілому;

- окреслення жанрів фортепіанної мініатюри та романсу як провідних у творчій спадщині композиторів ХІХ ст.

У творчості українських композиторів польського походження спостерігається зростання професійного інтересу до української тематики, яка була актуальною на той час в середовищі польсько-українських постів, музикантів та патріотично настроєних верств населення та становить важливий етап у становленні «української школи» в творчій спадщині українсько-польських композиторів ХІХ ст.

Список літератури:

1. Землякова Т. Тимко Падура: польський кобзар із українським серцем. URL: <https://vsikny.gy.net.ua/person/6407/> (дата звернення: 12.03.2020).

2. Коморовський Я. В умовах російської окупації. Польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в ХІХ і на початку ХХ ст.). URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43565/10-Komorowski.pdf?sequence=1> (дата звернення: 14.03.2020).

3. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 27. С. 26-37.

4. Чуйко С. Гуго Коллонтай – ідеолог та засновник «польського Оксфорда» в Кременці. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gugo-kollontay-ideolog-ta-zasnovnik-polskogo-oksforda-v-krementsi> (дата звернення: 12.03.2020).

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Макояда Роман Богданович,
Студент магістратури
Душиний Андрій Іванович,
к. пед. н., доцент, завідувач кафедри*

ДЕЯКІ НАПРАЦЮВАННЯ У СФЕРІ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АКОРДЕОНІСТА ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

На зламі століть постала нагальна потреба пошуку новітніх принципів та методик навчання та виховання акордеоністів на різних етапах опанування виконавською вправністю, упорядкування та висвітлення респертуарних напрацювань і довідникової літератури. Науковцями України систематично ведеться робота із усебічного виокремлення певного спектру діяльності, котрий сприяє глибокому осмисленню їх напрацювань міжнародною мистецькою спільнотою.

Пріоритетом еволюції методики та виконавства постала фундаментальна праця М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» (К., 1997). Професор опирається на компетентність педагога, який в індивідуальному порядку та творчому креативному підході зобов'язаний активізувати поступовість технічного і художнього компоненту, а відтак спектру завдань для підвищення виконавської підготовки учня (студента), враховуючи його індивідуальні

здібності та процес їх розвитку.

Підручник *«Історія виконавства на народних інструментах»* (Українська академічна школа) (К., 2010), складається із низки розділів і розкриває історичні факти кафедр народних інструментів музичних вузів, музично-педагогічних закладів та відділень музичних коледжів (училищ) на зламі століть, із висвітлення їх різнопланових напрацювань, тощо. Відтак, М. Давидов обґрунтовує наступну теорію формування української академічної школи народно-інструментального мистецтва, а підручник не має аналогів у вітчизняній та зарубіжній музичній літературі і є новизною музичної науки.

Кращі зрізки роботи над поліфонічними творами, унаочнені у посібнику В. Власова *«Методика роботи баяніста над поліфонічними творами»* (М., 2004). На прикладі педагогів-практиків (В. Бризгаліна, П. Говорушка, М. Давидова, М. Імханицького, М. Оберюхтіна, І. Пурица, В. Семснова, І. Яшкевича та ін.) виводить власну формулу роботи над творами поліфонічного характеру, яка торкається трактування фактури, виконавської інтерпретації та низки практичних прийомів опанування технічними труднощами у процесі роботи, тощо.

Композиторський доробок Власова у сфері естрадно-джазової стилістики став поштовхом до узагальнення принципів виконання джазової музики на баяні через наукове осмислення доцільності і їх практичного застосування. Саме таку мета написання *«Школи джазу на баяні та акордеоні»* (Одеса, 2008). У світлі історії розкриваються витоки джазового мистецтва та його особливості (виконавська манера свінгу, синкопування, принципу імпровізації, і т.д.) з проєкцією на виконавсько-інтерпретаційну основу джазових стилів безпосередньо на баяні-акордеоні (новоорлеанський джаз та диксизенд, чикагський джаз, ера свінгу, бути-вути, біббл, кул, боса-нова, джаз-рок та ін.).

Цікавою та своєчасною виступає монографія М. Черепанина та М. Будди *«Естрадний олімп акордеона»* (Івано-Франківськ, 2008), котра унаочнила естрадно-джазові течії акордеоністики, в тому числі еволюційні процеси розвитку естрадно-джазової музики ХХ століття в Україні та за кордоном. Окремого значення набуває процес аналізу творчого наслідування українських митців у сфері виконавства та репертуару другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Певною мірою розглядаються творчі напрацювання В. Власова у руслі інтерпретації творів від композиторського стилусутворення до виконавського стилю.

Педагогічний досвід та її ефективність виокремлено у роботі А. Семсика *«Виконавська майстерність баяніста»* (Тернопіль, 2009) де науковцем пропонується ряд методів навчання (пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, частково-пошуковий, проблемно-пошуковий, творчий) які наочно перевірені та практично затребувані¹ як ефективні та такі, які систематично використовуються у повсякденній роботі педагогів ВНЗ.

Водночас, варто відзначити низку праць присвячених репертуарним тенденціям: *«Нариси з історії української музики для баяна»* (Луганськ, 2006) та *«Великі жанри в українській музиці для баяна»* (Луганськ, 2007) А. Сташевського

¹ Автор виховав шістьма високо-професійних виконавців та педагогів (К. Жуков, Б. Мирончук, Д. Султанов та ін.) що здобули високі звання лауреатів на конкурсах «Фотландські діти музики», «Трофей світу», «Кубок Кривбасу», «АссоHoliday», «Perpetuum mobile», «Città di Lanciano» та ін.

котрі розкривають грані композиторського доробку українських митців від етапу становлення (40-і роки ХХ ст.) до сьогодення у напрямках фольклорної обробки, естрадно-джазової музики, інструктивного матеріалу, оригінальних п'єс, творів великої форми (сонати, сюїти, партити, концерти тощо), модерну тощо; Д. Кузєлевим уніфіковано «*Баянну творчість українських композиторів*» (Львів, 2011) щодо «динаміки жанрово-стильової еволюції баянної музики – від простих обробок народних пісень, до нефольклорних моделей та авангардних творів».

Базис літератури довідникового характеру унаочнює: «*Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть*» (Тернопіль, 2009) А. Семешка, де *вперше* у алфавітній послідовності висвітлено біографічні довідки митців України різних поколінь, панораму конкурсів та фестивалів України й зарубіжжя, у хронологічному порядку творчі і наукові напрацювання, вагомі події, тощо; висвітлення регіональної «*Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва*» (Дрогобич, 2010) А. Душного та Б. Пица у якому *вперше* систематизовано спектр представництва школи у аналогічному алфавітному порядку, висвітлюється творчість, виконавство, науково-методичне та навчально-репертуарне забезпечення, подається панорама конкурсного руху та його результати, а також додатки із світлих, важливих подій, творчих здобутків, афіш, тощо.

Отже, провівши певний аналіз ключових напрацювань баяністами-акордеоністами України періоду Незалежності ми прийшли до висновку – на сьогодні українська школа має вагомі здобутки які підтверджені найвищими результатами, а їх різновекторність – запорука подальших скрупульозних досліджень щодо окресленої проблематики в соціокультурному просторі ХХІ століття.

*Centro Superior de Enseñanza Musical KATARINA GURSKA,
Composición electroacústica, Madrid, España*

*Мокану Адріан Ярославович,
Magister*

«ЕКОЛОГІЯ ЗВУКУ» САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО НА ПРИКЛАДІ МОНОДРАМИ «INFINITO NERO»

У сучасному світі, у динамічному і мінливому суспільстві мистецтво музичної композиції увійшло в таку стадію розвитку, в якій паралельно існує два підходи: «класичний», який спирається на випробовану століттями традицію та звичаї, та «новітній», який прагне до експерименту та ставить нові випробування не тільки перед композитором чи виконавцем, але і перед слухачем. В такий спосіб музика відображає емоційні стани суспільства у його суперечливому, динамічному і подекуди драматичному розвитку. Сальваторе Шарріно належить до плеяди композиторів, які сформували нову парадигму сучасної музики, що ґрунтується на розумінні музики в розширених звуко-тембрових та просторових параметрах.

Передумови для формування композиторського світогляду і вироблення музичного синтаксису Шарріно склали творчі пошуки композиторів другої половини ХХ століття: Джона Кейджа, Тору Такеміцу, Джачінто Шельсі та

Хельмута Лахенманна. Вони спрямовували свої зусилля на пошук нових засобів музичної виразності: тембрових, колористичних та фактурно-просторових, і тим самим створили унікальні підходи до музичної тиші та інструментальних тембрів. Кейдж надихався вченням дзен-буддизму, Такеміцу виходив з традиційної японської просторової концепції «ма», Шельсі надихався східними езотеричними вченнями. Інтерес до тембру в межах одного звуку можна прослідкувати і в творчості Шарріно, підхід якого ґрунтувався на побічних звучаннях, шумових призвуках, що утворювали примарний силует основного тону, в якій потрібно вслухатися в надзвичайно тихій динаміці та прозорій фактурі.

Відштовхуючись від концепцій вищезгаданих композиторів, Сальваторе Шарріно зосередив свою увагу на музиці, що балансує на грані чутності. Межа між звуком та тишею стає розмитою та ефемерною, а звучання, якими оперує Шарріно, можуть створювати ефекти невагомості та безтілесності завдяки ретельно відібраним прийомам звуковидобування та прозорим тембрам.

С.Шарріно звертається до поняття «музика на грані сприйняття». Створення «напруженої» тиші - ефект екстремально високих флажолетів на струнних, які виконуються в гранично тихій динаміці з мінімальним тиском смичка. Використовуючи безтілесні, позбавлені звичного контексту звучання, композитор працює з різними відтінками тиші під тим самим кутом, під яким можна сприймати картину "Біле на білому" Казимира Малевича.

Прикладом такого композиційного підходу може бути монодрама для мещо-сопрано та восьми інструментів «Infinito negro» («Безкінечно чорне»), 1998р. на тексти одкровенень монахині з ордену кармеліток Марії Маддалени де Пацці (1566-1607). Серед розширених виконавських технік та інструментальних прийомів, які застосовує Шарріно, часто зустрічаються техніки з нефіксованою або відносно точною звуковисотністю. Для того, щоб зобразити манеру, в якій говорила Марія Маддалена, Шарріно використовує для голосу характерні фактурні прийоми: скзальтовані та заклінальні скоромовки з короткими та швидкими фразами та з глісандо у діапазоні великої секунди. Твір також характеризується динамічними та регістровими контрастами у вокальній партії. Партія голосу сповнена жестами-афектами у вигляді низхідних глісандуючих інтонацій, що ніби виконуються скоромовкою, та які розділяються драматично витриманими паузами та епізодами мовчазного очікування. Ці жести стають основним прийомом, що пронизує всю фактуру твору, і навколо якого вибудовуються всі інструментальні партії.

Шарріно перетворює текст твору на один із виразових та драматургічних засобів та працює з ним, як з музичним матеріалом, інтегруючи літературний текст у свій музичний синтаксис та синтезуючи його з усіма іншими компонентами свого стилю. Завдяки ретельно відібраним технікам та організації музичного матеріалу композиційний підхід Сальваторе Шарріно можна з впевненістю назвати «екологією звуку», що має під собою серйозне культурологічне та філософське підґрунтя.

Список літератури:

1. Лаврова С.В. Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино: вторая серия парадоксов «Логики смысла» Жюль Делеза как опыт сравнительного анализа. *Вестник Санкт-Петербургского Государственного университета. Серия 15*. СПб, 2012. Вып. 4. С.68–75.
2. Лаврова С. *Логика смысла новой музыки (Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лакенманна и Сальваторе Шаррино)*. СПб, 2013.
3. Островская Е.А., Лаврова С.В. Пространство звука versus безумие полифонии мира. *Вестник Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой. № 1 (36)*. СПб, 2015. С. 166–176.
4. Bunch J.D. *A Polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino*. Dissertation Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music for the degree of Doctor of Musical Arts in Music. Urbana, Illinois, 2016.
5. Carratelli Carlo. *L'integrazione dell'estesico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una 'composizione dell'ascolto'* Doctoral thesis. Università degli Studi di Trento. Université de Paris IV. Sorbonne. 2006.
6. Chung Eun Kim. *Silence in the music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino*. A dissertation submitted to the School of Graduate Studies Rutgers. The State University of New Jersey In partial fulfillment of the requirements For the degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Music. New Brunswick, New Jersey, 2018.
7. Michel Roberta. *Producing Incantations: Salvatore Sciarrino's Works for Flute*. Doctoral dissertation. City University of New York, 2012.
8. Sciarrino Salvatore. *Infinito Nero. Estasi di un Atto per mazzosoprano e strumenti frammenti di Maria Maddalena de'Pazzi rocomposti da Salvatore Sciarrino (1998)*. Partitura. Casa Ricordi, 1998. Режим доступа: <http://brahms.ircam.fr/works/work/11983/>

Société des auteurs, compositeurs, éditeurs de musique en France SACEM
Компанія музичних авторських прав Франції SACEM, Париж
Відділ музичної експертизи

*Новікова Олександра Михайлівна,
Магістр, музичний контролер SACEMу*

АВТОРСЬКІ ПРАВА В МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ ФРАНЦУЗЬКОЇ КОМПАНІЇ SACEM

Авторські права - це комплекс прав, присвоєних авторам (а також їх спадкоємцям чи довіреним особам) на результати їх творчої діяльності. Авторське право є наріжним каменем інтелектуальної власності і дозволяє автору керувати долею свого твору з юридичної точки зору. Також авторське право дає можливість отримати матеріальну винагороду завдяки розповсюдженню своїх творів.

Авторські права поширюються на будь-які форми творчої діяльності, включаючи фотографії, хореографічні постановки, архітектурні проекти, комп'ютерні програми, торгові марки і навіть кулінарні рецепти. Всім відоме також авторське право на індустріальний винахід, що називається "патентом". Важливо зрозуміти що авторське право не може захистити абстрактну ідею, концепцію, чи техніку виконання. Воно захищає саме цілісний об'єкт твору чи винаходу.

На сьогодні є дві найпоширеніші системи захисту авторських прав - європейська та американська («копірайт»). В моїй доповіді мова йтиме виключно про європейську систему авторських прав, що діє і на території України.

Двома основними компонентами авторського права у Європі є майнові та немайнові права.

- Немайнові права є специфікою європейських авторських прав. Вони визнають авторство твору і вимагають дотримання його цілісності. Вони є довічними.
- Майнові надають монополію на прибуток від використання твору і можуть належати як фізичним так і юридичним особам. Це так звані «роялті». Їх тривалість визначається законами території де використовується твір. В Україні та Франції 70 років після смерті автора твір стає частиною суспільного надбання.

Коли твір набуває популярності і часто виконується чи опубліковується, укласти договір з кожним користувачем і контролювати збір роялті стає практично неможливо. В такому разі найчастіше автор передає керування своїми правами спеціалізованим компаніям. Однією з них є французький SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs, Editeur de musique -- Компанія авторів, композиторів та видавців музики). САЦЕМ -- найстаріша компанія захисту музичних авторських прав. Тривалий час вона була зразком для інших країн. На прикладі САЦЕМу розглянемо як функціонує така європейська компанія.

Механізм роботи компанії є демократичним. Більшість важливих рішень приймається самими членами САЦЕМу. Раз на рік вони обирають комісію з 20 членів, що контролює роботу і фінанси компанії. Ця комісія обирає головного директора і визначає стратегію роботи компанії на наступний рік. Фінансова діяльність компанії прозора і доступна на сайті www.sacem.fr.

Головною задачею САЦЕМу є якомога точніший і справедливий **збір і розподіл роялті**.

- Збір : клієнтами САЦЕМу є різні споживачі -- від супермаркетів і перукарень, де музика слугує фоном, до великих концертних залів і телебачення. Звісно, сума залежить від комерційної ваги музики.
- Розподіл коштів: зібрані з клієнтів гроші САЦЕМ розподіляє між своїми членами. Підрахування коштів САЦЕМом - дуже складна система з багатьма факторами, такими, як час трансляції твору по телебаченню, кількість місць у концертному залі. Це одна з

небагатых компаній світу що оплачує музику посекудно.

САЦЕМ -- єдина компанія авторських прав, що має у своєму штабі цілу групу музичних експертів де з 2012 працюю і я. На даний момент відділ нараховує 20 працівників: 14 експертів, 3 копіїсти та 4 інспектори.

Інспектори займаються «польовою» роботою і занотовують по ходу всю інформацію про почуті музичні твори сидячи на концертах, спектаклях, у кіно.

Експерти ж працюють в офісі і до їх завдань входить:

- 1) Перевірка п'яти обов'язкових творів кандидатів у члени САЦЕМу та нових творів написаних композиторами що вже є членами
- 2) Дослідження та експертизи окремих комерційних продуктів (каналів телебачення, реклам, різноманітних DVD, комп'ютерних ігор, сайтів, тощо).

Всі музичні твори моніторяться на наявність «оригінального мінімуму», та відсутність музики що була раніше написана (суспільна власність, музика захищена та вільна від авторських прав). Звісно, якщо композитор подає чужий твір під своїм іменем-- йдеться про плагіат. В цьому разі контролери представляють порівняльну характеристику обох творів (оригіналу і плагіату) на щомісячній комісії композиторів.

За півтори століття існування САЦЕМу невпинно змінювалися політичні контексти, музичні жанри, технічні можливості. Та основна місія компанії залишилася незмінною: дозволити авторам та композиторам заробляти на життя власною творчістю. Недарма одним з лозунгів САЦЕМу є «Підтримати існування тих, хто дарує натхнення».

Список літератури:

1. Іншопсе I. Main basse sur la musique : Enquête sur la Sacem - Париж: Calmann-Lévy, 2003. - 239с.
2. Бондаренко С. В. Авторське право та суміжні права. — К.: Ін-т інтел. власн. і права, 2008. — 288 с.

Новікова Ольга Юріївна

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ СТЕРЕОТИПИ І ЇХ ПРОЯВ У МУЗИЧНИХ СИСТЕМАХ

(НА ПРИКЛАДІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII СТОРІЧЧЯ)

Сучасна культура у процесі глобалізації вбирає у себе світові здобутки, різні не тільки за географією, але й за часом. Історична зміна художніх систем відбувається з еволюцією суспільства, обраного ним способу пізнання і пристосування до життя. На цьому шляху його чекають відкриття нових властивостей **простору і часу**. Саме ці найбільш загальні «опції» дають універсальний підхід до розуміння логіки віддалених епох.

Єдність тотожності-відмінності – найважливіший принцип діалектики і логіки, що розкриває **системність** як самого буття, так і його відображення у мистецьких формах. Він виявляє дискретність і водночас неподільність природи речей, безконечного різноманіття у просторі і часі. Цей принцип прослідковується у системі вербальної мови – головного засобу пізнання, і

лежить в основі методології **структурної лінгвістики**. Її застосування є плідним і в розгляді музичних систем.

Моделлю для розгляду музичної системи стане **лад** як єдність звуковисотного (просторового) і метроритмічного (часового) прояву музики. В історичному виборі спинимося на XVII сторіччі, коли у європейській музиці відбувся перехід від середньовічних традицій до епохи Просвітництва. У ладовому відношенні це шлях від «розімкннутих» музичних систем, що у своїй генезі спиралися на синкретичні форми музики, пов'язаної або з рухом, або зі словом, до «замкнутої» темперованої системи тональної організації. Саме з останньою пов'язана емансипація музики у самостійний вид мистецтва з власною логікою форми.

Аналіз системи починається з розгляду її елементів, що виявляються одночасно у двох проєкціях: по **парадигматичній** (просторовий аспект) і **синтагматичній** (часовий). По суті це є математичний метод прямокутної системи координат, запропонований Рене Декартом саме у XVII сторіччі і підхплений Фердинандом де Сосюром на початку XX сторіччя. В класичній гармонічній системі елементами виступають водночас тони, інтервали й акорди, а зв'язки поміж ними проявляються у функціях опорності, стійкості і тонікальності. Остання функція (тонікальність) з'явилася тільки за умов зрілої метроритмічної системи XVII- XVIII сторіччя і потребує особливої уваги.

В її основі лежить акустична кварто-квінтова залежність від основного тону. Унаслідок цього у парі акордів 4-5 співвідношення визначаються стосунки опорності-неопорності (наприклад, між D → T або T → S). Оскільки тотожних пар реально є дві, то поміж цими пропорційними утвореннями виникають стосунки стійкості-нестійкості (D → T → S). Доля їх балансування вирішується за допомогою акцентної метроритміки, яка, керуючись законами гравітації, визначає «сильнішого», себто центр ладу. Це відповідає точці перетину «0» між координатами x і y. Описані три види музичних функцій співпадають з трьома математичними функціями – лінійною, обернено пропорційною і квадратичною, – що їх запропонував у той же історичний час Декарт.

Квадратовість чотиричленної системи (T-S-D-T) стає структурною нормою розгортання класичних музичних форм.

Троякість же музичних функцій, що передає тривимірність простору (висота, ширина, глибина) і тривимірність часу (від минулого до теперішнього і майбутнього), надали музиці об'ємності, дали змогу моделювати в ній реальні події, що відбуваються «тут» і «тепер», на противагу ідеальному виміру вічності в епоху Середньовіччя. Це стало можливим завдяки **антропоцентричності** світобачення людини Нових часів, що прийняла особистість за точку відліку часу і простору, за таку собі Тоніку Всесвіту.

Музична система XVII сторіччя не є єдиною і унікальною в сім'ї мистецтв. Схожі процеси відбувалися і в тогочасному живописі: перехід від оберненої до прямої перспективи, при якій зображення постає у реальному баченні людини як модель, яку можна математично вивірити, пізнати і освоїти. У віршуванні XVII сторіччя відбувався перехід від силабічної до силабо-тонічної і тонічної системи.

Висновок. Наукове і художнє пізнання має спільні логічні закономірності і є єдиним просторово-часовим стереотипом, викладеним або художньою мовою, або мовою науки. Зокрема, те, що стало відкриттям у науці XVII сторіччя на інтуїтивному рівні, було сформовано і в музичній практиці.

Список літератури:

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. М., 1974– С. 90-129
2. Линник Ю. О взаимодействии гуманитарной культуры и естественных наук на понятийном уровне / Ю. Линник // Художественное творчество. Л., 1982 – С. 83-97
3. Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
4. Пясковский И. Логика музыкального мышления. К., 1987.
5. Фердинан де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977.

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
Кафедра кінознавства

*Сидорчук Тетяна Анатоліївна,
Аспірантка 3-го року навчання
Науковий керівник – Станіславська Катерина Ігорівна,
д. мист., професор*

«МУЗИЧНИЙ ПІДХІД» ЯК ОДИН З МЕТОДІВ КЛАСИФІКАЦІЇ МУЗИЧНО-ЕКРАННИХ ФОРМ

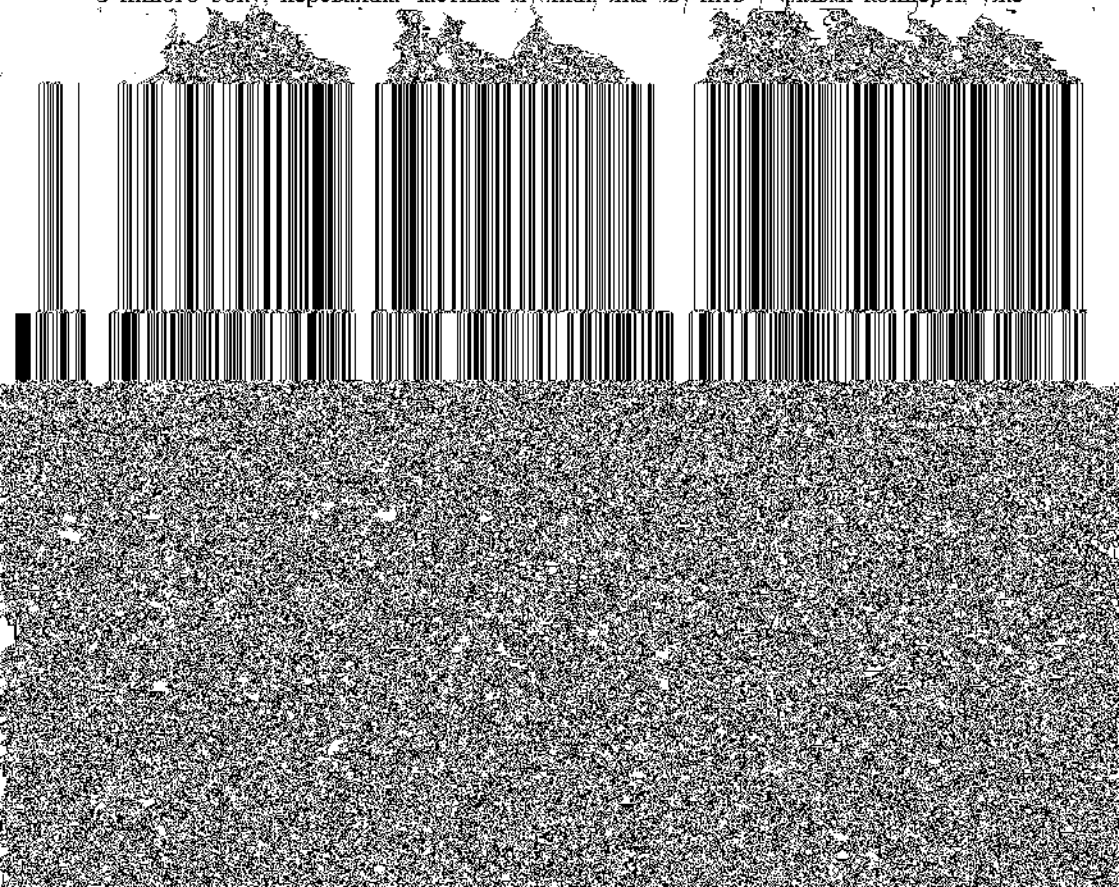
Сучасний медіапростір рясніє різнобарвними екранними формами, частину з яких важко охарактеризувати усталеними поняттями. Синтез та асиміляція медіажанрів, притаманна сучасній постмодерній культурі, чи не найбільш яскраво позначається на екранних продуктах з домінуючою музичною складовою, де музика виступає провідним засобом виразності, що і становить об'єкт дослідження автора.

Витвори екранної культури, які володіють названими характеристиками, об'єднуються під загальною дефініцією «музично-екранні форми». До таких форм належать як звичні для глядача формати – наприклад, повнометражні фільми, музичні серіали, телешоу, короткометражні фільми, музичні альманахи, відеокліпи, а також більш новітні: наприклад, відеоальбом, музичний відеоблогінг, музичний відеоарт, сценічні виступи з використанням екрану. Перелічені репрезентанти музично-екранних форм є окремими елементами в межах єдиної системи, проте вказують на спільний ознак, що виражає нагальну потребу в їх класифікації. Створення загальної системи класифікації допоможе, з одного боку, окреслити чіткі межі між представниками музично-екранних форм, а з іншого – сприятиме глибшому розумінню кожного з репрезентантів.

Виходячи з етимології самої дефініції, можна назвати кілька підходів до класифікації: це «екранний підхід», оскільки основною площиною реаліза-

творів, що ми розглядаємо, є медіа-екран; «виробничий підхід», оскільки дані твори потребують певних ресурсів для створення; та «музичний підхід», який і є предметом нашого дослідження.

Одним зі способів класифікації музично-екранних форм є систематизація за характером використаної музики. Оскільки найбільш притаманним для кінотелесмистецтва є поділ музики на оригінальну та компілятивну, ми пропонуємо класифікацію *за авторством використаної музики*. Так, в музичних відсокліпах, відсоальбомах, музичних короткометражних фільмах та в скранізаціях музично-драматичних жанрів використовується музика авторська, а в музичних телешоу – компілятивна, проте стосовно інших форм до подібних узагальнень вдаватися не можна: потрібно класифікувати лише конкретний твір. Наприклад, кіномюзикл, тобто мюзикл, який створено спеціально для екрану і який не є адаптацією бродвейського оригіналу, може містити як авторську музику (наприклад, «Ла-та Ленд» (2016)), так і музику компілятивну (наприклад, «Мулен Руж» (2001)). Неоднозначним для класифікації є також фільм-концерт: якщо вважати музичний матеріал, що виконується під час виступу, оригінальним (тобто він створений спеціально для даного виконавця), то дану форму можна категоризувати як музично-екранний твір з використанням оригінальної музики. З іншого боку, переважна частина музики, яка звучить у фільмі-концерті, уже



основним виражальним елементом плеяди музично-екранних творів (наприклад, фільм-балет, танцювальні кліпи). Таким чином, ми пропонуємо класифікувати данні твори за інструментальним, вокальним та танцювальним виконанням.

Отже, виокремивши характерні особливості музично-екранних форм, ми спробували поєднати їх за рядом спільних ознак, тобто розмежувати явища, які за цією ознакою є спорідненими, і тими, що є віддаленими. Створення чіткої класифікації сприятиме глибшому розумінню кожної з музично-екранних форм та окреслить межі між репрезентантами. Наше дослідження є базисом для подальшої розробки характеристики музично-екранних форм в їх жанрово-стильовій специфіці.

Список літератури:

1. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 296 с.

КЗ «Мистецька школа №3 Краматорської міської ради»
Струнно-смічковий відділ

*Соломатіна Алла Вікторівна,
викладач*

СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО В ІТАЛІЇ XVII-XVIII СТ.

Вважаю, що одними з методів навчання є знайомство учнів з історією розвитку скрипкового мистецтва, при цьому хочу нагадати, що творчість видатних італійських скрипалів XVII - XVIII ст. не вивчається за програмою музичної літератури школи мистецтв. Тому, робота актуальна та злободенна.

Свого сучасного виду, завдяки досягненням італійських майстрів - Амати, Страдіварі та Гварнері, скрипка набула тільки в середині XVI ст. На мій погляд, історія скрипкового мистецтва в Італії XVII - XVIII ст. займає одне з важливих місць в скрипковій культурі.

Твори видатних італійських скрипалів не втратили своєї художньої цінності на протязі сторіч і входять в педагогічний репертуар шкіл мистецтв, музичних училищ. Вже на ранньому етапі юні скрипалі знайомляться з концертами А.Вівальді. Незважаючи на те, що спадщина А. Вівальді знаходилася майже 200 років у забутті і тільки в 20-х роках XX ст. були виявлені рукописи композитора. Концерти, створені А. Вівальді для дівчаток-сиріт притулку "Оспedale дела П'ета", наші маленькі скрипалі грають із задоволенням починаючи з 3 класу музичної школи. А цикл А. Вівальді "Три роки" улюблений усіма, увійшов до переліку шедеврів світової музики. Цікаво, що зміст концертів не обмежується тільки природним сюжетом. Чотири концерти "Весна", "Літо", "Осінь", "Зима" асоціюються з чотирма фазами людського життя - дитинство, юність, зрілість та старість. У старших класах школи мистецтв учні-скрипалі знайомляться з сонатами А. Кореллі. Дванадцята соната, що завершує цикл ор.5, Фолія отримала величезну популярність. Вона є своєрідною "енциклопедією" скрипкової техніки XVIII ст. У музичному училищі скрипалі знайомляться з сонатами Дж. Тартіні. Найвідоміші сонати

“Покинута Дідона” та “Диявольська трель” набули особливої популярності. Художні гідності сонат Дж. Тартіні визначаються живою образністю змісту, стрункістю форми, виразністю мелодійної мови, віртуозними засобами, що тонко відповідають природі скрипки. І хочеться нагадати висловлювання Платона: “Народ, який не знає або забув своє минуле, не має майбутнього”. Тому вважаю, що учням потрібно познайомитися з біографією та творчістю композиторів скрипалів: Арканджело Кореллі - основоположником скрипкової італійської школи, Антоніо Вівальді та його ролі в створенні скрипкового концерту, Джузеппе Тартіні та його виконавським стилем у розвитку скрипкової культури.

У роботі присвячній італійському скрипковому мистецтву, можна відмітити його прогресивну роль у формуванні класичного стилю XVIII ст. Особливе значення вона мала в процесі розвитку основних інструментальних жанрів - сонати та концерту. Твори італійських скрипалів не втратили своєї художньої цінності і у нас час. Завдяки цьому вони і зараз входять в концертний та педагогічний репертуар сучасних музикантів.

У історії музики цей період бароко називають “золотим століттям” італійської скрипкової школи. Пошук виразності струнно-смичкових був викликаний прагненням змусити скрипку співати подібно до людського голосу, яскраво і виразно. Італійці досягли цього і в конструкції скрипки (інструменти сімейств Амати та Гварнері, А. Страдіварі) та у техніці гри (твори Т. Віталі, Дж.Тореллі, А. Кореллі, А. Вівальді, Ф. Верачіні, Дж.Тартіні та інші). Цікаво, що творіння знаменитих італійців могли і не звучати у наш час. Після тривалого перебування в напівзабутті в XX ст. concerti grossi А. Кореллі знову завучали в концертних залах, сприяючи розвитку доброго смаку і вихованню, як аудиторії, так і виконавців. А. Вівальді довгий час пам'ятали тільки тому, що І.С.Бах зробив ряд транскрипцій його концертів. Хіба це не дивно, був шалено популярний, але перебував в абсолютному забутті. Восени 1926 року монастирський коледж Сан-Карло у Сан-Мартіно оголосив про розпродаж своїх зібрань нотних рукописів. Туринський музикознавець Альберто Джентілі, до своєї великої радості, виявив серед копій творів XVIII ст. чотирнадцять томів музики Вівальді. Керівники коледжу прагнули як найшвидше розпродати рукописи (95 томів) і на виручені засоби відремонтувати занепадлу монастирську будівлю. Тільки 15.02.1927 року кошти фонду Мауро Фoa А.Джентілі зміг придбати монастирські зібрання. Продовжуючи пошуки А.Джентілі частину рукописів виявив у Джузеппе Дураціо в Генуї. В 1939 року відбулося воскресіння музики А.Вівальді завдяки зусиллям Альфредо Казелла, який організував історичний тиждень Вівальді. Після Другої світової війни твори А.Вівальді стали користуватися великим успіхом.

Виразні переваги, мелодійні і технічні якості, які відповідають природі скрипки, класична досконалість форм - усе це є присутнім в творчості

італійського скрипкового мистецтва. Принципи італійської школи надалі лягли в основу франко-бельгійської скрипкової школи, до якої в тій чи іншій мірі належать усі великі скрипалі XIX ст.

Список літератури:

1. К. Кузнецов, И. Ямпольській, Арканджело Кореллі. М.: Державне музичне видавництво, 1953
2. А. Панфілов. Вівальді. Життя і творчість. Великі композитори №4. М.: ООО Де Агостини. 2006
3. Л. Гінзбург, В. Григор'єв. Історія скрипкового мистецтва. 1 том. М.: Музыка, 1990

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського

*Холоденко Вікторія Олександрівна,
к. пед. наук, доцент*

ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОСОБИСТОСТІ: ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ

Формування й розкриття творчого потенціалу особистості під час здобуття нею мистецької освіти на сьогоднішній день є провідним напрямком у діяльності профільних навчальних закладів. Відтак, питання пов'язані з науковою інтерпретацією досліджуваного феномену є актуальними для розвитку сучасної мистецької галузі й, на нашу думку, не втрачатимуть своєї актуальності й надалі.

Маємо констатувати чималий інтерес наукової спільноти вчених до вивчення змістовної сутності творчого потенціалу особистості, особливостей його становлення та реалізації у практичній діяльності. Представники різних галузей науки, зокрема, філософи (М.Бердяєв, Г.Лейбниц, Ф.Шелінг, Й.Фіхте, Л.Фейєрбах та ін.), психологи (Д.Богоявленська, Дж.Гілфорд, В.Дружинін, О.Лук, А.Маслоу, О.Матюшкін, Я.Пономарьов, В.Роменць, П.Торренс, Н.Роджерс та ін.), педагоги (В.Андрєєв, І.Гриненко, В.Мазін, О.Потєбня, Т.Сєгда, С.Сисєєва, Д.Треффінджер, Л.Шелєстова) зробили суттєвий внесок у розробку проблеми функціонування творчого потенціалу. Метою нашого дослідження є висвітлення різних точок зору щодо визначення змісту поняття «творчий потенціал особистості».

Згідно з російським філософом М.Бердяєвим, творчий потенціал – це особливий стан людини, в якому вона перебуває до включення творчої активності [1]. За певних умов, серед яких велике значення мають середовище та мотивація, творчий потенціал актуалізується й тоді суб'єкт творчості в процесі творчої діяльності створює творчий продукт. За американським філософом Е.Фромом, актуалізація творчого потенціалу є основою життєтворчості людини, яка поєднує в собі, на перший погляд, парадоксальні речі: з одного боку – реалізацію своєї індивідуальності, а з іншого – вихід за її

межі й досягнення універсальності [6].

В енциклопедичному словнику творчий потенціал (creativity) розуміється як якість особистості, що притаманна людям і талановитим, і звичайним; вона є рідкісною, виявляється у винахідливості, вмінні бачити нове у звичних речах, вільній роботі уяви; реалізується завдяки натхненню, наполегливій праці та освіті [3].

В.Овчинников розглядає творчий потенціал як інтегруючу якість особистості, що характеризує міру її можливостей ставити і вирішувати нові завдання у сфері своєї суспільно значимої діяльності [5]. Автор українського педагогічного словника С.Гончаренко стверджує, що розвиток творчого потенціалу діяльності є важливою умовою культурного прогресу суспільства і виховання людини [4]. Вважаємо думки науковців дуже слушними та, разом з тим, маємо підкреслити, що новизна та значимість результатів реалізації творчих потенцій особистості не обов'язково повинні мати певну суспільну цінність. Першочергового значення тут набувають внутрішні зміни самої особистості, внаслідок яких відбувається трансформація її потенціалу та виявів життєдіяльності.

Д.Богоявленська відзначає, що основою творчого потенціалу є творчі здібності, однак, вважає, що в актуалізації творчого потенціалу домінує інтелектуальна складова заломлена через мотиваційну структуру, яка або гальмує, або стимулює творчі вияви [2]. Маємо зазначити, що існує певна інтелектуалізація проблем творчості, прихильниками якої є – Б.Лезін, М.Холодна та ін., а противниками – В.Давидов, Л.Коган та ін.

Серед складових творчого потенціалу, що найчастіше фігурують у науковій літературі, можемо виокремити: динамічність психічних процесів, домінування пізнавальних інтересів, прагнення до створення нового, до розвитку, до духовного зростання, вміння порівнювати, зіставляти, комбінувати, знаходити аналогії, утворювати асоціації, приймати швидкі інтуїтивні рішення, емоційність сприйняття, працелюбність та наполегливість, здатність відділяти «зерна від плевел», розв'язувати суперечності, відкритість до нового досвіду, гнучкість, оригінальність та ін.

Отже, маємо відзначити існування численних та різноманітних поглядів на сутність та зміст творчого потенціалу особистості, які характеризують досліджуваний феномен із різних боків, доповнюючи один одного. Узагальнюючи розробки науковців, відзначимо, що творчий потенціал можна вважати інтегруючою якістю особистості, яка є визначальним підґрунтям у її творчій самореалізації. Серед основних складових, що характеризують творчий потенціал людини, вчені називають: спрямованість на творчість, відкритість для нового досвіду, задатки, можливості, схильності, творчі здібності, велику працездатність, вміння розв'язувати проблеми, долати перешкоди та ін.

Список літератури:

1. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607с.
2. Богоявленская Д.Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1983. – 176с.

3. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М.Прохоров. – 2-е изд. – М. – СПб.: Большая Российская Энциклопедия, 2001. – 1434с.
4. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. – 376с.
5. Овчинников В.Ф. Научно-технический прогресс и развитие творческого потенциала работника производства. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. – 175с.
6. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430с.

Харківське музичне училище ім. Б. М. Лятошинського
Циклова комісія теорії музики

*Цугунян Анна Арамівна,
Студентка 3 курсу спеціалізації «Теорія музики»
Науковий керівник Газдюк Галина Георгіївна,
к. мист., викладач-методист, голова ІШЦК «Теорія музики»*

ВЗАЄМОДІЯ СЛОВА ТА МУЗИКИ В ХОРОВІЙ МІНІАТЮРІ Т.С.КРАВЦОВА «І НЕБО НЕВМИТЕ»

Тарас Сергійович Кравцов – один з видатних представників харківської композиторської школи, відомий вітчизняний музикознавець, талановитий педагог, автор близько 60 наукових робіт, голова кафедри теорії музики у Харківському інституті мистецтв ім. І.П.Котляревського. Музична спадщина композитора представлена різними жанрами, серед яких є й хорові твори.

Хорова мініатюра «І небо невмите» на слова Т.Шевченка - унікальне звернення Кравцова до цього автора. Вірш був написаний поетом в експедиції з вивчення Аральського моря. Пейзажна лірика, подана крізь призму внутрішніх переживань, розкриває образи природи та ліричного героя, що пронизані тугою, відчуттям неволі. Драматургія вірша розкриває два плани – зовнішній (природа) та внутрішній (почуття героя). Її розвиток - переключення від зовнішнього до внутрішнього, а потім до їх синтезу, тому структура вірша тричастинна. Протягом усього тексту переважає чотиристопний ямб, але перший рядок у ритмі амфібрахія. Кравцов у музичному творі зберігає структуру та образний зміст, але також додає істотних змін, підсилюючи виразність тексту. Протягом мініатюри панує силабічний принцип взаємодії музичного та поетичного текстів.

Перший розділ (Помірно, мі мінор) – це зображення об'єктивної реальності, пейзаж. Рухливість, пов'язана з дрібними тривалостями, змінюється частими зупинками, тому переважає розповідність. Особливістю є ритмічна організація фраз у різних розмірах: 12/8 та 6/8. Це пов'язано з різницею ритму вірша: перший рядок – амфібрахій, усі наступні – чотиристопний ямб, який композитор зберігає у тридольному розмірі завдяки ритмоформулі «затактова восьма – чверть». Взаємодія хорових партій поєднує акордовий принцип з елементами поліфонії: в перших двох фразах крайні голоси співають весь текст повністю, а відокремлені середні – тільки ключові слова. Оригінально вирішена

фраза «без вітру гнеться»: мелодичний рух передає особливості змісту тексту, а розмір змінюється на 9/8, що зумовлено як словоповтором, так і поступовим переходом від зовнішнього аспекта до внутрішнього. Вигук «Боже милій!» звертає розвиток драматургії у суб'єктивний план - це перша кульмінація як вірша, так і музичного твору. Тут вперше порушується ямбічність, ускладнюється гармонія.

У середньому розділі «Чи довго буде ще мені?» музична драматургія концентрується на розвитку внутрішнього аспекта. Швидкий темп, сі-бемоль мінор, використання поліфонічних прийомів, постійний розмір 6/8 відрізняють цей розділ від попереднього схвильованістю, напругою. Він витриманий у єдиній ритмоформулі «затакова восьма – чверть», яка повертає ямбічність. Хорові партії взаємодіють за принципом імітацій, і тільки на ключовому слові «тюрма» всі голоси зливаються в єдину вертикаль. Розвиток спрямований до заключної фрази розділу «Нудити світом», яка стає другою кульмінацією твору.

Третій розділ (Темпо I, мі мінор) повертає сферу об'єктивного, що ріднить його з першим, однак повтору тематизму немає. Початок розділу пов'язаний з порушенням ямбічності для посилення уваги на фразі «Не говорить». Створюється ілюзія типі завдяки динаміці, довгим тривалостям, плавній мелодії. Фраза «Мовчить і гнеться» більш рухлива, розшарування голосів підкреслює ключові слова. Заключне речення «Не хоче правдоньки» повертає статичність: партії зливаються і звучать довгими тривалостями з поступовим зменшенням динаміки, що створює сумний елегічний настрій. Поява двічі гармонічного мінору на фразі «Мовчить і гнеться» посилює національний колорит твору. Так виникає драматургія спіралі, де перший розділ – показ об'єктивного плану, середній – суб'єктивного, а третій передає образ героя як представника народу, що несе у собі народні думки та переживання.

Список літератури:

1. Маркова М.В. Аральське море очима Тараса Шевченка/ Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст./НАН України, Бердян. Держ. Пед. Ун-т, Ін-т л-ри ім. Т. Г.Шевченка НАН України; редкол.: В.А.Зарва та ін.– Бердянськ, 2011.- випуск 24. – Частина 2. - С. 62-66.

2. Тарас Сергійович Кравцов: [збірка]/ упоряд. Н. А. Масленікова; заг. ред. Л. І. Шубіна; ред. Л. І. Григор'єва; відпов. За вип. І.С.Драч/ Харк. Нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. – Х.: Видавничий будинок «Фактор», 2018. - С. 5-9.

3. Оголовць О.С. Слово и музыка./ ред. Ю. Хохлова. - Москва, 1960. - С. 433-434.

*Чжан Ян,
Здобувач третього науково-освітнього рівня
Науковий керівник – Кін Олена Миколаївна,
к. пед. н., доцент*

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ Е. ЖАКА - ДАЛЬКРОЗА

Музично-педагогічна теорія і практика поч. ХХ ст. збагатилася новими ідеями, концепціями та теоріями музичного виховання і освіти.

Так, принципово новий підхід у музичному вихованні було запропоновано швейцарським педагогом Е. Жаком - Далькросом, автором музично-ритмічної концепції, який вважав музику потужним, комплексним засобом розвитку особистості.

Вивчення та аналіз науково-педагогічної літератури [1, 2] дозволило виділити основні особливості музично-ритмічної концепції Е. Жака-Далькроза:

1. Тіло.

Відмінною особливістю концепції Е. Жак-Далькроза стало його ставлення до тіла, як до окремого інструменту. Найпростіший засіб для творчості – власне тіло. Через пластику рухів можна робити перші творчі кроки, творити нові рухові художні образи під музику, навчатися музиці через рухи тіла, через засоби виразності свого тіла [1].

Задля вирішення означеного завдання треба відновити контакт розуму з тілом, звернутися до тіла, як до потужного інструменту для сприйняття та навчання музики.

Ритмічна практика дозволяє дитині знаходити точні пластичні художні образи у відповідності до характеру певного музичного твору, відбудовувати особливі авторські комбінації.

У той же час, заняття ритмікою сприяють естетичному вихованню особистості: вчать точно передавати музичний настрій, розвивають емоційні почуття, емоційні смаки, здатність сприймати, відчувати, переживати красу музики[2].

2. Імпровізація рухів.

Педагог вважав, що перешкодою для навчання музики за традиційною системою стає необхідність заучувати певні факти, формувати систему спеціальних знань, шляхом кропіткої праці розвивати та шліфувати спеціальні уміння та навички.

Тобто дитині, яка опановує музичний інструмент або навчається співу, необхідно прикладати багато зусиль, старання, примушувати себе, використовуючи вольовий ресурс. У той же час, музика – інструмент творчості, засіб імпровізації. І навчати дитину музиці, за думкою педагога, треба саме з імпровізації.

3. Емоційність.

Педагог вважав, що людина пов'язана із світом музики, в першу чергу, в емоціями. Тому для здійснення ефективного і результативного процесу музичного виховання і навчання необхідно актуалізувати у дитини саме емоційну сферу.

Зупинимось більш детально на організацію самих занять за концепцією Е. Жака-Далькроза. Як показало вивчення науково-педагогічних матеріалів з проблеми дослідження [1, 2], заняття мали чітку структуру і проходили за певним, визначеним планом:

1. Виконання системи вправ ритмічної гімнастики в ігровій формі.
2. Сольфеджіо, яке Е. Жак-Далькроз називав «сольфеджіо для тіла», виховання уміння слухати.
3. Музично-пластичні імпровізації, які займали основне місце в процесі навчання.

Задля виконання імпровізаційних вправ автором було запропоновано використати різні за тематикою музичні твори, частіше змінювати музичний матеріал. Оскільки, на думку педагога, використання і систематичне повторювання одних і тих самих творів, актуалізує шаблонність, автоматизм, заперечує спонтанність, а значить не сприятиме справжній творчості [1].

Необхідно зазначити, що концепція Е. Жака-Далькроза була розроблена для широкого загалу учасників і тому вона мала два рівні складності: елементарний – його було спрямовано на виховання в учнях емоційних почуттів, розвитку здатності до сприйняття музики; основний – його було спрямовано на підготовку учнів для подальшої професійної музичної освіти.

Отже, педагогічна система Е. Жака-Далькроза, запропонована для широкої аудиторії, була принципово новою, відрізнялася як підходами до навчання музики, так і самою організацією усього процесу навчання. Її особливостями були: спрямування процесу навчання музики на імпровізацію, як основу розвитку творчості, здатності розуміти та відчувати музику; розвиток пластики рухів тіла, як окремого інструментарію навчання музиці, розвитку творчості; акцентування уваги на емоційність, почуття, самовираження дитини. Тобто спостерігалось певне зміщення фокусу уваги від академічного методичного відпрацьовування музичних навичок та вмінь до здатності відчувати музику, виховання музичних почуттів, розвитку власних природних засоби музичної виразності.

Список літератури:

1. Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и искусства. Санкт-Петербург : "Театр и искусство", 1913. 156 с.
2. E. Jaques-Dalcroze, Rhythm, Music & Education London, 1980.
3. Frank Martin, a.o. Emile Jaques-Dalcroze. L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique . Neuchatel (Suisse). 1965.

*Шек Петро Августинович,
Студент 4 курсу спеціальності «Середня освіта. Історія»
Науковий керівник – Росум Тетяна Іванівна,
к.мист., доцент*

РОЛЬ Д.БОРТНЯНСЬКОГО В ЄВРОПЕЇЗАЦІ РОСІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Постать Д.С.Бортнянського (1751-1825) – видатного українського композитора, диригента, педагога, співака і музично-громадського діяча – посідає особливе місце в музичній культурі рубежа XVIII-XIX ст. Він – один з небагатьох митців, котрі здобули визнання ще за життя, і творчість яких не була забута після смерті, укріпившись в репертуарі церковних та професійних колективів. Митцеві судилося реалізувати свій талант не на батьківщині, а в столиці Російської імперії – Петербурзі, куди рекрутували талановиту молодь з метою європеїзації держави й розвитку російської культури. Саме тому за Д.С.Бортнянським закріпився ярлик «російського композитора», підтвердженням чого є не тільки численні музикознавчі й історична література, але і фриз новгородського пам'ятника «Тисячоліття Росії» (встановленого у 1862 р.), де серед 109 видатних діячів імперії є горельєф Д.С.Бортнянського, як засновника російської професійної музики. Відтак, у 1953 р. прах музиканта перенесений у Пантеон діячів російської культури в Олександро-Невській Лаврі. Однак, стиль музики Д.С.Бортнянського, тематика і зміст його творчості, енциклопедизм обдарування відповідають духу європейської культури Просвітництва, котру він успішно впроваджував на теренах Російської імперії.

Формування особистості й творчого мислення Д.С.Бортнянського було розпочато ще в роки навчання у Глухівській музичній школі, а потім продовжувалось у Придворній співацькій капелі Петербурга, куди був направлений талановитий семирічний хлопець. Тут освоєння української музичної традиції не перервалось, оскільки на той час 87% хору складали українці. Тодішній директор капели – уродженець Чернігівщини М.Ф.Полторацький став творчим наставником Д.Бортнянського, відкриваючи юнаку секрети вокальної майстерності й теорії музики. Як зазначає Л.Рапацька: «Спеціальних шкіл, що готували професіоналів-музикантів, у Росії не було. Музичні класи в різних навчальних закладах також не готували своїх випускників до професійної діяльності. Основні музичні кадри формувались у Придворній співоцькій капелі» [1, с.56].

Збагативши свої знання в Італії, Д.С.Бортнянський повертається до Петербурга і посідає місце придворного капельмейстера. Діяльність Д.С.Бортнянського на чолі Придворної співацької капели стала вершиною у її розвитку, зумовила покращення артистичного рівня колективу. Займаючись вокальною педагогікою, митець застосовував італійську методику філірування

звучу, що допомогло виробити в Капелі надзвичайну динаміку, гнучкість і музичну виразність, притаманні лише її виконавському почерку.

Хоча російські дослідники уперто не звертають увагу на українське коріння Д.С.Бортнянського і заперечують відмінності між українською і російською культурами загалом, іноземні сучасники композитора наголошували на ознаках національної традиції у музиці маестро і в діяльності Придворної капели. Так, відомий історик Д.Хонбаум на сторінках лейпцизького видання «Allgemeine musikalische Zeitung» у 1806 р. зазначав: «З нагоди особливих свят він [хор Придворної капели – П.Ш.] у повному складі виконує власні, написані Галуппі чи українцями – найбільш музичним народом Росії, подібно до богемців у Німеччині, - псалми, прославні та інші тексти в церковних концертах, у яких палкість італійської мелодики поєднується з ніжністю грецької. Такий церковний концерт у звучанні багаточисельного, вишкolenого хору звучить з невимовною пишністю!» [3, с.332].

Аналогічну оцінку якості капели дав професор Віденської консерваторії Й.Фішхоф: «80 років тому він [хор петербурзької Придворної капели – П.Ш.] дав можливість здобути нове життя грецькій церкві, чие богослужіння допускає лише спів а cappella. Хор складається із 100 співаків, серед котрих партії сопрано і альтів виконують хлопчики, в основному вихідці з півдня Росії (Малоросії), адже тамтешній м'який клімат сприяє зародженню чистих, звучних голосів. У період правління імператриці Катерини в Капелі перебував хлопчик з особливими здібностями до композиції. Він був направлений в Італію з метою продовжити навчання. То був Бортнянський. Після повернення він був призначений директором Капели і з тих часів займався гармонізацією церковних піснеспівів... Ці опуси заслуговують великої похвали... Бортнянський може вважатися засновником даного музичного напрямку, котрий нині викликає такий інтерес у всіх іноземців та мешканців Петербурга» [2, с.101].

В історію світової культури Д.С.Бортнянський увійшов як реформатор церковного співу, став творцем жанру духовного хорового концерту. У сфері інструментальної музики композитор створив високохудожні зразки інструментальної сонати, концерту, квінтету, концертної симфонії, що є першими у вітчизняній музиці великими циклічними творами. У галузі опери митець теж орієнтувався на кращі зразки європейського оперного мистецтва. Ще при житті слава Бортнянського як автора виняткових за своїми музичними досягненнями творів гриміла по всій Росії. Захоплені сучасники говорили про нього: «Орфей річки Неви».

На жаль, на батьківщині Д.С.Бортнянського не було сприятливих умов для повноцінного розвитку його таланту, тому він, як і більшість його талановитих земляків, віддав свої сили для розвитку російської музичної культури. Однак, багатогранна творча діяльність Д.С.Бортнянського стала вагомим внеском у скарбницю світової музичної культури.

Список літератури:

1. Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. / Л. А. Рапацкая. - 3-е изд., перераб. и доп. - Санкт-Петербург: Лань, 2015. - 480 с.

2. Fischhof J. Professor am Conserv. d. Musik zu Wien: Alexis Lvoff / J.Fischhof // Neue Zeitschrift fuer Musik. – 1840. – № 26. – S. 101-102.

3. Hohnbaum D. Noch etwas ueber russische Kirchenmusik / D.Hohnbaum // Allgemeine musikalische Zeitung. – 1806. – № 21. – S.332-334.

РОЗДІЛ II. МУЗИЧНА РЕГІОНАЛІСТИКА ТА ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО: ПОДІЇ ТА ПОСТАТІ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Андрієвський Володимир Ярославович,
Студент магістратури
Науковий керівник – Михаць Роман Миколайович,
к. пед. н., доцент*

ДІЯЛЬНІСТЬ ДРОГОБИЦЬКИХ ПОП-ГУРТІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Серед сучасних українських гуртів постає гроно яскравих представників, які чітко відстоюють національну позицію, активно гастролюють країною та займаються волонтерством і благодійністю в реаліях сьогодення. Варто згадати поп-гурти золотого фонду України («Бумбокс», «Воплі Відоплясова», «Гайдамаки», «Друга ріка», «Мертвий Півень», «Океан Ельзи», «Скрябін», «Танок на майдані Конго», «Тік», «Цвіт Кульбаби», «DZIDZIO»), низка яких стояла у витоках Незалежності нашої держави й активно популяризує українську культуру у вирії сьогодення. Водночас, за останні десятиріччя з'явилась плеяда нових колективів («Антигіла», «Без обмежень», «ГІЧ оркестр», «ДахаБраха», «Один в каное», «Folknerу», «Joryi Kloc», «Karna», «Kazka», «Kozak System», «Onuka», «The Hardkiss», «Tvorchi»), які працюють у різних стилях та жанрах, активно гастролюють за кордоном та Україною, доносять українську пісню через урізноманітнену форму її трансформаційної складової.

Відтак, у гроні поп-індустрії України вагоме місце відводиться дрогобицьким гуртам «X-Projekt» та «Мері», котрі своєю активною національною позицією уособлюють патріотизм і національну ідейність, несуть сучасну українську пісню нашій закордонній діаспорі та нашим воїнам на Сході України.

Група «X-Projekt», створена у червні 2005 року відомим гітаристом на Дрогобищині Віталієм Гудзієм, який одночасно виступив його лідером [3]. Склад групи налічує 4 учасника: Віталій Гудзій (соло-гітара), Володимир Андрієвський (барабани), Іван Сидорак (бас-гітара), Микола Гаврилів (клавішні). Стартував колектив із демоверсією «Свідок» та низкою інших композицій написаних Віталієм.

У 2007 році група записує дебютний аудіо-альбом «X-Projekt 1» із 8

композицій, який блискавично розійшовся серед молоді.

У 2010 році група розпочинає співпрацю з кіностудією «Провінція» на якій знімає свою першу відео-роботу на композицію «Генератор», презентація якої відбулась у Львові 23 березня в нічному клубі «Пікассо» із ротацією на телеканалі «ЕнтерМюзік» й презентацією на сайті «X-Projekt».

За ідеєю режисера Олега Бачинського, у січні 2011 року гурт закінчує роботу над наступним відео-кліпом на композицію «Метсорит», котрий аналогічно першому, втілила у життя кіностудія «Провінція» з Дрогобича. Презентація відбулась 29 березня 2011 р. у Пабі «Bad Cat» що у Дрогобичі, а паралельно презентаційній атмосфері, глядачі милувались концертом колективу із живим звуком та декількома новими композиціями.

Гурт «МЕРІ» – український рок-гурт, створений у 1996 році в місті Трускавець групою музикантів-одномумців. Лідером гурту виступив Віктор Винник, і на сьогодні цей проєкт має назву «Віктор Винник і “МЕРІ”». Вперше, назва «МЕРІ» прозвучала у 1998 році в місті Тернополі, на фестивалі авторської пісні в міській філармонії. 1999 року світ побачила перша відео-робота гурту до пісні «Тепер ти ангел».

У 2001 році Віктор Винник переїжджає до Києва. Триває запис нових пісень. У 2003 році було записано пісню «Мерідіани», котра стрімко здобуває популярність на FM-станціях країни. У 2007 році у світ виходить дебютний альбом «Мерідіани», який увібрав 12 пісень, серед яких «Ромео», «Бандити» та «Мерідіани».

10 червня 2010 року у столичному клубі «44» відбулася презентація нового альбому гурту під назвою «Війни в прямому ефірі». 29 січня 2014 року гурт виклав у вільний доступ альбом «Кулями любов...», який також було видано у CD-форматі обмеженим тиражем.

Вже осінню 2017 року, Віктор Винник та «МЕРІ» зняли кліп на пісню «Про них», присвячену українським добровольцям, що воюють на сході України. Кліп відзнятий у селі Широкине, безпосередньо на позиціях української добровольчої армії. Герої кліпу – справжні бійці та волонтери.

Визначним та унікальним для гурту виявився жовтень 2017 року. Віктор Винник і «МЕРІ» наважилися на експеримент і зробили концертну програму з оркестром. Зокрема, у Львові виступ відбувся спільно з колективом «Lviv Jazz Orchestra» а у Івано-Франківську – з оркестром «Harmonia Nobile» [1].

Серед закордонних концертів Віктора Винника і «МЕРІ» були виступи у США (2007), Італії (2010), Польщі та Латвії (2013-2015), Великій Британії (2016) та ін. Пріоритетні композиції групи: «Ромео» (2005), «Мерідіани», «Бандити» (2006), «Місто», «Kiss на біс» (2007), «Незнайомий мій брат», «Лялька», «Прощатися» (2010), «Ніжно» (2013), «Тепер ти ангел» (2014), «Чому болить», «Мамо» (2017) [2].

На сьогодні, у творчому доробку 4 студійні альбоми: «Мерідіани» (2007), «Війни в прямому ефірі» (2010), «Кулями любов...» (2014) та «Я з України» (2016), 20 кліпів [2].

Таким чином, на прикладі дрогобицьких гуртів «X-Projekt» та «Мері» ми здійснили певний творчий аналіз діяльності популяризаторів сучасної

музичної поп-культури та української пісні у сфері регіонального значення із проекцією на національну та міжнародну соціокультурну спільноту.

Список літератури:

1. Віктор Винник і «МЕРІ» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://merigroup.ucoz.ua/>

2. МЕРІ (гурт). *Вікіпедія*: вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мері_\(гурт\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мері_(гурт))

3. Салій В. Рок-група «X-Projekt» продовжує дарувати приємні несподіванки своїм шанувальникам. *IV-а Всеукраїнська «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та IV-а міжнародна «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» науково-практичні конференції* (ДДПУ ім. І. Франка, 30.04. – 2.05.2011, м. Дрогобич): зб. матер. та тез / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Півсвіт, 2011. С. 224.

Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка
Кафедри концертмейстерства

*Бабинець Надія Данилівна,
Заслужений працівник культури України,
доцент, професор кафедри*

Львівський чоловічий хор «ГОМІН» - ЯСКРАВІЙ ПРОПАГАНДИСТ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Львівський чоловічий хор «Гомін» - ровесник нашого національного відродження. Заснований О.Цигиликом на базі відомого чоловічого хору «Сурма» у 1988 р. при обласному відділенні Музичного товариства України. Згодом він існував при обласному Товаристві української мови ім.Т.Шевченка, пізніше – при обласному центрі народної творчості. Палаці культури ім.Г.Хоткевича та Палацу культури львівської залізниці. Назву хор запозичив від Львівського чоловічого міжвузівського хору «Гомін» /диригенти Л.Грабець та О.Цигилик/, який в часи тоталітаризму проіснував недовго з огляду на національну спрямованість, а також хору-побратима – чоловічого хору з Англії (Манчестер). Продовжуючи співочі традиції своїх попередників, зокрема галицьких чоловічих хорів, «Гомін» став одним із флагманів національного хорового мистецтва, визнаним в Україні а за її межами.

Під час «перебудови» і на хвилі національного відродження «Гомін» був учасником Всеукраїнського музичного віче на підтримку акту про незалежність України та першої Національної хорової асамблеї, проведених у Києві в 1991, 1992 рр., із просвітницькою місією виїжджав у Запоріжжя, Херсон, Чернігів.

Хор - лауреат конкурсів імені С. Людкевича (Львів, 1988), Всеукраїнського імені М. Леонтовича (Київ, 1989), імені Д.Січинського (Івано Франківськ, 1991), "Хортиця" (Запоріжжя, 1991), імені "Просвіти" (Львів, 1988), учасник міжнародних фестивалів духовної та світської музики в Іспанії (1991, 1992), Польщі (1993, 2004, 2005, 2007), Словаччині (1992, 1993, 1997, 2006),

Італії (1996), Україні (1997, 1999) та всеукраїнських і регіональних фестивалів (Львів, Івано-Франківськ, Мукачеве, Дрогобич, Стрий, Яворів, Оброшино).

За роки свої діяльності «Гомін» здійснив багато концертних турне по Україні та за її кордонами. В 1990 р. хор «Гомін» був вибраний з-поміж інших хорів України в гастрольну поїздку Сполученими Штатами Америки (17 міст). В 1992 р. концертував в Іспанії, Франції, Німеччині, Чехії, 1995 р. – в Англії, 1996 р. – в Сербії. Велике концертне турне по Україні здійснили у 1995р. побратимні «Гомони» зі Львова та Манчестера.

В 1995 році на сцені Львівської опери в концерті, присвяченому Дню Незалежності, "Гомін" співав спільно з українським хором "Прометей" із Філадельфії (США). "Гомін" — незмінний учасник найвагоміших громадсько-політичних, релігійних і мистецьких заходів у рідному Львові, області. Він виступав під час освячення стрілецької могили та відзначення пам'яті героїської смерті повстанців у с. Коропуж Городоцького району, на відкритті пам'ятників "Борцям за волю України" у с. Гусаків на Львівщині та с. Вербів на Тернопільщині, Січовим стрільцям на Янівському цвинтарі та пам'ятника Степану Бандері у Львові. Неодноразово брав участь у співі Літургій та інших Богослужбових відправах у Львові, області, в певних регіонах, зокрема у Київській Софії, на могилах Василя Стуса, Олекси Тихого і Юрія Литвина на Байковому кладовищі в столиці (1990 р., під час перепоховання). У числі закордонних Богослужбових співів "Гомону" Панахида на могилах Михайла Вербицького, Уляни Кранченко, Січових стрільців у Пікуличах, інтернованих вояків могилах Степана Бандери і Ярослава Стецько у Мюнхені, численні св. Літургії у багатьох містах США, Англії, Франції, Іспанії, Німеччини, Чехії, Словаччини, Польщі. З нагоди 400-річчя Берестейської унії "Гомін" у складі зведеного хору участь в урочистостях у Римі, а також у св. Літургії з нагоди Приїзду в Україну св. Отця Івана Павла. Хор "Гомін" був учасником багатьох ювілейних академій мистецького, духовно релігійного та національно-патріотичного характеру, які відбувалися у Львові, Києві рубезжм. До таких належать святкування 120-річчя від дня народження Богдана Лепкого (Краків, 1992), 25-річчя творчої діяльності українського хору "Журавлі" в Польщі (Краків, 1997), 60-річчя Української Повстанської Армії (Мюнхен, Німеччина, 2002). Перелік цей доповнюють заходи, присвячені пам'яті провідних діячів національно- визвольного руху: Степана Бандери (1994, 1999), Шухевича (1997, 2000), Євгена Коновальця (1996, 2006), Петра Дужого (2006), Симона Петлюри (2006. м. Київ), а також духовних світочів Української Греко-Католицької Церкви: Митрополита Андрія Шептицького, Кардинала Йосипа Сліпого, Патріарха Івана-Мирослава Любачівського, Владика Володимира Стернюка.

Яскравою мистецькою сторінкою діяльності "Гомону" є участь в урочистих академіях з нагоди ювілейних дат видатних українських композиторів Михайла Вербицького, Філарета Колесси, Остапа та Нестора Нижанківських, Романа Кучинського, Станіслава Людкевича, Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака, Миколи Колесси. Пам'ятні також й виступи під час зустрічей з видатними особистостями Ярославою Стецько, Миколою Плав'юком, Романом Іваничуком, Романом Лубківським, а також в авторських

концертах сучасних українських композиторів (Є. Садовський, США, В. Волонтир, С. Стельмахук, І. Кушплер). З нагоди 150-річчя від дня народження І. Франка "Гомін" брав участь у концертах у с. Нагуєвичі та урочистій академії у Львівському оперному театрі. З програмою духовної та різдвяної музики хор щороку виступає у Львові та в межах області.

Львівський "Гомін" під орудою Олега Цигилика - ровесник нашого національного відродження. Вся його діяльність була і є спрямована на розвиток духовності народу, на зміцнення його національної свідомості, на плекання рідної пісні України та її репрезентацію у широкому світі.

У репертуарі хору є велика кількість творів, що складають окремі програми, кращі з яких записані на дисках та кількох аудіокасетах. У 2009 р. у львівському видавництві «Камінь» вийшли 3 навчально-методичні посібники серії «Співає «Гомін», які упорядкував Олег Цигилик. Книга перша – «Стрілецькі та повстанські пісні», книга друга – «Патріотичні твори українських композиторів», книга третя (Львів, «Сполом», 2010) – «Пісні про козаччину».

Незмінний диригент та художній керівник хору заслужений діяч мистецтв України, професор Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка Цигилик Олег Іванович відомий в Україні та за її межами як засновник та головний керівник багатьох хорів: музично-навчальних, аматорських, професійних. Головний диригент зведених хорів: з нагоди 400-річчя Берестейської унії (Рим 1996), 2000-ліття Різдва Христового (Зарваниця), з нагоди візиту в Україні Папи Римського Івана Павла II (2001), з нагоди відкриття пам'ятника Степанові Бандері у Львові (2007). Протягом 1990-2005 рр. — голова обласного відділення Хорового товариства ім. М. Леонтовича, член координаційної ради Всеукраїнської музичної спілки, голова та журі конкурсів хорової та вокальної музики, державний стипендіат (2002-2004 рр.). Нагороджений чисельними грамотами та відзнаками всеукраїнського та місцевого значення - Міністерства культури України, Львівської, Дрогобицької та Стрийської єпархії УГКЦ, орденами Рівноапостольного Св. Володимира третього ступеня та Христа Спасителя УПЦ Київського патріархату. Своїми хорами активно популяризує вітчизняну співочу культуру в Україні та в закордонних турне. Учасник та лауреат багатьох національних та міжнародних фестивалів і конкурсів хорової музики. Впродовж свого творчого життя успішно та нерозривно поєднує хорову, виконавську та педагогічну діяльність. Як педагог класу диригування та сольного співу Олег Цигилик має велику кількість вихованців. Серед них титуловані митці та лауреати міжнародних конкурсів, які успішно працюють у концертно-виконавській сфері, на педагогічній та релігійно-духовній ниві не тільки України, але й за її межами.

Дрогобицький державний педагогічний університет мені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Блажкевич Лілія Анатоліївна,
Концертмейстер кафедри
Блажкевич Василь Миколайович,
Студент магістратури
Науковий керівник – Душиний Андрій Іванович,
к. пед. н., доцент завідувач кафедри*

НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА К. СЯТЕЦЬКОГО

Постать відомого в Україні та далеко за її межами (США, Канада, Італія, Польща, Великобританія, Франція, Австрія, Північна Ірландія, Греція, Чехія, Голландія) співака *Корнелія Кіндратовича Сятецького* заслуговує детального вивчення та опрацювання. Лірико-драматичний тенор, заслужений працівник освіти України, багаторічний адміністратор (декан, завідувач кафедри) музично-педагогічного факультету / Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету мені Івана Франка, професор кафедри народних музичних інструментів та вокалу, і це далеко не весь перелік пріоритетних заслуг маестро у сфері педагогічної діяльності.

Володіючи неперевершеним голосом українського *bel canto*, який роками шліфується харизматичним виконавством маестро і заворожує своєю дзвінкістю та потугою звучання (особливо у верхньому регістрі), котрий свого часу формувався у класі народного артиста України Б. Базиликута, професора О. Дарчука та засновника вокальної школи на Дрогобиччині М. Копніна, незважаючи на поважний вік маестро (79 рік від дня народження), систематично звучить на концертних сценах і сьогодні [2, 126–127].

За 50 річний стаж роботи професора у стінах Франкового ВИШу Дрогобича, спостерігаємо плеяду провідних виконавців та педагогів, серед яких: народні артисти України І. Попович, М. Шалайкевич; соліст хору Віденської опери С. Савран; соліст Львівського Національного театру опери та балету Ю. Трицький, артисти оперного хору М. Залізняк, Б. Полюга, Х. Жук; доценти ДДПУ ім. І. Франка М. Лев, Б. Пиц, заслужений працівник культури України П. Гушоватий, кандидат педагогічних наук Є. Марченко; солістка Державної хорової капели «Трембіга» Я. Крилошанська; заслужений працівник культури України, директор Городоцької ДМШ В. Турчин; соліст Львівського академічного музично-драматичного театру ім.сні Юрія Дрогобича Р. Герилів; лауреати міжнародних конкурсів В. Чнковський та С. Костирко та ін. Випускники класу гордо несуть ім'я вчителів та його вокальної школи світом, а це в свою чергу активізація певної вокальної манери у співі академічного та естрадного напрямку, особливості філіровки звуку та його співвідношення певних резонаторів звукоутворюючого компоненту [4, 20–21].

Паралельно педагогічній роботі, Корнелі Кіндратович велику увагу приділяє науці, досліджуючи діяльність: корифеїв української хорової школи

Ю. Корчинського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Р. Сов'яка; хору «Думка» із Нью-Йорка; легендарного концертмейстера Дрогобиччини В. Баб'яка; педагога-вокаліста та засновника академічної школи вокалу у Дрогобичі М. Копніна; співаків Й. Гошуляка, Ю. Кипоренка-Доманського, П. Турянського, І. Кліш, О. Руснака, Л. Улуханової; на основі різновекторних принципів у вокальному мистецтві (технічних вправ, критеріїв, репертуару, навчально-методичного комплексу, творчого розвитку, тощо); науковця С. Процика.

Це далеко не весь перелік різнопланового вектору досліджень, адже, у доробку науковця як фахові статті із мистецтвознавства та педагогіки, так і публікації у науково-метричних базах, за кордоном (Словаччина), у збірниках матеріалів та тез, національних та регіональних засобах масової інформації. Водночас, у напрацюванні К. Сятецького навчально-методичні посібники «Педагогічний репертуар вокаліста-початківця для середніх голосів у супроводі фортепіано» (2014) [3] та «Вокальні твори з репертуару Корнелія Сятецького в опрацюванні Володимира Баб'яка» (2015) [1] упорядковані із творів українських та зарубіжних композиторів, із фортепіанною версією в оригінальному аранжуванні В. Баб'яка.

Таким чином, педагогічна діяльність професора Корнелія Сятецького має послідовників та наступників у сфері професійного виконавства та педагогічної затребуваності, наукова – охоплює різний спектр напрацювань, котрі становлять дослідницьку базу й служать інструментом для наслідування прийдешній покоління в соціумі ХХІ століття.

Список літератури:

1. Вокальні твори з репертуару Корнелія Сятецького в опрацюванні Володимира Баб'яка: навч.-метод. посіб. / [Автор-упоряд. К.Сятецький]. Дрогобич: Посвіт, 2015. 120 с.
2. Гушоватий П., Бермес І., Пиц Б., Михаць М. Хор «Боян Дрогобицький»: історія і сучасність: навч. посіб. / [За заг. ред. Б.Пица]. Дрогобич: Посвіт, 2008. 192 с.
3. Педагогічний репертуар вокаліста-початківця для середніх голосів у супроводі фортепіано: навч.-метод. посіб. / [Автори-упоряд. К. Сятецький, Б. Пиц., А. Славич.]. Дрогобич: Посвіт, 2014. Вид. друге, випр. 184 с. С. 126–127.
4. Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: Науково-історичний довідник / [Гол. ред. І. Фрайт]. Дрогобич: Посвіт, 2011. 196 с.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ПОЧАТКОВИХ ШКОЛАХ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Музична освіта є одним з найважливіших напрямів роботи сучасної школи і переслідує глибокі завдання – формування естетичної і моральної краси. Особливого значення вона набуває саме у початковій школі – фундаменті подальшого розвитку майбутніх членів української спільноти. Звертаючись до історичного досвіду, можна простежити, яким чином розвивалася музична освіта в поширених типах народних початкових училищ України в другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. До них ми відносимо земські і церковно-парафіяльні початкові школи. Регіон дослідження – Катеринославська губернія – обрано не випадково. Протягом пореформеного періоду протистояння між земською і церковною школами тут проявилось найбільш гостро.

Положенням 1864 року були затверджені «Губернські й повітові земські установи». Згідно з документом, до ведення земств у числі іншого було віднесено «підкування про розвиток інститутів народної освіти». Земству надавалася турбота переважно про матеріальну сторону народної школи [2, с. 97]. Земська освіта розбудовувалася інтенсивно.

Земські школи вважалися кращими по постановці навчально-виховної роботи. У них не тільки викладали читання, лист і рахунок, але й давали на уроках пояснення читання, відомості по природній історії й географії. Курс навчання в школах тривав три роки. Головною метою всієї системи шкільного навчання прогресивні земські вчителі вважали розвиток і вдосконалювання розумових сил і здібностей дитини [1, с. 126].

Так, наприклад, на з'їзді діячів по народній освіті Новомосковського повітового земства Катеринославської губернії (1914) основне завдання початкової школи визначалося так: «Розвинути в дітях інтерес і свідоме відношення до себе й до всього навколишнього, виховати здатність до самостійного розумового розвитку й творчій роботі» [3, с. 101].

Спів у земських початкових училищах не був предметом обов'язковим. Однак у багатьох звітах є відомості про успішну постановку викладання даного предмета. Статистичні відомості про викладання співу в земських початкових школах були зібрані по програмах, розісланих Бюро Першого загальноземського з'їзду по народній освіті (1911 рік).

Так, у Павлоградському повіті згідно звітів, з 28 початкових училищ, у 7 співу (церковні) були виділені в окрему дисципліну.

У Катеринославській губернії спів викладався в 53 земських початкових школах (27% шкіл) з 192.

Хоровий спів, введений зусиллями М.О.Корфа в окремий предмет, викладався у чотирьох школах Олександрівського повіту [4, с. 35, 44].

З іншого боку, церковно-парафіяльні школи, як традиційні заклади народної початкової освіти, залишали місце у змісті освіти для співів. Але 1866 року церковні школи почали втрачати першість в освітній справі. Це було пов'язано з освітньою діяльністю земств губернії.

Основними навчальними дисциплінами у початкових церковних училищах за статутом 1804 року були: Закон Божий, читання, письмо, арифметика і церковний спів. Зміст занять становив спів за священником молитов, тропарів і інших пісень, участь у читанні й співі в храмах [2, с. 100]. Отже, виходить, що у церковно-парафіяльних школах усвідомлювалася важливість навчання співу.

Звертаючи увагу на методіку викладання співів як у церковних, так і в земських початкових школах, можна сказати, що більшість занять проводилася через сприйняття пісень на слух, співання разом із вчителем і приговорювання, розучування в один або два голоси загальнозживаних молитов. Тож, про музичну грамотність у дітей мова не йшла.

Досить цікаво справа обстоюла із самими викладачами співів.

Викладачами співу як у церковних, так і в земських училищах були священики, дяки й паламарі. Але в земських школах за викладання співу ніякої винагороди не надавалося. Отже, псаломщики неохоче несли неоплачувану працю, а деякі з них були просто нездатні викладати [5, с. 327].

Незважаючи на необов'язковість музичного твору, статус співу як додаткового предмета навчання в земських початкових училищах, у звітах є відомості про успішну постановку даного предмета. Багато в чому це було обумовлено розумінням земськими установами важливості музичного твору дітей, обговоренням і розв'язком питання, виділенням на це фінансових коштів.

А церковна школа так і залишалася оплотом Християнської моралі, де через співи плекалося естетичне і моральне виховання.

Список літератури:

1. Анализ деятельности земств Екатеринославской губернии за 1866 – 1915 гг., составленный по материалам газет „Екатеринославские ведомости“, „Народный учитель“ и отчетов земских собраний / [Сост. А.П.Зиновьев, Е.Н.Кузьмук (обложка отпечатана в типографии губернского земства)]. - Екатеринослав, 1916. – 279 с.

2. Білєцький О.А. Характеристики розвитку народної освіти на Катеринославщині у другій половині XIX – на початку XX століття // Проблеми трудової і професійної підготовки: Наук.-метод. зб. Вип. 13. – Слов'янськ: СДПУ, 2008. – С. 95-101.

3. Отчет о деятельности Екатеринославской губернской земской управы по народному просвещению за 1897–1902 гг. – Екатеринослав: тип. Л.М.Ротенберга, 1903. – 451 с.

4. Русаневич А. Н. Учитель и сельская школа. Отношение к ним общества и вводимые в разных губерниях меры к улучшению их положения, а также методов преподавания в училищах. / А. Н. Русаневич – Екатеринослав: тип. Губернского земства, 1903. – 129 с.

5. Сведения по народному образованию в Екатеринославской губернии за 1915–1917 гг. - Екатеринослав: типография губернского земства, 1904. – 368 с.

Васюта Ірина В'ячеславівна,
викладач вищої категорії,
викладач-методист

МУЗИКА СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Динамічний розвиток української державності кінця ХХ – початку ХХІ ст. актуалізував суспільну потребу щодо неупередженого погляду на наше історичне минуле. Тут слід врахувати, що багатовіковий бездержавний статус України не сприяв духовному єднанню нації, її культурній самобутності, а драматичні колізії минулого століття змусили багатьох носіїв української ідентичності смігувати за її межі (Д.Антонович, В.Біднов, Д.Дорошенко, Д.Чижевський та ін.).

Цей жереб спіткав і українського композитора, харків'янина Сергія Борткевича (1877-1952 рр.), який з 1920 року змушений був виїхати за межі України [1, с.82]. З тих пір музика Сергія Борткевича була майже невідомою на його Батьківщині. «Для людей України спадщина Борткевича є такою ж частиною своєї культури та історії, як творчість таких композиторів, як Лятошинський, Косенко чи Лисенко. Борткевич має своє коріння в Україні. Його музика пронизана українськими темами, глибокою інтелектуальністю та культурою, - слухаю наголуше нідерландський дослідник творчості композитора Ваутер Калкман, - ця музика заслуговує на те, щоб вона стала стандартним репертуаром у музичних програмах» (курсив І.В.) [2, с.109].

З огляду на це, творча діяльність академічного симфонічного оркестру «Філармонія» Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів і концертних програм (художній керівник і головний диригент заслужений діяч мистецтв України Микола Сукач), стала суттєвим внеском у поширення музичного спадку композитора як в Україні, так і за її межами.

Зупинимося на цьому більш докладно, адже в них закладений важливий культуротворчий орієнтир. Передусім привернемо увагу до особливостей творчої діяльності композитора, яка поділяється принаймі на три чітко окреслених періоди: «харківський», «берлінський», «віденський». Перший і другий умовно об'єднуються часопростором від першого до двадцятого опусів композитора (1906-1922 рр.); третій – від двадцять першого по сімдесят четвертий опуси (1922-1952 рр.) [2, с.118-135]. Кожен етап творчої діяльності композитора має свої неповторні особливості. Приміром, «харківський» період виокремлюється цілим рядом музичних композицій, які стали сталими не лише у творчості Борткевича, а й української музичної культури в цілому. Окрім цілої низки камерних творів в цей час було вперше в історії української музики написано, зокрема симфонічну поему та перші інструментальні концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі. Так, прем'єра скрипкового концерту у виконанні Франта Сміта у Харкові (1915 р.) за участі автора стала справжньою культурною подією [2, с.60].

Перша проблема, яку необхідно було вирішувати диригенту оркестру, полягала у пошуку творів композитора. З цією метою ним було проведено наполегливу роботу щодо організаційно-творчої комунікації з музикантами та мистецтвознавцями різних країн. Серед яких відомий український піаніст заслужений артист України Микола Сук, дослідники творчості композитора Багван Тадані з Канади, Ваутер Калкман з Нідерландів, Малколм Балан з Англії та ін.. Творча ініціатива М.Сукача знайшла активну підтримку як в Україні, так і за її межами. Довготривала пошукова робота сприяла формуванню нотної бібліотеки симфонічного оркестру з творів композитора. До речі, на думку М.Сукача: «Бібліотека - це кровоносна судинна система оркестрового організму» [2, с.65]. Усе це разом сприяло проведенню першого в Україні фестивалю класичної музики до 125-річчя з дня народження Сергія Борткевича (2002 р.). У реалізації творчої програми фестивалю брали участь: академічний симфонічний оркестр «Філармонія»; піаністи Микола Сук, В'ячеслав Зубков, Дмитро Оніщенко, Андрій Ємець, Антоній Барішевський; скрипалі Анатолій Баженов, Віктор Голдовський; віолончеліст Іван Кучер та співачка Лариса Роговець. Почесними гостями фестивалю були Малколм Балан з Англії, Міцунобу Такая з Японії та відомий український журналіст Юрій Макаров. Необхідно наголосити на тому, що окремі твори композитора вперше прозвучали в Україні. Це стосується симфонії №2 мі-бемоль-мінор, просякнутої українським тематизмом (прем'єрне виконання симфонії відбулося у Відні 1937 року під керівництвом диригента Освальда Кабаски); скрипкового концерту ре-мінор (друга редакція) (перше виконання якого відбулося у 1922 році в Празі скрипалем Францем Шмітом у супроводі симфонічного оркестру під орудою автора музики); другого фортепіанного концерту для лівої руки, написаного для відомого австрійського піаніста Пауля Вітгенштейна, який втратив руку під час війни (в рамках фестивалю піаніст В'ячеслав Зубков виконав власну транскрипцію цього концерту для двох рук). В цілому, на фестивалі класичної музики отримали своє перше виконання окрім вже згаданих також П'ять п'єс з сюїти для симфонічного оркестру за трилогією Л.Толстого «Дитинство», «Отроцтво», «Юність»; увертюра до казкової опери Ж.Масне «Неополітанські сцени». Музика Борткевича у концертних програмах симфонічного оркестру «Філармонія» зазвучала і в Національній філармонії України, і в Національному палаці культури України та під час гастролей, зокрема Іспанії, Португалії, Хорватії, Польщі.

Музика Сергія Борткевича вражає унікальним поєднанням творчого інтелекту композитора, його художньої інтуїції з чіткістю музичної форми, масштабністю художніх концепцій симфонічної музики, високим професіоналізмом автора в оперуванні різними засобами музичної виразності. Творчий спадок митця – духовне надбання сучасної України.

Список літератури:

1. Мистецтво України: Біогр. довід. /гол. ред. А.В.Кудрицький, Київ: Укр.енцикл.,1997. – 700 с.
2. Сукач М.В. Сергій Борткевич: партитура життя. Чернівці: ТОВ Видавництво Десна – Поліграф, 2018. – 135 с.

*Васюта Олег Павлович,
доцент, професор кафедри*

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ВИМІР

У комплексі теоретичних підходів дослідження історії музичної культури Чернігівщини вибудовує структуру, в якій кожна попередня музично-історична стадія входить у наступну і виступає її окремим явищем, утворюючи при цьому ланцюг безперервних переходів від однієї художньої якості до іншої в напрямку їх естетичного узагальнення. Цим створюються додаткові можливості для більш глибокого відображення культурогенезу як адаптації до мінливих умов історико-регіонального розвитку творчих процесів, а також культурних традицій краю, що є актуальною проблемою культурологічного і мистецтвознавчого дискурсу [2].

Ця проблематика набуває особливого значення в умовах постійного зростання уваги до музичної регіоніки, яка стала вагомим складовим музичної україніки в цілому [3]. З точки зору методології її дослідження, теоретико-мистецтвознавча проблема історичної періодизації торкається, по-перше, поняття «нове», а по-друге, у зв'язку з «новим» виникає інше поняття – «якісно нове», розуміння яких можливе при чіткому уявленні про «старе», тобто про те, що стало певним духовним надбанням або навіть традицією за своєю змістовно-концептуальною суттю. У цій ідеї закладений важливий науковий і методичний орієнтир, адже діалектика руху від «старого» до «нового» дозволяє з'ясувати внутрішню *амбівалентність* стильових взаємодій в мистецтві, що вплинули на формування закономірностей еволюційного розвитку творчого процесу, уявлення реальних шляхів спадкоємності, типізацію нової мистецької якості на засадах єдності традицій та новацій.

Відтак, обґрунтування періодизації історичного розвитку музичної культури спирається на втілення художніх процесів на основі якісно відмінних один від одного періодів, що створює умови для їх визначення в царині розгортання мистецької діяльності як окремо взятої країни так і її геокультурних складників (регіонів). При цьому, помилковим, з нашої точки зору, було б зведення проблеми «періодизації» до чисто формального хронологічного підходу, адже її значення полягає в першу чергу у можливості *концептуалізації* творчого процесу музично-історичного розвитку. В цьому сенсі застосування аналітичного підходу до періодизації та подальша конкретизація музично-історичних етапів створюють можливості для розгляду регіональної культури з точки зору її історичної цілісності та неповторності. З іншого погляду, розклад, розчленування її на окремі складові сприяє більш повному усвідомленню суті тих чи інших ідей і художніх новацій, особливостей будови мистецького середовища на тому чи іншому етапі розвитку художньої культури регіону, що дозволяє їй бути мистецькою парадигмою та самодостатнім культуротворчим компонентом на широкому полі духовного

буття України.

У цьому плані використання даного теоретико-методологічного підходу сприяє розв'язанню цілої низки наукових завдань і дозволяє дослідити культурний арсал в динаміці розвитку і конституюванні мистецької діяльності у взаємозв'язку із суспільно-історичними та культуротворчими процесами [1, с.10]. Вищевикладене дає підстави для твердження, що принцип історичного підходу, як метод наукового пізнання, дозволяє досліджувати періодизацію як певну цілісність з її іманентним змістом та ціннісними характеристиками у взаємопов'язаності і взаємодії з іншими сферами духовної культури України.

Список літератури:

1. Кияновська Л.О. Українська музична культура: навч. посібник. Львів: Тріада Плюс, 2009. – 353 с.
2. Левчук Л.Т. Періодизація історії естетики як теоретична проблема. *Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадського самовизначення: зб. наук. статей / гол. ред. професор В.А.Личковах.* Чернігів: ЦНТІ, 2006. – С. 3-5
3. Самойленко О.М. Сучасне українське музикознавство у діалозі з культурологією. *Українське музикознавство.* 2002. Вип. 31. – С. 15-16

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Гонтарський Андрій Русланович,
Студент магістратури
Науковий керівник – Михась Роман Миколайович,
к. пед. н., доцент*

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ОЛЕГА МОРОЗА В КОНТЕКСТІ КЛАРНЕТОВОГО МИСТЕЦТВА НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

З настанням Незалежної України зростає тенденція до вияву та активізації усесторонньої діяльності молодшої генерації українських кларнетистів. Зокрема, участь у масштабних національних та міжнародних фестивалях лише засвідчує високо-професійний рівень виконавців, презентації нових репертуарних тенденцій, співставлення виконавської вправності у сольному та ансамблево-оркестровому мистецтві.

Покоління молодих виконавців та педагогів репрезентує *Олег Мороз* (1989 р. н.), випускник НМАУ ім. П. Чайковського (клас проф. Ю. Василевича), соліст оркестру Національної опери України ім. Т. Шевченка, викладач Київської ССМШ ім. М. Лисенка. У творчому арсеналі митця, розмаїта участь у концертних програмах в колонному залі Національної філармонії України, Заповіднику «Софія Київська» (Андріївська церква), Національному будинку вчених та будинку актора. Як соліст, Олек концертував з оркестром мистецького об'єднання «Елегія» (диригент Л. Сарганюк), та «Kiev-Classical orchestra» під орудою Германа Макаренка.

Поєднуючи гру в оркестрі із мистецтвом виконавства, музикант здобуває перемоги на цілому ряд престижних конкурсів: Регіональному конкурсі виконавців на духових інструментах «Концертіно» (Катуп, 2000, диплом; 2002, Гран-Прі), Міжнародному конкурсі «Срібний дзвін» (Ужгород, 2001, II премія; 2003, III премія); міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди (Львів, 2003, 2006 I премія), міжнародному конкурсі «Мистецтво XXI сторіччя» (Ворзель, 2004, Гран-Прі; 2004-2006, I премія а у 2007 – Гран-Прі в категорії «камерний ансамбль» (дует)); Міжнародних Дельфійських іграх країн СНД (м. Кишинев, Молдова, 2004, I II премія); Міжнародному конкурсі (Черкаси, 2006, I премія), Всукраїнському відкритому конкурсі молодих виконавців на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка (2006, I премія) [1]. Здобуває стипендію для обдарованої молоді фонду «Нові імена України» (2002).

Варто відзначити двохразову перемогу виконавця у Міжнародному конкурсі «Selmer-Paris в Україні» (2005, 2008, I премія) яка відіграла важливу роль у становленні музиканта, адже він виборов головний приз – інструмент «Selmer» моделі «Signature» від організаторів компанії «Selmer-Paris» та представника в Україні СП «Комора», який сьогодні є еталоном для музикантів найвищого ґатунку.

У 2009 році Олег репрезентував українську кларнетові школу на міжнародному конкурсі академічної музики «Новий талант» який проводиться у м. Братислава (Словаччина), де здобув II премію. Це перша перемога за часи Незалежної України. За оцінкою журі голови журі Ігоря Яворські із Словаччини «...Олег Мороз став найкращим, починаючи з другого туру конкурсу, з півфіналу. ... після першого туру я вже переконався в тому, що Олег – чудовий музикант і що його позиція у півфінальному концерті є дуже сильною». У виконанні Олега звучали твори Ф. Пуленка «Соната для кларнета та фортепіано», Е. Боцца «Каприс-імпровізація», Р. Шумана «Перша фантастична п'єса», В. Моцарта «Концерт для кларнета з оркестром ля мажор». У рецензії журі на виступ Олега читаємо «... Пуленк у його виконанні був чимось на зразок "aqua vitae"». Голова організаторів конкурсу Єврорадіо та Європейської мовної спілки П'єр-Ів Тріболе про захід та українського призера говорить: «...Серед всіх учасників ми з задоволенням відкрили чудового українського кларнетиста, Олега Мороза. Він не просто прекрасний кларнетист ... але й яскрава особистість. І мені здається, що коли португальський слухач слухає українського кларнетиста, це створює певного роду мости між країнами, що поділяють однакові цінності, які підтримує класична музика – любов, надія тощо» [2]. Доречно сказати, конкурс «Новий талант» ініційовано Європейською мовною спілкою і проводиться Словацьким радіо під егідою ЮНЕСКО та Міжнародної музичної ради з метою просування талановитих молодих виконавців на світову музичну сцену.

Щодо репертуарних тенденцій О. Мороза, варто відмітити «Концерт для кларнета з оркестром № 1 f-moll» К. Вебер¹, «Сльози матері» І. Папазова², «Let's

¹ https://www.youtube.com/watch?v=2I_a61D1_rV3rk

² <https://www.youtube.com/watch?v=srxW0A7khhQ>

Ве Нарру» Г. Фейдмана / G. Feidman¹, «Венеціанський карнавал» А. Джамп'єрі², «Інтродукція. Тема з варіаціями для кларнета та симфонічного оркестру» Дж. Россіні³, «Solfeggietto / Metamorphosis» для кларнета, оркестру джазового тріо К. Ф. Е. Бах / С. Р. Е. Bach⁴ та багато інших у тандемі із розмаїтими камерними та симфонічними оркестрами України.

Таким чином, узагальнюючи сказане варто відзначити, О. Мороз активно популяризує кращі здобутки та традиції кларнетового мистецтва України в контекст світового мистецького олімпу, його постать служить взірцем для наслідування прийдешніх поколінь у сфері виконавства на духових інструментах України.

Список літератури:

1. Мороз Олег [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/E19CB87947F80E78C2257928003A8F9B?OpenDocument>
2. Україна вперше посіла 2 місце провідного музичного конкурсу світу [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.i-pro.kiev.ua/node/4923>

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Дюсигола Марія Романівна,
Студентка магістратури
Науковий керівник Чумак Ігорій Вікторович,
к. мист., доцент*

ПОБУТУВАННЯ КЛАРНЕТУ У НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ЛЬВІВЩИНИ НА ПРИКЛАДІ КОНКУРСІВ ДРОГОБИЧА

Львівщина – центр народно-інструментального мистецтва України із власними традиціями увічнаними у світлі історії крізь призму спадковості для наслідування прийдешніх поколінь. Сьогодні, відомі в Україні та світі професійні колективи Львова («Високий замок», «Збиранка», оркестр ансамблю «Галичина» і ін.) та Дрогобича (оркестр ансамблю «Верховина», «Барви Карпат», «Джерела Карпат» і ін.) як суміжних популяризаторів феномена. У зазначених колективах і в інших начальних й аматорських ансамблях активно використовується кларнет, який покликаний урізноманітнити колорит та репертуарну палітру. Для розширення композиторських тенденцій колективного музичення за участі кларнета в регіону активно працюють композитори Я. Олексів, Ю. Польовий, Р. Стахнів, О. Личенко, В. Шлюбик та ін., створена база для апробації виконавства (фестивалі та конкурси професійного і аматорського мистецтва) та науково-методичного осмислення (праці А. Душного, В. Шафети, Г. Олексів, Г. Савчин, А. Олексюка, Б. Пища та ін.) і практичного використання (концертно-гастрольна діяльність, навчальний процес,

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rN10cHZC784>

² <https://www.youtube.com/watch?v=ryi-L.Hk1-HI>

³ https://www.youtube.com/watch?v=mJCijxHmZ_Yg&list=PLkexAjjFw8A5y6Hq8hiWorh40Sj67XHdin&index=3&t=0s

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=-f1Bj-N3e34&list=PLkexAjjFw8A5y6Hq8hiWorh40Sj67XHdin&index=2&t=0s>

записи на CD та DVD диски, тощо).

Водночас, активний прояв різновекторних ансамблів Львівщини за участі кларнета відстежується в процесі конкурсних змагань Дрогобича¹. За останні роки, тут активно спостерігаємо плесяду нових колективів краю та репертуарні напрацювання у сфері оригінальної, перекладної та аранжованої музики для певного ансамблю.

Зразковий дитячий гурт «Прикарпатські музики» Дрогобицької ДМШ № 1 під керівництвом Р. Лика включає скрипки, сопілку, баян, козобас, кларнет, к/б та вокал. Репертуар ансамблю понад 25 річну творчу діяльність включає твори Е. Мантулева («Карпатський степ»), А. М'ястківського до сл. В. Версича «На калині мене мати колихала», українські («А я їду селом») та закарпатські («Ой, не буду, матко, твоя») народні пісні й танці («Українська полька» в обр. М. Різоля) [1, 20], М. Стецюна («Зажурилась при долині»), повстанська пісня «Нічка була темна», М. Збаричького до сл. С. Рип'яха «Чураївна» [5, 45] та ін.

До ансамблю народної музики «Галицькі мотиви» Дашавської ДМШ ім. Ф. Колесси (керівник В. Стельмах) входять інструменти скрипки, гітара/кобза, сопілка, кларнет, баян, к/б, ударні. У репертуарі твори В. Попадюка («Фантазія на гупульські народні мелодії»), М. Марківа («Полька»), народні пісні в обробці В. Стельмаха «Порізала пальчик» та «Дуть мазури» [1, 22].

Народний ансамбль пісні і музики «Роси» Перемишлянської ДМШ (керівник В. Шлюбик) – колектив із багатолітнього творчого та гастрольного діяльністю, через який пройшло не одне покоління учасників. Репертуар включає різнопланову музику із обов'язковим виконанням оригінальної творчості В. Шлюбика («Мелодії душі», «Візерунки любові» до слів Н. Романяк, «Фантазія на українські мелодії» та ін.) [4, 27].

Ансамблі Львова «Гердан» та «Proet contra» (керівники О. Кунтий й Д. Машборук) включають скрипки, альт, віолончель, баян, цимбали, сопілки, кларнет, к/б. Репертуарна палітра охоплює твори В. Самофалова («Українська мозаїка») та В. Матвійчука («Ватра») у перекладенні О. Кунтого, В. Попадюка («Українські народні мелодії»), Д. Поліпчук («Гоцулки»), В. Йову («Хора фетелор», «Бриутоцу»), А. Гайдена (Концерт-ралсодія для цимбалів та симфонічного оркестру), А. П'яцолли («Облівіон»), С. Кресу («Хостропец», «Бриу») [2, 61–62].

Інструментальний квартет інституту музичного мистецтва Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка (керівник А. Душний) залучив до спільного музикування студентів що навчаються гри на акордеоні, кларнеті, к/б, ударних. Їхній репертуар охоплює твори Ч. Жиха («Таксі-джаз»), Н. Польового («Галицька барвіста»), Р. Стахніва (Ронда «Пам-Парам»), В. Бєлогубска («Чардаш») [3, 64].

Таким чином, на прикладі творчих змагань у сфері ансамблевого музикування на народних інструментах за участі кларниста у Дрогобичі ми простежили аспекти функціонування та склад певних колективів регіону як популяризаторів виконавства та творчості українських і зарубіжних авторів. Кларнет, у таких колективах постає як епізодичний та сольний інструмент, а мистецтво гри в цілому – домінуючою української культури, що сприяє залученню молоді до світу музики через розмаїття колективного музикування.

¹ Номінації «Ансамблі народних інструментів» у Всеукраїнському конкурсі баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» та міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile».

Список літератури:

1. IV-й Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», II-а Всеукраїнська науково-практична конференція «Творчість композиторів України для народних інструментів» (ДДПУ ім. І. Франка, 2–4 грудня 2011 року): програма / [упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. 28 с.
2. V-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», V-а Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (ДДПУ ім. І. Франка, 27 квітня – 1 травня 2012 року): програма / [ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2012. 72 с.
3. VI-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», VI-а Всеукраїнська «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та III-я міжнародна «Творчість композиторів України для народних інструментів» науково-практичні конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 9–13 травня 2013 року): програма / [ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2013. 80 с.
4. VII-й Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», VIII-а міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (ДДПУ ім. І. Франка, 5–7 грудня 2014 року): програма / [упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2014. 32 с.
5. IX-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», міжнародні «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика» та VI-а «Творчість композиторів України для народних інструментів» науково-практичні конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 6–9 травня 2016 року): програма / [ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2016. 52 с.

Університет Св. Кирила и Мефодия в Скопье,
Республика Северная Македония
Факультет музикального искусства

*Коларовска-Гмыря Виктория Николаевна,
PhD*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МАКЕДОНСКОГО КОМПОЗИТОРА ГОЦЕ КОЛАРОВСКИ

В 2019 году исполнилось 60 лет со дня рождения выдающегося македонского композитора, педагога и общественного деятеля Гоце Коларовски (1959-2006). Гоце Коларовски принадлежит к поколению композиторов, чьё формирование проходило в условиях постоянного подъёма македонской музыкальной культуры и роста профессионального музыкального творчества. Представители этого поколения уже имели возможность опираться на достижения предшественников – основоположников македонской национальной композиторской школы – как через слуховое восприятие их музыки, так и в процессе обучения в их композиторских классах. В Македонии Гоце Коларовски чтут как одного из ведущих композиторов, много сделавшего для развития

национальной композиторской школы, а его масштабная педагогическая деятельность, энтузиазм и творческое горение до сих пор живо вспоминаются всеми, кто с ним общался.

Семья Коларовски известна давней связью с музыкальной традицией, прочно опирающейся на глубокие народные корни: дед композитора Миле Коларовски – знаменитый македонский исполнитель на кавале (народная флейта) и гайде (волынка). Не случайно в творчестве Гоце Коларовски опора на национальный фольклор играет важную роль. Но не менее важной стала и традиция европейской музыкальной культуры и образования, достаточно давно распространившаяся в балканских государствах, а в Македонии особенно интенсивно развивающаяся после Второй мировой войны. Композиторское образование Гоце Коларовски получил на Факультете музыкального искусства при Университете св. Кирилла и Мефодия в столице Македонии городе Скопье в классе основоположника македонской композиторской школы Властимира Николовски, а специализировался в Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории в классе Сергея Михайловича Слонимского.

В творческом облике Гоце Коларовски выявляются несколько линий: собственно композиторское творчество, педагогическая деятельность, научная работа, общественная деятельность в разных областях музыкальной культуры.

Композиторское наследие Коларовски не столь объёмно: он весьма критически и строго подходил к своему творчеству, долго вынашивал замыслы. Помимо фольклорного наследия, воспринятого непосредственно из ближайшего семейного окружения, важной интонационной составляющей его творчества является старинная духовная музыка, связанная с византийской традицией. Среди творческих ориентиров Коларовски в области профессиональной композиторской музыки в разные периоды были Стравинский, композиторы польской школы, Айвз, представители европейского авангарда – в их творчестве он находил созвучные идеи и способы работы с материалом, используя как традиционные формы и приёмы развития, так и индивидуализированные, зависящие от конкретного замысла и типа материала. Особое значение в его творчестве приобрёл метод цитат и стиливых аллюзий, создающих обширное пространство смыслов. В наследии Коларовски представлены оркестровые, камерные и сольные сочинения разных жанров. При всей разнице замысла, интонационных истоков и композиторских техник их объединяет максимально выверенный выбор средств для осуществления соответствующей композиторской идеи, отточенность деталей, глубокая экспрессия и сильное эмоциональное воздействие.

Педагогическая деятельность Гоце Коларовски связана с Факультетом музыкального искусства в Скопье, где он преподавал музыкально-теоретические предметы и композицию, создав один из самых многочисленных композиторских классов в истории факультета. Для более интенсивного профессионального роста молодых композиторов Коларовски организовал международные семинары по композиции (на первом из них в числе преподавателей был украинский композитор Александр Щетинский). Гоце Коларовски – автор нескольких статей, посвящённых разным аспектам македонского композиторского творчества, образования, позиции композитора в современной музыкальной культуре.

Гоце Коларовски активно способствовав взаємним контактам македонських і українських композиторів і виконавців. По його ініціативі в Македонії в 90-х роках минулого століття був організований концерт із творів сучасних українських композиторів, а українські виконавчі колективи виступили на провідних музичних фестивалях країни: хор "Глорія" – на фестивалі "Дні македонської музики", а ансамбль "Рикошет" – на фестивалі "Охридське літо". Музика Гоце Коларовски неодноразово звучала в Україні на міжнародному музичному фестивалі "Київ Музик Фест", Міжнародному форумі музики молодих, "Музичних прем'єрах сезону" і др. в виконанні провідних українських музикантів.

Мукачівський державний університет

Кафедра музичного мистецтва

Короленко Олена Олександрівна
старший викладач

ДВА СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ ЗАКАРПАТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Скрипковий концерт виник в добу бароко і донині є одним з найпопулярніших жанрів, випробуваних часом. Як один з найбільш виразових, цей жанр невпинно привертає увагу сучасних композиторів і виконавців. Від традиційних образів та усталеної структури. Якісні зміни відбуваються у композиторській техніці, використовується наскрізний розмах симфонізму і як результат формується жанр нового типу. Не залишились осторонь цих процесів і митці, які представляють закарпатську професійну композиторську школу. Скрипкові Концерти пишуть Іштван Мартон та Володимир Теличко.

За традицією жанру, Концерт для скрипки з оркестром І. Мартона складає тричастинний цикл з драматичним, багатим на образні контрасти Адажио першої частини, "Колісковою" другої та жанровим фіналом. Оригінальна драматургія першої частини (d-moll) свідчить про пошуки композитором нових структурних рішень, бажання відійти від традиційних виразових комплексів створення власної своєрідної музичної мови. Композиційною основою першої частини циклу є три тематичні пласти:

- перший: напружений, активний, дещо "войовничий" марш, який переживається автором через складну гармонічну мову (нетерцові утворення, гострі секунди, сполучення, секвенційні ланки, що рухаються від хроматично змінених ступенів), метроритмічну мінливість, синкопи, гостру інтерваліку та несподівано різкі темброві вирішення звучання оркестру;

- другий — Andante, де шира лірична сповідь скрипалі виростає з темпу секундового гоїдання, а її експресивне, безперервне розгортання приводить до схвильованого оркестрового проведення тематичного матеріалу і є виразним образним контрастом до першої теми та завдяки гуцульському ладомелізматичній, типовій для народної музики має визначену національну приналежність.

- третій тематичний пласт — танцювальна коломийка з добре відчутною складочисловою формулою коломийки, завуальованою дрібними репетиціями та прикрасами. В подальшому викладі для імітування “три троїстих музик” до ансамблю “залучено” сопілку (флейта, флейта piccolo), скрипку, басюлю (партії віолончелей та контрабасів) також використовуються віртуозні прийоми солюючої скрипки. Особливого ладового просвітлення надає нова тональність - G-dur. Багатство настроєвих і жанрових контрастів компенсує відсутність розробки та традиційної каденції соліста і не применшує відчуття розвитковості та масштабності частини.

Друга частина - “Коліскова” (Largo, B-dur). Це мініатюра в пастельних тонах, побудована на одній ліричній темі з вираженим гуцульським колоритом (форшлаги, тріольні оспівування основних тонів, опорність на I та V ступені ладу). Автор використовує просту тричастинну форму з варіантною серединою та динамічною репризою та прозору оркестровку без мідних інструментів.

Третя частина циклу починається алтасом (Allegro ma non troppo, D-dur) і являє собою святкове рондо, де рефреном є стрімкий танок середній розділ якого імітує дівочий вихід (соло і контрапункт дерев'яних духових) та двох епізодів: темпераментного Allegretto з відчутним угорським впливом та імпровізаційно-картинного Lento з цікавим тембровим вирішенням (бурдон, трембітові кличі у валторні, награвання скрипки і кларнета та ін.). Завершує цикл стрімка урочиста кода на матеріалі рефрену.

Європейська інструментальна музика XX століття тяжіє до суб'єктивного типу емоцій, відчуття музичного процесу як глибокого роздуму та медитаційності, до образної та інтонаційної експресії в тематизмі. Скрипковий концерт, написаний Віктором Телічко у 1993 р. є близьким до цих проявів. Інтелектуальне самозаглиблення в цій партитурі співіснує із спалахами гострого драматизму, психологічно насичені епізоди змінюють лірико-споглядальні. Найбільш вагомий аналіз цього твору опублікований у монографії професора Львівської національної музичної академії ім. М. В.Лисенка В.І.Заранського „Український скрипковий концерт”.

Автор обирає одночастинну форму вільної побудови і надає перевагу монотематизму. Музична тканина постає як безупинний наскрізний процес інтонаційних змін тематичного матеріалу. Звідси відчуття єдності, природності розвитку. Стриманість розгортання сприяє підкресленню деталей музичної тканини. З перших тактів приглушене звучання басових партій, встановлює дещо тьмянний колорит. Мужньо-стриману тему низьких струнних підхоплює скрипка в низькому регістрі, звучанням нагадуючи глибокий тембр альту. Тема за своєю широтою є типово лірико-спічною. Експозиція концерту сприймається як величний вступ майбутньої інструментальної драми.

Головний мелодичний голос, який позначений поступеним, плавним рухом, але зі зламаною інтервалікою та інтонаціями зітхання поступово підхоплюється оркестром. Драматургічне значення експозиції полягає в тому, що закладена в ній хвилеподібність розвитку надалі виявляється на більш масштабному рівні (наростання і спади емоційної напруги). Автор використовує варіантно-варіаційні прийоми оновлення музичної тканини при збереженні

основних інтонаційних зерен та типу фактури.

Драматургія Скрипкового концерту В.Теличко побудована на чергуванні фаз внутрішнього зосередження та імпульсивної енергії (відповідно повільних та швидких). Кожна з цих фаз завершується кульмінацією і таким чином формується відчуття поділу цілого на розділи.

Перша кульмінація призводить до цілковитого розпаду тематизму. Друга кульмінація звучить як пагетичне проголошення авторського кредо. Третя відіграє роль грандіозного предикту. З кожною новою драматичною вершиною зростає напруженість інтонування, що ставить перед солістом високі вимоги до майстерності в кантілені та інструментальному речитативі.

Епізод *Rubato* містить жанрове і темпове перетворення інтонаційного першоджерела. Епічна розспівність змінюється на холодну моторику соло і різкі короткі акорди оркестру.

Яскравість контрастів, фазова драматургія компенсують відсутність традиційної розробки як самостійного розділу. Можна прослідкувати елементи розробковості, що концентрується в швидких фазах Концерту, де яскравий індивідуальний тематизм солюючої скрипки поступово зливається з загальним звучанням оркестрового *Tutti*.

Каденція є складною в технічному плані, мелодична лінія позначена великими гострими стрибками, виписана подвійними нотами та акордами *arco* і *pizzicato*.

В кодї (*Meno mosso*) композитор вводить слухача в стан просвітлення і надії. Повертається широта звучання і вже без вируючих подій поступово в діалогах соліста і окремих оркестрових голосів все розчиняється в типі.

Прозорість, широке дихання оркестру досягається використанням лінійності письма та широкій віддаленості регістрів, унісонів та прийомів *con sordino* у мідних.

На початку твору переважає монотембровий принцип викладу, а починаючи з першої кульмінаційної вершини і надалі автор намагається вичленити самостійні голоси в оркестрі. Так з'являються яскраві лаконічні репліки валторни, фагота, гобоя, флейти, поряд з солюючою скрипкою.

Композиція і драматургія Скрипкового концерту В.Теличко детально продумана і переконує органічністю, відчуттям внутрішнього інтонаційного зв'язку і як результат, цілісністю форми.

За думкою В.Задецького "жанр концерту слугує композиторам своєрідним "полем пошуку", випробовуванням нових прийомів та формально-логічних принципів. Два концерти закарпатських митців — свідчать про саме такі пошуки і є важливими віхами мистецької еволюції їх авторів.

«Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д.С.Бортнянського»
КВНЗ СОР

Циклова комісія музичної літератури

Кравченко Оксана Олександрівна,

Викладач вищої категорії, викладач-методист

**ВАЛЕНТИН ВОЛОДИМИРОВИЧ ДУБРАВИН – ФОЛЬКЛОРИСТ,
МУЗИКОЗНАВЕЦЬ, ПЕДАГОГ**

Творча діяльність Валентина Володимировича Дубравіна була спрямована на збереження культурної спадщини українського народу. Його музично-етнографічна діяльність стала безцінним джерелом інформації для науковців. Повернуті до життя зразки аутентичного фольклору поповнили репертуар фольклорно-етнографічних ансамблів різних регіонів України. Мистецькі кола Сумщини пишаються тим, що понад двох десятиріч він пов'язав своє життя з нашим містом, працюючи викладачем Сумського музичного училища, а потім – музично-педагогічного факультету педагогічного інституту, будучи одним з його співзасновників; збирав і досліджував музичний фольклор нашого регіону. Саме в Сумах у нього виникає думка зібрання і колекціонування народних пісень. Оселившись в місті у 1960 році, митець був вражений первісною красою народної пісні, її стильовою різноманітністю. Результати кропіткої праці тих років знайшли відображення у збірках «Пісні Сумщини» [4], «Обрядові пісні Слобожанщини» [2].

Одним з напрямків діяльності митця була активна громадська робота по відродженню глибинних традицій народної культури. Так, у 1968 році в Сумах з ініціативи В.В.Дубравіна була проведена перша в Україні в повоєнний час мистецька акція – етнографічний концерт за участі сільських співаків з різних регіонів Сумської області. Народних митців фольклорист відшукав та запросив для участі в концерті особисто. Найбільш яскраве враження на публіку справив роменський кобзар Євген Олександрович Адамцевич. «Валентину Володимировичу пощастило заново «відкрити» нащадкам справжнього майстра народної спільної традиції та своєчасно записати на магнітну стрічку оригінальний стиль інтонування, в якому яскраво проглядають риси великого кобзарського мистецтва минулих століть» [3; с.4]. Для Є.О.Адамцевича цей концерт став початком артистично-концертної діяльності. На концерті були присутні науковці з Академії наук України Н.С.Шумада, З.І.Василенко та А.І.Муха, які запросили кобзаря з концертами до Києва. Окрім того, ця подія стала поштовхом для створення фольклорно-етнографічних ансамблів не лише на Сумщині, але і в інших куточках України. Ім'я Валентина Володимировича Дубравіна стало відомим не лише на Сумщині, а і далеко за її межами.

Невід'ємною часткою його життя була експедиційна та наукова робота. Любов до народної пісні, бажання зберегти народні скарби для нащадків зародилися ще в дитячі роки. «Велика прихильність до народної пісні з'явилась у Валентина Володимировича ще в дитячі роки. Цьому сприяла, безперечно, надзвичайно співуча атмосфера села Мончин Погребищенського району Вінницької області, де розміщувався будинок для дітей-сиріт, вихованцем якого

він був. Це, напевно, й зумовило в подальшому його шлях фольклориста. Багато років потому Валентин Володимирович завітає до цього села, запише пісні від його мешканців і підготує до друку збірку «Пісні одного села» як дарунок мончинцям, що його виростили» [3, с.4]. На початку 60-х років В.В.Дубравін здійснив численні подорожі Путивльським, Ямпільським, Тростянським районами Сумської області, фіксуючи на магнітофонну стрічку все, що пов'язане з духовним минулим народу. Дорогоцінними пам'ятками стали записи репертуару родинного ансамблю Палунів з Роменщини, талановитого кобзаря з Конотола Олександра Олексійовича Ковшари. Пісенна колекція дослідника нараховує близько 30 тисяч зразків, з яких більше 2 тисяч розшифровано. Аналізуючи фольклорний матеріал, музикознавці цікавили, перш за все, витoki народної мелодики, ладова будова. Особливо привертав увагу речитативно-декламаційний спосіб і його зв'язок з музичним проявом мовної декламації. Досліджуючи творчу діяльність кобзарів Сумщини, а саме, Є.Адамцевича, І.Петренка, Ф.Терещенка, О.Ковшара, Є.Мовчана, В.Житченка, музикознавець відкриває світу маловідомі, але вагомі постаті народних митців. Завдяки В.В.Дубравіну їх творчість стала загальним надбанням. Як фольклорист-дослідник, він виступав з доповідями на багатьох наукових конференціях, читаннях, нарадах, симпозіумах, підіймаючи актуальні проблеми розвитку галузі.

Педагогічна діяльність В.В.Дубравіна була тісно пов'язана з його науковою діяльністю. Він розробив власну систему викладання курсу народної музичної творчості. Численні науково-методичні розробки, створена (у співавторстві) «Хрестоматія з української народної музичної творчості» стали ґрунтовними навчальними посібниками, заснованими на практичному досвіді автора.

Кропітка праця цієї самовідданої людини – це яскравий зразок служіння народу, збереження і примноження його традицій.

Список літератури:

1. Валентин Володимирович Дубравін: бібліогр. покажчик / уклад. В.Г.Дубравіна ; Ніжинський держ. педагогічний ун-т ім. Миколи Гоголя. – Ніжин: 1999. – 14 с.
2. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В.В.Дубравіна. – Суми, 2006 – 446 с. (444 пісні).
3. Пісні одного села (Мончин Погребищенського району Вінницької області) / Запис, нотація та упорядкування В.В.Дубравіна. Передмова Дубравіної В.Г. – Ніжин, 2002. – 144 с. (134 пісні).
4. Пісні Сумщини. Фольклорні записи Дубравіна В.В. / запис та упоряд. В.В.Дубравіна. – К., 1989. – 504 с. (347 пісень).

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Теорія музики»

*Кромпотич Євгенія Людвіківна,
Студентка 4 курсу спеціалізації «Теорія музики»
Науковий керівник – Мадяр-Новак Віра Василівна,
викладач-методист, заслужений діяч мистецтв України*

**КАНТАТА «О КРАЮ МІЙ, КАРПАТИ МИЛІ» В.ГАЙДУКА –
МУЗИЧНА ВІЗИТІВКА ЗАКАРПАТТЯ**

Василь Михайлович Гайдук на сучасному етапі належить до провідних хорових композиторів Закарпаття. На тлі інших митців краю він виділяється тяжінням до масштабних хорових полотен. Його творчий доробок включив ораторії, літургії, цикли хорових концертів, поеми-кантати, хорові цикли, сюїти, реквієм і постійно збагачується новими, ще неосвоєними закарпатськими композиторами жанрами.

Його інтерес до творів великої форми розпочинався з кантат, які у 1990–2000 роках окреслили дві тематичні лінії: 1) звернення до суспільно-важливих тем громадянського звучання; 2) оспівування рідного краю.

Однією із найяскравіших кантат, що перетворилася на музичну візитівку Закарпаття, стала кантата «О краю мій, Карпати милі» (на слова Юрія Чорі) для двох мішаних хорів, солістів і симфонічного оркестру. Створена у 2004–2006 роках, належить до улюблених творів композитора. Прем'єра відбулася у Львові у виконанні хорової капели «Трембіта», студентського хору Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, солістів та симфонічного оркестру Львівської Національної філармонії.

В історії світової та української музики утвердилися два її структурних різновиди: циклічні та одночастинні. Даний твір належить до групи одночастинних і є монументальним хоровим полотном закарпатського композитора: написаний для двох мішаних хорів, солістів та симфонічного оркестру.

Для відображення різнобарвності Карпат В. Гайдук звертається до контрастно-зіставної форми. Вона цілком відповідає задумові твору, де кожен розділ постає в індивідуальному характері, настрої і сюжеті. Композитор використовує яскраву музичну мову, різноманітні темпи, гнучку ритміку, багату палітру колористичних засобів, часті модуляції, що разом складають барвисту мозаїку. Всього в кантаті – дев'ять розділів, які об'єднуються у три тематичні блоки. Вони асоціюються з тричастинним циклом (з драматичною середньою частиною), який, як у багатьох сучасних композиторів, стискається в одну частину. Обрамленням слугують розгорнутий оркестровий вступ і кода.

Оркестровий вступ – рапсодійного плану. Він складається з двох музичних тем, що контрастують темпово, темброво, фактурно, динамічно та штрихами. Але при цьому інтонаційно вони між собою близькі і синтезують звороти коломийок та синкоповані ритми.

Перший тематичний блок – природа Карпат (I–III розділи): I розділ – «О краю мій, Карпати милі». Основна тема надзвичайно виразна, гнучка, хроматизована. В її основі лежать мелізматичні оспівування, використання ефекту відтуння (з повтором мотиву на малу терцію вище) між альтами і сопранами, гуцульський соль мінор. II розділ – «Чи розбудитись...». Пробудження Карпат і гомін лісів В.Гайдук відтворює за допомогою хорového фугато. Тема ритмічно чітка, позбавлена розспівів, з рисами маршу, урівноваженою мелодичною лінією та опорою на гуцульський лад. III розділ – «Ви шумите!». Карпати – це не лише ліси, але й цілючі мінеральні води та гейзери, що б'ють з-під землі. Для відображення їх шуму і живущої енергії Василь Гайдук дає подвійний хорівий канон у тоніко-субдомінантовому співвідношенні. В темі канону закладена енергія висхідного руху, пружна ритміка зі складним малюнком.

Другий тематичний блок – історичне минуле (IV–VI розділи): IV розділ – «Та хто лише не йшов...». Про татаро-монгольську орду, що нівечила карпатську землю, приносячи з собою смерть і горе. Нова тематична група відкривається коротким оркестровим вступом у флейт з чітко окресленим мінорним забарвленням, що контрастує попередньому звучанню. Розділ внутрішньо контрастний за рахунок образних і тембральних зіставлень. V розділ – «Щербатий череп...». В XVII столітті карпатські землі спустошували поляки. В їх зображенні В.Гайдук звертається до жанрових ознак польської національної музики. VI розділ – «Грозився гун! Палав і димом чадів Бескид» Завершальний розділ на історичну тематику. Симфонічним узагальненням важких часів історичного минулого Карпат слугує оркестровий епізод, який перетворюється на драматичну кульмінацію другої групи.

Третій тематичний блок – оспівування духовної величі горян та віра у щасливе майбутнє карпатського краю (VII–IX розділи). VII розділ – «Та серцем, духом незборимий». Для переконливого утвердження провідної думки, композитор проводить її трічі, залучаючи різний склад виконавців. Тема знову не є інтонаційно новою, починається зі стійких ступенів ладу, надалі «розхитується» за рахунок альтерацій. Темі притаманне приховане двоголосся з мелодією висхідного напрямку. VIII розділ – «О краю, встелений журбою» – своєрідне вболівання ліричного героя за долю свого краю. Музика мінорна, проникнута сумом. Цей розділ теж перетворюється у тричастинну композицію. Перший розгорнутий епізод звучить наспівно у жіночого дусту альта і сопрано. Середній епізод підсилює ліричне начало за рахунок мелізматички і розспівувань, характеризується комплексною ритмікою, що сприяє текучості звучання. Третє проведення є величним і виконує функцію тематичної репризи. Останній, заключний IX розділ – «Світанок волі осяйний» звучить в мажорі і насичений гімнічними рисами, про що свідчать чіткий ритм, заключні кварта, акордова фактура (як у хорівих партіях, так і у оркестрі), широкий діапазон, розгорнуті юбіляції. Завершує кантату апофеозна оркестрова кода з проведенням теми у низькому регістрі і святковими фігураціями у високому і середньому регістрах.

Таким чином, усі музичні засоби підпорядковуються змісту поезії. Загальна драматургія твору будується за принципом: від пейзажних замальовок,

важких роздумів про минуле – до віри в краще майбутнє. У кантаті використані риси карпатського, польського та угорського фольклору, які органічно співвідносяться між собою, і водночас створюють контраст. Даний твір є яскравою сторінкою у професійному музичному мистецтві Закарпаття.

Список літератури:

1. Гайдук В. О краю мій, Карпати милі (слова Ю.Чорі) // “О краю мій, Карпати милі”: Вокально-хорові твори великих форм. - Ужгород: Гражда, 2015. - С. 348-396. - *Ноти*.

2. Гайдук В. Штрихи до портрету митця через призму поглядів сучасників. - Ужгород: Гражда, 2013.

3. Росул Т. Стилістика хорової творчості Василя Гайдука // Василь Гайдук “О краю мій, Карпати милі”: Вокально-хорові твори великих форм. - Ужгород: Гражда, 2015. - С. 5-6.

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Кафедра історії музики

*Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна,
к. мист. PhD, доцент*

ІНФРАСТРУКТУРА МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЗАКАРПАТТЯ У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ВИМІРІ

Інфраструктуру музичного життя можна розглядати як у макро, так і в мікромасштабі: як на рівні країни, так і на рівні регіонів чи окремих міст. Її структура багаторівнева та багатовекторна: крім музично-освітніх закладів усіх рівнів до неї входять: професійна музична творчість (композиторська, виконавська, музикознавча), музичні театри та філармонії, концертні організації та установи, творчі об'єднання музикантів, мистецькі конкурси та креативні проєкти, фестивальний рух, музичні бібліотеки та фонди, видавництво музичної, нотної літератури, студії звукозапису, музичний мережевий простір та ін.

Щодо інфраструктури музичного життя Закарпаття, то варто заакцентувати декілька факторів, які вплинули на її становлення: конвергенція різних культур і традицій, наявність тяглих, історично сформованих полінаціональних звичаїв, їхній взаємовплив та пересхрещення; географічна близькість до країн Європи, що зумовила проєвропейський вектор музичного руху в різних його ділянках; важлива роль інституту церкви в музичному розвитку краю, тісний зв'язок світського та секулярного; поліконфесійність, пов'язана з мультиетнічним складом населення.

Музичне життя Закарпаття, різні аспекти його інфраструктури отримали широкий дослідницький інтерес та наукове висвітлення. Одним з перших музичну культуру «Срібної землі» дослідив відомий вчений – етномузиколог Володимир Гошовський (1922 – 1996) [17]. Цінним джерелом є монографія «Музичне життя Закарпаття 20 – 30-х років ХХ століття» [11] та статті канд. мист. Тетяни Росул [12; 13], збірки статей «Професійна музична культура Закарпаття» під упор. Людмили Мокану [8].

Прямо чи опосередковано історичні шляхи становлення інфраструктурних об'єктів краю крізь призму внеску провідних фундаторів музичного життя краю розглядаються у працях інших науковців сучасної доби – Т. Боніславського [1], Л. Микуланинець [5], В. Мадяр-Новак [4], Я. Рак [6; 10], Т. Пасічник [6], Л. Уральського [18], Н. Піцур [7], В. Телічка [14], О. Грін [2], Г. Данканич [3], І. Попової [9], Ю.Тетерюк-Кінч [15], Н. Стинич, О. Туряниці, К. Оленич, В. Кобулєй, Н. Товтин, В. Гайдук, Я. Томчич [16] та ін.

Сучасне музичне життя Закарпаття, представлене розвиненою інфраструктурою, віддзеркалює плідні культуротворчі процеси в контексті національного мистецького континууму. Його музикознавчий вимір демонструє тенденцію до сталого зростання – від кандидатських дисертацій (Т. Росул, Л. Микуланинець, Г. Данканич), до монографій, окремих статей і розвідок.

Список літератури:

1. Боніславський Т. Карпатська кантата. Ужгород-Будапешт, 1998. 69 с.
2. Грін О. О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. 160 с.
3. Данканич Г.М. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті міжкультурної комунікації: Дисертація на здобуття наук. ст. канд. мист. за спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. 337 с.
4. Мадяр-Новак В.В. Каталог районування опублікованих нотних записів українських (руських, русинських) народних пісень сучасної території Закарпатської області. Ужгород, 1999. 48 с.
5. Микуланинець Л.М. Становлення та розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти: Автореферат дисертації на здобуття наук. ст. канд. мист. за спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2011. 22 с.
6. Пасічник Т., Рак Я. Музичне Берегово (1945–2000). Ужгород, 2002. 56с.
7. Піцур Н.Т. Іштван Мартон: творчий портрет. Ужгород, 1998. 64 с.
8. Професійна музична культура Закарпаття /упорядкування, підготовка текстів, передмова, примітки Мокану Л.М. Вип. 1.: Ужгород: Карпати, 2005. 420 с.; Вип. 2. Ужгород, 2010. 504 с.
9. *Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогодні. Професійна музична культура Закарпаття / упор., підготовка текстів, передм., прим. Мокану Л.М. Ужгород: Карпати, 2016. С. 31–40.*
10. Рак Я.П. Творчий портрет Дезидерія Задора. Ужгород: Закарпаття, 1997. 56 с.
11. Росул Т.І. Музичне життя Закарпаття у 20 – 30-х роках ХХ століття. Ужгород: ПоліПрінт, 2002. 208 с.
12. Росул Т.І. Музичне життя Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття в контексті розвитку української музичної культури. *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ, 2003. С. 195–202.

13. Росул Т.І. Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття. *Наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Вип.1 (8). Тернопіль, 2002. С. 55–59.

14. Теличко В.Ф. Музичний всесвіт Євгена Станковича. Ужгород, 2007. 26 с.

15. Тетерюк-Кінч Ю.С. Фундатор Закарпатської композиторської школи – Дезидерій Євгенович Задор (до 100-річчя від дня народження). *Освіта Закарпаття: науково-методичний журнал*. Ужгород, 2012. Вип. 15 С. 90–95.

16. Томчич Я. Шлях становлення фортепіанного мистецтва Закарпаття (кінець ХІХ – 40 рр. ХХ століття): Магістерська робота (наук. кер. – канд. мист., доц. Чернова І.В.). Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2018. 79 с.

17. *Украинские песни Закарпаття* / В.Л. Гошовський; ред. Л.Н. Лебединский. Москва; Сов. композитор, 1968. 478 с.

18. Уральський Л. Музичний світ Закарпаття: Творчі портрети професійних та самодіяльних композиторів. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського компресінформу, 1995. 3 с.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Народні інструменти»

*Ленарт Леонтій Дезидерович,
викладач-методист,
викладач вищої категорії,*

Заслужений працівник культури України

ЦИМБАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТТЯ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Велике значення у підготовці професійних музикантів-цимбалістів на Україні має чітка структура їх навчання у всіх закладах спеціальної освіти – мистецька школа, коледж, академія (університет); а також тісний зв'язок між цими закладами, їх викладачами, які ведуть класи цимбалів, працюють з учнями і студентами, готують навчальні програми і фахові методичні розробки, пропагують цимбальне мистецтво на концертних майданчиках.

Одним з осередків української цимбальної школи на Закарпатті є Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора. На теренах Закарпаття, а саме, в Ужгородському, Перечинському, Свалявському, Березівському, Виноградівському, Тячівському і Рахівському районах працюють 12 мистецьких шкіл, де є класи цимбалів. Кращі випускники - цимбалісти цих шкіл систематично поповнюють ряди студентів музичного коледжу обласного центру Закарпаття - міста Ужгорода, де здобувають під моїм керівництвом спеціальну освіту.

Найбільшою проблемою для розвитку цимбального шкільництва на

Закарпатті, яка донедавна не мала радикального вирішення, була відсутність якісних музичних інструментів - цимбалів. Але завдяки тісній співпраці з цимбалістом-віртуозом, професором Львівської Національної Музичної Академії імені М.В.Лисенка, народним артистом України Тарасом Бараном, який налагодив випуск концертних цимбалів системи «Шунда» на фабриці музичних інструментів «Трембіта» у Львові, за останній час нам вдалося придбати для навчальних закладів Закарпатської області більше 10 нових цимбалів. Також стаціонарні концертні цимбали «Трембіта» з'явилися у Закарпатській обласній філармонії, що дає можливість користуватися ними при потребі виконавцям-цимбалістам, які приїжджають з концертами на гастролі в Ужгород.

Велику допомогу у забезпеченні навчальних закладів Закарпаття концертними цимбалами надає також керівник оркестру Угорського державного народного ансамблю Іштван Пал «Салонна», уродженець села Вишково Хустського району Закарпатської області, який нині живе і працює в Будапешті, але не забуває свій рідний край - виступає зі своїм колективом на концертних майданчиках Закарпаття і України, проводить майстер-класи, конференції. За його активного сприяння вдалося завезти у мистецькі школи нашого краю для використання у навчальному процесі кілька дуже якісних цимбалів угорської фірми «Богак», а також - сучасні концертні цимбали, які виготовив будапештський майстер Нодь Акош.

Варто також відзначити, що за останній час з'явилося багато творів для цимбалів, написаних сучасними закарпатськими композиторами. Продовжуючи традиції своїх земляків - Децидерія Задора і Йозефа Базела, які творили цимбальну музику, член Закарпатського осередку Національної спілки композиторів Роман Меденці написав Концерт - фантазію пам'яті Д. Задора для фортепіано, цимбалів і симфонічного оркестру, прем'єра якого відбулася в м.Ужгороді у жовтні 2013 року, а я став першим виконавцем партії солюючих цимбалів.

Трохи згодом, у 2014 році, відбулася ще одна прем'єра - разом з камерним оркестром Закарпатської обласної філармонії я виконав Концертну фантазію «ASH-ROCK» («Аш-рок»), написану для солюючих цимбалів і камерного оркестру. Автором цього твору є голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України Віктор Теличко. «ASH-ROCK» неодноразово виконувався у Києві, Львові. А симфонічна версія цього твору вперше прозвучала у жовтні 2018 року в Ужгороді на відкритті фестивалю «Музичне сузір'я Закарпаття», у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (художній керівник і головний диригент - Володимир Сіренко) та автора цих рядків. Треба додати, що в програмі заключного концерту фестивалю «ASH-ROCK» також був виконаний мною, але вже у супроводі симфонічного оркестру Закарпатської обласної філармонії (художній керівник і головний диригент - Вікторія Свалявчик-Цанько).

Моя педагогічна діяльність завжди була пов'язана з активним концертуванням – як соліста, так і музиканта-цимбаліста у складі різних

колективів. Це допомагало мені виховувати і навчати студентів на своєму прикладі. За час своєї роботи на посаді викладача Ужгородського державного музичного училища (нині - Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора) більше 10 студентів-цимбалістів під моїм керівництвом здобули спеціальну мистецьку освіту. Більшість з них продовжила навчання у вищих мистецьких навчальних закладах. Серед кращих - випускник Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є.Задора Михайло Кужба, лауреат I премії Міжнародного конкурсу «Срібний дзвін» (м.Ужгород, 2002 рік), який закінчив Львівську Національну Музичну Академію імені М.В.Лисенка, а зараз є одним з провідних цимбалістів-виконавців у м.Харкові, організатором міжнародного фестивалю «Світ цимбалів» (2010-2017 рр.); а також співавтором Програми для мистецьких шкіл із спеціального класу «Цимбали» (2015 рік), яка рекомендована Державним науково-методичним центром змісту культурно-мистецької освіти України для здійснення навчального процесу в мистецьких школах. Варто також відмітити випускників Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є.Задора Андрія Менджула - лауреата I премії Всеукраїнського дитячо-юнацького конкурсу української музики «Бурштинові нотки» (м.Рівне, 2013 рік); Костя Евелін – дипломантку Першого міжнародного конкурсу-фестивалю мистецтв "Stankovych fest" (с.Поляна, 2017 рік).

Беручи до уваги вищенаведені факти, можна сміливо говорити про суттєві позитивні зрушення у цимбальному мистецтві Закарпатської області – найзахіднішої з усіх областей України, де за останній час спільними зусиллями педагогів, композиторів, науковців і меценатів зроблено дуже багато для популяризації цимбалів серед широкого мистецького загалу. Хочеться вірити, що в майбутньому ця робота буде успішно продовжуватись, і наше Закарпаття завжди буде гордитися своїми талановитими музикантами-цимбалістами.

Львівська музична академія імені М.В.Лисенка
фортепіанний факультет
кафедра концертмейстерства

*Лупецька Марія Любомирівна,
к. мист., доцент*

АВСТРІЙСЬКІ ГОЛОСИ В МУЗИЧНІЙ ПАРТИТУРІ ЛЬВОВА

Зв'язки української і австро-німецької музичних культур особливо активізуються наприкінці XVIII – в XIX ст. На це було кілька важливих історичних причин. Насамперед приєднання Галичини до Австрійської імперії (що отримало офіційну назву «Королівства Галіції і Лодомерії») при першому розділі Польщі в 1772 р. спрямувало вектор естетичних орієнтирів галицьких митців до метрополії – Відня.

Австрійсько-німецька музика відіграла особливо важливу роль у становленні української професійної композиторської школи Галичини, насамперед через близькість українцям стилістичних засад естетики

романтизму.

Фактів взаємозв'язку західноукраїнської та австрійської музичної культури можна навести безліч. Умовно їх можна поділити на зовнішні та внутрішні. До *зовнішніх* можемо віднести діяльність німецькомовного театру (створеного в 1776 р.), який познайомив галицького слухача з операми Моцарта, Глюка, Сальєрі та ін., а також численних товариств, організацій, різноманітних культурно-просвітницьких видань. Особливо збагачувалася музична культура міста через діяльність визначних особистостей, таких як **Франц Ксавер Моцарт** (так званий «львівський Моцарт»), син В.А.Моцарта, який був центральною постаттю галицького музичного життя впродовж тридцяти років. Він у 1826 році заснував у Львові музичне „Товариство св. Цецилії” «Säcilien-Verein» (німецькомовне) з хором та Інститутом співу.

При товаристві в 1839 р. організовано «Інститут музики» Галицького музичного товариства, яким керував австрійський музикант Йоганес Рукгабер. З 1844 року «Інститут музики» став повноцінно функціонувати як багатопрофільний музичний навчальний заклад, про що свідчить офіційний державний реєстр «Schymatismus» за 1844 р., розділ «Заклади освіти і викладання (Unterrichts- und Bildungs – Anstalten)».

Йоганес Рукгабер - організатор музичного життя Львова, піаніст, композитор, педагог, теоретик, який в 1838 році у Львові організовує друге музичне об'єднання «Товариство приятелів музики» «Gesellschaft der Musikfreunde»(німецькомовне) і стає його першим директором.

Великою його заслугою було започаткування серії концертів, на зразок «Давидового братства», заснованого Р.Шуманом у Ляйпцігу, які мали об'єднуючий програмний задум і наскрізну ідею.

Серед інших музичних німецькомовних товариств в 1861 р. було засноване Товариство чоловічого співу «Гармонія» («Mänergesang Musikverein «Harmonium»»), що мало на меті їздити з концертами по місцевостях галицького краю, пропагуючи Liedertafel.

Також з 1824 по 1842 рр. у Львові виходив популярний культурно-просвітницький часопис «Mnemosyne», який уваги приділяв романтичній музиці.

Вагома роль в історії українсько-австрійських зв'язків належить Відню. Починаючи від діяльності української духовної семінарії Barbareum, завданням якої було підготувати високоосвічене духовенство і хору церкви св. Варвари, де вперше прозвучали твори українською мовою (це були духовні концерти Д.Бортнянського), і до інтенсивних контактів в кінці XIX ст. на початку XX ст., коли у Відні виступали численні галицькі музиканти-українці, навчалися такі визначні діячі як С.Людкевич, Ф.Колесса, Л.Колесса, Н.Нижанківський. В свою чергу і українська пісенна мелодика проникала у твори австрійських композиторів. Вплив Австрії є значно сильнішим завдяки тісним контактам галичан з Віднем і орієнтацією на ті художні стилі та форми музичного життя, які місцеві аніматори мистецтва привозили зі столиці.

До *внутрішніх* аспектів українсько-австрійських музичних зв'язків можна віднести:

1. співогра (від нім. Singspiel) – своєрідний синтез міського і селянського фольклору в музиці до театральних вистав, тобто побутова п'єса з музикою – хоровим співом, танцями, обрядовими сценами.
2. інтонаційна основа у солоспівах галицьких композиторів спирається на німецьку Lied.
3. провідний жанр у творчості українських композиторів – чоловічий хор а capella, сформований у виконавських умовах духовних семінарій, чоловічих гімназій, а також під впливом австро-німецької традиції аматорських чоловічих хорів, т. зв. Liedertafel.
4. творчість галицьких композиторів першої половини XIX ст. зорієнтована на структуру німецького бідермаєру.

Таким чином, вже на ранньому етапі взаємодії культур у творчості видатних галицьких композиторів поступово виникає взаємодія вищого порядку – естетико-стильова, коли певні елементи слов'янської музики проникали у творчість німецьких та австрійських митців і навпаки, коли слов'янські, втім українські музиканти спирались на досягнення дуже потужної і високорозвиненої австро-німецької музичної культури.

Проте попри такі активні контакти у різних площинах музичної культури, безпосереднє звернення українських композиторів до німецької поезії відбувається порівняно пізно, а кульмінація інтересу до неї припадає на останні десятиріччя XIX – перші десятиліття XX ст. Така ситуація може бути пояснена кількома причинами: перше – відсутність досить тривалий час справді вартісних українських перекладів німецької поезії; друге – саме в означений період відбувається послідовна професіоналізація композиторської діяльності в Україні.

Найбільш плідним етапом у цій співпраці був кінець XIX – початок XX ст. В цей час остаточно долається дух аматорства у професійній творчості, а любительські хори і колективи, навпаки, все частіше підносять планку вимог і сягають достатньо високого художнього рівня під орудою висококваліфікованих диригентів. Хори «Бояна» дали підготованих співаків майбутнім фаховим колективам, в них почали свою кар'єру видатні галицькі оперні співаки.

Список літератури:

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. К.: Видавництво АН УРСР, 1960. 192 с.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX століття. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
3. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів; Нью Йорк: Вид. М.П. Коць, 1994. 144 с.
4. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Львів: Сполом, 2009. 352 с.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Теорія музики»

*Мадяр-Новак Віра Василівна,
викладач-методист,*

Заслужений діяч мистецтв України

**ПЕРШИЙ РУКОПИСНИЙ ЗБІРНИК М. РОЩАХІВСЬКОГО:
ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ**

Діяльність Михайла Роццахівського¹ відіграла важливу роль у розбудові етнографістської хвилі на Закарпатті, яка підготувала появу перших місцевих етномузикознавців. Точкою відліку в цьому процесі став збірник «Пісні подкарпатських русинів» (1923). Він з'явився в період, коли в регіоні домінував інтерес лише до міського фольклору, а відтак відкрив країнам багатство і красу архаїчного шару селянської народної музики і став найпершим музично-етнографічним збірником закарпатської Гуцульщини та Мараморощини.

Існуюча інформація про це нотне фольклорне зібрання нині мінімальна, в той час коли кожен аспект є важливим для пізнання глибинних процесів визрівання музичної фольклористики краю. Один із них – історія створення першого музично-етнографічного збірника М.Роццахівського, котра ще не була предметом дослідження українських етномузикологів. Джерельну базу у висвітленні даного питання склали архівні матеріали: листування І. Панькевича з Ф. Колесою [1], нещодавно віднайдена у фондах рукописів ІМФЕ НАНУ передмова до «Пісень подкарпатських русинів» М.Роццахівського [4] та рецензія Я. Ламача [2].

Появі збірника передувало збирання М.Роццахівським зимової обрядової музики 1922 року, обумовлене захопленням творами К.Стеценка й М.Леонтовича. „Колядки і щедрівки” К. Стеценка він називав „старовинними фресками, оживленими чарівною рукою майстра” (стаття „Що співати?”) [3, с. 18], а леонтовичівського „Щедрика” відносив до вершин світового мистецтва та ставив в один ряд із творами В. Моцарта. Тодішній студент Празької консерваторії мав намір продовжити починання К.Стеценка і М.Леонтовича на закарпатському фольклорному матеріалі. Згодом ці збирання увійдуть до збірника. Про них у листі до Ф. Колесси (від 22.07.1923) згадував І. Панькевич: „[Роццахівський] ще минулого року [1922] робив записи мєльодій колядок” [1, с. 118].

На переростання композиторських зацікавлень у музично-етнографічні дистанційно вплинув К. Квітка збірником „Українські народні мелодії” (березень 1922 року). Факт включення у найбільший на Наддніпрянській Україні нотний етнографічний пісенник (нарівні із записами вченого) окремих

¹ Михайло Роццахівський (1891–1952) – український емігрант, хормейстер Української Республіканської капели Олександра Кошиця, молодший товариш Кирила Стеценка і Миколи Леонтовича, музикант включений до дев'ятиквітки Європи, а в контексті краю – перший світський фаховий композитор. Збирання і пошування ним музичного фольклору, розпочате під впливом Климента Квітки, складало одну із сторінок його багатогранної творчості.

подільських нотацій М. Рошахівського засвідчив про довіру і високу оцінку видатним українським ученим транскрипторського таланту молодого музиканта та надихнув на сміливу ідею: власними силами створити щось подібне в південно-західному терені України. Зібрання К. Квітки послужило для М.Рошахівського взірцем і включило багато спільного, зокрема: 1) надання переваги обрядовому фольклору; 2) виїзд у неособстежені етнографічно-консервативні регіони; 3) залучення історико-культурологічного підходу і виявлення широкої палітри народномузичних жанрів; 4) відкриття невідомих музичнофольклорних явищ; 5) наявність паспортних даних; 6) фонетичний запис народнопісенного тексту і т.д.

Задум М.Рошахівського підтримав І. Панькевич. Влітку 1923 року від Шкільного відділення Цивільної управи Підкарпатської Русі він виклопотав невелику матеріальну „підмогу (в сумі 500 кч)” і в листі до Ф. Колесси написав: „сього року їде за такими записами [...] ученик музичної консерваторії в Празі, Рошахівський” [1, с. 118]. Знаючи про нерезалізований у 1914 р. намір Ф. Колесси обстежити Марамороську жупу, вчений порекомендував поїхати на Гуцульщину і Мараморошину. Експедиція проводилася в стислі терміни, відразу після запланованого на липень–серпень концертного турне у різні куточки Закарпаття об'єднаного театрального та Празького хору українських студентів під орудою М. Рошахівського (з відвідуванням тих населених пунктів Марамороської жуп, в яких планувалося обстеження, що дозволило провести підготовчу роботу й домовитися про допомогу з боку місцевої інтелігенції). Як згодом зазначить збирач у передмові до збірника: „Я проводив записи, [котрі] [...] тривали недовго, [...] часто принагідно, [...] влітку, від поодиноких осіб [і записувач, і самі співаки були обмежені у можливостях та часі] [1, с. 219]. Ймовірно, експедиція проводилася в серпні, на який „у селян [припадала] гаряча пора!” [1, с. 219]. Матеріали експедиції утворили основу збірника.

Необхідність до кінця календарного року відзвітуватися за державні кошти спонукала М.Рошахівського упорядкувати «Пісні подкарпатских русинов» в екстремально стислі строки. Через три місяці (26 листопада 1923 року) його перший музично-етнографічний збірник, що включив 115 народних пісень з передмовою, був завершений і 23 грудня отримав позитивну рецензію головного музичного інспектора Шкільного відділу Цивільної Управи Підкарпатської Русі Яна Ламача.

Більше половини збірника склав обрядовий музичний фольклор (56%), серед якого поряд з великодніми гайвками, музикою до жнив і хрестин домінували колядки та весільний обрядовий спів. Занотовані М. Рошахівським колядки (28№№) тривалий час залишалися найбільшим музичним зібранням цього жанру на Закарпатті. Музично-етнографічним відкриттям стали обжинкові й весільні ладкання. Збірник отримав високу оцінку Ф.Колесси, залучався ним до наукових досліджень, готувався до конкурсу до 20-річчя Чехословацької республіки, однак з анексією Закарпаття у 1939 році окупаційним режимом був вилучений з Ужгородської типографії і знищений, а його укладач лише чудом уник смерті. У подальшому М.Рошахівський намагався не згадувати про цей збірник. Однак в історії Закарпаття це

фольклорне нотне зібрання стало етапним і важливим. Воно засвідчило, що фундамент музичної фольклористики Закарпаття закладався на утвердженні наукових поглядів К.Квітки.

Список літератури:

1. Гошовський В. Листування Івана Паньківича з Філаретом Колессою / Володимир Гошовський //Науковий збірник музєю української культури в Свиднику. – Том 4. – Книга 1. – Братислава – Пряшів, 1969. – С. 107–147.
2. Ламач Я. Рецензія на рукописний збірник М.Рошахівського (фрагмент) / Ян Ламач. – Мукачєво, 1923. – 6 с.– – Рукопис //Від. рук. ф. ІМФЕ, ф.27–4, № 141.
3. М. Р. [Рошахівський М.] Що співати? / Михайло Рошахівський //„Коломыйка” : Збѣрник присвячений І. зѣзду руських національних хорѡв Подкарп. Руси. – Ужгород : Книгѡпечатное акц. т-во „УНЮ” в Ужгородѣ, 1926. – С. 13–18.
4. Рошахівській М. Пѣснѣ подкарпатських русинѡв: Етнографічна збѣрка. Переднѣ слово /Михайло Рошахівській //Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. – Ужгород, 2019. – С. 211–225.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Теорія музики»

*Мокану Людмила Михайлівна,
викладач-методист*

ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИХАЙЛА МОКАНУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ЗАКАРПАТТЯ ДР. ПОЛ. ХХ СТ.

Одним із внесків у розвиток регіонального музикознавства і ширше – дослідженням музичної культури нашого краю у її різних проявах є популяризація творчої біографії тих постатей, які впродовж років силою свого таланту і різнобічністю інтересів збагатили музичну культуру Закарпаття вагомими досягненнями, сформували його мистецький простір і репрезентували певні тенденції свого часу. Дана стаття присвячена творчій постаті мого батька, Михайла Васильовича Мокану (22.09.1920 – 20.10.2000) – талановитого і різнобічного музиканта, що багато років перебував у центрі музичного життя Закарпаття. Основні віхи його професійного шляху супроводжуються взаємодоповненням різних фахових інтересів: виконавство на скрипці, педагогіка, організаторська діяльність, відкриття дитячих музичних шкіл, робота з аматорськими хоровими та інструментальними колективами, збирання і творче опрацювання фольклорного матеріалу, робота як методиста з питань народної музики, епістолярна праця. Зважаючи, що нас поєднували родинні узи, в цій публікації, поряд із матеріалами родинного архіву, звертатимусь до власних спогадів.

Для широкого загалу М. В. Мокану найбільш відомий як керівник оркестру гуцульських народних інструментів з Рахова, яким він керував у 70-80 роках минулого століття. Тоді за популярністю він був, мабуть, на рівні із Закарпатським народним хором у пору його найвищих досягнень і представляв наш край на різних форумах, фестивалях в Ужгороді, Києві, Москві та у сусідніх Словаччині, Угорщині та Румунії, ставши своєрідним брандом Закарпаття завдяки яскравому національному колориту. Успішна і публічна творча діяльність супроводжувалася визнанням досягнень (колектив був удостоєний звання «народного», 1973р.), а М. Мокану - «заслужений працівник культури», 1974р.). Серед шанувальників цього колективу були такі визначні особистості як Є. Станкович, Д. Задор, І. Мартон, С. Турчак, М. Кречко, М. Попенко, І. Вісаник, І. Мацієвський, М. Кобулей, І. Чендсей та багато інших діячів мистецтва.

Народився в селі Солотвино на лівому березі річки Тиса, що розділяє село з містом Сігет (тепер Румунія) – одним із адміністративних центрів Мараморощини у багатодітній румунській родині. Музичні здібності успадкував від матері - визнаної в тамтешніх краях виконавиці народних балад та голосінь. Успіхи у грі на скрипці, заняття з місцевим музикантом чехом Шедіною розбудили інтерес до класичної музики, визначили перспективу майбутньої професії. З середини 30-х років навчався в учительських семінаріях Клужа та Тімішоари (Румунія), де опинився в гущі музичних подій – концертів, оперних спектаклів, які сформували його внутрішній світ та естетичні орієнтири на подальшу творчу діяльність.

Новий етап життєвого шляху позначений поверненням додому у 1944 році та початком радянської доби, в умовах якої професійні мистецькі кадри почали активно розбудовувати нову систему музичної освіти (школи, училище) в різних місцевостях краю, продовжуючи все ж культурно-просвітницькі тенденції Підкарпатської Русі. Застосування набутих професійних знань почало реалізовуватися в музичній педагогіці і відкриттям у 1946 році ДМШ у Солотвині, згодом у 1951 році у Великому Бичкові. Тоді ж екстерно складає державні іспити в УжДМУ по класу скрипки (педагог С. Факторович). Зближається з професійними музикантами краю, серед яких Д. Задор, І. Мартон та багатьма іншими митцями. Виникає зацікавлення роботою у сфері художньої самодіяльності, яка за підтримки влади створювала позитивний образ радянської дійсності. В області хорового співу серед кращих досягнень – керування ансамблем пісні і танцю «Лісоруб» (60-і роки). З'являються перші композиторські опуси, з яких пісня «Працьовиті ми» надовго ввійшла до репертуару Закарпатського хору і була записана на платівку всесоюзної фірми «Мелодія». Постійна потреба у розширенні професійної компетентності зумовила поступлення на заочне навчання Львівської консерваторії (1962-1966) на диригентсько-хоровий факультет. Вершиною творчих досягнень Михайла Мокану став період керування оркестром гуцульських народних інструментів при Рахівському лісокомбінаті (1972-1987), заснованого народними музикантами братами Ерстенюками ще у 1956 році. Розпочавши роботу з гуцульським інструментальним ансамблем, який уже мав вагомі досягнення, М. Мокану

поставив перед собою нові творчі завдання, які полягали, насамперед, у збереженні автентики в поєднанні з концертним стилем виконавства для виступів на столичних концертних сценах, мистецьких форумах, фольклорних фестивалях, в тому числі і близького зарубіжжя. Були здійснені аудіозаписи на республіканському радіо, випуск платівки «З народних джерел» на всесоюзній фірмі «Мелодія»(80-і роки), спільні виступи з народними артистами України М. Зубанич, І. Поповичем. Роль авторської складової у розгорнутих інструментальних композиціях («Світанок у Карпатах», «Ішли вівці в полонину», «Гуцульські візерунки», «В'язанка гуцульських мелодій») була суттєвою і полягала у логічно вибудованій драматургії твору, підкресленням тембрального колориту, композиційною логікою. Особливості репетиційного процесу в роботі з народними музикантами, які не володіли музичною грамотою і повинні були увійти в більш масштабний спосіб музичного мислення. Наприкінці 80-х як завідувач методичним кабінетом при Рахівському районному будинку культури організував фестивалі колядок і щедрівок і займався збиранням фольклорного матеріалу. Отож, творчий шлях Михайла Мокану став важливим внеском у формування мистецького простору нашого регіону і органічно ввійшов у культуротворчий процес Мараморощини як історичної частини Закарпаття.

Список літератури:

1. Мокану Л. Співець Мараморощини // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Ужгород: Карпати, 2010 – Вип.2 – С.247-266

*Мушинка Микола Іванович,
д. ф.н. DrSc, д. філос. PhDr,
професор, іноземний член НАНУ
Пряшів, Словаччина*

ЮРІЙ КОСТЮК (1912-1998) ВИЗНАЧНИЙ ЕТНОМУЗИКОЛОГ ЗАКАРПАТТЯ: ВІХІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Юрій Костюк (справжнє ім'я – Костьо) народився 3 березня 1912 р. в селі Сірма (від 1946 р. – Дротинці) Севлюського (нині Виноградівського) району в сім'ї безземельного сільськогосподарського робітника. Після закінчення початкової школи поступив у Севлюську горожанську школу (1924-27). Першим учителем музики для нього був директор горожанської школи чех А.Бартош. Він залучив учня до шкільного хору та дав йому основи гри на скрипці, яка стала його супутником на все життя. В 1927 р. Ю.Костюк вступив на навчання до Мукачівської учительської семінарії, у 1935 р. його було прийнято на третій курс Празької консерваторії. Одночасно він записався на перший курс відділення музичних наук філософського факультету Карлового університету в Празі. Тут він став диригентом 50-членного чоловічого хору празьких карпаторуських студентів „Відродження” („Возрожденіє”). Восени 1938 р., після успішного навчання, повернувся додому – на Закарпатську Україну. В січні 1939 року став учителем музики і співу в Учительській семінарії в Севлюші.

Після окупації Карпатської України угорськими військами в березні 1939 р., Ю.Костюк став учителем Севлпоської горожанської школи, а в 1941 р. його призначено професором музики та співу в Ужгородській учительській семінарії. Тут він заснував шкільний хор та оркестр, який успішно виступав і поза стінами школи. Серед його учнів в Ужгородській учительській семінарії слід відзначити народного артиста України Михайла Кречка.

Кожну вільну хвилину він сам та за допомогою своїх учнів присвячував записуванню музичного фольклору. Невеличку частину зібраних пісень він, разом з Д.Задором та П.Милославським видав у нотованому збірнику „Народні пісні підкарпатських русинів” (Ужгород, 1944).

У січні 1944 р. Ю.Костюка мобілізували в угорську армію, з якої він дезертував і під іменем „Костюк” поступив у Чеський армійський корпус ЧА. В ньому він очолив військовий оркестр, з яким пройшов бойовий шлях від Коломиї до Праги. Одразу після війни він спровадив у Чехію своїх батьків, дружину і сина.

Демобілізувавшись з армії в жовтні 1945 р., Ю. Костюк працював учителем музики у жіночій вчительській семінарії в Празі, де вже в перший місяць своєї педагогічної практики заснував 60-членний дівочий хор та квартет смичкових інструментів, а при будинку культури в праському кварталі Сміхов він став диригентом 60-членного хору дорослих „Лукас”.

Від 1948 року до кінця життя його доля була пов’язана з Пряшевом, де його було призначено професором музики – спочатку в Російській вчительській семінарії, а згодом – у Словацькій учительській академії. В цих школах він засновував хоріві колективи та оркестри. Крім шкільних хорів він керував 70-членным хором фольклорного ансамблю „Шаришан” (1951-54), був засновником і керівником прясівського 90-членного мішаного хору „Мойзес”.

В 1953 році Юрію Юрієвичу було доручено заснувати професіональний „Український ансамбль пісні і танцю” в Меджилабірцях, на руїнах якого у 1956 році виник керований Костюком „Піддуклянський український народний ансамбль”. Нині він діє як самостійний „Піддуклянський художній народний ансамбль” (PULS).

Від 1958 року Ю. Костюк викладав музику і спів на Педагогічному факультеті Університету ім. П. Й. Шафарика, а від 1968 по 1977 рр. був завідувачем кафедри музичного виховання цього факультету. Тут він 1966 року працює „Хорова культура Закарпаття і Пряшівщини” (280 с.) габілітувався на доцента теорії та історії музики. Після габілітації він написав понад 600-сторінкову працю „Закарпатський музичний ренесанс”, яка і досі залишається в рукописі.

Під час 20-річної діяльності на кафедрі музичного виховання Ю. Костюк виховав сотні майбутніх вчителів музичного виховання початкових та середніх шкіль. Багато з них, як і він, у своїх школах засновували співацько-музичні колективи, а деякі стали професіональним музикантами.

Вже в 1952 р. у Пряшеві появилася його збірка „Пісні для дитячого-жіночого хору”, за яким слідувала серія підручників та учбових програм музичного виховання. Вершиною етномузичного доробку Ю. Костюка є його

капітальний збірник „Українські народні пісні Пряшівського краю” (Пряшів, 1958), що містить 263 записи з нотами (плюс 58 варіантів) із 60 українських сіл Пряшівщини та паспортизацією кожної пісні.

Ю. Костюк – автор понад 40 науково-популярних статей та розвідок з історії української музики та музичного фольклору, публікованих в періодичній пресі. Для українських шкіл Пряшівщини він створив два підручники музичного виховання, опрацював навчальні основи музичного виховання, методичні посібники та був рецензентом ряду інших підручників та методичних посібників. За успішну педагогічну роботу його 1964 року було нагороджено званням „Заслужений учитель”.

Ю. Костюк був і неперсичним композитором. Тривале значення в нашій культурі мають його кантати „Токаїк”, „Вітчизно – мати” та „Наш прапор багрянний” (всі на слова І. Мацинського), „Ювілейна” (на слова І. Бабина) та „Бої відгрімилі” (на слова В. Чурової). З інших творів на увагу заслуговують інструментовки для оркестру численні обробки народних пісень, які у виконанні Піддукляїнського українського народного ансамблю та його солістів і досі звучать на хвилях української та русинської редакцій Словацького радіо та в репертуарі багатьох співацьких колективів.

Про виняткову працьовитість, продуктивність та пунктуальність Ю. Костюка свідчить факт, що від 1929 по 1972 рік він заснував 36 хорових колективів: 20 шкільних, 14 дорослих та два професійальних. Про кожен колектив він вів точну евіденцію.

12 липня 1998 р. Ю. Костюка не стало. Поховано його на пряшівському цвинтарі, де вже вічним сном спочивають його батьки та син. На могилі дружина Віра поставила мармурову дошку з однослівним написом українською мовою: „КОСТЮКИ”.

Список літератури:

1. Любимов В. Юрій Юрійович Костюк. – Пряшів, 1982. – 120 с.
2. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття //Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Ужгород, 2005.
3. Мушинка М. Музикант з абсолютним слухом і широким серцем. З приводу смерті Юрія Костюка (1912-1998) // Народознавчі зошити. – Львів, 1998. – № 6. – С. 745-749.
4. Мушинка М. Костюк Юрій Юрійович // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2004. – Т. 14. – С. 745.

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Романок Леся Богданівна,

к. мист., доцент

ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНИСЛАВІВСЬКОГО ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» У СФЕРІ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Друга половина XIX – перша половина XX ст. (до 1944 р.) – важливий період західноукраїнської історії, який характеризується значним піднесенням

культури, становленням та розвитком різних сфер мистецької діяльності. Розвиваючись у руслі актуальних для означеного періоду тенденцій та використовуючи правові передумови, громадськість Станиславова зуміла створити у місті та краї розгалужену сітку мистецьких, господарських та політичних організацій, метою яких стало всебічне забезпечення духовних і економічних потреб суспільства. Станиславів одним з перших міст Східної Галичини активно включився у новітні культуротворчі процеси, що виявилось у започаткуванні низки громадсько-просвітницьких організацій, в діяльності яких одне з центральних місць займало музичне мистецтво. Першим у місті ще у 70-х рр. XIX ст. було організовано товариство «Просвіта», яке впродовж багатьох років залишалося важливим чинником поширення ідеалів освіти та культури, збереження і піднесення національної свідомості.

Філії і читальні «Просвіти» відкривали народні доми, бібліотеки, організували курси, проводили лекції, концерти, вистави, фестини, що сприяло залученню різних верств населення до просвітянської діяльності.

Вагоме місце у структурі Товариства займали створені при філіях просвітницько-організаційні комісії, до обов'язків яких входило забезпечення організації просвітницької роботи в різних напрямках. Серед найдієвіших комісій були театральні-мистецька. До її компетенції входила організація хорових, оркестрових, театральних гуртків та забезпечення їх необхідною літературою, спорядженням, визначення репертуару. Зусиллями цієї комісії у Станиславові аматорські театральні гуртки були започатковані при читальнях «Просвіти» у передмістях Кнігинин-Колонія, Кнігинин-Гірка, Кнігинин-Місто та Кнігинин-Бельведер. Їх діяльність не відзначалася постійністю, але залучаючи до мистецтва здібних аматорів, організуючи драматичні постановки, які були доступні широкому колу громадськості, театральні гуртки сприяли вихованню художнього смаку та розширенню світогляду, особливо молодого покоління українців. Адже, за словами відповідального за діяльність просвітянських аматорських гуртків Павла Муравського: «...аматорсько-театральна вистава – це жива ілюстрована книжка, яка повинна відіграти немалу роль у Товаристві, що поставило собі завдання ширити просвіту» [1].

У виставах театральних гуртків були залучені не тільки аматори, але й професійні актори та режисери. Так, 11 серпня 1918 р. у великому залі театру ім. С. Монюшка відбулася вистава, здійснена гуртком читальні на Кнігинин-Гірці за улюбленим українською публікою твором «Ой не ходи, Грицю» В. Александрова (переробка М. Старицького). Вона викликала широкий резонанс і отримала чимало схвальних відгуків. Постановку цієї п'єси здійснила відома режисерка і актриса Марія Дмитракова, яка мала великий досвід роботи у Львівському театрі «Руської Бесіди» та зуміла добре зарекомендувати себе у Станиславові як актриса і режисер театру ім. І. Тобілевича [4]. Своїм успіхом вистава значною мірою завдячувала вдало підібраному музичному оформленню, підготовка якого була у компетенції Омеляна Вислоцького.

Проте, з плином часу та низкою об'єктивних обставин рівень організації творчої діяльності читальняних аматорських гуртків дещо знизився. У зв'язку з чим у 1930 р. правлінням філії «Просвіти» у Станиславові було прийнято

рішення про створення зразкового драматичного гуртка, що діяв у місті до 1939 р. В «Обіжнику», який був розповсюджений на території воєводства, вказувалося, що до обов'язків новоутворення входила підготовка і постановка вистав з музикою не лише у Станіславові, але і в селах округу, а також всебічне сприяння і практична допомога аматорським театральним об'єднанням при читальнях. Першою постановкою гуртка стала опера М. Лисенка «Наталка Полтавка», здійснена у січні 1930 р. в приміщенні українського «Сокола» [5].

Підвищенню виконавського рівня просвітянських гуртків у 1930-х роках сприяло також проведення повітових змагань (конкурсів) аматорських гуртків [3]. Головною вимогою до репертуару було виконання творів українських авторів, що допомагало популяризації та глибокому вивченню творчості національних драматургів. Серед п'єс, представлених на конкурсних змаганнях переважали жанри історичної та лірико-побутової драми і комедії [2]. До складу компетентного журі входили, окрім керівництва «Просвіти», місцеві визначні діячі культури. Журі оцінювало також музичне оформлення вистав і використання музики в загальному контексті дії.

Проведення конкурсів драматичного мистецтва стало справжнім святом духовності для широких верств населення краю, та залучило до творчої діяльності молодь, сприяло розбудженню національної свідомості. Водночас, конкурси засвідчили потребу у більш фаховій підготовці режисерів драматичних гуртків. У зв'язку з цим Театральньо-організаційна комісія «Просвіти» приступила до організації курсів режисерів.

Ще однією формою діяльності театрального гуртка станіславівської «Просвіти» була його участь у спільних акціях, організованих різними секціями товариства з нагоди пам'ятних дат. Справжньою окрасою «Шевченківського свята», яке відбулося в приміщенні українського «Сокола» 10 березня 1935 р. стали драматичні сьюди «В роковини» та «Великий лях» за Т. Шевченком, у постановці відомого режисера Г. Мінченка-Сіятовського [2]. У тандемі з просвітянським чоловічим хором «Думка» та при співучасті зведеного хору прилеглих сіл, філіальний театральний гурток створив незабутнє дійство, яке надовго залишилося в пам'яті як самих виконавців, так і присутніх на ньому мешканців міста.

Діяльність аматорських драматичних гуртків «Просвіти» спричинилася до поживлення мистецького життя Станіславова і всього Галицького краю, позначилася на зростанні рівня розвитку культури, внесла значний внесок в процес формування української національної свідомості та стала наймасовішою формою роботи філій і читалень Товариства.

Список літератури:

1. Афіші, оголошення, повідомлення про проведення ювілейних дат, концертів філією «Просвіти» у Станіславові // ЦДА України у Львові. – Ф. 348, оп. 1, спр. 779. – Арк. 12.
2. Афіші, оголошення, повідомлення про проведення ювілейних дат, концертів філією «Просвіти» у Станіславові // ЦДА України у Львові. – Ф. 348, оп. 1, спр. 5232.
3. Діло. – Львів, 1933. – Ч. 299.

4. Радиславич І. Марія Дмитракова / І. Радиславич // Альманах Станиславівської землі : зб. м-лів до історії Станиславова і Станиславівщини : у 3 т. / [ред.-упор. Б. Кравців]. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – Т. 1. – С. 599. – (НТШ, Укр. архів. Т. 28).

5. Циркулярні відділам читалень «Просвіти» про організацію і проведення свята «Просвіти», про утворення зразкового хорового кружка // ДАІФО. – Ф. 378, оп. 1, спр. 40. – Арк. 4.

ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Факультет історії та міжнародних відносин

Кафедра археології, етнології та культурології

Росуд Тетяна Іванівна,

к. мист., PhD, доцент

ФЕНОМЕН ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ РЕГІОНУ

Закарпатський осередок Спілки композиторів України було організовано 1994 р. у складі трьох фахових композиторів краю – Іштвана Мартона (почесний голова), Віктора Телічка (голова) та Наталії Марченкової. Протягом наступних декілька років чисельність організації постійно зростала: у 1996 р. до неї прийнято Володимира Волонтира, у 1999 р. – Василя Гайдуга, у 2003 – Йосипа Базела, у 2005 р. – Віктора Янца, у 2007 р. – Євгенія Іршаї, у 2008 – Романа Меденця.

Помітну роль у діяльності осередку відіграє й музикознавча секція, яка постала на початку XXI ст. з числа провідних викладачів-музикознавців Ужгородського музичного коледжу ім.Д.Є.Задора: Людмили Мокану, Ольги Новикової, Інни Попової та Тетяни Росуд. Отже, вже протягом першого десятиріччя свого існування, крайова організація набула повноцінного формату діяльності, котрий передбачав реалізацію широкого спектру музично-просвітницьких проєктів і виховання творчої молоді.

Попри різницю у віці, неповторність стилю і різні естетичні та жанрові уподобання спілчан, у єдину творчу школу їх об'єднує постійний інтерес до глибинних витоків музичної спадщини рідного краю. Місцевими композиторами освоєні основні академічні музичні жанри: симфонічна, камерно-інструментальна і вокальна музика, музично-сценічні твори і музика до кіно, інструментальний концерт, кантата, ораторія, меса, реквієм, твори педагогічного репертуару. Протягом періоду функціонування місцевого осередку спілки, поціновувачам музичного мистецтва було представлено більше 30 музичних прем'єр [2, с. 149]. У творчості місцевих композиторів найхарактернішою рисою є зв'язок із музично-виконавським контекстом регіону: музика писалася для місцевих колективів, враховуючи їх потреби та можливості. Відповідно, мистецький спадок вирізняється широким жанровим

діапазоном, тісним зв'язком з фольклорними традиціями, пошуками нових виконавських форм [1, с. 32].

Музика закарпатських композиторів є основою концертних програм заслуженого академічного Закарпатського народного хору, симфонічного і камерного оркестрів та солістів обласної філармонії. Крім того, її виконують кращі вітчизняні колективи: заслужений академічний Національний симфонічний оркестр України, заслужена академічна Національна чоловіча хорова капела ім. Л.Ревуцького, Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», заслужений академічний Національний український народний хор ім. Г.Верьовки, заслужена академічна хорова капела «Трембіта», академічні камерні хори «Хрещатик», «Кредо» і «Cantus», державний ансамбль «Київські солісти», Львівський академічний симфонічний оркестр та ін.

Під егідою обласного осередку спілки систематично проводяться масштабні музичні проєкти, серед яких виділяються міжнародний фестиваль «Музичне сузір'я Закарпаття», фестивалі музики Євгена Станковича та Мирослава Скорика.

Одним із пріоритетних завдань спілки є пошук талантів серед юних музикантів та сприяння їхньому творчому розвитку. Воно реалізується через постійну співпрацю з педагогічними колективами мистецьких навчальних закладів і освітянськими центрами виховання творчої молоді. ЗО НСКУ провела в області чотири конкурси «Юний композитор», фестиваль «Юні віртуози», систематично організовує музичний «Брейн-ринг» для студентів Ужгородського музичного коледжу ім. Д.С.Задора.

Протягом 25 років на сторінках місцевої періодики опубліковано понад 200 статей, рецензій, есе, репортажів, творчих портретів, підготовлено десятки виступів на науково-практичних конференціях і т. ін. Стараннями спілки започатковано серійне видання збірки статей «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Музикознавці краю організували дві науково-практичних конференцій, присвячені ювілеям Д.Задора (1997 і 2012 рр.) та І.Мартона (1998 р.). Вийшли з друку музичні збірки В.Волонтира, В.Гайдука, Д.Задора, І.Мартона, В.Янца. Наприкінці 2017 р. залочатковано фундаментальне видання музичної антології «Музика Срібної Землі».

ЗО НСКУ акумулювала раніше розрізнені творчі сили закарпатського регіону, результатом чого стало створення самодостатньої музичної організації, що має потужний вплив на розвиток мистецького життя краю. Як творча спілка, Закарпатська організація НСКУ націлена на використання усіх можливих і доступних форм популяризації музики: концертної, музикознавчої, видавничої, звукозаписуючої, конкурсної тощо. За 25-річний період творчої діяльності організація провела 18 фестивалів «Музичне сузір'я Закарпаття», 2 фестивалі музики Є.Станковича і М.Скорика, близько 400 концертів, 50 творчих зустрічей, десятки майстер-класів, лекцій, презентацій, виступів по радіо і телебаченню, випущено у світ 12 музичних видань, записано 7 компакт-дисків. Здобутки ЗО НСКУ демонструють не лише позитивну кількісну динаміку мистецьких заходів, але й створення сприятливих умов для реалізації творчого потенціалу спілчан, систематичну роботу щодо відродження, розвитку й популяризації

творчості закарпатських композиторів, виховання поваги до власних культурних традицій. Через спілку провідні виконавці Закарпаття освоюють сучасний український репертуар, розширюють горизонти власної концертної діяльності. Члени організації постійно беруть участь в роботі журі багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів, звертають увагу громадськості та державних структур на проблеми функціонування і розвитку музичної культури краю, сприяють відродженню й популяризації мистецької спадщини корифеїв. Отже, регіональну організацію НСКУ в Закарпатті без перебільшення можна назвати системоутворюючою ланкою музичної культури краю.

Список літератури:

1. Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогодні / І.В.Попова // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Ужгород : Карпати, 2016. – Вип. 3. – С.31-41.
2. Теличко В. Феномен композиторської прсм'єри: до постановки питання / В.Ф.Теличко // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Ужгород : Карпати, 2010. – Вип. 2. – С.147-156.

КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського»
Циклова комісія «Фортепіано»

*Слободян Наталія Федорівна,
викладач-методист*

ЗАСАДИ ПРОГРАМНОСТІ У КОНЦЕРТНІЙ ФАНТАЗІЇ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО «ПОКЛОНІННЯ ДАЖБОГУ-СОНЦЮ»

Протягом усієї історії людської цивілізації сонце було об'єктом поклоніння в багатьох культурах. Своєю життєдайною силою завжди викликало у людей почуття благоговіння і страху. Люди чекали від нього дарів – добра, достатку, багатого врожаю або кари – негоди, бурі, граду, неврожаю.

У слов'янській міфології Сонце – це Дажбог, Божество світла і добра, опікун народу і громади. Автор «Слова о полку Ігоревім» називає наших пращурів «Дажбожими онуками». На думку академіка Б.Рибаківа, культ Дажбога сформувався за скіфських часів, в VI-IV сторіччях до н.с.

В Києві ще за трипільської культури було велике капище Дажбога. Дажбог вважався верховним божеством, під його владою було все небо – цитадель Всесвіту. Зображення Дажбога було і в пантеоні князя Володимира на Старокиївській горі. З давніх часів сонцеликий образ Дажбога малювали на вітрилах кораблів, що виходили з Київської гавані. Зображення Дажбога було першим гербом Києва.

Найстародавніші язичницькі обряди і молитви до Дажбога пов'язані з щорічними святково-ритуальними діями, що відповідали сонячним циклам. Такі дії і обряди мали ознаки синкретичності. В них органічно поєднувались танець, пісня, пантоміма, речитатив.

Тематика язичницьких вірувань і їхній світогляд цікавили українських композиторів: Миколу Леонтовича, Лесю Дичко, Євгена Станковича та ін.

Фортепіанний твір Миколи Ластовецького також пов'язаний з тематикою стародавніх язичницьких вірувань наших предків. Це концертна фантазія «Поклоніння Дажбогу-Сонцю» (предковичне обрядове дійство) зі збірки «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва», зошит III.

В основі тематизму твору лежать дві «заклички до сонця» з великосекундових інтонацій давньоархаїчного походження, які композитор використав при написанні «Маленької сонечкової сюїти» – «Прийди, прийди, сонечко» та «Сонечко, сонечко».

П'єса не має чітко визначеної форми. У передмові до збірки З. Ластовська-Соланська зазначає: «... Все ж даний твір в цілому демонструє ознаки тричастинної будови з елементами да саро та рондоподібними рисами. Тобто автор покладається на уявлення виконавцем якогось сюжету або сюжетної лінії язичницького обрядового дійства, які креативно «навіює» сама музика» [2, 4]. Власне, сама назва твору змістовно ємка і викликає зорово-просторові асоціації.

Невеликий за розміром вступ впроваджує нас в атмосферу початку дійства. Звучить велична фанфароподібна тема «заклику вождів». Їй спочатку дуже несміливо «відповідає» низхідна, імітуюча поклін секундова фігурація, з якої поступово «народжується» основна тема дійства «Прийди, прийди, сонечко». Розпочинається вихор ритуального танцю. Тема «закличок до сонця» звучить на тлі ритмічних остинатних басів, які «обрастають» акордовими ритмізованими формулами, що викликають асоціацію тупотіння ногами. Чітка ритмічна пульсація акцентів на слабких долях нагадує ритм коломийки. Окремі вигуки з «натовпц» (тт. 43, 45, 47, 50, 53, 54) ще більше активізують емоційну напругу.

Епізод *Allegro assai (giocoso)* вводить нас в інший, «жіночий» світ. Фактура стає більш прозорою, штрих *staccato* надає музиці легкості, граційності. Епізоди *subito* р чергуються з епізодами *subito f*, основна тема переплітається з синкопованими октавними вигуками. Тема деформується в ритмізовану секундову остинатну формулу, відновлюється стихія *forte*.

Наступний епізод *Marcioso* (т. 215) містить величне акордове проведення теми «заклику вождів» зі вступу на тлі «повзучих» тремоло, що надає музиці характеру містичності. *Meno mosso (misterioso)* заспокоює емоції і плавно підводить до найсокровеннішого епізоду-молитви *Largo religioso* (т. 234).

Наступний етап дійства – підготовка і принесення жертви. Епізоди зображення страху і очікування (октавні *martellato* у т.т. 260-265; 274-277; 314-316; 321-322; 341-342) чергуються з епізодами «дій». Перемінний метроритм, низький регістр, динамічні нагнітання підкреслюють архаїку музичного матеріалу, а епізод *Marciale* з пунктирним ритмом, динамічним і темповим наростанням готує до коди-фіналу, де знову повертається тема «заклику вождів» зі вступу. Фактура стає об'ємнішою, емоційна напруга зростає. Композитор для цього майстерно використовує звучання кластерів в обох руках, *glissando* одночасно двома руками. Динаміка *ffff* підкреслює апофеоз, емоційний «вибух» останніх тактів «Дійства».

Шлях до втілення глибинних змістовних якостей твору відкривається,

перш за все, через фактуру. Фактура в основному акордова. Використання прийомів *glissando*, *martellato*, тремоло; синкопи, акцентуації, ритмізовані кластерні формули, фактурні і динамічні накопичення допомагають створити атмосферу архаїки, містики, стихії, екстазу.

Композитор повністю зберігає інтонаційну структуру музичної теми, добирає такі засоби і способи розвитку, які диктує образно-емоційний зміст твору, свіжо і винахідливо застосовує фактурно-колеристичні прийоми, породжені художньою практикою нової доби, що осучаснюють і збагачують фольклорний матеріал.

Найважливішим засобом розвитку музичного матеріалу є метро-ритм. Він визначає драматургію і динаміку розвитку. Стихія ритму пригнічує інші виразові засоби і передовсім мелодичне начало. Композитор відмовляється від прийомів секвенційного розвитку, застосовуючи різноманітні остинатні прийоми у вигляді органних пунктів, ритмоформул, що, повторюючись, створюють ефект послідовного емоційного нагнітання.

У творі переважають епізоди в швидкому і дуже швидкому темпі. Зміна темпів відбувається 19 разів. Агогічні зміни виписані композитором детально. Палітра динаміки багата – від *ppp* до *ffff*, від *subito p* до *subito f*. У нотному тексті композитор дає чіткі вказівки щодо характеру і способу виконання певних піаністичних прийомів.

Виявлення логіки фактурної побудови має суттєве значення для інтерпретації твору, як і піаністична підготовка виконавця, яка вимагає віртуозного володіння сучасними прийомами і способами гри на інструменті.

Своїм твором композитор прагне привернути увагу нового покоління музикантів до історії України, до пізнання предвічних традицій свого народу і національної культури.

Список літератури:

1. Войтович В.М. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. – 664 с.
2. Ластовецька-Соланська З. Передмова. М.Ластовецький. Фортепіанні твори для дітей та юнацтва. Зошит 3. Дрогобич: Посвіт, 2016. – С. 3-8.
3. Попович М.В. Нарис історії культури України. Київ, 1998. – С. 22-55.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Теорія музики»

*Ститиш Наталія Іванівна,
викладач вищої категорії,
голова циклової комісії*

ДО ПИТАННЯ УСНОГО ПЕРЕДАННЯ ТРАДИЦІЙ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ НА ЗАКАРПАТТІ

Богослужбовий спів на Закарпатті є однією з унікальних сторінок розвитку духовного життя краю, що протягом багатьох століть формував високі

естетичні смаки й моральні цінності. Природно виникає зацікавлення як самими мистецькими набутками церковної музики, так і шляхи їх формування – як в історичному контексті, так і в етнолокальних проявах.

На початку ХХ століття парох, канонік, композитор, диригент, член угорського парламенту Іван Бокшай за ініціативи мукачівського єпископа Юлія Фірцака занотував мелодії цілого богослужбового кола зі співу диякона Йосипа Малиничча [1]. Так світові постав у 1906 році збірник «Церковное Простоплїніе». *Простоплїніе* Бокшай-Малиничча підтвердило свою актуальність та живучість. Аналізуючи ряд статей, присвячених 100 – річчю видання праці, стає достеменно відомо про використання музичного передання не тільки на території нашого краю, але й далеко за кордоном. Інтерес до усної практики, культурного спадку породжується не випадково, будучи активним учасником інтерпретації богослужбового дійства, аналізуючи аудіо-записи «живого» виконання, постає ціль дослідити, виявити спільні та відмінні ознаки в музичній мові, побачити збережені традиції літургійного співу протягом десятиліть.

У 2007 році, працюючи над матеріалами запису богослужіння у селі Дубриничі Перечинського району, дослідницьке завдання сформулювалось навколо питання: наскільки відмінними є піснеспіви Літургії у записах Івана Бокшай зі співу диякона кафедрального собору в Ужгороді Йосифа Малиничча та сучасного усного передання. Сьогодні ж це питання не позбулось актуальності. Об'єктом дослідження стає село Лазещина Рахівського району Закарпатської області, де здійснювався запис у 2011 році.

Територія села розташована у південно-східній частині Закарпатської області, біля підніжжя гір Говерли і Петроса. На півночі села знаходиться Яблунецький перевал, являючи собою східні ворота Закарпаття, межуючи з Надвірнянським районом Івано-Франківської області [2]. До історичних пам'яток села відноситься Петро-Павлівська церква, збудована в 1827 році на місці Михайлівської церкви, яка наприкінці ХVІІІ століття згоріла під час будівництва залізниці. Тут знаходиться Євангеліє 1733 року та церковний дзвін 1796 року. Наприкінці ХІХ - початку ХХ століття, за період перебування Закарпаття у складі Австро-Угорщини, русинську назву Лазещина було замінено на угорську – *Novas alja*, що значило підніжжя полонин. Перша письмова згадка про село датована 1555 роком, в цей час Лазещина входила до складу Ясіня та належала феодалу Дрогфі, а в 1583 році перейшла у власність графа Карольї. Даний історичний екскурс є не випадковим – вплив культурних нашарувань має місце і сьогодні, та все ж ідентифікація та генетичний код зберігає за собою першість.

Особливого значення у збереженні культурного спадку нації відіграє свідомість парафіяльних громад, їх дбайливе ставлення не тільки до традицій краю, а власне до церковного життя. Дотримання церковних канонів богослужбового циклу є в пріоритеті. Літургія запису 2011 року є прикладом дотримання та збереження усного передання традицій богослужбового співу на Закарпатті. Твердженням цьому є дбайливе ставлення до збірника «Церковное Простоплїніе» Бокшай-Малиничча 1906 року видання, яке зберігається у місцевого настоятеля отця Степана у пошані. Та у розмові з церковним кліриком

була відзначена особлива згадка про рік придбання 1912 у місті Ужгород, і що це видання є власністю лазешинської церкви.

За традицією головну участь у співі Літургії беруть чоловіки, прихожани доповнюють їх, гармонійно утворюючи втору другим голосом. «Символ Віри» та «Отче Наш», що є виявом самоусвідомлення себе як християнина, виконуються всім церковним приходом, виражаючи істини у монодичному єднанні. Патріархальність, збережена споконвіку, є незворушною. Церковним півчим місце відведено на коврові, який знаходиться над входом в церкву (притвором). Чоловічі тембри, особлива манера співу, принцип звуковидобування створюють архаїчність, строгість та виваженість... Протяжна манера виконання надає іншого виміру. Обмежень метроритмічних немає, перевага надається рубаній манері, або ж вільній імпровізації. Аналізуючи розшифровані тексти наштовхуєшся на думку, що саме свобідне виконання є в певній мірі вірним, тексти богослужіння зберігаються у свідомості з їх порозумінням.

Не дивлячись на різновікову категорію прихожан, та сучасний стиль життя, дотримання зовнішніх атрибутів теж мають місце. Убранням селян у гудульський стрій, вишиванки, кептарики, для них відіграють неабияке значення. Ця традиція, як стало відомо зі слів парафіян, зберігається здавна, вони гордо вдягають їх сьогодні, підкреслюючи свою етнічну рису та згадуючи ті часи коли була на них заборона.

Як доказ живучості традиції церковного усного передання співу на Закарпатті через століття, наведемо музичний текст гимну Господу Ісусу Христу «Єдинородний Сине». Розгорнута мелодична лінія, динамічна у розвитку, словнена зміни опорних тонів з тяжінням до мажорного ладу, в основі містить мажорну терцію **d** та **fis**. Та не слід забувати, що «тональна» стійкість мінлива, введення в мелодичний малюнок тону **gis** натякає на лідійський ладовий нахил. В цілому ритмічна вибагливість, енергійні ходи, юбілейні розспіви дають досить складну мелодичну тканину, яка на загал формує святково-піднесений настрій. Порівнюючи музичний текст розшифрованого запису та запису Бокшая-Малиничя виявляється дедь помітна відмінність, її варіант у виконанні є наслідком усної традиції передання.

Грунтовно опрацювавши розшифрований музичний текст, вкотре відзначаємо про збереження традиції співу, живучість генетичного коду, яка потребує подальшого вивчення.

Список літератури:

1. Др. Стешко Ф. Церковна музика на Підкарпатській Русі / Др. Ф.Стешко // Науковий Збірник т-ва Просвіта в Ужгороді. – Ужгород : ОО. Василіяч, 1937. – Р. XII за Р. 1936 – С.118-128.
2. Бузак Л.Ю., Франц Л.І. Климпуш М.М. Говерла – візитна карта с. Лазешина. – Громада. Інформаційно-аналітичний бюлетень проекту «Захистимо Карпати зусиллями громади» №3, 2004.

*Суховерська Галина Богданівна,
Студентка магістратури
Науковий керівник – Духиний Андрій Іванович,
к. пед. н., доцент, завідувач кафедри*

ДО ПИТАННЯ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИХ АТРАКЦІЙ КЛАРНЕТОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

У сузір'ї нового тисячоліття в Україні постає актуальною нова сторінка активізації виконавських реєспцій кларнетового мистецтва. Таким імпульсом послужило як унаочнення арсеналу новітніх наукових досліджень й репертуарних напрацювань, уніфікація сучасних методик та накопичення педагогічного потенціалу на всіх стапах навчання та виховання, так і активна позиція кларнетистів щодо участі у конкурсах та фестивалях в Україні й за кордоном. Відтак, конкурсно-фестивальний рух постає тим критерієм прояву та апробації методики, репертуару і елементом оцінювання й культурно-мистецькою затребуваністю їх переможців в соціумі сьогодення. Конкурс або фестиваль – знакова подія певної сфери діяльності музиканта, прояв інноваційного та виконавського процесів, відкриття нових імен та їх популяризація у мас-медійному просторі держави та мережі Інтернет. На даному етапі огляду, постає проно визнаних українських творчих змагань за участі кларнета в Україні, котрі пропонуємо розглянути у нашій розвідці.

В 1996 році у Львові започатковується *Міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Бідю*, який проводиться раз на 3-4 роки на базі Львівської НМА ім. М. Лисенка й інших навчальних закладів міста. Вік учасників від 15 до 28 років (включно)¹. Серед учасників, представники України, Білорусії, Польщі, США. Склад журі включає – О. Адор'ян (Німеччина), Ю. Кляйн (Словаччина), Е. Гаєвський, Є. Котичко, К. Камінський, Є. Котичка (Польща), М. Ворожцова, А. Волков (Росія), Б. Нічков, В. Скараходав (Білорусь), так і фахівців України – Ю. Василевич, Р. Вовк, О. Кудряшов, В. Апатський (Київ), Г. Абаджян, В. Алтухов, В. Чуріков (Харків), А. Карпак, В. Цайтц, М. Федун, Л. Закопєць, І. Проців, Ю. Василевич (Львів), В. Гойсак (Тернопіль). Значення цього конкурсу для українського музичного мистецтва неможливо переоцінити: він став вагомим внеском як у подальший розвиток українського духового виконавства, так і у справу естетичного виховання нашої молоді [1, 206].

Свій внесок у мистецьку спільноту духовиків має *Міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Володимира Антонова*², котрий проводить Київський інститут музики імені Глієра. Змагання проводились у чотири етапи: відбірковий тур за відеозаписами, I та II тури – виступи із сольною програмою під супровід фортепіано, III тур – у тандемі із симфонічним оркестром Національної філармонії України і Національного ансамблю солістів «Київська камерата», що

¹ <http://www.m-r.co.uk/mr/mr101/A59X1106107X982684X225704C001505311X0xcl1Xocim1x>

² На першому конкурсі 2013 року, змагалися виконавці у номінації «флейта» та «кларнет».

«сасвідчило про високий рівень конкурсу на міжнародній арені»¹.

Кларнет входить до номінації «дерев'яні духові інструменти» *Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах пам'яті Миколи Тимоха* у Києві, який сприяє у «збагаченні та пропагуванні культурної спадщини України, розвитку культурних зв'язків, обміні педагогічним та виконавським досвідом, виявленні талановитих, перспективних у професійному відношенні юних обдарувань та розкритті їх творчого потенціалу»².

Помітним явищем професійного змагання виступив *Міжнародний конкурс кларнетистів та саксофоністів «Selmer-Paris в Україні»*, котрий проводиться по чергово у Львові та Києві. Серед учасників виключно громадяни України, країн СНД, Прибалтики та Східної Європи, а в роботі журі беруть участь провідні музиканти Франції, світове лідерство яких у сфері виконавства на дерев'яних духових інструментах вважається безперечним [1, 204]. На думку професора В. Цайтца: «Такі заходи нам необхідні як повітря, бо вони сприяють піднесенню нашого виконавського рівня ... На цьому конкурсі прозвучало чимало нових творів ... з'явилися нові інтонаційні повороти, нове ставлення до фразування ...»³.

Вартий уваги щорічний *Міжнародний конкурс юних виконавців на духових та ударних інструментах «Сурми Буковини»*, започаткований у 2000 році у Чернівцях й проводиться серед виконавців на духових та ударних інструментах (флейті, гобої, кларнеті, фяготі, саксофоні, трубі, валторні, тромбоні, тубі та ударні інструменти). Зі слів голови журі В. Апатського: «“Сурми Буковини” є важливою подією для всієї духової школи нашої країни ... Виявлення обдарованої молоді, котра займається грою на духових інструментах – найкраща запорука того, аби наші симфонічні оркестри виходили на міжнародні стандарти»⁴.

У сфері фестивалів, ми звертаємось до *Всеукраїнського фестивалю інструментальної музики «Його Величність Кларнет»* у Чернігові, заснування його датується 2009 роком. Цільовою є мета фестивалю «процес збереження, розвитку та популяризації інструментальної й особливо кларнетової музики, пробудження інтересу українського глядача до вітчизняних виконавців»⁵, а програма виступів включає старовинну та сучасну класичну, народну і джазову музику.

Наступним дійством популяризації кларнетового мистецтва постає *Міжнародний фестиваль інструментальної музики «Сонячні кларнети»* у Житомирі, який дарує незабутні зустрічі з видатними майстрами та молодими талановитими виконавцями, сприяє взаємозбагаченню й обміну досвідом творчих шкіл⁶. У його рамках проводяться майстер-класи й презентується виставка духових інструментів фірми «Selmer».

Таким чином, провівши панораму конкурсно-фестивального руху кларнетистів України ХХІ століття ми констатуємо, виконавсько-популяризаторський феномен має глибокі традиції, напрацювання та визнання у світі крізь призму масштабності та різновекторності у соціокультурному просторі Незалежної України.

¹ <http://www.m-t.co.ua/mr/mr.nsf/0:A96E44B2754C7DEF62257B1100505735?OpenDocument>

² <http://dk.kievcity.gov.ua/news/299.html>

³ <http://postup.brama.com/usual.php?what=40661>

⁴ <http://bukcentr2.cv.ua/nasha-rolzua/1926-mi/mnarodnij-konkurs-surmi-bukovini-ofisajno-rozpochuvajta.html>

⁵ <https://www.cul.gov.ua/news/vidbusuju-iv-uzakrajninskij-festival-instrumentalnoji-muziki-jogo-velichnist-klarmet/2012-09-19-3892>

⁶ <http://www.golos.com.ua/ua/news/article/275943>

Список літератури:

1. Апатський В., Вовк Р. Конкурси духовиків та їхнє значення для інструментального виконавства в Україні. *Часопис НАМАУ ім. П. Чайковського*. 2009. № 4-5. С. 203–207. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/05_NBUV/wcb/19_Apatsky.pdf

РОЗДІЛ III. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА І ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка
Кафедра концертмейстерства

*Басса Оксана Михайлівна,
к. мист., доцент*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ У КЛАВІРІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ op. 47 d-moll ЯНА СІБЕЛІУСА

Ян Сібеліус створив багато яскравих художніх творів романтично-модернового стилю практично у всіх жанрах. Центральне місце у творчості композитора займають симфонії (всього 8), а індивідуальні риси стилю апелюють до характерних прикмет фінського фольклору.

З особливим пієтетом ставився Сібеліус до творів для улюбленого інструмента – скрипки. Майстер монументальних форм продовжив своє зацікавлення сонатно-симфонічним циклом у скрипковому концерті.

У глибокому за змістом скрипковому концерті проявилися найкращі риси композиторської творчості Сібеліуса: лірика і героїка, споглядальність і патетика з танцювальністю. Тому метою тез є введення до наукового обігу концертмейстерської проблематики, а саме виконання популярної сторінки скрипкової музики. Фортепіанна партія концерту для скрипки Я. Сібеліуса представляє значний інтерес для піаністів, а її вивчення є актуальним в практичному застосуванні для концертмейстерів.

Виконання концертмейстером фортепіанної партії клавіру концерту для скрипки з оркестром передбачає виконання усіх вказівок композитора, агогічних та динамічних позначок, а також врахування специфічного звучання оркестрової партії, намагання досягнути максимально наближеного тембрального забарвлення різних груп оркестру. Важливим для концертмейстера у виборі туше та у звуковому балансі є відчуття рівноправності соліста і оркестру (у цьому випадку соліста-скрипача і піаніста).

Сібеліус трактував фортепіано як співучий інструмент, на що вказує мелодизована фактура його фортепіанних творів, склад музичної тканини, ритмічна гнучкість і колористичне використання педалі. Тому композиторське прагнення, щоб кожен регістр фортепіано співав по-своєму особливо,

передбачило наймовірну кількість тембрів у фортепіанних опусах. Виконання клавiру потребує подолання ударної природи фортепіано і намагання відтворити увесь спектр мелодичного багатства оркестрових інструментів.

Головна партія першої частини концерту *d-moll, Allegro moderato* вимагає від піаніста особливо делікатного і м'якого туше. Задля прозорого звучання фортепіано педаль змінюється щодва такти. Наступне згущення фактури тріольними фігураціями проковує пришвидшення темпу, тому передбачається «вібрація» сильної і відносно сильної долі.

У першому оркестровому *tutti* зберігається акцентуація поступу четвертних і заповнення їх ритмічними тріольними фігураціями. Доцільне максимальне навантаження лапідарного поступу мелодії (який виконується чвертими і п'ятьми пальцями) і полегшення тріольей.

Для концертмейстера є важливим відчуття звукового балансу в ансамблі та не перевантаження фону для партії соло у ліричній темі побічної партії (*Molto moderato e tranquillo*). Задля адекватного тембрального звучання соло мідних духових (в заключній партії – наймасштабнішому оркестровому *tutti*) доцільне дотримання правильного положення рук: домінування правої руки над лівою. У першій частині концерту динаміка відіграє важливу роль у творенні образу, коли соліст і оркестр продовжують по чергову єдину лінію розвитку музичних образів, зливаючись у мужньому вольовому маршовому ритмі в кінці частини. Для концертмейстера дотримання чіткої метроритмічної канви є вагомим чинником успішного виконання.

Відкрите активне звучання мідних духових (з динамікою *f*) у фіналі першої частини поступається місцем теплому інтимному тембру дерев'яних духових із супроводом скрипок в другій, що вимагає від концертмейстера гнучкого реагування на тембральне забарвлення оркестру і зміни туше: глибокого і м'якого доторку до клавiш, без зловживання педаллю.

В оркестровому *tutti* задля чіткого і точного ритму варте корегування пунктирної формули: коротку тридцятьдвійку в октавному викладі доцільно виконати одногосно і дотримуватися субординації звукового балансу між лівою і правою руками. Для тембрального відтворення мелодії, що ведуть дерев'яні та мідні духові, доцільною є зміна розташування рук.

Третя частина концерту диктує концертмейстеру лаконічне використання педалі в однорідному поступі літавр у вступі, фігуративних пасажах впродовж щілої частини, у насичених оркестрових *tutti*, де звучання досягає свого апогею.

Виконання концерту для скрипки з оркестром Яна Сібеліуса потребує від піаніста володіння різними видами туше для відтворення усього спектру тембрів оркестрового звучання. Майстерне оперування мистецтвом педалізації забезпечить якнайповнішу інтерпретацію голосоведення струнних і духових інструментів. Також важливим є дотримання звукового балансу в дуєті зі

скрипалем, який веде партію соло.

Список літератури:

- 1.Александрова В., Бронфин Е. Ян Сибелиус. Очерк жизни и творчества. Москва, 1963. 151 с.
- 2.Вачнадзе М. Ян Сибелиус. Москва: Сов. композитор, 1963. 78 с.
- 3.Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера. Львів, 2001. 216 с.
- 4.Тавастперна Э. Сибелиус. Часть первая. Москва: Музыка, 1991. 279 с.

КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського»
Циклова комісія концертмейстерського класу та камерного ансамблю

*Бучковська Марина Сергіївна,
викладач-методист*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ «ПОКАЯННОГО ПСАЛМА» МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО З КАНТАТИ «ПСАЛМИ ДАВИДА»

Мистецтво піаніста-концертмейстера є особливим різновидом спільної гри. Воно базується на двох детермінантах – самоцінність, як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету, та єдність загального музичного простору для обох. Творчий тандем «піаніст – концертмейстер – соліст» – це «мистецтво діалогу», «рівноправний дует», у якому поєднуються різні мистецькі індивідуальності з метою втілення спільних художніх завдань й створення переконливої інтерпретації твору.

Отож зупинимося на обраному для аналізу творі – «Покаянному псалмі» з кантати «Псалми Давида» М.Ластовецького, окресливши деякі проблеми виконавської інтерпретації твору піаністом-концертмейстером і солістом, запропонувавши один з виконавських варіантів.

Переклад 4-ї частини для мецо-сопрано і фортепіано здійснений самим композитором.

«Покаянний псалом» написаний у тричастинній формі з кодою. Композитор детально виписує темпові позначення (італійські й за метрономом: *Lento* (чвертка = 52), *Sostenuto* (чвертка = 76) та ін.), агогічні відхилення (*allargando, rallentando*), динамічний план, штрихи тощо. Виконавцям слід бути уважними при виборі швидкого темпу, якщо існує проблема дикції, тому в т.т. 56-63 темп *Allegro assai* (чвертка = 144) був обраний такий темп, при якому не втрачалась чітка дикція й зміст вагомих слів у вокаліста («Не покинь мене, о Господи, Боже мій»...), щоб було ясно донесено значення поетичного тексту.

Темпові зрушення у бік пошвидлення (*più mosso*) передають напруження емоційних станів («Бо прошили мене твої стріли», «Бо душа моя сповнена глуму, і нема оздоровлення...»), а темпові розширення *allargando* підкреслюють важливість слів «руку Твоюю!», «в тілі моїм» та ін. Для підкреслення важливості слів і їх глибинного значення композитор застосовує й такий прийом – фермата над певним складом у словах «суди», «карай», «Твоюю!», «мою», «тяжчі» та ін.

Застосування фермат у творі більш широке – це фермата на паузі перед вступом голосу (т.т. 1, 3, 10, 12, та ін.) яка вводить у відповідний емоційний стан прохання, покаяння виконавців («Господи, не суди...», «і не карай...», «Бо провини мої...», «Як великий тягар...» та ін.). Фермати над акордами в кульмінаційних моментах (т.т. 9, 18, 45-46, 65) є продовженням могутнього звучання оркестру й підсумком попереднього, як змістового, так і динамічного розвитку (до *ff*).

Важливий момент у виконанні фортепіанної фактури піаністом-концертмейстером є відтворення оркестрових кульмінацій (т.т. 9, 18, 35-36, 46, 64-65). Діапазон звучання – до п'яти октав. У цих тактах композитор виписує педалізацію (пряма педаль) для точності й чистоти звучання гармоній. Концертмейстер має бути уважним і не допускати гармонічного нашарування у звучанні.

Одним із цікавих композиторських прийомів є пауза, виписана між тактами (т.т. 9-10, 36-37, 46-47, 65-66, 73-74), важливе розуміння її значення – це як розділовий змістовий знак у музичному розвитку, а також підсумок-усвідомлення попереднього тексту й посил до подальшого його розвитку. Необхідно знайти міру мовчання цієї паузи, яку виконує піаніст-концертмейстер, а в т.т. 73-74 опрацьовується цей момент разом з вокалістом.

У практиці виконання клавирів існують методи як редукції (спрощення) так і ампліфікації (збільшення, насичення) фортепіанної фактури для зручності виконавських прийомів й надання можливості наблизити звучання до оркестрового. Авторка тез за згодою композитора здійснила спрощення фактури в т.т. 56-62, де в партії лівої руки було одночасне виконання тремоло на фоні чіткої ритмічної фігури басу. Тремоло замінено на акорди, тривалість яких скорочується й переходить у тремоло на кульмінації, зберігається точне виконання басової лінії, а поступове посилення звучності *crescendo poco a poco* у швидкому темпі передає хвилююче й сповнене драматизму звертання «Не покинь мене, о Господи...» ... «Господи, Ти спасіння моє!».

У драматургії твору особливу роль відіграє лейтмотив (нім. *Leitmotiv* – провідний мотив), короткий мотив з вокальної партії на слова «гнівом твоїм» (мала терція). Цей мотив несе відповідне змістовне навантаження, передає емоційний стан, звучить впродовж усього твору й підкреслений композитором тембрально (соло гобоя в оркестрі) й більш насичено динамічно. Окрім виразно-змістової функції цей лейтмотив виконує й тематично об'єднуючу та формотворчу функції.

У тезах висвітлені тільки деякі завдання, які постали при вивченні «Покаянного псалма» М.Ластовського для створення яскравого образу у спільному виконанні – «соліст – піаніст-концертмейстер».

Авторський переклад 4-ї частини («Покаянний псалом») надає змоги звучати твору на різних сценах, і навіть досить камерних, та потребує знань специфіки виконання оркестрового твору засобами фортепіано і відповідної професійної винахідливості піаніста-концертмейстера. Виразові якості фортепіано, його барви, педаль, туше, різноманітні артикуляційні та динамічні можливості, широта діапазону надають можливості концертмейстеру

підтримати соліста у втіленні задуму композитора, закладеного в партитурі «Покаянного псалма» з кантати «Псалми Давида».

Список літератури:

1. Ластовецький М. Кантата «Псалми Давида» на канонічні біблійні тексти для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. – Партитура. Рукопис. 2000. – 186с.

2. Ластовецький М. Покаянний псалом з кантати «Псалми Давида», переклад для голосу та фортепіано автора. – Рукопис. – 10с.

3. Молитовний Псалтир. – Рим, видання Студіону, 1990. – 416с.

4. Святе письмо – видавництво отців Василіян «Місіонер», УБТ видавництво «Свічадо». Львів, 2015. – 1475с.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Кацеляк Орест Іоанінович,
Студент магістратури,
Душиний Андрій Іванович,*

к. пед. н., доцент, завідувач кафедри

АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО ГРИ НА БАЯНІ-АКОРДЕОНІ УКРАЇНИ У СВІТЛІ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

Українському баянно-акордеонному ансамблевому мистецтву гри відводиться належне місце у сфері популяризації феномену. Синхронізуючись із процесом культурологічної академізації інструментарію, ансамблеве виконавство विकристалізувалось у різноманітні типи і форми. Сьогодні воно репрезентує як тембрально-уніфіковані, так і тембрально-несоднорідні камерні колективи. Влучно зазначає Л. Пасічник: «Ансамблеве виконавство баяністів-акордеоністів стрімко еволюціонувало впродовж ХХ століття: від професійних ансамблів навчальних закладів до концертно-філармонійних академічних колективів, які з гордістю представляють національну культуру на міжнародній арені. Для цих ансамблів створюються численні оригінальні композиції, здійснюються переклади творів української та зарубіжної класики різних жанрів, стилів у переважній більшості керівниками колективів, активно пропагується науково-методична база для удосконалення виконавської техніки ансамблів баяністів, проводяться різноманітні конкурси, фестивалі, конференції» [1, 81].

В історичному українському академічному мистецтві перманентно постали високопрофесійні інструментальні ансамблі: Київський дует баяністів (Т. Мураїна – А. Гашенко), дует баяністів Харківської філармонії (Т. Липиницький – Л. Гура), квартет Київської філармонії (М. Різоль, М. та Р. Білецькі, І. Журомський), тріо Київської державної консерваторії (М. Кошуба, В. Паньков, В. Воеводін), дрогобицький ансамбль «Гармоніка» під керіванням Е. Мантулева при ДДПУ ім. І. Франка (С. Процик, Є. Марченко, О. Ліщинський, В. Чумақ, М. Фрайт, В. Собко, М. Сеньо, С. Торічна, Е. Мантулев) – тільки маленька частина загальної панорами колективів,

репрезентаторів професійного ансамблевого баянно-акордеонного виконавства України.

Серед активно функціонуючих ансамблів баяністів-акордеоністів (до певного часу) варто згадати Харківський (В. Міщенко – І. Снетков) та Київський (брати Пирого) дуети – лауреатів міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (Клінгенталь, Німеччина, I премія); Житомирське тріо (В. Губанов, В. Омельчук, С. Петрук) – лауреатів міжнародного конкурсу «Акорди Львова» (Львів, II премія); дуєту баяністів Ніжинського університету ім. М. Гоголя (В. Дорошін – М. Шумський) – володарів Гран-Прі міжнародного конкурсу «Акорди Львова»; «Прикарпатський дуєт баяністів» (В. Чумак – С. Максимов) – лауреати республіканського конкурсу (Івано-Франківськ, I премія), міжнародного конкурсу (Ржев, Росія, I премія), конкурс викладачів навчальних закладів культури і мистецтв Львівської області (диплом I ступеня) та ін.

Серед сучасних ансамблів, котрі ведуть потужну концертну діяльність і водночас здобувають престижні премії на конкурсах, варто згадати наступні: квартет баяністів імені Миколи Різоля (Р. Коломоець, І. Саєнко, Р. Молоченко, О. Шиян; свого часу у квартеті працювали А. Тихончук, С. Грінченко, В. Одинцов, В. Самофалов) – переможець міжнародних конкурсів в Італії «Citta di Castelfidardo» (I премія) та «Astor Piazzolla» (диплом), затребувана концертна одиниця в Україні та світі із 80-річною історією, своєрідна «школа ансамблевої гри», на якій виховувалось не одне покоління музикантів; київський «АККО Quartet» (О. Шиян, Р. Молоченко, В. Козицький, Б. Машталар) та дуєт акордеоністів «Eternal Sound» (Віктор і Василь Кравчуки) – Володарі «Трофею світу – 2019» (Лоуле, Португалія, I премія у номінаціях «Chamber Music Senior» та «Music World»), систематичні гастрольні поїзди колективів Україною, Білорусією, країнами Європи; львівське «Resonance Trio» (Н. Любінєць, Б. Андрійчук, В. Висоцький) – лауреати міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (Дрогобич, I премія), концертують Україною та Польщею; харківське тріо (В. Кайпагорський, І. Чередниченко, Р. Желіба) учасник низки фестивалівних атракцій, серед яких Всукраїнський фестиваль «День українського баяна і акордеона» київського міжнародного марафону баянно-акордеонної музики.

Варто звернутися до певної репертуарної політики низки колективів, котра охоплює творчість: В. Кілара («Орава»), В. Вівальді (I ч. з Концерту d-moll), Г. Хермоси («Ka male», «Brehme»), Н. Любінця («Втрачені мрії», «Воїн», «Fly»), А. П'яццолі («Смерть ангела») у «Resonance Trio»; В. Моцарта («Фантазія для органа f-moll»), К. Глюка (Танець фурії з опери «Орфей і Евридика», Мелодія з опери «Орфей і Евридика»), Й. Штрауса (Увертюра до оперети «Летюча Миша»), М. Мусорського («Старий замок», «Прогулянка», «Тюльрійський сад» з сюїти «Картинки з виставки»), А. П'яццолі («Milonga del Angel», «L'annuete del Angel»), Л. Колодуба (Концертно в 3-х ч.), Ю. Романова («Ноктюрн»), Д. Клебанова (Скерцо «Щедрик») у «АККО Quartet»; Ю. Тізола, Д. Елінгтона, М. Грін («Caravan»), Ю. Романова («Pio-Pita», «Кавказьке скерцо»), А. Бизов («Шведський псалм»), А. Гайденка («Плетениця», «Вечір у горах»), О. Назаренка (Обробка румунського народного танцю «Жайворонок»), А. Шнітке («Чиновники» з циклу «Гоголь-сюїта»), В. Подгорного («Українське каприччо») у тріо (В. Кайпагорський, І. Чередниченко, Р. Желіба) з

Харкова.

Таким чином, провівши певний історичний екскурс баянно-акордеонними колективами України, констатуємо – українська академічна школа гри на баяні-акордеоні здійснило вагомий внесок у світову індустрію виконавського мистецтва, утримуючи пріоритетні позиції у вирії сьогодення в ансамблевому мистецтві та сольному виконавстві. Адже всі учасники колективів пройшли шлях соліста-музиканта, апробувавши свої можливості на конкурсно-фестивальних імпрезах і здобувши знакові перемоги, які тим самим підтверджують фаховість кожного з учасників зазначених колективів у соціумі ХХІ століття.

Список літератури:

1. Пасічник Л. Типологія ансамблів за участю баяну, акордону в Україні періоду ХХ – початку ХХІ століть. *Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження Анатолія Онуфрієнка присвячується)*: зб. мат. наук.-практ. конф. / [упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт]. Дрогобич: Коло, 2005. С. 76–87.

КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського»
Циклова комісія «Народні інструменти»

*Кисилевич Тетяна Михайлівна,
викладач-методист*

В. КОСЕНКО. ЕТЮД-ГАВОТ СІ МІНОР В ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАЯНУ

*Летять у даль шляхи залізні
Ії, ти живий, між нами ти.
Того, хто все віддав Вітчизні,
Не може смерть перемогти.
В. Сосюра*

Віктор Степанович Косенко (1895-1937) – композитор, піаніст, пропагандист вітчизняної і зарубіжної класичної музики. Збагатити національне мистецтво високим професіоналізмом, наблизити його до рівня світової класики – було першорядним завданням композитора. В досягненні цієї мети В. Косенку належить одна з провідних ролей в плеяді українських композиторів. Його музика – це зразок світового класичного мистецтва.

Творчість Косенка охоплює майже всі жанри музики. Це – симфонічні, фортепіанні твори, інструментальні концерти, п'єси для інструментальних ансамблів, романси, обробки народних пісень. Музика його творів світла, лірична, мелодійна, позначена яскравим національним колоритом.

Особливої уваги заслуговує фортепіанна сюїта «11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 8). Звертаючись до форм західноєвропейських танців, В. Косенко створив 11 високохудожніх, досконалих за формою етюдів на власні теми, наблизивши їх до фольклорних зразків. І в цьому їх особлива цінність. Композитор не просто відтворює старовинні танці. В них втілене широке коло образів і настроїв. Кожен етюд – це своєрідна розповідь, новела зі своїми

настроями і переживаннями. Це немов «листок з альбому». У цьому циклі найяскравіше виявилися національні риси стилю композитора. Найбільше вони відчутні в гавотах, буре, куранті, мелодизм яких споріднений з народними мелодіями.

Назва «Етюдів» не випадкова. Косенко поставив перед собою також завдання педагогічного плану. Про це свідчить велика кількість прийомів і засобів, спрямованих на розвиток виконавської майстерності. П'єси мають різне призначення. Одні – швидкі, для розвитку пальцевої техніки; інші – повільні, спокійні – для досягнення співучої кантилени.

Цикл побудований за принципом стародавньої клавірної сюїти. Основні його частини – це алеманда, куранта, сарабанда і жига. Але автор розширює форму, вводить ще два гавоти, два менуети, буре, ригодон, пасакалью. Для етюдів характерні квадратність побудов, варіаційність, рондоподібні і тричастинні форми з повторенням епізодів; також рух паралельними терціями і секстами, децимами, тризвуками. Основне коло охоплених тут образів – це світлі, ніжно-ліричні, споглядальні, мужні, вольові, радісні, драматичні і глибоко трагедійні. Риси, які були притаманні старовинним жанрам, є характерними і для етюдів В. Косенка.

Перекласти сюїту «11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 8) на народні інструменти (баян, бандура, акордеон) пробували багато композиторів. Раніше була поширена думка, що переклад завжди втрачає в порівнянні з оригіналом твору. Але переклад «Етюдів-гавоту (сі мінор)» зроблений відомим композитором-баяністом, професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, великим Майстром баянного мистецтва – М. Різоєм (1919-2007) повністю заперечує цю думку. Це один з найбільш популярних творців цього циклу серед баяністів-акордеоністів. У творі збережено світлий, життєрадісний настрій, штрихову і динамічну палітру, форму твору. Майже витримана фактура партії лівої руки.

«Етюд-гавот сі мінор» – чотиридольний, рухливий французький танець. Це своєрідна розповідь про життя людини, це «пісня без слів» [3, 41]. Твір написаний у тричастинній формі. Як і в цілому циклі «11 етюдів у формі старовинних танців», так і в «Етюдів-гавоті (сі мінор)», композитор спирається на зарубіжну класику, її стиль і традиції. Це виявляється в музичній мові і трактуванні форми твору. Тема «Гавоту сі мінор» – це власна тема композитора, наближена до народного фольклору, і нагадує плавний, ліричний український хоровод. У цьому творі (як і у всьому циклі) яскраво видно національні риси стилю композитора, які найбільше відчутні в гавотах, буре, куранті.

Мелодія I частини сумна, спокійна, задумлива. Тема викладена терціями, переважає штрих *legato*. Сумні мотиви першого речення, котрі звучать на «р», ніби про щось розповідають. Друге речення першої частини більш рухливе, схвильоване, динамічне і підводить до кульмінації першої частини в цілому. У фактурі поєднана гра акордів, секст і підголосків у партії лівої руки. Закінчується перша частина «Гавоту» сумною мелодією початку, яка, ніби, ще раз підкреслює свою важливість і створює обрамлення.

II частина «Гавоту» – ніжна, радісна, схвильована. Починаючись на «р»,

вона впевнено піднімається до кульмінації (*f*) і знову стихає на *ritenuto* і ферматі. В мелодії чергуються терції і сексти. Активнішою стає партія лівої руки, з'являються підголоски, які доповнюють мелодію. Більш гнучкою стає динаміка.

III частина – це майже дослівне повторення першої частини з її динамікою, фактурним викладом, наспівністю і настроєм. Чотиритактне закінчення, побудоване на мелодії першої частини, завершує і ще раз підкреслює сумну розповідь, втілену в музику.

Весь талант, всі сили В. Косенко віддав рідному народу. Його музика – про людину і для людини. В перекладах на різні інструменти, вона живе, виконується, виховує і навчає. І по праву сюїта «11 студій у формі старовинних танців» посідає одне з провідних місць в репертуарах музикантів.

Список літератури:

1. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором. Київ: Музична Україна, 1982.
2. Давидов М. Методика перекладів інструментальних творів для баяну. Москва: Музыка, 1982.
3. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002.
4. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ: Музична Україна, 1974.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Інститут музичного мистецтва
Кафедра методики музичного виховання і диригування

*Ластовецька Любомира Василівна,
доцент*

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

У творчому доробку сучасного українського композитора, члена Національної спілки композиторів України, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Адамовича Ластовецького представлена вокально-хорова, симфонічна, камерно-інструментальна, хорова, вокальна, фортепіанна музика, музика для театру. Серед його знакових творів – три кантати («Псалми Давида», «Повернення Дрогобича», «Пісня про Чорновола»), симфоніета «Пам'яті героїв Крут», вокально-симфонічна сюїта «Верховинці», симфонічна посма «Галичина», увертюра «Бойківська», «Лірична посма», «Легенда про Кармалюка», солоспіви, хори, п'ять збірників п'єс для дітей та юнацтва для фортепіано, сонати та ін.

М. Ластовецький є автором як оригінальних хорових творів, так і обробок народних пісень. Вони написані для різних складів. Композитор звертався до поезії як класиків української літератури (Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, М. Рильського, А.Малишка), так і сучасників (В. Романюка, П. Перебийноса, М. Шалати, М. Богаченка, М. Белея, Ф.Кривіна та ін).

Останніми роками побачили світ наступні видання хорових творів

М. Ластовецького: «Тече вода в синє море», «Вітер з гаєм розмовляє» на сл. Тараса Шевченка [6]; три твори для мішаного хору без супроводу («Зажурили сі буйні гори», «Святий Боже», «Христос Воскрес! (Великодня пісня)» [4]; чоловічі хори без супроводу («Мужицька доля» на сл. В. Романюка, обробка укр. нар. пісні із записів І.Франка «Ой світи, місячснську», «Ой жалю, мій жалю» на сл. І.Франка, обробка укр. нар. пісні «Ой, по горі, горі») [11]; два збірники на сл. Лесі Українки: «Мелодії смутку і надій (цикл 12-ти п'єс¹ для жіночого хору без супроводу)» [5] та «*Contra spem spero!*»² для жіночого хору без супроводу [9]; збірник «Не забудь юних днів» на сл. Івана Франка («Червона калино, чого в лузі гнєшся?»), «Не забудь юних днів», «Дивувалась зима», «Зелений явір», «Ой жалю, мій жалю», «Чим жива пісня») [10]; два збірники обробок жнивварських пісень: 17 творів³ для мішаного хору без супроводу [2] та 32 композиції⁴ для жіночого хору [3]; чотири твори для мішаного хору без супроводу на сл. Петра Пересбийноса («Ніч у полі», «Дерево вічності», «Дві зоря ціло у небі», «Сніг у квітні») [8]; три твори для чоловічого хору без супроводу на слова Віктора Романюка («Отча криниця», «Де ти, ладо чорноброва», «Мужицька доля») [7].

Як зазначила доктор мистецтвознавства, проф. І. Бермес, «Хорова творчість композитора об'ємна, тісно пов'язана з естетичним світом національної культури і виражає себе в нерозривному зв'язку з ним. Це прослідковується і в засобах музичної мови, серед яких фольклорні елементи посідають вагомє місце, і в образному характері поетичних текстів, до яких звертається композитор» [1, с. 229].

Список літератури:

1. Бермес І. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 15 (т.1). Рівне, 2009. С. 225–232.

2. Ластовецький М. Жнивварські пісні. Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Коло, 2015. 92 с.

¹ 1. «Пічка тиха і темна була», 2. «Не співайте мені сеї пісні», 3. «Горить мое сердце», 4. «Знов весна», 5. «Дивлюсь я на ясні зорі», 6. «Стежина я і сдухала весну», 7. «Хотіла б я пісню стати», 8. «У чернужу хмару зібралася туга моя», 9. До музи (д'яриши, до мене, чарівнице мина»), 10. «То була тиха ніч чарівниця», 11. «Давня весна», 12. Перемога («Довго я не хотіла коритись весні»).

² «Падає», «Коввалія», «Красо України Пододля!»), «Чого то часами», «Пісня (Чи є краєц між квітками)», «Па роковини Шевченка (Шевченківі)», «Напророслі», «*Contra spem spero!*», «Мій півник, вірай, моя пісню!», «На чолі нас було тільки двоє», «Сльози-перли (концерт для жіночого хору без супроводу): I. «Хороманько, рідна! Коханій мій краю!»), II. «Україно! Плату сльози над тобою...», III. «Всі наші сльози туюго палкою...»); «Досвітні огні», «Слово, чому ти не твердїла кривд...», «Як дитиною, було...».

³ 1. «Задивилися студолі», 2. «Уже сонце на причинку», 3. «У педіло пораненьку», 4. «Ой уже сонце над вербами», 5. «Ой, заспаймо, гей», 6. «Ой лігас кокоманько», 7. «Ой чисто жито», 8. «Ой тї, ланє, ланочку», 9. «Уже сонечко закотилося», 10. «Болять мене руки», 11. «Дивувалися пісні», 12. «Ви жєнці молодїї», 13. «А вже сонце заходить», 14. «А в нашого господаря», 15. «Йой чїє то поле», 16. «Живо, жєнчки, живо», 17. «Переплонька мала».

⁴ 1. «Ой снопе, снопе», 2. «Ой паночку наш», 3. «А в нашого пана», 4. «Весело на ниву жєнчки їдуть», 5. «Ой на горі жєтє жєтє», 6. «Ой півничку наш, наш», 7. «Ой чїє ж то жєтє», 8. «Ой на горі заїцїні оженки», 9. «Ой курїтєся дорїзєйко», 10. «Мавно жєтєчко, мавно», 11. «Вїничку, вїничку, вїничку мїй», 12. «Качавє вїнок з лану», 13. «Ой і скїдай да, Хведорку, жупан», 14. «Я ж думала, що зажалася», 15. «А вже сонце котїтьєся», 16. «Ой зашумїла дуброва», 17. «Обжали ж ми ниву», 18. «Уже сонце на лану», 19. «В чїстємо полі садочок», 20. Ой позвала мене мати», 21. «Вітеру, сонїно, вітру!»), 22. «Ото наш господар охочий», 23. «Кругом, жєнчки, кругом», 24. «У педіло ранє-ранїці», 25. «Нує, нує до мєжє», 26. «Ой коли господар журивєся», 27. «Із поля вїничок котївєся», 28. «А вже сонце нагорї», 29. «У педіло пораненько», 30. «Мїєнцє-ярожєйку», 31. «Іскрїнка», 32. «Ви, жєнчки славно».

3. Ластовецький М. Жнивварські пісні. Зошит 2. Для жіночого хору / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Посвіт, 2019. 136 с.
4. Ластовецький М. «Зажурили сі буйні гори», «Святий Боже», «Христос Воскрес! (Великодня пісня)». *Хорові твори сучасних галицьких композиторів: Хрестоматія* / Ред.-упор. Л.В. Ластовецька. Дрогобич: Вимір, 2006. С. 36–55.
5. Ластовецький М. Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Коло, 2016. 84 с.
6. Ластовецький М. «Тече вода в синє море», «Вітер з гаєм розмовляє». *Поезія Тараса Шевченка в сучасній хоровій музиці (до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка* / Ред.-упор. Д. Василик, А. Славич. Дрогобич: Посвіт, 2013. С. 41–49, 128–129.
7. Ластовецький М. Чоловічі хори без супроводу на слова Віктора Романюка. Тернопіль: Астон, 2002. 24 с.
8. Ластовецький М. Чотири мішані хорові твори без супроводу на слова Петра Перебийноса. Тернопіль: Астон, 2002. 24 с.
9. Ластовецький М. *Contra spem spero!* (жіночі хори без супроводу) / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Посвіт, 2018. 134 с.
10. «Не забудь юних днів». Хори на вірші І. Франка / Ред.-упор. Н. Синкевич. Дрогобич: Посвіт, 2017. 40 с.
11. Співає муніципальний чоловічий хор «Каменяр». Репертуарний збірник / Упор. С. Целюх. Вип. 2. Стрий: Щедрик, 2010. 107 с.

Вьетнамская национальная академия музыки (Ханой, Вьетнам)
Кафедра аккордеона

*Нгуен Тай Хынг,
заведующий кафедрой*

PERELOZHENIE MUZYKAL'NYKH PROIZVEDENIY DLYA AKKORDEONA VO V'YETNAME

Сегодня в мире довольно много оригинальных произведений, написанных для аккордеона, что способствует пополнению преподавательского и концертного репертуара, созданию особого облика профессионального аккордеонного концертного искусства. Однако во Вьетнаме количество оригинальных произведений вьетнамских композиторов, написанных для аккордеона, остается довольно скромным. За более чем 60 лет, прошедших с момента, когда аккордеон был введен в систему профессионального обучения во Вьетнамской Национальной Академии Музыки (с 1956 года в систему среднего образования, а в 1978 году в систему высшего образования), лишь немногие вьетнамские композиторы написали оригинальные произведения для аккордеона. Здесь нужно упомянуть аккордеониста, доцента Суан Ты (род. В 1934 г.), автора более 30 произведений, написанных для готово-выборного аккордеона (в частности, «Молодежная соната» исполнялась в конкурсной программе вьетнамских абитуриентов на «Сoup Mondial 1978» в Польше, Нгуен Фук Линь (более 20 произведений, написанных для готово-выборного

аккордеона, Концерт для аккордеона и симфонического оркестра), композитора До-Хонг-Куан (Два произведения для аккордеонного квинтета), покойного композитора Хоанг-Зьюнг (шесть произведений для готового standard-bass аккордеона).

Краткий обзор даст представление о том, насколько скромным остается количество произведений, написанных оригинально для аккордеона вьетнамскими композиторами. Что касается переложённых произведений, то за более чем 60 лет развития профессионального аккордеонного искусства в нашей стране, прошедших с 1956 года, когда аккордеон был официально введен в систему обучения во Вьетнамской Музыкальной Школе (ныне Вьетнамской Национальной Академии Музыки), в ситуации нехватки вьетнамских произведений, написанных оригинально для аккордеона, преподаватели-аккордеонисты Вьетнамской Национальной Академии Музыки первого поколения Ву-Тхуан, Суан-Ты использовали ряд вьетнамских музыкальных произведений (написанных для фортепиано или симфонического оркестра) для переложения для аккордеона, чтобы пополнить специализированную программу обучения 60-х – 70-х годов прошлого века.

В 70-х – 80-х годах преподаватели следующего поколения Дай Донг, Лыу-Минь наряду с активным обновлением современных произведений иностранных композиторов (в основном русских и немецких) писали произведения для аккордеона, по-прежнему использовали произведения мировой классической и вьетнамской музыки для музыкальной программы обучения во Вьетнамской Национальной Академии Музыки. С конца 90-х годов до сегодняшнего дня количество переложённых музыкальных произведений вьетнамских и иностранных композиторов заметно уменьшилось. В этот период Лыу-Минь составил сборник избранных вьетнамских произведений, написанных для аккордеона соло и аккордеонного оркестра, который был издан в 2001 и 2005 годах. Преподаватель Нгуен Тай Хынг переложил ряд произведений вьетнамских композиторов Тхай-Тхи-Лиен, Вьет-Ким (написанных оригинально для фортепиано), Чонг-Банга (написанных оригинально для симфонического оркестра) и зарубежных композиторов И.С. Баха, К.В. Вебера, Ф. Шуберта и Ф. Листа, Шуберта-Прокофьева, Д. Майтса, и т.д. для исполнения на аккордеоне соло, также для аккордеонного оркестра.

Таблица 1.
Произведения, переложённые для аккордеона вьетнамскими авторами

П/п	Автор, переложения для аккордеона	Автор, оригинальное произведение	Оригинальный инструмент
1	Ву Тхуан (Vu Thuan)	До Пьюн-Хоанг Туан. <i>Hành quân xa (Долгий поход)</i> . Вариации на тему. Нгуен Ван Тхьюнг. <i>Phi ngựa bắn cung (Играющийся на лошади, стреляющий из лука).</i>	Фортепиано
2	Суан Ты (Xuan Tu)	Нгуен Ван Тхьюнг. Сюита: « <i>Que hương Tây Nguyên</i> » (<i>Родина Тэйжун</i>). Фам Ван Тьнг. <i>Hoa thom buom luon (Бабочка,</i>	Фортепиано

		<p>кружевная над ароматным цветком).</p> <p>Ха Сам/ Па Сам. <i>Que hương tuoi đẹp</i> (Родная страна).</p> <p>Ван Тханг/ Van Thang. «<i>Chai Tay Nguyen</i>» (Вариации, посвященные Тэингуену).</p> <p>Пуен Тхи Пхон/ Nguyen Thi Nhung. «<i>Nh anh hung Mien Nam</i>». <i>symphonic poem</i>. (Симфоническая поэма «Героиня Юга»).</p> <p>Динь Куанг Хон/ Dinh Quang Hon. <i>Giao huong</i> «<i>Suoc chien dau vi dai</i>» (Глава III Симфония «Великое сражение»).</p>	Симфонический оркестр
3	Дай Дунг (Dai Dong)	<p>И. С. Бах. <i>Acht klein preludien und fugen</i>.</p> <p>Ф. Мендельсон. <i>Rondo Capriccioso</i>.</p> <p>Нгуен Ван Тхьюнг/ Nguyen Van Thuong. <i>Phi ngua ban cung</i> (Мчущийся на лошади, стреляющий из лука).</p> <p>И. Штраус. <i>Voice of Spring</i>.</p>	Орган Фортепиано Симф. Орк.
4	Линь Минь (Luu Minh)	<p>И. С. Бах. <i>Prelude & Fugue in D-dur</i>.</p> <p>П. Римский-Корсаков. <i>Полет ималы</i>.</p> <p>В. Монти. <i>Чардаш</i>.</p> <p>Ж. Бизе. <i>Прелюдии</i> (отрывок из оперы «Кармен»).</p> <p>М. Дунаевский. <i>Дети капитана Гранта</i>. Музыка к фильму.</p> <p>Чонг Банг. «<i>Chao tung</i>». <i>overture</i> (Увертюра «Приветствие»).</p> <p>Хоанг Ван – Тон Тхат Чием. <i>Белоглазка</i>.</p> <p>Пуен Ван Тхьюнг/ Nguyen Van Thuong. <i>Vu khue Meo</i> (Танец народа Мео).</p>	Орган Скрипка Симфонический оркестр Фортепиано
5	Нгуен Тай Хынг (Nguyen Tai Hung)	<p>И. С. Бах. <i>Klein preludien und fugen No7, a-moll</i> .</p> <p>Моцарт. <i>Fantasia d-moll</i>.</p> <p>Шуберт – Прокофьев. <i>Вальс-Сюита</i>.</p> <p>J. Miles. <i>Music is my first love</i> («Музыка была моей первой любовью»), переложение для аккордеонного оркестра; Nguyen Tai Hung.</p> <p>A. L. Webber. «<i>Phantom of The Opera</i>» (<i>Suite</i>), переложение для аккордеонного оркестра; Nguyen Tai Hung.</p> <p>Тхай Тхи Лиен. <i>Xoe ben song sat</i>.</p> <p>Тхай Тхи Лиен. <i>Утром на прогулку</i>.</p> <p>Вьет Ким. Полифоническая пьеса.</p> <p>Вьет Ким. <i>Bac Kim Thang</i>.</p> <p>До Пхон – Суан Ты/ Do Nhuon-Huan Tu. <i>Du kich song Thao</i> (Партизаны реки Thao), переложение для аккордеонного концерта (Нгуен Тай Хынг, 1988, Государственный музыкальный колледжа имени Гнесиных).</p> <p>Чонг Банг/ Trong Bang. <i>Ngnoi ve dem toi ngay vii</i>. <i>Overture</i> «Человек, принесший радостный день», переложение для аккордеонного оркестра.</p> <p>К. Вебер. <i>Konzerstück</i>, переложение для аккордеонного оркестра; Nguyen Tai Hung.</p>	Орган Фортепиано Акордеон Симфонический оркестр Ф-но и симф. Оркестр

Переложение музыкальных произведений мировых классиков и

вьетнамських композиторів для аккордеона в якій-то мірі полегчає цю репертуарну проблему у нас во В'єтнамі. Крім того, переложення образців музичної класики для аккордеона розширює звуковий виразисті й фактурні можливості цього інструмента, сприяє підвищенню професіоналізму виконавців - аккордеоністів. Воно допомагає підготувати музично розвинутих виконавців, які глибоко відчувають і розуміють музику, знайомить учасників і кола слухачів з кращими зразками світової класики.

Список літератури:

1. Липс Ф. *Искусство игры на баяне*, Музыка, Москва, 1985.
2. Липс Ф. *О переложении и транскрипции*, Москва, 1999.
3. Нгуєн Тай Хынг/ *Nguyen Tai Hung*: Переложення клавирних творів для готово-виборного аккордеона. Москва, 1988.
4. Сурков А., Плєтєв В. (1977): *Переложение музыкальных произведений для баяна*, Музыка, Москва, 1977.
5. Trong Bang-Nguyen Tai Hung: *«Nguoi ve dem toi ngay vui»*, overture (Увертюра «Человек, принесший радостный день», переложение для аккордеонного оркестра, партитура. VNAM, Hanoi, 2019.
6. Vietnam National Academy of Music (VNAM). Программа обучения по специальности «аккордеон», Hanoi, 2019.

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Кафедра спеціального фортепіано

Соланський Степан Степанович,
к. мист. PhD, доцент

«ПРЕЛЮДІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО КЛОДА ДЕБЮССІ

Щодо питання ролі імпресіонізму в музиці, існують кардинально різні погляди. Частина музикознавців стверджує, що імпресіонізм в музиці виник у середині 90-х років XIX ст. Це був період, коли в мистецтві імпресіоністи домоглися визнання не лише публіки, але й критиків. Інша частина дослідників переконана, що імпресіонізм в музиці відсутній, як такий. Їхні судження ґрунтуються як на логічних міркуваннях, так і на запереченнях французького композитора і піаніста Клода Дебюссі (*Claude Debussy*) (1862 – 1918). Попри те, що його сприймають як «основоположника імпресіонізму в музиці», мистець вважав за недоцільне застосування цього терміну в музичному мистецтві, а себе особисто не позиціонував як імпресіоніст. В цьому контексті слід зазначити, що музичні критики кінця XIX ст. використовували термін «імпресіонізм» здебільшого у зневажливо-іронічному ключі. Мистці цього напрямку прагнули вивільнення від норм, шаблонів та умовностей, продиктованих естетичними принципами тогочасного академічного мистецтва. Імпресіоністи ж намагались передати мовою ліній, барв, об'ємів та звуків не зовнішній, реальний аспект предмету, а його чуттєвий спектр, викликаний спогляданням предмету.

До новачів К. Дебюссі в музиці можна віднести: перебудову системи

тонального мислення, відмінну від класико-романтичного періоду гармонічну мову, суттєво збагачену дисонансами, прискіпливу увагу до звукобарв, тембрів, які почали сприйматись як самодостатній та домінуючий елемент в ієрархії музичних засобів. К. Дебюссі вважається одним із перших західноєвропейських композиторів, який змінив усталені принципи ладо-тональної системи. Новим стало сприйняття К. Дебюссі ритму, рамки тактової нотації почали відгравати лише роль контурів – орієнтирів. К. Дебюссі не підкреслював вузлові моменти архітектонічної конструкції творів, навпаки ж, часто робив їх майже непомітними для слухача, завуальовуючи та пом'якшуючи, через що форма у його композиціях дуже пластична, сприймається як безпосереднє та вільне висловлювання на кшталт *quasi* – імпровізаційності.

Щодо часу написання 24-х Прелюдій К. Дебюссі (1-й зошит – 1910 рік, 2-й зошит – 1913)¹, можна провести паралель до появи тотожних за жанром композицій: приблизно тоді ж Сергій Рахманінов створив 10 Прелюдій *op.* 23 (1903), а в 1910 р., в рік виходу першого зошита Прелюдій К. Дебюссі, побачили світ ще 13 Прелюдій *op.* 32, російського композитора. Тоді ж 9 Прелюдій *op.* 103 написав Габріель Форе, а Олександр Скрейбін працював над 24-ма Прелюдіями *op.* 11.

Серед інспіраторів циклу К. Дебюссі, неодноразово згадуються 24 Прелюдії одного з його найбільш улюблених композиторів – Фридерика Шопена. Це випадковість чи ні (!), але перший зошит Прелюдій французького композитора з'явився в 1910 р. – у рік шопенівського центенаріуму. Варто також згадати, що саме польський композитор зробив вирішальні кроки у наданні Прелюдії максимальної автономності, перетворивши її у цілком самостійний жанр.

Тематика 24-х Прелюдій К. Дебюссі надзвичайно широка як в хронологічному, так і в географічному аспектах. Можливо, композитор не випадково відкрив цикл «Дельфійськими танцівницями», а завершив френетичним «Фсерверком», наприкінці якого звучить Гімн Франції. Таким чином, він перскинув хронологічну арку від Античності, до сучасності.

У циклі Прелюдій цікавим є звернення К. Дебюссі до чотирьох стихій: землі, води, повітря та вогню. Зокрема, стихія землі присутня в Прелюдіях «Кроки на снігу», «Пагорби Анакапрі»; стихія води – у «Вітрилах», «Затонулому соборі», «Ундіні»; стихія повітря – в «Звуках й ароматах, що витають у вечірньому повітрі», «Що бачив західний вітер», «Вітер на рівнині»; стихія вогню представлена у «Фсерверку». Цікавим є поділ Прелюдій за «національними ознаками». Серед 24-х композицій, крім тих, що апелюють до його Батьківщини Франції, п'ять викликають аналогії до Англії, дві – до Америки, по одній – до Шотландії, Італії, Іспанії, Єгипту, Індії та Греції [2].

¹ Зошит I: 1. Danseuses de Delphes, 2. Voiles, 3. Le vent dans la plaine, 4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 5. Les collines d'Anacapri, 6. Des pas sur la neige, 7. Ce qu'a vu le vent de l'ouest, 8. La fille aux cheveux de lin, 9. La sérénade interrompue, 10. La cathédrale anglo-normande, 11. La danse de Puck, 12. Minstrels.

Зошит II: 1. Brouillards, 2. Feuilles mortes, 3. La puerta del vino, 4. Les fées sont d'exquises danseuses, 5. Bruyères, 6. General Levine – eccentric, 7. La Terrasse des audiences du clair de lune, 8. Ondine, 9. Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.F.C., 10. Canope, 11. Les tierces alternées, 12. Feux d'artifice.

З літературними творами пов'язані наступні Прелюдії: «Танець Пека» – зі «Сном в літню ніч» Вільяма Шекспіра, «Звуки й аромати, що витають у вечірньому повітрі» – з поезією Шарля Бодлера, «В знак поваги С. Піквіку...» присвячена героєві Чарльза Діккенса. В циклі зустрічаються чимало казок та легенд («Феї – чарівні танцівниці», «Затонулий собор», «Ундіна»). Дивовижно натхненні імпресіоністичні відображення природи доповнюють широку панораму Прелюдій: «...Музика – саме те мистецтво, що найближче до природи (...). Тільки музиканти мають перевагу вловлювати всю поезію ночі і дня, землі і неба, відтворювати їх атмосферу і ритмічно передати їх неосяжну пульсацію» [1, с. 58]. Ці слова належать К. Дебюссі, неймовірно поетична та живописна музика якого вже більше століття вабить виконавців та слухачів.

Список літератури:

1. Дебюссі К. Статті, рецензії, бесіди. Ленінград: Музика, 1964. 280 с.
2. *Claude Debussy, Preludes Book 1. The autograph score / Introduction by Roy Howat. The Pierpont Morgan Library Music Manuscript Reprint Series: Dover Publications, 1987.*

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Сторонська Наталія Зеновівна,
провідний концертмейстер, здобувач
Науковий керівник Душиний Андрій Іванович,
к. пед. н., доцент, завідувач кафедри*

**ТВОРЧЕ КОМПОНУВАННЯ ДЛЯ БАЯНА МИТЦІВ
ІНСТИТУТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДРОГОБИЧА
(Е. Мапгульс, Ю. Чумак, А. Душний)**

Сучасні вимоги щодо оновлення мистецької освіти зосереджують особливу увагу на фаховій підготовці майбутнього вчителя мистецьких дисциплін, розвитку його виконавської майстерності. Важливим елементом якісної підготовки студента є вдало підібраний виконавсько-педагогічний репертуар. Проблема оновлення педагогічного репертуару як основи розвитку професійної підготовки студента в процесі музично-виконавської діяльності, є досить актуальною. З цією метою, митцями Дрогобищини¹ здійснюється постійна творчо-пошукова робота, основними аспектами якої є створення якісно нових сучасних композицій (оригінальні твори), а також перекладення кращих взірців фольклорної і класичної музики.

Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна [3] Ернеста Мапгульса написано із присвятою для доньки Ірини. Ця збірка містить 10 п'єс, які сприяють розвитку музично-виконавських здібностей юних музикантів, збагаченню їх світогляду, розширенню сприйняття образності музичних творів, та досить легко ними сприймаються. Ці різнохарактерні твори передають неповторний

¹ Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

колерит мальовничого куточка України – Прикарпаття. Умовно їх можна поділити на групи, диференціацію між якими зазначено у назвах, а, відтак, і у засобах музичної виразності, а саме, композиції, які передають зображально-споглядальний настрій милування природою («Трембітове відлуння», «Карпатський мотив», «Гірський струмочок»), композиції лірично-наспівного характеру («Гуцульський наспів», «Пісня Тринки»), і танцювального («Дві коломийки», «Танець з топірцями», «Гуцульський танець», «Марш лісорубів»).

Ці мініатюри, написані переважно у простій дво- або тричастинній формі, отримали нсабняку популярність серед поціновувачів баянного мистецтва, і надихнули випускника магістратури Е. Мантулева **Юрія Чумака** на аранжування чотирьох композицій з даного циклу («Гуцульський танець», «Коломийка», «Трембітове відлуння», «Марш лісорубів») для оркестру українських народних інструментів [4, 6–30]. Ці твори, завдяки майстерному аранжуванню, розкривають багатотембральність та колерит музики, так як партитура розписана для оркестру з 11 інструментів: сопілки, двох бандур, двох баянів, цимбал, трьох скрипок, віолончелі і контрабасу. Дані композиції успішно апробовані оркестром ДМК ім. В. Барвінського та колективами краю у навчальному та концертному процесі.

Вагомим фактором розвитку і вдосконалення здібностей музиканта-виконавця є практичні навички і вміння гри в дуеті – колективній формі музикування, яку часто розглядають як предмет засвоєння і метод навчання одночасно. Досить цікавими є перекладення **Андрієм Душним** для двох баянів українських народних пісень «По садочку ходжу» і «Із сиром пироги» (обробки І. Миськіва) [1, 5–12]. У цих творах дотримані основні канони, згідно яких розвивається ансамблеве музикування: окремі моменти виконуються учасниками одночасно (вступ, зняття звуку, пезури, паузи і т.д.), а також у синтезі індивідуально-особистісного і колективно-сумісного начал, рівноправного характеру художньої ініціативи (виконавська інтерпретація кожної з партій, штрихові та міхові прийоми, динаміка, темпоритм).

Також для дуету баяністів Е. Мантулевім було здійснено обробку української народної пісні «Чорні брови, карії очі» [5, 58–63]. Ця обробка написана у формі варіацій, кожна з яких позначена іншим темпом, і, відповідно, іншим характером (*Andante cantabile*; *Leggiero*, *lento*; *Espressivo*; *Largo*). Текст насичений досить чіткими та точними вказівками стосовно динамічних та аогічних відхилень. Між частинами або є перерва в звучанні (паузи), або акорд у партії другого баяна (між першою і другою варіаціями), або акордовий хід, який виконують обидва інструменти (між третьою і четвертою). Кульмінаційним моментом усієї композиції є закінчення *Espressivo*, де автор здійснює зміну *f-moll* на *c-moll* (мінорна домінанта), що врешті решт призводить до розв'язання нестійкості і повернення до основної тональності.

Ще одним видом перекладень, який потребує висвітлення, є перекладення класичних творів. До прикладу, Е. Мантулев здійснив перекладення для баяна «Трьох коломийок» М. Колесси [2], які були написані композитором для фортепіано (1958), і звучали у неперевершеному виконанні Марії Крушельницької. До жанру коломийки звертались, а також досить часто використовували у своїй творчості і М. Колесса і Е. Мантулев. Тому, відчувачи і розуміючи специфіку даного жанру, автором перекладення було враховано усі нюанси композиторського задуму, йому вдалось втілити ці пієси у звукову палітру і виразові можливості баяна, тим самим збагативши

репертуар баяністів, а також надавши нове життя і звучання колоритному і характерному опусу М. Колесси.

Таким чином, нами окреслено певний доробок митців Франкового ЗВО Дрогобича в контексті популяризації репертуарних тенденцій ХХІ століття з проєкцією на різносторонній розвиток особистості музиканта (соло, ансамбль, оркестр).

Список літератури:

1. Душний А., Карась С., Пиц Б. Педагогічний репертуар для дусти баяністів: Навчальний посібник. Дрогобич: Посвіт, 2007. 96 с.
2. Колесса М. Коломийки / [перекл. для баяна Е. Мантулева]. К.: Музична Україна, 1969. 11 с.
3. Мантулев Е. Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна. Дрогобич: Вимір, 2000. 20 с.
4. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів: навчальний посібник / [автори-упоряд. А. Душний, В. Шафета]. Дрогобич: Посвіт, 2012. 156 с.
5. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навчальний посібник / [ред.-упоряд.] А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2012. Вип. 3. 80 с.

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
фортепіанно-теоретичний факультет
Кафедра камерного ансамблю

Щербакова Ольга Костянтинівна,

к. мист., доцент

Щербаков Юрій Вікторович,

к. мист., доцент

РЕФЛЕКСІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Програмна музика спирається на досить широкий спектр життєвих ситуацій, історичних подій, вражень від природи. Серед різноманітних першоджерел, які знайшли відображення в камерно-інструментальних творах композиторів, зустрічаємо враження від техніки живопису або зразків образотворчого мистецтва.

Відтворення музичними засобами вражень композитора від мистецтва живопису, який дуже палко підтримувався спочатку Ференцем Лістом, а потім іншими представниками романтизму, було продовжено багатьма митцями ХІХ-ХХ століття. Тепер, у ХХІ столітті твори, що базуються на образотворчих зразках можемо розглядати як окрему гілку розвитку програмної інструментальної музики.

Серед найбільш яскравих прикладів втілення ідей образотворчого мистецтва в фортепіанній музиці згадаємо славнозвісний цикл «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Заручини» Ф. Ліста, «Естампи» К. Дебюссі. Поряд з жанровими прикладами картин та акварелей з симфонічної літератури («Чотири симфонічні поеми по картинах Бекліна» М. Рegera, «Фрески П'єро делла Франческа» Б. Мартіну) [1, с. 254], можемо зазначити наявність такої

тематики і в камерно-інструментальній музиці.

Захоплюючись багатим різнобарв'ям акварелі, композитори пропонують різноманітні авторські проекти. Цикли п'єс для фортепіано з програмною назвою «Акварелі» створили композитори М. Раков, І. Альбова, А. Ганьон, Н. Гаде, Г. Портнов, В. Кирсіко, М. Кармінський, Ф. Надсенко. Сприйняття акварельної техніки у деяких композиторів поєдналося з відчуттям джазових ритмів (І. Бойко «Джазові акварелі» для фортепіано, Р. Мікелесскас «Етюди-акварелі в джазовому стилі» для фортепіано).

Бажаючи відтворити прозорість акварельних переливів засобами колористично-музичної виразності, литовський композитор В. Багдонас звернувся до такого інструментального складу, як двоклавірний дуєт [4, с. 7]. У міні-диптиху «Дві акварелі» В. Багдонаса привертає увагу ефект контрасту рафінованості звукової палітри та соковитих кольорових плям при використанні у фортепіанних партіях достатньо простої фактури. Художні завдання, які спрямовані на відтворення арсеналу засобів виразності акварельного мазка, спонукають виконавців більш детально відноситися до авторських ремарок стосовно ансамблево-узгодженої педалізації, за допомогою якої композитор формує коло дивних кольорових переливів.

Починаючи знайомство з програмним твором, інтерпретатор завжди повинен заглибитись у роздуми над бажанням автора конкретизувати в музичному творі свої творчі первинні імпульси. Зазначимо, що авторська програма твору не обмежує ініціативність виконавця, але й відкриває перед ним дуже широкий шлях до нових пошуків у відтворенні музичних образів.

Увагу композиторів в пошуках зв'язків між акварельною технікою та її відтворенням у музичній тканині привертають інструментальні ансамблі. Чималі можливості для сонористичних рішень відкриваються у творах Ю. Іщенка («Акварелі» для скрипки та фортепіано), Ф. Гобера («Три акварелі» для скрипки, віолончелі та фортепіано), Т. Смирнової («Японські акварелі» для скрипки, флейти, гобоя, віолончелі та клавесина), Л. Шукайло («Акварелі» для флейти та фортепіано), Н. Юхновської («Кавказькі акварелі» для струнного квартету), Л. Дюрозуара («П'ять акварелей» для скрипки та фортепіано), Б. Карахана («Акварелі» для скрипки та фортепіано).

Зазначимо, що фортепіанне тріо «Українські акварелі» В. Губи вирізняється новими виконавськими завданнями серед традиційного репертуару для такого ансамблевого складу. Вони пов'язані з драматургією циклу (умовно вільною формою зіставлення між собою частин – невеликих замальовок), фантазійністю викладу матеріалу між ансамблевими партіями (робота з несподіваними змінами тембрів та різноманітність використання технічних прийомів кожного інструменту подібно до емоційно-психологічного настрою в портретному живописі), тонкими відчуттями звукового забарвлення у моменти освітлення фактури на протигагу епізодам з густо змішуваними гармонічними нашаруваннями. На наш погляд, цей твір сучасного композитора, наповнений експериментальними елементами художніх рішень, привертає до себе виконавців поєднанням орнаментального мережива живописної техніки з інструментально-ансамблевою пластикою, та зверненням композитора до

фольклорних мотивів.

Вважаємо, що тільки через розкриття причинно-наслідкових зв'язків між двома видами мистецтв, відтворення художнього змісту музичного твору на перетині символіки екстрамузичного характеру, виконавець зможе вийти на рівень творчо-осмисленої презентації композиторського задуму.

Для здійснення виконавської інтерпретації програмного твору, змістовність якого апелює до образів живопису, вирішального значення набуває наявність певного арсеналу обізнаності в особливостях мистецтва живопису, та спрямованість на специфіку прочитання і впізнання в тканині музичного твору живописних маркерів. Важливими вважаємо міркування В. Губи з цього приводу: «Ризикну дати ... маленьку пораду. Якщо ти стоїш у музеї перед картиною і не відчуваєш проникнення картини у твою душу, то є підстави замислитись. Адже цей витвір мистецтва пережив декілька століть, а я його чомусь не сприймаю і не відчуваю, значить, були якісь прогалини в естетичному самовихованні і самоспостереженні» [2, с. 1].

Зазначимо, що звукові уявлення композитора в проаналізованих творах створюють потужний асоціативний ряд з живописом, що допомагає авторам посилити комунікативну функцію музики. Такий взаємозв'язок між двома видами мистецтв підтверджує думку С. Шипа про те, що «музика являється языком, знаковой системой, позволяющей людям обнаруживать для других и тем самым для себя свой неповторимый личный опыт восприятия и понимания мира, обмениваться художественной информацией» [3, с. 25].

Список літератури:

1. Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века. М., 2007. 312 с.
2. Неумивака С. Знайти мистецький код – музичний, кінматографічний. *Кіно-театр*. 2014. № 4. С. 2.
3. Шип С.В. К изучению образного содержания музыкального мышления (психологический аспект проблемы). *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2001. Вип. 2. С. 21–28.
4. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мис-ва : 17.00.03. Одеса, 2012. 18 с.

РОЗДІЛ IV. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ТА ВІДРОДЖЕНІ ІМЕНІ

Чернігівська музична школа №2 імені Євгена Богословського

Відділ музично-теоретичних дисциплін

Лук'янова Наталія Вікторівна,

спеціаліст вищої категорії,

старший викладач, завідувача відділу

ЗАБУТІ ІМЕНА. ЮРІЙ ШАМО

«Вивчення історії української музики має на меті сформувати цілісну картину українського музично-культурного простору. Проте вона не може бути

повноцінною без великого пласта надбань у царині музичної культури української діаспори ХХ ст. Можливість опрацювати заборонені раніше архіви, закордонні видання, періодику, живих контактів з діячами зарубіжжя, які з'явилися з часу проголошення незалежності України, сприяє науковому вивченню даної проблеми.» [1, 16]

Тому сьогодні кожного дня відроджуються славетні імена забутих митців української музичної культури ХХ століття, людей, які в силу певних обставин вимушені були покинути рідну землю (соціально-політичні аспекти, особисті).

Серед них вагомє місце займають композитори – вихованці Київської, Харківської консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Своєю багатогранною творчістю вони підтвердили, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки [1].

Одним з таких композиторів був Юрій Ігоревич Шамо, син славнозвісного українського композитора ХХ століття, автора легендарної пісні «Києве мій» Ігоря Наумовича Шамо.

Юрій Шамо народився 15 січня 1947 року в Києві. Зростає в атмосфері закоханості в музику і завжди мріяв стати композитором, як і батько. Спогади про роботу батька, про цей чарівний, і нібито нескладний процес, залишився в пам'яті ще юного Юрія. «Мы были свидетелями рождения Музыки. Мой папа был композитором, который создавал, казалось музыку легко и непринужденно. Очень часто он вообще работал без инструмента. В те годы было популярными трансляции различных чемпионатов по фигурному катанию, и вся семья дружно собиралась у телевизора. Папа сидел за столом и что-то писал, при этом внимательно наблюдая за событиями на телевизионном экране, разговаривая с нами, а в это время из-под пера выходила сложная партитура очередного произведения. Эта легкость была результатом не только яркого природного дарования, но и упорного труда.» [2].

Ідучи шляхом Ігоря Шамо, Юрій спочатку навчався в Київській спеціалізованій музичній школі імені Миколи Лисенка в класі фортепіано у викладача Д.Р. Юдєлевича, а в 1970-му – закінчив композиторський факультет Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас професора, народного артиста України Андрія Штогаренка).

У 24 роки талановитий Юрій Шамо стає членом Національної Спілки композиторів України, викладає музично-теоретичні предмети, композицію, а згодом стає доцентом Київського інституту культури і мистецтв, де працював до 1997-го.

Творчість Юрія Шамо насичена розмаїттям жанрів. За життя було створено: 10 симфоній, два концерти для фортепіано з оркестром, концерти для флейти, скрипки, віолончелі, 11 струнних квартетів, низка творів для баяна та акордеона.

Але особливим пластом творчості для композитора була фортепіанна музика. Юрій Шамо сам був блискучим піаністом, віртуозом. Ним написані 15

сонат для фортепіано, різні фортепіанні цикли, сюїти, зокрема 1974 року була створена сюїта за мотивами казок Г. Х. Андерсена. А його відома Токата стала улюбленим твором для багатьох піаністів.

Єдиним виданням, яке побачило світ в Україні, став авторський збірник «Юрій Шамо. Вибрані твори для фортепіано», виданий у 2010 році. Це дало поштовх до зацікавлення ним педагогами мистецьких шкіл. До збірки увійшли найпопулярніші п'єси автора, що представляють широку палітру творчих інтересів композитора. А саме – «Дитяча сюїта пам'яті Сергія Прокоф'єва», «Три частини з Сюїти за мотивами казок Г.Х. Андерсена», «Три прелюдії», «Дитяча сюїта №2», «Друга частина з Карпатської сюїти», «Карпатська фантазія», «Наслання», «Арія з Сонати №5», «Три частини з Сонати № 12», «Фуга з Сонати № 9», «Джаз-стюд «Джаз-соната(у формі варіацій)».

Різноманітні за жанрами (сюїта, фантазія, фуга, соната), стильовими ознаками (джаз, фольклор, постмодерн), фортепіанною фактурою, твори викликали безперечний інтерес виконавців та викладачів, що зможуть поглибити виховний і пізнавальний процес музично-естетичного виховання молоді.

Хвороба нирок змусила композитора покинути країну у 2000 році та переїхати до Німеччини, адже тільки там могли йому допомогти. Тому, гаряче любивши Україну, композитор всіма думками завжди був з нею, творчо працював, писав музику для виконання на наших фестивалях, підтримував зв'язки зі Спільною композиторів, допомагав чим міг. Мешкаючи у землі Гессен в старовинному місті Фульда, Юрій Шамо разом зі своєю сестрою Тамарою активно популяризували українську культуру в Німеччині: Юрій як композитор і блискучий піаніст, Тамара – як педагог і організатор музичного життя. Завдяки останній у Німеччині виступали наші дитячі та молодіжні музичні колективи, звучала класична й сучасна українська музика. В усіх цих починаннях Юрій Ігорович неодмінно брав активну участь і таким чином спілкувався з Україною.

Останній твір-симфонію №10 (2015р.) він назвав «Українською». Адж через медичні обмеження він так і не зміг знову побачити рідний Київ.

15 років, проживши за кордоном, 25 серпня 2015 року на 69-му році життя після тривалої тяжкої хвороби помер Юрій Шамо.

Творчість Юрія Наумовича Шамо, як і інших композиторів діаспори, є «невід'ємною складовою та важливим фактором збереження української національної музичної культури» [1].

Список літератури:

1. Карась Г. Пам'ятки музичної культури західної діаспори: повернення в Україну та популяризація. / Г. Карась // Вісн. Прикарп. ун-ту. Мистецтво. – 2006. – вип. 9. – С. 16-19.
2. Я з вами був і буду кожен мить./ Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо // К.: Гроно, 2006. – 248 с.

*Молчко Уляна Богданівна,
доцент*

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ ЗДОБУТКИ СТРИЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Розвиток нашої національної культури в діаспорі для українців, котрі перебували під гнітом радянської системи, тривалий час залишався за “залізною завісою”. Стрийські музичні діячі, які вимушені в силу суспільно-політичних обставин емігрувати з приходом більшовиків, працювали не покладаючи рук на розвиток української культури в далекій чужині.

До розвою світової культури вагомий внесок здійснили композитори-стрийяни Роман Лесик, Богдан Весоловський, Остап Бобикевич, Марта Кравців-Барабаш.

Роман Лесик (1896-1990) – старшина Українських Січових Стрільців та Української Галицької Армії, заступник капельмейстера стрілецького оркестру Коша УСС, довголітній учитель часів польської окупації, директор переселеного табору у Любеку, етнограф, композитор, диригент духових оркестрів на Стрийщині та в Америці [2, с. 21]. З 1950 по 1975 рр. на еміграції митець організовує при молодіжному товаристві СУМ оркестр “Трембіта”, яким керує та диригує. Його творча спадщина нараховує 80 композицій: “Чотири в’язанки старих вояцьких, закарпатських, козацьких пісень”; музичні картини “Легион УСС”, “Вечір в Україні”, “Весна в Україні”; Чотири секстети для кларнетів і саксофонів (“Пісня без слів”, “Баркарола”, “Українська соната”, “Лемківщина”).

Роман Лесик скомпонував 12 маршів, серед яких марш “Поклін Шевченкові” прозвучав на відкритті пам’ятника Кобзарю у Вашингтоні 27 червня 1964 р. Його твори виконувались в Пітсбурзі на святі “Українські дні” 1961 року. Багато американських оркестрів включають композиції Р. Лесика у свій репертуар.

Перебування на чужині відзначалося великою плідною роботою для розвитку української культури. Впродовж восьми років Роман Лесик допомагав Українському музею-архіву в Клівленді. Багато праці професор вклав у роботу Комітету по обороні обрядів і традицій, викладав у школі українознавств. Від 1973 року він стає головою Станиці братства УСС [5, с. 34; с. 169].

Богдан Весоловський (1915-1971) – правник, голова української секції радіо “Сі-Бі-Сі” в Монрсалі, творець української естрадної пісні. Творчий доробок митця становить понад 130 вокальних композицій, які за своєю значущістю є справжнім надбанням національної культури. Його пісні і танці відзначаються “зворушливою мелодикою, багатством і безпосередністю музичних мотивів, ритмічністю, темпераментом, настроєністю і знаменитим текстовим підбором”[6, с. 82].

На 60-ті роки припадає найбільша популярність композитора. Б. Весоловський поклав на музику поезії В. Сосюри “Життя”, “Онученька”,

“Жоржина”, “Білі акації”, О. Олеся “Ти не прийшла”, “Ніч в маю”, В. Симоненка “Море радості”, М. Рильського “На біду гречку впали роси”. Виконавцями пісень Весоловського стали М. Вербицький, Т. Косач, А. Добрянський, В. Луців, Антін Дрбш.

Головна частина спадщини Б. Весоловського збережена в публікаціях творів і платівках: “Вєрба” (1960 р.), “Зірка” (1967 р.), “Мрії” (1970 р). Вагомим внеском до популяризації творчості композитора став випуск на рідній землі піснених збірників “Приїде ще час” та “Я знов тобі”.

Серед музично обдарованих представників родини Нижанківських вирізняється Остап Бобикевич (1889-1970) – професор, декан агрономічно-лісового факультету Українського Технічного Господарського Інституту в Мюнхені, композитор, піаніст-аккомпаніатор, музичний критик, коректор “Християнського голосу”, “Шляху Перемоги”. У творчому доробку митця понад 120 творів. Найяскравішою є його вокальна музика. Він створив музичні пам’ятники українським поетам-будителям: Т. Шевченку (“Думи мої”, “О, Свята”, “Марія”), І. Франку (“Мойсей”, “Чого являєшя мені у сні”), Л. Українці (“Останні квіти”, “Ні долі, ні волі”), О. Олеся (“Живи Україно”, “Нехай сніги лежать”). У 1954 році на чужині вийшов друком вокальний альбом О. Бобикевича “Пісні сольові з акомпаньяментом фортепіано”.

Марта Кравців-Барабаш (1917-2002) – піаністка, викладач Музичного Інституту ім. М. Лисенка в Торонто, громадсько-культурна діячка, авторка фортепіанних альбомів для молоді “Моя Україна”, “Українські колядки та шедрівки в опрацюванні для фортепіано”. У 1940-х роках М. Кравців-Барабаш емігрує в Канаду, де в 1970-х роках організує товариство “Український Музичний Фестиваль”, проводить конкурс музикантів-виконавців ім. С. Людкевича, займається виданням творів українського педагогічного репертуару (В. Витвицького “Сонатина в чотири руки”, “Сюїта для скрипки, віолончелі та фортепіано” та інші). В. Витвицький відзначає в статті “Жінки в українському музикознавстві” [1, с. 229] вагомий внесок М. Кравців-Барабаш у музично-редакційну і видавничу діяльність, а саме появу сьомого тому “Українських народних пісень” З. Лиська. Її концертний та громадсько-культурний досвід є “актуальним сьогодні і має стати прикладом наслідування розумної та корисної праці для добра свого народу” [3, с. 276].

До невідомих сучаснику музичних діячів Стрийщини належить Остап Улицький (1911-1970) – хоровий диригент. У 1947 році він емігрує до Америки, де диригує хорами та викладає в школах українознавства у Пенсільванські, Брукліні та Озон Парку [4, с. 70].

Мирон Шиян (1919-1977) – викладач теоретичних дисциплін в Клівлендському Музичному Інституті. Стрийнин Володимир Петеш є одним із висококваліфікованих майстрів будови скрипки на американському континенті.

Отож стрийські митці своїми досягненнями уклали українську націю на чужині.

Список літератури:

1. Витвицький В. Жінки в українському музикознавстві. Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упорядник Любомир Лехник. Львів, 2003. С. 233-234.
2. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. Львів, 2001. 175 с.
3. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП Астон, 2001. 400 с.
4. Світлій пам'яті Остала Улицького. Квітучі Береги. 1970. Ч. 10. С. 70-71.
5. Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х ч. Нью-Йорк, 1990. Т. 2. 607 с.
6. Терен-Юськів Т. Увірвалась мелодія. Квітучі Береги. 1973. Ч. 13. С. 82-84.

Дитяча школа мистецтв імені Л.М.Нагаєва
м.Чорноморська Одеської області

*Штирбул Валентин Іорійович,
магістр культурології,
викладач теоретичних дисциплін*

ІМ'Я, ЗАГУБЛЕНЕ У ВИРІ ЧАСУ. ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Т.С.СИДОРЕНКО-МАЛЮКОВОЇ

Відомостей про життя і творчість композитора, теоретика, музичного педагога, професора Тамари Степанівни Сидоренко-Малюкової, яка багато років плідно працювала в Одеській консерваторії, нині Національній музичній академії імені А.В.Нежданової, залишилось дуже мало. Тому при написанні даної роботи довелося задовольнитися вкрай скупими фактами.

Про те, що ім'я Т.С.Сидоренко-Малюкової було широко відомо музичній громадськості починаючи з середини минулого століття, свідчить визнання її заслуг на урядовому рівні. У 1981 році композитор отримала звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, а також була «нагороджена орденом Трудового Червоного прапора та медалями» [4, с. 133]. З 1951 по 1989 роки Т.С.Сидоренко-Малюкова очолювала Одеське обласне відділення Спілки композиторів України. Композиторська творчість Т.С.Сидоренко-Малюкової була високо оцінена Дмитром Шостаковичем, а її численні вокальні, камерні, симфонічні та хорові твори знаходили свого слухача і хвилювали його яскравою мелодійністю та самобутністю. В програмах концертів першого післявоєнного виїзного пленуму композиторів України (1948) поряд з іменами відомих музичних корифеїв стояло й ім'я Т.С.Сидоренко-Малюкової.

В зв'язку з тим, що у 2019 році виповнилося 100 років з дня народження композитора, доречно буде згадати віхи життєвого і творчого шляху Т.С.Сидоренко-Малюкової. Народилася Тамара Степанівна 15 лютого 1919 року

в селі Червоному Скадовського району Херсонської області. В 1937 році вона закінчила Миколаївське музичне училище по класу фортепіано. Наступною сходинкою було навчання в Одеській консерваторії по класу композиції С.Д.Орфсева. Викладачем цього ж вузу Т.С.Сидоренко-Малюкової запропонували стати одразу після його успішного закінчення (1946). З тих пір вона поєднувала педагогічну діяльність з композиторською творчістю. Вихованці Т.С.Сидоренко-Малюкової – це десятки музикознавців та композиторів, серед яких О.Злотник, Т.Ростимашенко, О.Красотов, В.Клепінін, Н.Мудра та багато інших.

Незважаючи на те, що Т.С.Сидоренко-Малюкова була дуже плідним композитором, записів її творів практично не залишилось. Доступним для перегляду виявився лише 35-хвилинний короткометражний фільм «Коні не винні» (1956), який є екранізацією однойменної новели відомого українського письменника Михайла Коцюбинського. Музика до цієї стрічки, написана Т.С.Сидоренко-Малюковою, відповідає духу часу й гострій соціальній тематиці новели, в якій описується період, що передував революції 1905 року, коли селянство залишилося у фактичній залежності від землевласників навіть після скасування кріпацтва. Похмуре музичне оформлення, що супроводжує селянський хід, допомагає створити картину безвиході в житті безправного народу. Музика ж, яка характеризує образи українських поміщиків, побудована на лейтмотиві, написаному в стилі польської мазурки. За допомогою такого виразного засобу композитор дуже влучно проводить паралель між українським панством та польською шляхтою.

Велика кількість вокально-хорових творів у доробку Т.С.Сидоренко-Малюкової, як і в творчості інших композиторів Одеси другої половини ХХ ст., пояснюється особливим впливом діяльності видатного майстра хорового диригування Костянтина Костянтиновича Пігрова (1876 - 1962), який у 40-х роках минулого століття «став засновником хорової кафедри Одеської консерваторії та художнім керівником об'єднаного студентського хору консерваторії та Одеського музичного училища» [3, с. 372]. Хор К.К.Пігрова виявився саме тим колективом, «який вперше виконав багато хорових творів одеських композиторів» [2, с. 153]. Не з чуток знаючи про високий професіоналізм видатного хормейстера, одеські митці мали впевненість в тому, що їхні твори будуть виконані «не лише бездоганно точно, а й натхненно» [3, с. 372]. Але, відзначаючи цей факт, на жаль, доводиться констатувати, що в даний час не тільки відсутні записи виконання хорів того періоду, а й відчувається нестача їх систематичних досліджень та описів.

У хоровій творчості Т.Сидоренко-Малюкової є чимало зразків «славильного» жанру, що було даниною часу. Разом з цим, у камерних хорах на слова Т.Шевченка, Л.Українки, О.Толстого домінує лірична жанрова образність. Таке, здавалося б, несумісне поєднання пояснюється тим фактом, що «однією з найулюбленіших тем композиторів того часу була тема “Природа та людина”, яка різноманітним чином відображалася у вільних обробках народних пісень та в оригінальних хорах» [1, с. 24]. У зв'язку з цим окремої уваги заслуговує хоровий цикл «Лісовий янтар» на слова В.Карпека (1961), під час знайомства з

музикою якого довелося задовольнятися нотною партитурою та літературним текстом. Сюїта «Лісовий янтар» складається з чотирьох різнохарактерних поетичних замальовок, свого роду жанрово-пейзажних етюдів, які мають підзаголовок «Пори року». В хорі «Весна» традиційно зображується пробудження природи після зимового сну та приліт птахів. Хор «Літо» – це майстерно виконана замальовка світанку на лісовому озері з зіставленням тембрових фарб та багатством голосоведіння. Хор «Осінь» відрізняється споглядальністю та самозаглибленістю. Фінальний хор сюїти «Зима» контрастує з попередніми її номерами більшою рухливістю та динамічністю.

У творчому доробку Т.С.Сидоренко-Малюкової є твори майже всіх форм та жанрів. Всі вони позначені високим професіоналізмом та майстерністю. І в якому б жанрі не працювала композитор, вона завжди спиралася на народну основу та реалізм. Напевно, саме тому її твори свого часу завоювали популярність далеко за межами Одеської області та України.

Список літератури:

1. Колесникова В.А. Жанр хорової сюїти в творчості Т.Сидоренко-Малюкової // Матеріали обласної відкритої науково-практичної студентської конференції «Українська музична культура очима молоді». Северодонецьк, 2016. С. 21-24.
2. Лутовенко В. Творческое содружество выпускников-композиторов Одесской консерватории // Одесская консерватория: Забытые имена, новые страницы. Одесса: ОКФА, 1994. С. 153-155.
3. Селезнева Н. Хоровое творчество одесских композиторов: аспекты исследования // Музичне мистецтво і культура. 2013. Випуск 17. С. 371-379.
4. *Союз композиторов Украины. Справочник*. Киев: Музична Україна, 1978. 264 с.

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника»
Навчально-науковий інститут мистецтв
Кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

*Яців Ірина Володимирівна,
Аспірантка
Науковий керівник - Зваричук Жанна Йосипівна,
к. мист., доцент*

ПАСІОНАРНА ОСОБИСТІТЬ МИРОНА ФЕДОРІВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Значна роль в процесі формування справедливого іміджу української музичної культури в світі донині залишається результатом діяльності багатьох митців діаспори. Представники української інтелігенції за кордоном чинили супротив примітивному баченню естетичної та мистецької вартості надбань народної творчості й боролися з тотальним спрощенням здобутків професійної музичної культури в середовищі української діаспори.

Відтак, до генерації високопрофесійних музикантів, шанованих в

мистецькому середовищі західної діаспори ХХ ст., належав й Мирон Олексійович Федорів (1907, Тернопільщина – 1996, Філадельфія, США). Грунтовну духовну освіту він здобув (1926–1933) у василіанських монастирях Галичини (Крехові, Лаврові, Добромилі), а в 1932-му році дістав священнічі свячення з рук Преосвященнішого єпископа Перемишльського Йосафата Коциловського. Музичну освіту митець здобув у Варшавській консерваторії (1935), Віденській вищій музичній школі та Зальцбурзькій консерваторії (1942–1944). В 1945 році М. Федорів емігрував до США. Священничий сан він покинув 1949-му році, однак своє творче самовдосконалення продовжив в «Чикаго Космополітен Скул» та Філадельфійському університеті (1950). [1; 3, с. 701; 4, с. 41–50].

Усвідомлюючи надзвичайну важливість створення міцного фундаменту для розвію рідної культури в умовах чужорідного оточення Мирон Олексійович, як людина неабиякої обдарованості, стає виразним прикладом пасіонарної особистості. Поняття «пасіонарність», ввійшло в науковий обіг завдяки Л. Гумільову в 70-х роках ХХ ст., як історико-етнологічна концепція етногенезу, однак з'ясування сутності дефініції й досі перебуває в міждисциплінарному просторі наукових досліджень та активно розглядаються із найрізноманітніших ракурсів в публікаціях соціогуманітарного знання. Так, виокремлюючи найбільш цілісно-сфокусовані інтерпретації в контексті проблеми дослідження, пасіонарність позначається як «стійка інтегральна властивість особистості, яка виявляється у здатності до перетворення довколишнього світу, створення новизни (змін) через дієве втручання в хід процесі та подій; <...> взаємодії з довколишнім середовищем як способу утримання стабільності внутрішнього світу (вірність ідеям, задумам, цілям) та прояву аутентичного концептуального Я (відчуття та реалізація покликання)» [2, с. 2].

Свідченням найбільш виразних проявів пасіонарності М. Федоріва є його продуктивна діяльність в галузях культурно-мистецької та суспільно-громадської діяльності, де магістральна лінія його творчості завжди відображала промовистий морально-національний напрямок й була пронизана духовно-культурними цінностями. Як яскрава індивідуальність, він проявив себе в найрізноманітніших іпостасях, як педагог (працював викладачем музичних дисциплін в Коледжі св. Василя в м. Стемфордї (1947–1949, штат Коннектикут), Українській церковній школі (1964–1968)), хоровий диригент (1950–1960, керує хорами при молодіжній організації «Пласт» в осередках для молоді, хором юнацтва «СУМ» (Спліки Української Молоді), мішаним хором Католицької церкви св. Миколая в Чикаго, українським чоловічим хором «Сурма» та ін.), композитор (вслика частина творчої спадщини: духовна хорова музика, понад 500 композицій – жанрове різноманіття світської, літургійної, паралітургійної творчості та фольклоризованої духовної спадщини. З метою збереження всіх типів українських церковних відправ в середовищі діаспори композитор створює обрядові Літургійні цикли («Єрусалимська утрєня» (1971), «Воскрєсна утрєня» (1967), «Велика Вєчїрня з Литїєю» (1986) та ін.) в яких майстерно відтворює стильові особливості західноукраїнської церковної музики) [1; 4, с. 70–73].

Як музикознавець та публіцист, переслідуючи соціально-значущу національно-ідеологічну мету, що полягала в інформаційній популяризації в умовах еміграції знань про історичне підґрунтя становлення української хорової культури, М. Федорів здійснив видання більш як 10-ти наукових праць (зокрема: «Обрядові співи Української Церкви Галицької землі» (1983), «Історія церкви в Україні» (1991), «Українські Богослужбові Співи з історичного й теоретичного огляду» (1997)). Ці праці отримали неабияку значимість в процесах реформування церковного співу діаспори в рамках Другого Ватиканського Собору, більше того, в 1966-му році, М. Федорів увійшов до Чиказької Літургійної комісії, чим підкреслив внутрішнє прагнення зберегти багатовікові духовні традиції [1; 3, с.727, 1053; 4, с. 93–95].

Отже, завдяки стійким особистісним характеристикам, відстоюванню проукраїнських позицій, патріотичним переконанням і самовідданій праці на ниві українського мистецтва, постать Мирона Федоріва практично на півстоліття несправедливо замовчувалася. Сьогодні ж неможливо нехтувати значимістю його діяльності як педагога, диригента, композитора і музикознавця, адже його різностороння діяльність, в умовах інокультурного середовища, без втрати власної ідентичності, шляхом мистецьких ініціатив дозволила зреалізувати культуротворчу місію зі збереження й популяризації української музики в світі, що з огляду на контекст нашого дослідження засвідчує найвищі прояви пасіонарної особистості.

Список літератури :

1. Вікіпедія. Вільна енциклопедія. Федорів Мирон Олексійович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Федорів_Мирон_Олексійович (дата звернення: 17.03.2020).
2. Іванова Я. Адаптивність як психологічний чинник пасіонарності особистості: дис. ... канд. психол. наук.: 19.00.01 / Південноукраїнський нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2018. 251 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 116 с.
4. Чабан І. Українська духовна музика у творчій спадщині Мирона Федоріва: маг... роб.: спец. 8.020207 – музична педагогіка і виховання / Івано-Франківськ, 2008. 117 с.

РОЗДІЛ V. ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕДАГОГІКИ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

Боженський Андрій Васильович
ст. викладач,

Душиний Андрій Іванович,
к. пед. н., доцент, завідувач кафедри

ДО ПИТАННЯ МЕТОДИЧНОГО НАПРАЦЮВАННЯ СЕКЦІЇ ВОКАЛУ ІНСТИТУТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДДПУ ім. І. ФРАНКА (на прикладі праць Є. Шуневич та Б. Щурка)

Науково-методичне забезпечення вокальної секції кафедри народних музичних інструментів та вокалу Університету Франка у Дрогобичі заслуговує детального вивчення й окреслення пріоритетних напрямків дослідження. Посібникова література, репертуарні збірки (авторські зразки, упорядкування, аранжування), фахові публікації (мистецтвознавство, педагогіка загальна та мистецька), статті у науково-метричних базах (Index Copernicus, Google Scholar), дописи у збірниках тез та матеріалах конференцій в Україні, Польщі, Словаччині, Росії, Азербайджані, висвітлення й рецензування подій у ЗМІ – далеко не весь перелік напрацювань педагогічного потенціалу вокального осередку.

Наша увага зосереджена на методичних працях, що скомпановані для студентської молоді і рекомендовані для навчального процесу доцентами Є. Шуневич та Б. Щурком¹. Загальний класифікатор розмаїтого доробку окреслений у книзі про кафедру², й репрезентовано у 2011 році в рамках міжнародного конкурсу баяністів-акордсоністів «Perpetuum mobile» з масштабним концертом та виставкою праць³.

Отже, методична робота вокалістки та провідного викладача *Євгеній Шуневич* зосереджена на практичному застосуванні передового досвіду на прикладі українських та зарубіжних вокальних шкіл й власних педагогічних навиків студентством. Так, щодо самостійної роботи, викладач апелює до психологічних аспектів опанування вокально-технічними навиками, саморегуляції, опрацювання репертуарним напрацюванням, тощо [4]; принципи інтерпретації вокальних творів італійських композиторів до класичної доби зосереджені на певних вокально-технічних вправах для всіх типів голосів, систематизовано певну наочну

¹ Завіаком, зазначені та інші викладачі секції працюють у напрямках: написання статей (Івсі: К. Сятецький, П. Туранський, Б. Щурка, Є. Шуневич, Б. Пиц, І. Кліш, А. Боженський, М. Сина, С. Кишакевич, Л. Радавич-Витвицька), упорядкування посібників-збірок репертуару (К. Сятецький, П. Туранський, Б. Щурка, С. Шуневич, Б. Пиц, А. Боженський, С. Кишакевич), програмне забезпечення (С. Шуневич, К. Сятецький, І. Кліш). У сфері вокалу, зустрічаємо праці О. Бобечко, А. Душиного, В. Сілія.

² Пиц Б., Душиний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: науково-історичний довідник / [гол. ред. І. Фрайт]. Дрогобич: Посвіт, 2011. 196 с.

³ 10-гітня кафедри народних музичних інструментів та вокалу. *Фронтовець*. Травень. 2011. № 16 (183). С. 3.

репертуарну палітру з рекомендаціями щодо їх вивчення, трактування, специфіки виконання, тощо [5], особлива увага надається епосі Відродження та Бароко із особливостями опанування стилю, музичної мови та драматургії у італійській музиці XVI – XVIII ст. [1]; відпрацювання вокально-педагогічних навиків (виховання вокаліста, проведення уроку, підбір вправ, особливостей репертуару, тощо) процес асистентської практики сприяє оволодінню необхідним початковим фаховим стапом викладацької роботи майбутнього педагога-музиканта у класі сольного співу [2]; опрацювання методичного матеріалу щодо пошуку вокальних вправ (для розвитку голосу й слуху, для розспівування, злагодження регістрів, формотворення, однохарактерності звучання голосних, рухливості голосу, вокалізації, тощо), що сприяють розвитку різного типу голосів у процесі постановки голосу й правильного розвитку голосового апарату із проскією на опанування професійними навичками [3].

Багаторічна практика виховання молоді засобами вокального мистецтва доцентом *Богданом Щуриком* надихнула його до опрацювання та унаочнення методичного матеріалу, щодо самостійної роботи в класі сольного співу, із визначенням її форм та видів й проектуванням на подальшу професійну діяльність майбутнього вчителя музичного мистецтва у класі вокалу [7]. Особлива увага практикуючого педагога із багаторічним стажем спонукала до винайдення штрихів, методики охорони і розвитку дитячих голосів у напрямку вікових особливостей та періодизації, гігієни, режиму та охорони дитячих голосів «шляхом вправного практичного використання вокально-технічних а відтак прояву вокально-акустичних та психофізіологічних можливостей голосового апарату в процесі співу» [6, 17]. Цінним елементом постає принцип формування психології співака, щодо методу наслідування, поєднання музики і мови, пріоритетів вокальної педагогіки із виключно психологічних проблем співу (пам'ять, уява, воля, темперамент) [8].

Таким чином, провівши певну наскрізність методичного забезпечення класу постановки голосу вокальної секції інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, вважаємо, що напрацювання, певною мірою, є вагомим внеском у загальну систему формування виконавської майстерності музиканта-співака у сферу музично-педагогічної освіти із наочно-практичним використанням у навчальному процесі.

Список літератури:

1. Шуневич Є. Вивчення та інтерпретація вокальних творів італійських композиторів XVI – XVIII століть: навч.-метод. реком. [для студ. музпед. факульт.]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 22 с.
2. Шуневич Є. Вироблення основних вокально-педагогічних навиків у студентів під час проходження асистентської практики: методичні вказівки до практичних занять. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2012. 42 с.
3. Шуневич Є. Вокальні вправи для розвитку всіх типів голосів у класі постановки голосу: навч.-метод. реком. [для студ. музпед. факульт.]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 201. 28 с.
4. Шуневич Є. Організація самостійної роботи студента та формування самостійності майбутнього вчителя музики у класі сольного співу. Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 2004. 39 с.

5. Шуневич Є. Особливості інтерпретації вокальних творів італійських композиторів до класичної доби: методичні рекомендації. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2006. 24 с.
6. Шурик Б. Охорона і розвиток дитячого співацького голосу: метод. рек. з дисципл. «Постановка голосу і методика вокального виховання дітей» (зміст. модуль «Постановка голосу») [для підг. фахів. першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Спец. 014.13 Середня освіта (музичне мистецтво)]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 20 с.
7. Шурик Б. Самостійна робота в класі сольного співу: метод. рек. з дисципл. «Постановка голосу» [для підг. фахів. ОР «Бакалавр» 6.020204 «Музичне мистецтво» муз. відділ. педучилищ]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2015. 16 с.
8. Шурик Б. Формування психології співака як один із принципів вокально-педагогічної діяльності: навч.-метод. речом. [для самостійної роботи]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2018. 28 с.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
 Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
 Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Білинський Іван Миколайович,
 Студент магістратури
 Науковий керівник Душиний Андрій Іванович,
 к. пед. н., доцент, завідувач кафедри*

ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВОКАЛЬНОЇ СЕКЦІЇ ІНСТИТУТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДДПУ ім. І. ФРАНКА У КОНТЕКСТІ ВИКОНА ВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Вокальна секція виступає невід'ємною частиною кафедри народних музичних інструментів та вокалу¹ навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка і налічує на сьогодні 11 членів² професорсько-викладацького складу. Осередок вокалістів сформувався на основі вокальних шкіл Львова та Харкова, й безпосередньо Дрогобича.

Саме Дрогобич має давні традиції академічної вокальної школи, започаткованої М. Колініним ще у далеких 60-х роках ХХ століття. А це мистецтво співу *bel canto*, якого митець навчав своїх учнів, розкриваючи їх вокальний потенціал та активізуючи їх голосові зв'язки у правильному напрямку відповідно до природних даних. Серед його учнів, відомі сьогодні мистецькі постаті – народні артисти України Б. Базиликот, І. Кушплер, М. Шалайкевич, М. Шуневич, І. Мацялко, заслужений діяч

¹Завідувач кафедри – Душиний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти. Кафедра розподіляється на наступні секції: вокалу (завідувач ст. викол. Л. Радевич-Винницька), народних інструментів (завідувач к. пед. наук, доц. В. Салій), духових та ударних інструментів (завідувач к. пед. наук, доц. Р. Михайл), скрипки (завідувач доц. Ю. Чорний), концертмейстерів (завідувач прот. колл. Н. Дасюда).

²Степанюк К.К. (проф.), заслужений працівник освіти України), Шурик Б.В. та Турякський П.І. (доц., заслужений працівник культури України), Шуневич Є.В., Кліш І.Й., Пец Б.Р. (доц.), Кишакевич Є.В. (доц., канд. пед. наук), Бобченко О.Ю. (доц., к. мистецтв.), Радевич-Винницька Л.М. та Божаньський А.В. (ст. викол.), Сипа М.Г. (викол.).

мистецтв України О. Цигилик, заслужений працівник освіти України К. Сятецький, заслужені працівники культури України Б. Щурик та С. Дащок та ін. [2]. Саме дана вокальна школа послужила каталізатором виховання високопрофесійних майстрів, котрі активно популяризують її в соціумі сучасності.

Щорічно, на секції вокалу проводиться студентський конкурс «Молоді голоси», покликаний залучати до співочого змагання якомога більше студентів для прояву творчого потенціалу та відкриття нових талантів.

Перлиною прояву вокального хисту та обдарованості студентської молоді став Регіональний конкурс молодих вокалістів імені Миколи Копіна, заснований з ініціативи професора Сятецького. Конкурс проводиться тричі (2003, 2005, 2009) і постав стартапом для низки відомих на сьогодні артистів та педагогів – Світлани та Галини Дицьо (Кишакевич та Стець)¹, Н. Тацішина², М. Мазур³, Р. Гериліва та Н. Криськів⁴ [3, 53–54].

Гордістю кафедри є перемоги вихованців на Всукраїнських та міжнародних конкурсах в Україні та за кордоном [1; 3, 80–82]: клас *професора К. Сятецького* – Р. Герилів (Херсон, Івано-Франківськ), М. Дякун (Дрогобич), С. Костирко (м. Могильов, Білорусь); клас *професора Б. Базилікута*⁵ – Р. Бровдій (Київ), В. Вовк (Ялта, Одеса), В. Загорбенський (Ялта), Н. Польовий (Дрогобич), В. Пасацька (Львів), Р. Приставська (Київ), Г. Садова (Одеса), І. Синявський (Одеса), Г. Смолій (м. Карлові Вари, Чехія), С. Хамурда (Дрогобич), О. Харачко (м. Модена, Італія); клас *доцента Б. Щурика* – М. Герчак (м. Білосток, Польща), М. Корнютяк (Херсон), В. Сич (Херсон, Одеса); клас *доцента Є. Шуневич* – С. Дицьо (Дрогобич, Трускавець), Н. Криськів (Херсон), О. Лушчик (Ялта), М. Мазур (Херсон, Київ; республіка Сербія; м. Варна, Болгарія), Н. Тацішин (Болгарія), М. Пасечна (Одеса), дует Г. та С. Дицьо (Дрогобич, Житомир), О. Горда (Київ), В. Шуневич (Львів, Переяслав-Хмельницький); клас *доцента І. Кліш* – М. Кравчук (Переяслав-Хмельницький); клас *доцента С. Кишакевич* – І. Реут (Львів); клас *старшого викладача А. Боженського* – Р. Стахнів (Трускавець).

Активно концертують викладачі-вокалісти К. Сятецький, П. Турянський, Є. Шуневич, магістр А. Боженський. Одна з останніх його творчих перемог, це III премія на I міжнародному конкурсі професійних вокалістів Пам'яті Мусліма Магомаєва (Трускавець, 2018).

Концертні сцени світу покорив професор Сятецький. Його співом милувалася інтелігенція та діаспора Польщі, Греції, Канади, Великобританії, Франції, Іспанії, Чехії, Угорщини, Голландії, Північної Ірландії, Австрії. Співак брав участь в урочистостях з нагоди 400-річчя Берестейської унії у Ватикані (Італія, 1996), представляв Україну у Вінніпегу на «Фольклорамі-97» (Канада), активно концертує на столичних сценах у 2006–2011 роках, має фондові записи на Українському радіо⁶ [3,

¹ Сьогодні – кандидати наук, доценти Інституту музичного мистецтва.

² Сопіст Львівської Національної філармонії, заслужений та керівник вокального гурту-тенорів «Лоз'юк».

³ Сопіста (сопрано) Львівського Національного Академічного театру опери та балету, володар Гран-Прі V міжнародного конкурсу оперних співаків імені Соломії Крушельницької (2019).

⁴ Сопіст-вокаліст Львівського Академічного об'єднання музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича.

⁵ Багаторічний провідний педагог-вокаліст, професор (з 2006 року) музично-педагогічного факультету, народний артист України.

⁶ Перший виконавець вокально-симфонічної поеми Ст. Людкевича на сл. І. Франка «Мовогол Мойсей»: (Львів, 1985).

21].

Концертну діяльність провадить доцент Турянський, зокрема – у складі хорових колективів концертує Україною та країнами Європи. Має фондові записи на студії грамзапису «Мелодія» (Москва) та Львівського радіо і телебачення [3, 22].

Вельми потужно концертує доцент Шуневич. Учасниця авторських концертів Л. Дичко та Б. Фільц у Дрогобичі, Д. Гелья в Ізраїлі, фестивалів «Струни душі народної» у Дрогобичі та «Musica Galiciana» у Польщі. Солоїста камерного хору «Легенда», у складі якого гастролює Європою [3, 24–25].

Отже, вокальна секція ДДПУ ім. І. Франка – осередок творчого потенціалу із вагомим напрацюванням на основі сучасних методів навчання й виховання студентської молоді на традиціях корифеїв та кращих взірцях сучасного виконавського мистецтва.

Список літератури:

1. Сергієнко О. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть*: зб. матер. VI-ї міжнар. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2012, м. Дрогобич) / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2012. С. 119–122.

2. Сторонська Н. Різновекторність дрогобицької музично-педагогічної школи. *Музична Українка: композитори України у парадигмі світової музичної культури*: зб. матер. III Всеукр. наук.-практ. конф. (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020, м. Дрогобич) / [ред.-упоряд. О. Сенік]. Дрогобич: «Швидкодрук» 2020. С. 146–155.

3. Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: Науково-історичний довідник / [Гол. ред. І. Фрайт]. Дрогобич: Посвіт, 2011. 196 с.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Кафедра народних музичних інструментів та вокалу

*Бойчук Антоніна Сергіївна,
Аспірант*

*Науковий керівник – Душний Андрій Іванович,
к. пед. н., доцент, завідувач кафедри*

АМЕРИКАНИЗОВАНИЙ «МЕТОД ТРУБОЧКИ» ЯК ЕЛЕМЕНТ РОЗВИТКУ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА-ПОЧАТКІВЦЯ

Дихання – це життєдайний процес у людському організмі. Саме багатофункціональна дихальна система забезпечує процеси газообміну та гомеостазу. Не обходиться без дихальних органів і мовний апарат, де легені, гортань, голосові зв'язки, рот, ніс та інші органи мови утворюють механізм говоріння. Анатомія та фоніатрія – галузі медицини, без знань яких не може обійтися жоден викладач з постановки голосу. Як при мовоутворенні так і під час співу – сукупність процесів дихання виконує надважливу функцію. Для співаків, дихання – це основа основ. Наслідуючи італійську школу,

О. Ведерніков цитує: «Спів – це дихання» [1].

Дихання «розмовне» та «співоче» суттєво відрізняються між собою. Їх перша відмінність – це автоматизація процесів, де під час мови все відбувається рефлексорно за допомогою сигналів ЦНС, на відміну від співочого процесу, коли важливо думати як дихати правильно. Також у «мовному повсякденні» та у «співочій вишуканості» приймають участь різні типи дихання, де у першому випадку ми користуємося грудним (ключичним або верхньогрудним), а у другому – костоабдомінальним (діафрагматичним, нижньореберним) видом дихання [3; 5; 8].

У процесі постановки голосу, викладачі застосовують різні методи навчання правильному диханню. І справді, методів чимало, проте, не кожен з них є дієвим. Тому, дуже важливо, щоб викладач не боявся експериментувати і випробовувати свій метод на практиці. Як писав російський фізіолог, лауреат Нобелівської Премії – І. Павлов: «Наука рухається поштовхами в залежності від успіхів, досягнутих методикою...» [7].

Молодий контингент викладачів застосовує ряд нових методів для вироблення опори дихання, які прокладають доступний шлях у розумінні методичного матеріалу А. Менабені [5], Д. Люша, Л. Дмитрієва, В. Морозова, Г. Павлова та ін.

Одним з яскравих результативних методів є *метод використання трубочки* (курсив мій А. Б.), запозичений від так званих, американських *платинових педагогів* «Platinum Voice» Роберта Стівенсона / Robert «RAab» Stevenson та Мінді Пак / Mindy Pack [2; 4]. У практичній діяльності, ми знаходимо чимало помилок, які важко проконтролювати викладачеві з постановки голосу при використанні узагальнених методів. Тому дивний, але дієвий «метод трубочки» має чимало переваг, особливо при подальшому формуванні сстрадної манси співу¹.

Доречно звернути увагу на правильність виконання цієї вправи, яка повинна проходити з напів-затисненою соломинкою. Найбільша перевага «трубки» полягає у рівномірному виштовхуванні повітря з легень, де потік повітря утримується стінками трубки і залобігає раптовому вивільненню дихального запасу. Правильність виконання вправи перш за все залежить від якісного вдиху та видиху, саме в порожнину трубки, адже дуже часто повітря мимоволі проходить повз соломинку, не даючи бажаного результату. Найчастіше з такими труднощами зіштовхуються вокалісти без вокальної освіти, або ж ті, які співають вперше. Доцільно бути уважним, адже при несправильному видиху – повітряна хвиля потрапить в горловий відділ, що зумовить виникнення кашлю. Одним з важливих моментів є виконання даної вправи на голосній «У». Відтак у ротовій порожнині утвориться контрольований повітряний об'єм, гортань опуститься вниз, а тверде та м'яке піднебіння піднімуться вгору. Так, при якісному вдиху, м'язи діафрагми самостійно триматимуть форму вокальної дихальної позиції. Наступний етап – поступове збільшення діаметру трубочки. Відтак, розспівування повинно

¹ Мова йде про звичайну пластикову соломинку для напоїв діаметром (d4-8мм).

відбуватись невимушено, оскільки лицевий апарат (зокрема – губи), самостійно приймуть позицію трубочки, що сприятиме якісному резонуванню звуку.

Таким чином, «метод трубочки» практикується педагогами-вокалістами Америки, котра вважається провідним центром естрадного співу та джазової імпровізації. Для українців – американські методи є інноваційними, проте, тими, які вже найближчим часом стануть затребуваними у вокально-естрадній педагогіці XXI століття.

Список літератури:

1. Ведерников А. Певец, артист, художник / [сост. А. Золотов]. М., 1985.
2. Дрожжина Н. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 149–160.
3. Емельянов В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / [отв. ред. Л. П. Маслова]. Новосибирск: Наука : Сиб. отд-ние, 1991. 41 с. : ил., ноты.
4. Мадисева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.02. К., 1994. 143 с.
5. Менабени А. Методика обучения сольному пению. М.: Просвещение, 1987. 193 с.
6. Откидач В. Естрадный спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.
7. Павлов И. Павловские клинические среды. М., Т.1, 1965. 590 с.
8. Стасько Г. Творче і раціональне в системно-методичному забезпеченні професійної підготовки вокалістів. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2003. Вип. VI. С. 46–58.

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди.

Фізико-математичний факультет

Кафедра загальної педагогіки і педагогіки вищої школи

Ван Ціхуей,

Аспірант I курсу

Науковий керівник – Ткачов Артем Сергійович,

д.п.н., доцент

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

В останні десятиріччя відбувається стрімкий розвиток комп'ютерних технологій, що є підставою для пошуку нових шляхів розвитку музичного мистецтва. Адже комп'ютерні технології створюють нові можливості та значно розширюють вже існуючі способи для створення й виконання музичних творів.

У зв'язку із зростанням ролі музично-комп'ютерних технологій у царині мистецтва доцільно висвітлити історичні аспекти зародження і розвитку музично-комп'ютерних технологій, що дозволить краще зрозуміти їх сучасні можливості використання як музичного засобу, а також перспективи

привернули увагу на формальну сторону звуку та частотні шкали. Тому можна сказати, що саме музиканти. Проведення дослідження музичних звуків привело до створення музики, а після і до створення електронної музики. Перші музичні дослідження вже після виникнення електричного

Джон Кук і Уїтстоун в Великобританії винайшли способи передачі інформації електронним імпульсом, що набуло вигляду «неприродного» звуку, який став важливою ланкою в історії спілкування заклала основу для розвитку електронної музики.

Університеті Пенсільванії народився перший у світі "електронний цифровий інтегральний комп'ютер" у США. Це попередник комп'ютера, а також початок історії комп'ютерної музики.

У 1958 році записала найбільш ранню комп'ютерну музичну змінену версію "In The Mood" під час дослідження в університеті. В 1960-х роках фізики винайшли новий тембр, який був джерелом тембру в електронній музиці. У 1960-х роках економіка і культура розвинених західних країн почали процвітання.

У 1960-х роках представлений Сполученими Штатами, новий спосіб виконання нетрадиційної музики. В 1980-х роках, з розвитком технологій і народженням музики нової ери, два напрямки комп'ютерної музики, продовжували розвиватися

У 1960-х роках на комп'ютері було створено перший музично-комп'ютерний інтерфейс який був здатен перетворювати графічний початку на малюнок зображувалася довжина звуку зображувалася крива, яка відповідала за частоту, амплітуду, швидкість спад, постійна сила та остаточне згасання. Третій музичний рельєф, після чого відбувалося створення музичної побудови [2].

У 1970-х роках комп'ютерних технологій у музичній сфері створено інтерфейсу MIDI, який представляє собою спосіб передавання інструментів та порядку обміну між ними. Це стало важливим створення приладів для роботи з

сучасні можливості використання як музичного засобу, а також перспективи застосування в майбутньому часі.

Ще з часів Піфагора люди звернули увагу на організацію музичного твору, а саме на частотні шкали. Можна сказати, що першими програмістами були композитори. Експериментів із машинами, які здатні до створення музики, до виникнення різних способів створення електронної музики. Але, саме комп'ютерні технології були створені в електронній музиці.

Так, у 1837 році, коли була винайдена кабельна телеграма для передавання інформації, народилася електронна музика, яку можна сприймався людьми. Ця революція привела до подальшого відтворення музики музичними засобами.

14 лютого 1946 року в Україні створено перший електронний комп'ютерний інтерфейс "калькулятор", створений військовими інженерами. Це заклали фізичні основи для виробництва електронної музики.

Восени 1951 року Бі-бі-сі записала музичну композицію "Ваа Ваа Black Sheep" і почала використовувати електронний процесор з дивними звуками. У 1970-х роках комп'ютерної музики. В 1970-х роках в Україні почали вступати в новий період розвитку електронної музики.

Художники-авангардисти, почали досліджувати художнє вираження звуку з розвитком комп'ютерних технологій. Це привело до різних напрямків, заснованих на комп'ютерній музиці [4].

У 1997 році Я. Ксенос створив перший електронний засіб, а саме присвоєння графіку на звук за чотири етапи. Спочатку задавала частоту, потім амплітуду звуку, його звучання, Третій малюнок задавав майбутній тембр звуку. Поєднання всіх малюнків у музичну композицію.

Масове використання комп'ютерних технологій починається після створення інтерфейсу MIDI, який представляє собою сукупність сигналів, схеми поєднання інструментів та порядку обміну між ними. Завдяки цьому стало можливо створення музичним матеріалом.

За словами китайських дослідників, розвиток та інновації комп'ютерної музики значно покращили виразність творів і значно підвищили якість та різноманітність звукових ефектів, які можуть використовувати у своїх творах музиканти. У 1990-х роках в деяких музичних коледжах почали створюватися відділи музичних технологій або відділів музичної інженерії. У 2000 році в деяких науково-технічних університетах стали з'являтися наукові і технічні дослідники з комп'ютерних та інших наукових університетів. У грудні 2013 року було заснована Китайська конференція по звуковим і музичним технологіям CSMT. У 2017 році в Шанхаї і Сучжоу були проведені три великі вітчизняні та міжнародні конференції в області музичних технологій ISMIR, CSMT і ICMC. У 2018 році в Китайській консерваторії пройшов перший семінар по штучному інтелекту, в той час як Shenzhen Ping An Technology Co., Ltd. і Центральний національний університет створили лабораторію композиції штучного інтелекту. У 2019 Центральна музична консерваторія почала набирати докторантів у напрямку музики AI [3].

Список літератури:

1. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: творчество Алпы Загайкевич. К., 2010. 204 с.
2. Янис Ксенакис. [Електр. ресурс]. – Режим доступа : http://www.peoples.ru/art/music/composer/iannis_xenakis/. – Загл. с экрана.
3. 音乐科技<https://baike.baidu.com/item/音乐科技/23483603>
4. 计算机音乐的起源与发展<http://www.oxiang.com/music/20170812/62096.html>

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

*Величко Оксана Богданівна,
к. мист. PhD, доцент*

СИНЕРГІЯ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА ЗАНЯТТЯХ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

На заняттях з постановки голосу важливою є взаємодія усіх учасників навчального процесу: педагога, студента та концертмейстера, синергія яких передбачає тандем у творчій роботі, симбіоз педагогічних та психологічних якостей. Сутність фортепіанного супроводу під час вокального акту є складним комплексом виражальних засобів, до яких належить опанування та дотримання нотного тексту, ритмічної пульсації, динамічних відтінків тощо. Сміслова єдність вокаліста та піаніста вимагає знаходження спільного виконавського вирішення.

Пізнання змісту літературного тексту спрямовує суб'єктивні виконавські відчуття у конкретні уявлення. Вокалісту слід визначити ключові слова-фрази, відповідно до постичного фразування, здійснювати звуковий рух

до кульмінації, стежити за диханням та вокальною інтонацією. Слід проаналізувати і осмислити музичний образ, відштовхуючись від поетичного тексту твору. Завдання концертмейстера полягають у: допомозі студенту при розучуванні нотного та словесного тексту твору; підкресленні фраз, виолукненні кульмінацій; відчутті запасу дихання вокаліста, швидкій реакції на особливості його психофізіологічного стану; пришвидженні (*stringendo*) розгортання музичної тканини твору чи її заповільненні (*ritenuto*); слуховій адаптації, контролю над дотриманням вокалістом темпо-ритму. «Концертмейстер, крім володіння фортепіанною партією, має знати елементи вокальної техніки, розумітися на дикції, орфоспії – на всьому, що складає сутність вокального мистецтва» [1].

До завдань концертмейстера входить також допомога у віднайденні інтерпретаційних шляхів у трактуванні художніх образів, виправлення неточної інтонації під час виконання шляхом виділення гармонічної основи у фортепіанному супроводі, постановці акцентів у фразі та мовній інтонації, визначенні цезур відповідно до задуму музичних творів, тощо. Крім того, задля створення комфортної творчої атмосфери концертмейстер повинен володіти позитивними психологічними якостями, як і інші учасники навчального процесу. Важливим завданням є знаходження темпу виконання композицій: якщо темп надто швидкий, в студента можуть виникати проблеми артикуляційного характеру, пов'язані з дикцією, тому концертмейстеру слід обрати оптимальний темп, щоб вихованець зміг донести поетичний текст до слухача. У роботі над фразуванням слід звернути увагу на зміст музики, поєднання слова та співу. Посилену увагу студентам-вокалістам слід звернути також на паузи і фермати, які несуть не тільки змістовне, смислове навантаження, але і психологічне.

Під час виконання вокалісту та концертмейстеру варто звернути увагу на артикуляцію та динамічні відтінки, які надають виразності музично-поетичному висловленню. Вірна артикуляція, пов'язана з динамікою, метроритмом, агогікою та штрихами, сприяє логічній побудові музичної фрази, впливає на довершеність музичної думки. Динамічно-агогічні нюанси підкреслюють емоційний зміст музичного твору, його характер, кульмінаційні зони. Слід заздалегідь узгодити зі студентом динамічний план інтерпретованих композицій. Важливою складовою якісного виконання музичних композицій є усвідомлення логіки їх побудови. Завдання студента-вокаліста та концертмейстера полягає також у поєднанні різних музичних думок в єдине ціле, логічній побудові архітектоніки виконуваних творів. Особлива роль належить фразуванню, яке, з одного боку, ділить музичну думку на мотиви, фрази, речення й епізоди, а з другого – утворює наскрізний розвиток музичних творів.

Вагомим моментом під час виконання є досягнення звукового балансу вокальної та фортепіанної партій. Після ретельного вивчення музичного матеріалу відбувається злиття партій вокаліста та піаніста у виконавський ансамбль. Отже, важливим є розвиток активної слухової уваги та навички

посиленої концентрації концертмейстера, який під час творчого акту здійснює подвійний слуховий контроль: самоконтроль та активно стежить за студентом-вокалістом, його звукоутворенням, диханням та фразуванням. Концертмейстер і студент-вокаліст в процесі творчого акту повинні взаємодіяти. Для цього необхідне володіння комплексом професійних якостей. Результатом їх симбіозу є успішна реалізація творів навчального та концертного репертуарів.

Дослідник Андрій Кретов слушно зауважив: «Підготування співака й забезпечення синтезу музики та слова на сцені вимагає активізації аналітичного начала в роботі концертмейстера. Долаючи цей нелегкий тягар, він досягає художнього єднання всіх компонентів твору, що виконується. У роботі концертмейстера поєднується універсальне та індивідуальне. Він і творець-виконавець, і педагог, і психолог, але водночас усе це використовує, реалізуючи своєрідність власної індивідуальності та в узгодженні з особистістю співака — виконавця в навчальних, концертних і конкурсних програмах» [2, с. 58–59].

Список літератури:

1. Виноградов К.О. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность* / Сост. М.А. Смирнов. Москва: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 156–178.

2. Кретов А.І., Новік-Кретова І.Б. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*. 2017. № 12. С. 56–63. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2017_12_6 [30.03.2020]

Львівська державна дитяча музична школа №1 ім. А. Кос-Анатольського

Вільгуцька Ольга Степанівна,

Викладач-методист,

Заслужений працівник культури України,

Член Національної спілки кобзарів України

ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ МЕТОДІВ РОБОТИ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ БАНДУРИСТІВ

Виняткове явище художньої культури, яке пов'язане з історією нашого народу є бандурне виконавство. Українська бандура має славу вікову історію. В руках кобзарів-носіїв духовних знань нації вона подолати такий же довгий історичний шлях, як і наш народ [4, с. 164].

Сучасне мистецтво гри на бандурі характеризується стрімким розвитком, в основі якого лежать: удосконалення інструмента, методика навчання та створення високохудожнього репертуару. Зазначені пропеси, які сприяли мистецькому зростанню бандурного виконавства, поступово набули особливого значення в контексті сучасного утвердження державності України [1, с.15].

Сучасний бандурист... Яким він повинен бути? Серед актуальних питань сучасного бандурного виконавства стрижнем є висвітлення

особливостей творення художнього образу. Один із сучасних методів для формування творчих здібностей учнів бандуристів це - імпровізація, створення «музичних фантазій», «замальовок» на обрану тематику в подальших напрацюваннях учня. Наступний метод роботи - підбір відомих пісень і створення власних мелодій. Навчати дітей мистецтву, музиці досить складно, а навчити дітей будь-чому у мистецтві неможливо, якщо не захопити їх емоційно. Тому переважне місце у заняттях повинно займати не тільки оволодіння професійними навичками гри на бандурі, але й знайомство з музикою, нюансами, засобами музичної виразності, підготовкою до різних видів музикування, до гри в ансамблі, знання української пісні, звичаїв, культури, духовності [2; 3]. Вчити дитину бачити, розуміти, відчувати серцем прекрасне, розуміти і виконувати музику, для цього необхідний метод виховання почуттів. Застосування елементів творчості робить більш доступним музичне життя, мислення музичними образами, робить зрозумілим будову музичних творів, їх фактуру, а технічні засоби гри набувають максимальної цілеспрямованості. Одним із методів для формування творчих здібностей є також слуховий розвиток учнів, що є одним із важливих сторін естетичного виховання. Викладач повинен спрямувати розвиток учня таким чином, щоб він під час оволодіння грою на бандурі займався підбором нескладних мелодій по слуху [5, с. 320].

Творчість – це створення нових духовних цінностей. Виховання творчої самостійності учня – це процес поступового, планомірного розвитку його здібностей. Важливим засобом розвитку музичальності є систематичні, успішні, публічні виступи, концерти, концертні-лекції, конкурси і фестивалі. Саме це і є один із головних сучасних методів роботи з учнями в процесі формування творчих здібностей учнів бандуристів. На публічних виступах юні вихованці демонструють свою виконавську майстерність, артистизм, своє розуміння прекрасного.

Отже, важливу роль в системі естетичного виховання та музичної освіти підростаючого покоління відіграють дитячі мистецькі школи, де саме і застосовуються вище згадані методи роботи з учнями класу бандури. Історія твориться сьогодні, тому хочеться, щоб тепер, і повсякчас все нові і нові покоління наших учнів бандуристів постійно несли свої найкращі набутки на звіт нашій прекрасній Батьківщині [6, с.10].

Список літератури:

1. Броннікова Н. Мистецтво виконання на бандурі / Н.Броннікова // Шкільний світ / Упор. Петлицька Н. – 2005. – № 40 (312). – с. 13-20
2. Гумєнникова Т. Р. «Українські національні традиції як засіб формування духовно-моральної культури». – 1998.
3. Кузь В.Г., Руденко Ю.Д., Гобко О.Т. «Українська педагогіка і духовність». – Умань. – 1995р. – 116 с.
4. Лавров Ф. Кобзарі: нариси з історії кобзарства України. – К., 1980. – 164с.

5. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.): Монографія. – К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. – 340 с.

6. Сточанська М. Бандура як унікальний музичний інструмент українців / М. Сточанська // Земле, моя, я люблю тебе/ Навч.метод.посібник. - Луцьк:РВВ "Вежа". - 2006. - 12с.

НПУ імні М.П. Драгоманова
Факультет мистецтв імні Анатолія Авдієвського
Кафедра педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства

*Гризозлазова Таміла Іванівна,
к. пед. н., професор*

ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ УЧНЯ-ПІАНІСТА ДО ПУБЛІЧНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Підготовка учня-піаніста передбачає широкий спектр музично-виконавських умінь. Публічні виступи входять у структуру навчально-виконавської діяльності учнів-музикантів. В умовах публічного виступу в концентрованій формі виявляється їхня майстерність, ступінь досконалості опрацювання музичних творів, художньо-творчий потенціал.

На етапі підготовки до публічного виступу учню необхідно вирішити чимало музично-виконавських завдань, набути відповідних умінь. Тому період підготовки до публічного виконання музичного твору має стати не менш важливим, аніж робота над ним. Даний період слід розглядати як спеціально організовану навчально-виконавську діяльність з розвитку умінь публічного виконання. Так, учню необхідно:

- досягнути цілісності звучання музичного твору;
- грати твір абсолютно упевнено, художньо довершено і переконливо;
- синтезувати музичний матеріал;
- вміти зосередитись на процесі виконання;
- досягти естрадної витривалості;
- оволодіти перспективним слуховим мисленням;
- здійснювати: слуховий самоконтроль, саморегуляцію власної гри.

Синтезування музичного матеріалу – це досягнення цілісності виконання музичного твору у взаємозв'язку його частин, фрагментів, тем, образів. А. Щалов закликав надавати цілісному виконанню творів значення концертної релікції, справжнього сценічного виступу. Цілісне виконання музичного твору розвиває слухову увагу, зосередженість, здатність концентруватися на виконуваному, що дозволяє інструменталістові за допомогою активного слухового контролю об'єктивно оцінювати реальне звучання і коригувати власне виконання у бажаному напрямі. Так, постійний слуховий контроль має діяти на всіх етапах підготовки до публічного виступу. Він спрямовує пошук виконавських дій, які відповідають оптимальному художньому виконанню.

На етапі підготовки до публічного виконання музичного твору учню

необхідно досягнути естрадної витривалості у процесі його виконання: концентрації уваги, пам'яті, сприймання, мислення, рухо-моторних реакцій, психорегулюючого контролю емоційного стану та його проявів. Повне занурення у музичне звучання, творча участь у виконавському процесі може дати йому хороше самопочуття на сцені.

Важливе значення у публічному виконанні має виконавська воля - вміння підпорядкувати увесь свій енергетично-вольовий потенціал успішному виконанню музичного твору. Вольова саморегуляція має бути заснована на об'єктивному контролі та гнучкій корекції власних дій. Окрім цього, наявність розвинутої виконавської волі дозволяє учням успішно здійснювати свої творчі наміри в стресовій ситуації виступу перед аудиторією. Невдачі і зриви на естраді найчастіше відбуваються не стільки від нестачі виконавської техніки, скільки від браку виконавської волі [2].

В період підготовки до публічного виконання в учнів необхідно розвивати також вміння перспективного слухового мислення і антиципації (уявляти результати своїх дій ще до того, як вони будуть реально здійснені). Музичне виконавство як творча дія завжди ґрунтується на передбаченні художнього результату, що дозволяє вибудовувати стратегію виконання.

На етапі підготовки учня до публічного виконання музичних творів необхідно програвати їх у концертному, а не "робочому виконанні". Багато, щоб не тільки на цьому етапі учень виконував твори у художньо-завершеному варіанті: досить важливим є досягнення якісного виконання на всіх етапах його вивчення, а не лише у передконцертний період. Якщо дана установка стане внутрішньою вимогою стосовно виконання музичного твору в класі, то в умовах публічного виконання такий досвід буде дуже цінним.

Із самого початку виконавського процесу на сцені слід сконцентрувати увагу на тому чи іншому елементі музики ("вчепитися в нього", за висловом К. С. Станіславського). Концентрація уваги на якому-небудь елементі (якості звучання, тембрально-динамічних особливостях виконання і т. д.) веде, і досить швидко, до загальної зосередженості на процесі діяльності. Необхідно «вчепитися» в об'єкт так, щоб вже потім сам об'єкт відволікав виконавця від усього іншого. Далі все налагоджується само по собі, процес входить у нормальне русло.

У зв'язку з цим доцільним буде використання методу моделювання стану, близького до сценічного. Він є ефективним ще й тому, що виконавець ніби перебуває у середовищі, коли його слухає не тільки педагог, а й весь зал, наповнений слухачами, і, звичайно ж, зростає почуття відповідальності. В домашніх умовах можна створити наближені умови для виступу, а замість слухачів виставити ряд стільців. Можна заповнити стільцями місце, де знаходитиметься уявна публіка.

Наступним, не менш важливим методом, є обігравання програми перед іншими учнями, у школах, на різноманітних концертних виступах. Безпосередньо перед публічним виступом педагогу необхідно налаштувати учня-виконавця на краще виконання, "вселити" у нього позитивний настрій, тобто дати своєрідну установку на гарне виконання програми.

Отже, публічний виступ – важливий етап навчання, який вимагає конкретних форм, методів підготовки та потребує спеціально відведеного навчального часу для розвитку в учнів відповідних умінь публічного виконання музичних творів.

Список літератури:

1. Гинзбург Г.Р. Стаття. Воспоминания. Материалы / Г. Р. Гинзбург сост. М. Яковлев. Москва: Сов. композитор, 1984. 288 с
2. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. С. 286.
- Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург: “Композитор”, 2008. 212 с.
- Щапов А.П. Фортепианная педагогика. М.: Сов. Россия, 1960. 171 с.

НПУ імені М.П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Кафедра педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства

*Гризовлазова Таміла Іванівна,
к. пед. н., професор*

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

У Національній доктрині розвитку освіти, Законі України «Про освіту» стратегічною метою визначено формування творчої особистості. Сьогодні посилюється увага до розвитку творчих здібностей підростаючого покоління.

Фундаментом творчої особистості є її креативність, детермінантою якої виступає творча активність учня як пошукова і перетворююча діяльність. А тому проблема розвитку креативних резервів молоді з метою її творчої самореалізації стає особливо актуальною.

Креативність в інтерпретації В. Фрицок – це “динамічна, інтегративна особистісна характеристика, яка визначає здатність до творчості і є умовою самореалізації особистості” [3, с. 524].

На думку І. Бега, “найвищим суспільним проявом людини, її духовною вершиною і життєвою цінністю є творчість. Це сфера її справжньої свободи й розкнутості як індивідуальності” [1, с. 264]. Він слушно стверджує, що “творчість передбачає нове бачення, нове рішення, новий підхід, тобто готовність до відмови від звичних схем і стереотипів поведінки, сприйняття і мислення, готовність до самозміни” [1, с. 250].

А. Маслоу пов’язує творчий процес із “самоактуалізацією”. Він виходить з того, що творчий характер притаманний усьому нашому життю. У кожній людині від народження закладено прагнення до самореалізації, до творчості, і кожна наділена силами, необхідними для розвитку цих задатків.

Вагомий внесок у розвиток означеної проблеми зробив Б. Яворський, який активно сприяв розвитку творчого потенціалу особистості. Провідна роль у створенні творчого клімату в процесі навчання, на думку Б. Яворського, належить учителю, який організовує і

спрямовує творчий розвиток вихованців. Учитель повинен володіти вмінням створювати умови для творчості, розвивати здатність до творчості в учнів, підтримувати ентузіазм і натхнення.

У розвитку творчих якостей Г. Ципін справедливо ставить акцент на художньому асоціюванні. Автор підкреслює, що “завдяки асоціаціям психічна діяльність людини стає повнішою, яскравішою, мислення стає багатшим і багатовимірним” [4, с. 99].

Головними ознаками креативності дослідники (А. Богоявленська, В. Дружинін, В. Моляко, Я. Пономарьов) вважають: сміливість, незалежність суджень, схильність до заперечення звичного, оригінальність, розумову відкритість, чутливість до нового та незвичного, високу толерантність до невизначених ситуацій, ініціативність, інтенсивну пошукову мотивацію, схильність до самоактуалізації. У цьому контексті творчі здібності розглядаються як постійна і впевнена готовність учня до самостійної пошукової діяльності, до прийняття самостійних рішень у невизначених чи складних ситуаціях, позитивна пізнавальна активність у процесі фортепіанного навчання.

Серед методів і прийомів стимулювання креативності учнів-піаністів було виділено наступні: стимулювання зацікавленості, творчого інтересу, метод асоціацій та аналогій, метод імпровізації (Б. Асаф'єв, Б. Яворський), створення ситуацій емоційного переживання, розвивальні ігри, творчі завдання та вправи, метод відкриття, “Дерево знань”, “Створення музики” (музичної характеристики), розмірковування про музику (Д. Кабалевський), створення атмосфери співтворчості, методи проблемного навчання, метод проєктів, стимулюючий вплив музичних творів, дотримання педагогом позиції консультанта та ін.

Важливою формою творчої роботи над музичним твором є ескізне ознайомлення з ним, у процесі якого опанування музичного матеріалу не доводиться до рівня художньої завершеності і публічного показу. Учень охоплює художній задум в цілому. Таке виконання, безумовно, має творчий характер: учень виявляє творчу уяву, самостійність музичного мислення та створює власну інтерпретацію твору.

Ескізне опанування музичного твору сприяє втіленню в життя дидактичного принципу розвивального навчання: підвищення темпів роботи над навчальним матеріалом, збільшення його об'єму, розвиток самостійності та творчої ініціативи учня.

Окрім ескізного ознайомлення та виконання музичного твору значну роль у розвитку креативності учня відіграє самостійна робота над ним. Як підкреслює Т. Гризоголова, “самостійна робота учнів у процесі фортепіанного навчання – це діяльність творчого характеру: створення власної інтерпретації музичного твору неминуче потребує творчого пошуку відповідного художнього втілення, необхідних виконавських прийомів, умінь застосувати набуті знання та навички у нових виконавських ситуаціях (вивчення нового твору, читання нотного тексту з аркуша та ін.). Пропес творчості, сама атмосфера пошуку і відкриттів на кожному уроці вимагає від учня діяти самостійно” [2, с. 159].

Отже, на основі вищезазначеного можна зробити висновок, що креативність – це інтегративна, динамічна особистісна характеристика, яка визначає здатність до творчості і є умовою творчої самореалізації учнів.

Список літератури:

1. Бех І. Виховання особистості: у 2 кн. Кн. 2: Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади. Київ: Либідь, 2003. 280 с.
2. Гризоглазова Т.І. Методика навчання гри на фортепіано: навчальний посібник. Київ: Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2018. 169 с.
3. Фрицюк В. Творча мотивація як умова формування креативності особистості / VII Міжнародна конференція «Стратегія якості у промисловості і освіті» (3-10 червня 2011 р., Варна, Болгарія): Матеріали. У 3-х томах. Том III. Упорядники: Хохлова Т.С., Хохлов В.О., Стулак Ю.О. Дніпропетровськ. Варна, 2011. С.523-526.
4. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для уч-ся муз. отд-ний пед. вузов и консерваторий. М.: Интепракс, 1994. 384 с.

Мукачівський державний університет
Педагогічний факультет
Кафедра співу, диригування і музично-теоретичних дисциплін

*Екман Мирослав Сергійович,
концертмейстер, асистент*

ОСОБЛИВОСТІ СИСТЕМНОЇ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ ПІАНІСТА- КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ВИКЛАДАЧА ХОРЕОГРАФІЇ У КЛАСІ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Пристаючи до зовсім нового виду діяльності – класичної хореографії, піаніст, з наявним виконавським досвідом та комплексною фортепіанною підготовкою у класі класичної хореографії стикається з певними труднощами, які виникають у процесі підбору музичного репертуару та виконання інструментальних композицій, що створює йому виконавські бар'єри в системній взаємодії з викладачем-хореографом та вихованцями.

Як показує практика, важливими рисами та якостями, якими повинен володіти піаніст-концертмейстер в умовах системної взаємодії з викладачем хореографії у класі класичного танцю, є наступні:

1) адаптивність до інструментальної функції та усвідомлення свого функціонального призначення у класі класичного танцю. Важливо, з перших занять концертмейстеру відразу адаптуватись до нової сфери практичної діяльності в класі класичної хореографії як однієї з найскладніших ланок творчого самовираження особистості;

2) засвоєння та розуміння сутності побудови занять з класичного танцю, значущості кожного елементу у системі творчої взаємодії з викладачем хореографії та концертмейстерським рішенням (уклін, «хореографічний розігрів», екзерсис біля станка, екзерсис на середині залу, adagio, класичні

стрибки (*allegro*), вправи по діагоналі, гімнастичні вправи). Від концертмейстера необхідними є: комплексне опанування структурних елементів та вивчення розмаїття танцювальних комбінацій, хореографічного тезаурусу, їх місця у тих чи інших скєзрсисах, видах і формах творчого виконання та модифікації, ролі і призначення у загальній системі комплексного осягнення мистецтва класичної хореографії.

3) розуміння законів стилістики, мелодики, гармонії, фразування, агогіки та артикуляції як основних засобів хореографічного втілення у звуковому часопросторі. В залежності від виконання хореографічних побудов в умовах доцільного відбору музичного репертуару, піаніст-концертмейстер вже з перших занять повинен усвідомлено стилістично та творчо розробити методологічні принципи з відбору музичного репертуару як складових носіїв та засобів хореографічного втілення комбінацій на роялі. Це означає, що під час інструментально-музичного оформлення класичного танцю, концертмейстер повинен володіти глибинними знаннями з питань мелодики, гармонічних побудов, фразування, інтерпретації та імпровізаційними засобами для розвитку та творчої реалізації звукової картини в візуально-просторову дійсність;

4) розуміння хореографічного тезаурусу в співдружності – викладач-хореограф – піаніст-концертмейстер – вихованці – хореографічні комбінації;

5) засвоєння природи хореографічного мистецького втілення на роялі пластичних вправ та класичних рухо-ритмо-образів. Це означає, що багатогранність, полі-функціональність та інтелектуальна творча гнучкість концертмейстера сприяє ефективному забарвленому піднесеному пластично-руховому процесу в умовах гедоністичного та емоційного настроїв учасників хореографічного дійства;

6) координація та систематизація інтуїтивно-інтерпретативної та інтелектуальної гнучкості, уваги, уваги, візуально-просторового, слухового, музично-теоретичного, звукового, тактильно-інтелектуального та гармонічного комплексів у виборі та розумінні класичної інформації щодо осягнення та опанування техніками невербально-жестикulatoryційних образів у пластичному відтворенні хореографічних дій;

7) компромісність та деконфліктність професійних впливів та викликів системної взаємодії з питань розгляду музичного виконавського рішення класичних образів у процесі втілення хореографічних вправ. Непорозуміння між викладачем хореографії та піаністом-концертмейстером може виникнути внаслідок суперечливих поглядів, розділення музичних смаків і потреб, музичних уподобань, різнобарв'я у відборі музичного репертуару (наприклад, *de mi plis 4/4 – 3/4*).

Подолання такого роду ситуацій та знаходження компромісу у вирішенні класичних завдань щодо музичного оформлення тих чи інших рухо-образів в системі класичного танцю вимагає неабиякої професійної аргументації, глибинної підготовки, педагогічно-творчої взаємодії та взаємопорозуміння. А це, в свою чергу, досягається в контексті гуманного та толерантного професійного втілення комплексних підходів з наявними спільними точками дотику та опорою на професіоналізм і власний виконавський

досвід у вирішенні тих чи інших питань, які потребують ґрунтовного опрацювання;

8) осягнення та розуміння основних принципів і факторів підбору музичного репертуару у відповідності до вікових та психологічних закономірностей, рівня музичного сприймання вихованців. Це досягається шляхом пошуків відповідних музичних зразків до інтерпретації хореографічних рухо-образів у процесі занять з класичного танцю. При цьому музичні зразки повинні бути гармонійними, доступними та сприятливими для розуміння вихованців (виразна мелодична лінія, гнучке зрозуміле фразування, консонансна гармонія, контрастність образів, симетричність побудови);

9) вивчення та здійснення послідовних виконавських дій у подоланні концертмейстерських психологічних бар'єрів та труднощів музичного оформлення у процесі хореографічних занять (уникнення пауз, відпрацювання системності, послідовності в роботі, правильності та правдивості виконання на роялі музичного матеріалу у процесі втілення хореографічних комбінацій в часопросторі).

Підсумовуючи, можемо констатувати, що системна комунікативно-творча взаємодія концертмейстера та викладача хореографії у класі класичного танцю – один з найскладніших художньо-інтелектуальних процесів у виконавському мистецтві, в результаті якої досягаються мистецькі академічні завдання в умовах естетичного виховання підростаючого покоління вихованців засобами просторово-класичної пластичної дії.

Список літератури:

1. Безуглая Г. Концертмейстер балету: Музичний супровід уроку класичного танцю. Робота з репертуаром. СПб, 2005. 217 с.
2. Бучок Л., Ярова Л., Майор Н. Специфіка роботи концертмейстера на початковому етапі вивчення класичного танцю першого року навчання. Ужгород: Гражда, 2010. 168 с.
3. Ваганова А. Основи класичного танцю. Вид.6. СПб: «Лань», 2000. 192 с.
4. Зорін В. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Київ, 2018. Вип.68. С. 42 – 45.
5. Ярмолівич Л. Принципи музичного оформлення уроків класичного танцю. Л.: Музика, 1967. 144 с.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Кафедра теорії музики

Ємельяненко Марина Русланівна,

Студентка 4 курсу, спеціалізації «Музикознавство»

Науковий керівник Біличенко Наталія Миколаївна,

к.мист., доцент

ТВОРЧЕ МОДЕЛЮВАННЯ В КУРСІ ІМПРОВІЗАЦІ В ДМШ

Важливим засобом пізнання світу для дітей є гра. Завдяки ігровим формам роботи на уроках в ДМШ учень має можливість не просто зазубрити

нові теоретичні поняття, а реально пережити їх на практиці. Тож варто неодмінно впроваджувати ігрові ситуації, дидактичні завдання, роздатковий матеріал тощо.

Моделювання здатне імітувати процес народження музики – відтворення її немов би "зсередини" і проживання власне моменту. Тому цей метод спрямований на підвищення практичного освоєння мистецтва на противагу словесним та інформативним методам, що переважно панують на уроках.

Музичне моделювання – це створення музики завдяки вибору та перетворенню заданих об'єктів. За словами В. Штоффа, *«метод дослідження об'єктів з допомогою побудови їх моделей являється одним із прийомів наукового пізнання, способствующим оптимальному решению различного рода задач»* [5, с. 86]. Моделі можуть бути вираженими за допомогою різних засобів: музичних, словесних, графічних. Залежно від поставлених дидактичних задач, моделі можуть відрізнятися різним ступенем складності, об'ємом – від найпростіших структур до розгорнутих музичних побудов.

Модель – це система, засвоєння якої служить засобом для отримання інформації про іншу систему – музичний твір, тобто в основі моделювання лежить принцип заміщення. Оскільки модель являє собою узагальнений образ властивостей змодельованого об'єкта, тому специфіка методу полягає в створенні моделей (конструкцій, блоків), котрі передбачають синтез таких елементів, як мелодія, гармонія, ритм, поліфонія, структура тощо.

В застосуванні моделей на уроках музичної імпровізації у дитини включаються всі можливі ресурси (сприйняття, мислення, пам'ять, увага), утім при цьому враховується основне призначення моделей – полегшити дитині навчання, зробити навчальний матеріал більш зрозумілим і доступним.

Моделювання є важливою складовою пізнання музики не тільки на ранніх етапах ознайомлення, але й у період професійної зрілості, так само як і не тільки в процесі виконавської діяльності, але й також музично-теоретичного осягнення твору. На думку Н. Боліченко, будь-який аналіз музичного тексту у кінцевому підсумку спрямований «на відтворення його моделі», а результатом цього процесу має бути «побудова синтезуючої методологічної моделі» [1, с. 5].

Метод творчого моделювання можна використовувати при вивченні, поясненні й повторенні будь-якої теми з розглядуваного курсу.

Для імпровізації акомпанементу до заданої мелодії необхідно пропонувати готові фактурні заготовки (моделі) для активного осмисленого використання вдома і на уроках. З цією метою вважаємо за доцільне створення словника фактурних формул акомпанементу, котрий сприятиме практичному полегшенню завдань з імпровізації, пришвидшеному засвоєнню різних видів акомпанементу і надаватиме учням поштовх до самостійних пошуків різноманітного виконання. Фактурні зразки необхідно розташовувати за принципом ускладнення для можливості впровадження на різних шаблях вивчення предмету. Приклади варто будувати на найпростіших функціональних гармоніях з метою їхньої доступності навіть наймолодшим учням. Залежно від пройдених теоретичних тем згідно програми з сольфеджіо, гармонічний зміст

даних фактурних зразків має поступово ускладнюватись.

Можна запропонувати три основні форми роботи за допомогою словника фактурних формул акомпанементу: використання однієї фактурної моделі без змін; використання різних варіантів тієї ж самої моделі, зі змінами тональності / гармонії / розміру / ритмічних особливостей / тривалостей тощо; комбінування різних варіантів різних моделей без / зі змінами.

Однією з основних творчих навичок є жанрова імпровізація. Т. Чумак дає таке визначення жанрової моделі: «*учебная имитация музыкального произведения, в которой сохранены основные признаки и свойства объекта определенного жанра*» [4, с. 8]. Так, учням молодших і середніх класів можна запропонувати підібрати вдалий акомпанемент до відомих мелодій, різних за своїми жанровими ознаками або трохи змінити це завдання і запропонувати цілісний невеликий твір / його частину.

Наведемо приклади схожих за своїм типом завдань:

- створити акомпанемент за гармонічною цифровкою;
- підібрати акомпанемент на цифрований бас до заданої мелодії тощо.

Метод творчого практичного моделювання сприяє оптимізації навчального процесу. Він характеризується високим рівнем мотивації і результативністю внаслідок усвідомленої потреби в засвоєнні знань і вмінь. Заняття імпровізацією і написання музики у такий спосіб викликають у дітей великий інтерес, що дозволяє їм повніше реалізувати себе в музиці й краще зрозуміти своє покликання.

Список літератури:

1. Беліченко Н.М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ, 1992. 16 с.
2. Исенко А.И. Музыкальное моделирование как новый метод фортепианного обучения: автореф. дисс. канд. педагогических наук. Москва: 1995. 24с.
3. Савина Л. И. Импровизация как способ оптимизации учебного процесса. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/42060031.pdf> (дата звернення: 22.03.2019).
4. Чумак Т.Г. Метод музыкального моделирования в преподавании музыкально-теоретических дисциплин (на материале курса гармонии в музыкально-педагогическом училище/колледже): автореф. дисс. канд. педагогических наук. Москва: 2008. 24 с.
5. Штофф В. А. Введение в методологию научного познания. Учебное пособие. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. 191 с.

*Коновалова Маргарита Олексіївна,
викладач-методист*

ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ХОРОВИХ ДУХОВНИХ ТВОРІВ М. ЛЕОНТОВИЧА ТА К. СТЕЦЕНКА В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Протягом кількох століть хорова духовна музика українських композиторів була важливою складовою частиною духовного життя українського народу. Тож вивчення кращих зразків цього жанру на уроках музичної літератури в мистецькій школі має бути достатньо серйозним і глибоким, адже ці твори мають не тільки збагатити світогляд учнів, але й вплинути на їхнє формування як повноцінних громадян нашої держави.

Однак, на жаль, практика показує, що в мистецьких школах твори хорової духовної музики вивчаються, по-перше, дуже фрагментарно, а по-друге, зовсім розрізнено в часі. Більш того, ще в музичній школі учні знайомляться з терміном «літургія» [3, с.84], але цілісного уявлення про це велике обрядове дійство не одержують. З іншого боку, в них є всі можливості досить детально ознайомитися з католицькою месою, а точніше, навіть з двома її різновидами (бо вивчають Месу сі мінор І. С. Баха й «Реквієм» В. А. Моцарта).

Тоді для того, щоб відновити цей порушений паритет, твори української хорової духовної спадщини слід було б вивчати в контексті православної літургії, тобто як її розділи (за аналогією з вищеназваними творами І. С. Баха й «Реквієм» В. А. Моцарта). І в діючій Програмі з музичної літератури є дві суміжні теми, в яких можна було б знайти учбовий час для втілення такої мети. Ці теми присвячені, відповідно, двом сучасникам, справжнім майстрам хорової духовної музики – М. Леонтовичу та К. Стеценку [3, с. 178-180]. Їхній великий творчий доробок у цьому жанрі дає можливість викладачу відібрати саме ті твори, які він вважає обов'язковими для вивчення. Головно, щоб кожний хор був одним з етапів православної літургії, а послідовність їх вивчення відповідала би порядку їхнього розгашування у церковній службі.

В ході вивчення цієї теми бажано було б використовувати молитовні тексти та стислий опис основних церковних обрядів Літургії св. Іоанна Золотоустого [1, с. 35-50; 2, с. 344-378], що допоможе учням більш глибоко розуміти цю музику.

Таким чином, в процесі заняття викладач може вирішити цілий комплекс важливих навчальних завдань, а саме:

- 1) познайомити учнів з духовними творами одразу двох видатних композиторів;
- 2) вдосконалити їхні навички аналізу хорової музики (на слух та в нотному тексті);
- 3) допомогти з визначенням стильових рис творчості кожного з композиторів;
- 4) дати учням цілісне уявлення про літургію як велике обрядове дійство;
- 5) порівняти деякі особливості православної літургії та католицької меси.

Бажано, щоб заняття з даної теми було завершальним у вивченні творчості

М. Леонтовича та К. Стеценка, аби учні вже вільно володіли такою інформацією:

1. Спільні факти в біографіях М. Леонтовича та К. Стеценка, які сприяли їхньому зверненню до хорової духовної музики: походження зі священницьких родин, любов до хорового співу, професійна музична та релігійна освіта (духовна школа, семінарія, а у К. Стеценка – навіть духовна академія), багаторічне керування релігійними та світськими хоровими колективами.

2. Провідні жанри творчості кожного з композиторів, які вплинули на їхню духовну музику: обробки народних пісень, опери, а для К. Стеценка – ще й романси.

3. Характерні риси провідних жанрів творчості М. Леонтовича: індивідуальний підхід до розкриття образного змісту твору, широке використання поліфонічних прийомів, «багатокольорова» гармонія, звукообразність, «хорова оркестровка».

4. Характерні риси провідних жанрів творчості К. Стеценка: переважання лірико-психологічних образів, використання декламації (вплив його опер), використання народнопісенних інтонацій, схильність до наскрізного типу розвитку.

Наведемо приклад «власної», тобто самостійно складеної викладачем літургії з творів цих двох композиторів: «Велика ектенія» (М. Леонтович), «Благослови, душе моя, Господа» (К. Стеценко), «У царстві Твоім» (М. Леонтович), «Трисвяте» (з Літургії № 2 К. Стеценка), «Херувимська» (К. Стеценко), «Вірую» (М. Леонтович), «Милість спокою» (К. Стеценко), «Достойно є» (М. Леонтович), «Отче наш» (М. Леонтович), «Многая літа» (М. Леонтович).

Висновки.

1. На відміну від Меси сі-мінор І. С. Баха й «Реквієму» В. А. Моцарта, призначених виключно для концертного виконання, в літургіях М. Леонтовича та К. Стеценка наряду з «концертними» розділами є й суто «культові». Останні могли використовуватися під час церковного богослужіння, і саме цим обумовлена їхня «недостатня» виразність та емоційна стриманість.

2. Але в «концертних» розділах літургії яскраво проявляються стилеві риси творчості кожного з композиторів: обидва вони навіть у духовній музиці майстерно використовують особливості народної пісні. При цьому М. Леонтович, як правило, будує свої композиції за принципом: від «культової» музики до оригінально-авторської (рідше навпаки), а К. Стеценко розкривається як майстер музично-драматичного жанру.

3. Принцип роботи композиторів з текстом. В православній традиції кожна молитва – це один цілісний номер літургії, а в католицькій – членування тексту на кілька фрагментів, кожен з яких перетворюється на окремий номер (можна порівняти «Вірую» М. Леонтовича з найбільш відомими хорами частини «Credo» з Меси сі-мінор І. С. Баха.)

Таким чином, подібний підхід до вивчення української хорової духовної музики М. Леонтовича та К. Стеценка дозволить нашим учням не тільки побачити «національне у контексті всесвітнього» [3, с.3], але й відчутти гордість

за свою власну музичну культуру.

Список літератури:

1. Мень А. В. Православное богослужение. Таинство. Слово и образ. Москва: Слово, 1991. 191с., илл.
2. Повний православний молитвослов для мирян. Вид. 2-ге / за ред. Полтавської єпархії УПЦ. Краматорськ: Тираж-51, 2001. 800с.
3. Українська та зарубіжна музичні літератури. Програма для музичної школи, музичного відділення ПСМНЗ (школи естетичного виховання). Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 217с.

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Фортепіанний факультет

Кафедра концертмейстерства

Ксьондзик Олена Ігорівна,

старший викладач, аспірантка лабораторії

соціальної психології особистості

Інституту соціальної та політичної психології НАН України

Науковий керівник - Горбунова Вікторія Валеріївна

д. психол. н., доцент,

професор кафедри соціальної та практичної психології

Житомирського державного університету ім. І. Франка

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ЗВ'ЯЗКІВ СЦЕНІЧНОЇ ТРИВОГИ

ТА ЯКОСТІ МУЗИЧНОГО ВИКОНАННЯ

Особливістю професійної діяльності музиканта є наявність у ній двох різноспрямованих тенденцій. З одного боку, виконавство набуває сенсу лише у творчому спілкуванні із слухачами, а концертний виступ є бажаною метою та сенсом усієї підготовчої роботи музиканта. З другого боку, саме момент підсумковості та публічності є найбільш стресовим для виконавців, викликаючи у них стан сценічної тривоги. Не зважаючи на те, що проблематика сценічної тривоги з другої половини ХХ століття і по наш час є предметом міждисциплінарних досліджень музичної педагогіки, теорії виконавства, психології та медицини, до сьогодні не існує єдиної наукової думки щодо джерел та особливостей впливу цього психічного феномену на якість музичного виконання. Метою даної розвідки є розгляд вже існуючих підходів у вивченні даного питання, осмислення яких стануть підґрунтям подальшого його наукового вивчення, а також практичного використання у виконавській та педагогічній роботі.

Як зазначають дослідники тривоги в сфері клінічної психології Д. Батлер [1] та D. Barlow [5], тривога є природною емоційною реакцією людини на небезпеку, необхідною для її виживання і лише надмірний ступінь цієї тривоги, який спричинює страждання та негативно впливає на якість життя, розглядається як проблема. На думку Г. Сельє [3], тривога є першою стадією неспецифічних реакцій організму в умовах стресу, що виконує роль своєрідного сигналу про порушення психічної адаптації та є чинником, спонукаючим до активізації адаптивних механізмів організму. Як вважає А. Colman [6],

особливістю ж спенічної тривоги є те, що вона переживається особою у соціально значущих для неї ситуаціях, пов'язаних із виступами перед слухачами, таких як іспити, вирішення математичних завдань, промови, спортивні змагання, акторське та танцювальне виконавство.

Сценічна тривога як фізіологічна та когнітивна реакція організму на стресову ситуацію публічного виступу є звичним явищем у професійній діяльності музикантів, з'являючись природним чином в умовах суджень та оцінок слухачької аудиторії. З одного боку, як «своєрідне артистичне збудження з властивою йому наелектризваністю почуттів, сильною душевною енергетикою, яскравими протубсранцями емоцій» [4, с. 166], вона допомагає музиканту проявити себе у «піку» своїх виконавських можливостей та досягти максимально можливої якості гри, а також мотивує до доброї підготовки та розвитку необхідних виконавських навичок. З другого боку, коли тривога стає надмірною, вона негативно впливає не лише на якість виступу, але й загалом на психологічне та фізичне здоров'я музикантів.

Згідно сучасного трансакційного підходу R. Lazarus та S. Folkman [9] стверджують, що визначальним моментом у переживанні особою стресу є процес когнітивної оцінки нею ступеня загрози та власної здатності впоратися. Дана теорія отримала своє підтвердження у працях G. Jones [7] в сфері психології спорту та I. Parageorgi [10] у царині музичного мистецтва, де було емпірично доведено, що саме ставлення – інтерпретація виконавцями нервово-емоційного збудження як ресурсу та енергії покращувала їх фізичну витривалість, концентрацію уваги, а також сприяла творчому піднесенню та досягненню найкращого результату. Водночас негативне сприйняття сценічної тривоги як нездоланної перешкоди призводило до негативних наслідків - м'язевої перенапруги, зниження контролю над власним тілом, «збоїв» у пам'яті, втрати контакту із слухачами та суттєвого зниження якості гри.

На думку D. Kenny [8], I. Parageorgi [10], Г.Вільсона [2], важливим аспектом у розумінні сценічної тривоги є те, що вона постає багатомірною конструкцією, а спосіб, в який музикант її оцінює, залежить від чисельних факторів впливу. Головні з них – це особистісні характеристики самого виконавця (ступінь індивідуальної вразливості до тривоги, самооцінка, рівень перфекціонізму, позитивне чи негативне світоглядне уявлення про себе, світ та інших людей, мотивація і т.п.), рівень професійної майстерності та здатність справитися з поставленим художнім та технічним завданням, а також чисельні ситуативні чинники (надмірна критика авторитетних людей, робота фото- та відеооператорів, масштаб і місце проведення виступу, стан інструменту, несподівані перешкоди в часі виступу - порушення ансамблю, помилки, погіршення фізичного самопочуття і т.п.).

Оскільки джерела та підтримуючі фактори сценічної тривоги є особливими для кожного виконавця, це свідчить про потребу індивідуального підходу у пошуках підбору ефективних стратегій її регуляції. Сьогодні в українській музичній педагогіці та освіті обмаль емпірично доказових наукових розвідок, присвячених цій тематиці, а також відсутні відповідні освітні програми у музичних навчальних закладах, завдяки яким учні та студенти могли

б розвивати необхідні для фаху психологічні навички і вміння, у подоланні сценічної тривоги зокрема. Ці завдання і є перспективою наших подальших наукових напрацювань.

Список літератури:

1. Батлер Д. Подолати соціальну тривогу. – Львів: Свічадо, 2014. 96 с.
2. Вильсон Г. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники / пер. с англ. А.И.Блейз. М.: Когито-центр, 2001. 384 с.
3. Селье Г. Стресс без дистресса. *Журнал неврології ім. Б. М. Маньковського*. 2016. № 1. 78-89.
4. Цыпин Г. Психология сценического волнения. *Развитие личности*. 2012. № 3. С.149-168.
5. Barlow D. H. Anxiety and Its Disorders: The Nature and Treatment of Anxiety and Panic, 2nd ed. New York: The Guilford Press, 2002. 704 p.
6. Colman A. M. Performance anxiety/A dictionary of psychology / edited by A. M. Colman, 4th ed. Oxford: Oxford University Press. 2015. P.561.
7. Jones G. More than just a game: Research developments and issues in competitive state anxiety in sport. *British Journal of Psychology*. 1995. № 86, 449-478.
8. Kenny D. Anxiety, Performance / Music in the Social and Behavioural Sciences: An Encyclopedia / edited by William Forde Thompson. California, USA: Sage Publications. P.61-65.
9. Lazarus R. S., Folkman S. Stress, appraisal and coping. New York: Springer Publishing Company. 1984. 456 p.
10. Papageorgi I. Developing and Maintaining expertise in Musical Performance /Advanced musical performance: investigations in higher education learning / edited by I. Papageorgi and G. Welch. Ashgate. 2014. P.303-319.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.С.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Загальне фортепіано»

*Коцан Олеся Михайлівна,
викладач вищої категорії,
голова циклової комісії*

РЕАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТІСНО-ОРІЄНТОВАНОГО ПІДХОДУ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО

Метою навчально-методичної діяльності викладача фортепіано в музичному коледжі є розвиток творчої особистості студента, активізація його пізнавальної діяльності, формування та розвиток професійних навичок. Для педагогіки мистецтва завжди важливим був індивідуальний підхід, визначення особливостей комплексу здібностей та особистісних характеристик кожного студента з метою пошуку оптимальних засобів реалізації навчальних цілей. На відміну від індивідуального, особистісно-орієнтований підхід в мистецькій освіті визначає, передусім, відношення до особистості як до унікального явища.

незалежно від його індивідуальних особливостей. Сутністю такого підходу є творчий діалог викладача і студента в процесі навчальної діяльності. Актуальність проблеми педагогіки співробітництва зростає в процесі навчання гри на фортепіано студентів виконавських спеціалізацій.

В основі налагодження творчого діалогу викладача і студента знаходиться готовність викладача визнавати студента як свідомо цікавого суб'єкта навчальної взаємодії. В практиці роботи в класі фортепіано музичного коледжу з студентами виконавських спеціалізацій викладачу потрібно планувати навчальний і виховний процес, враховуючи рівень сформованості особистості студента як музиканта-виконавця на певному інструменті. Визначальним фактором успішності співробітництва тут виступає інтерес педагога до особистої думки студента, до аргументованого відстоювання ним своєї позиції на підставі його власного досвіду музичного виконавства. В процесі осмислення студентом ритмічної, штрихової, динамічної та інших складових звукового образу фортепіанного твору видається доцільним апелювання до його практики роботи над творами зі спеціального класу, пережитим досвідом виконання творів соло, з концертмейстером, в ансамблі, в оркестрі. Це дає можливість студенту опиратися на власні здобутки, відчутти себе активним суб'єктом навчально-творчої діяльності. Виконання фортепіанних ансамблів разом з викладачем, іншим студентом, робота над фортепіанними супроводами до інструментальних творів формує і утворює професійну виконавську позицію.

Іншим важливим аспектом особистісно-орієнтованого підходу в навчанні фортепіано є відношення до студента як до особистості з своїм світом почуттів і переживань. На думку Г.Ципіна в такому контексті творчий діалог сприяє формуванню емоційно-ціннісного відношення особистості до дійсності. Часто під час вибору програми виникає проблема неспівпадіння поглядів викладача і студента на певні фортепіанні твори. Як правило, у студентів є дві точки зору на програму з фортепіано. Одні хочуть нескладні короткі твори, мотивуючи свою позицію обмеженістю часу, слабкістю підготовки. Інші навпаки, просять відомі твори значного рівня складності, часто недоступного для даного студента, наполягаючи, що відчувають музичний образ і будуть робити все можливе, щоб виконати твір. Вирішення цієї проблеми вимагає від викладача виважених і мудрих кроків, оскільки оцінювання результатів навчального процесу відбувається на підставі публічних виступів на академічних концертах, заліках, семінарах. На нашу думку, в таких випадках на допомогу приходять планування самостійної роботи студентів, де метод проб і помилок є основоположним. Підготовка до виконання творів для самостійного вивчення стимулює студентів до реалізації власних виконавських намірів, допускаючи їх певну технічну недосконалість, сприяє саморозвитку та професійній мотивації.

Розпочинати роботу з студентом в класі фортепіано для налагодження навчально-виховного діалогу потрібно з творів, які найбільш сприятливо виявляють його вміння і художні уподобання на початковому етапі знайомства. Враховуючи побажання студента, педагог, складаючи програму на навчальний

семестр, має можливість не тільки діагностувати здібності, виконавські навички, проблемні моменти розвитку студента, але пізнати його внутрішній світ, систему цінностей, спосіб мислення, рівень самостійності, готовність до саморозвитку. Організація навчального процесу та самостійної роботи, підбір репертуару, розподіл часу навчального заняття, робота над творами, форма спілкування викладача і студента стають визначальними засобами в контексті формування загальних та фахових компетентностей студента, розвитку його здібностей вирішувати в повсякденному житті реальні проблеми – від побутових до творчих.

Отже, особистісно-орієнтований підхід на уроках фортепіано реалізується шляхом формування творчого, навчально-виховного діалогу викладача і студента, що передбачає створення активного навчально-виховного середовища та облік своєрідності і унікальності особистості в розвитку та саморозвитку.

Список літератури:

1. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. Навчальний посібник / С.С. Горбенко – м. Кам'янець-Подільський: видавець ПП Зволейко Д.П., 2007. – 348 с.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М.Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 272 с.
3. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. 2-е изд. Учебник для вузов- Москва: Издательство Юрайт, 2020. – 213 с.

Дрогобицький музичний коледж імені В. Барвінського
Циклова комісія теорія музики

*Ластовецький Микола Адамович,
Заслужений діяч мистецтв України, доцент,
викладач-методист*

ВПРОВАДЖЕННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В МУЗИЧНО-ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС

Онлайн-словник сучасної української мови «Мислово» вибрав термін «діджиталізація» (від англ. *digitalization*) як найчастіше використовуване слово у 2019 році. Цей неологізм, який з'явився в українській мові зовсім нещодавно, означає «зміни в усіх сферах суспільного життя, пов'язанні з використанням цифрових технологій. Слово являє собою спрощену форму більш точного терміну «цифрова трансформація» та є проявом глобальної цифрової революції» [1].

Вимогою інформаційно переважаного сьогодення є активне залучення до навчально-педагогічного процесу електронних освітніх ресурсів (ЕОР), в тому числі, і на заняттях з музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін. Час диктує впровадження у що царину наступних новацій: інтерактивних мультимедіа, комп'ютера та Інтернету.

Слід підкреслити, що нинішня генерація студентської молоді активно

користується гаджетами та цифровими технологіями, тому їх використання з дидактичною метою під час занять покликане підвищити мотивацію вихованців, активізувати їх пізнавальну та творчу діяльність, сприяти кращому засвоєнню матеріалу.

Під час музично-освітнього процесу мультимедійні технології можна залучати у розмаїтих формах: як у вигляді інтерактивної дошки *Smart Board*, презентацій та проєктів у програмі *Power Point*, так і у вигляді контрольних тестів, завдань та бліц-опитування з метою перевірки пройденого матеріалу. Позитивним моментом є можливість як слухання нотних взірців, так і написання музики в режимі он-лайн. Завдяки електронним носіям студенти можуть наочно ознайомитися з попередньо підготовленим викладачем ілюстративним нотним матеріалом індивідуально, на гаджеті. Отже, мультимедійні засоби можуть стати у пригоді викладачу під час пояснення матеріалу, при подачі усної, наочної та текстової інформації, так і знадобитися при її повторенні. Особливу вагу вони отримують в процесі самостійної підготовки вихованців.

Приміром, на заняттях з історії музики, завдяки використанню мультимедійних технологій, з'явилась можливість он-лайн вікторин, порівняння різних взірців музичного мистецтва, проведення віртуальних екскурсій оперними театрами, філармоніями, музеями тощо, перегляду передач та фільмів про життєтворчість композиторів та виконавців.

Для більшої частини студентської молоді сьогодення саме Інтернет виступає головним джерелом для пізнання музичної інформації, в тому числі, бібліографічної та енциклопедичної. Окрему нішу в Інтернет контенті почали займати електронні підручники з музики: музично-теоретичного та музично-історичного циклу, монографії, конспекти уроків тощо.

Зокрема, на заняттях з сольфеджіо викладач-методист Краматорської школи мистецтв № 2 Ірина Панасенко рекомендує застосовувати такі інтерактивні напрямки роботи: відео диктанти, ритмічні вправи і вправи на групування з відсорядом, вокалізи з відсорядом, інтерактивні ігри, тести та тренажери [2, с. 16]. Натомість, на уроках з музичної літератури вона радить наступні інтерактивні та мультимедійні ресурси: презентації, відео клавіри (цифрові відео хрестоматії), відео кліпи, інтерактивні тренажери, аудіо розповіді та ін. [2, с. 13].

Особливої актуальності в музично-навчальному процесі набувають Інтернет технології, які покликані, за І. Панасенко, забезпечити супровід лекцій нотними прикладами і музичними ілюстраціями, використання додаткових матеріалів (статей, навчальних видань тощо) та ресурсів нотних бібліотек і музичних антологій, виконання завдань у формі тестів, аналіз творів, реферативну роботу, проведення за заданими темами форумів, семінарів, вебінарів, конкурсів тощо [2, с. 28]. Позитивно, що завдяки новітнім інформаційним технологіям студенти виконавських спеціальностей мають можливість бути пасивними учасниками майстер-класів та відкритих уроків.

Варто підкреслити, що для ефективного впровадження ІІ технологій у педагогічний процес є декілька передумов, серед яких: добра комп'ютерна обізнаність усіх учасників навчального процесу, наявність можливості

безперешкодного підключення до мережі Інтернет, оснащення навчальних аудиторій необхідними цифровими носіями, інтерактивними дошками з проектором тощо).

Отже, впровадження цифрових технологій у музично-навчальну практику, її інформатизація уможлиблює симбіоз традиційної моделі подачі матеріалу з новими, прогресивними формами роботи. Завдяки варіативному застосуванню інноваційних методів навчання, досягається його нова якість, формуються підвалини для кращої реалізації методологічних та теоретичних основ музичних студій.

Список літератури:

1. Скрипін В. «Діджиталізація» – слово 2019 року в Україні за версією онлайн-словника «Мислово» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://itc.ua/news/didzhitalizaciya-slovo-2019-roku-v-ukra%D1%97ni-za-versi%D1%94yu-onlajn-slovnika-mislovo/> [15.02.2020]

2. Панасенко І.О. Інтерактивні методи і мультимедійні технології та їх використання на уроках музично-теоретичного циклу [методична розробка]. Краматорськ, 2019. 30 с.

Дитяча музична школа №3, м. Херсон
Відділ фортепіано

*Литвинова Ірина Петрівна,
викладач вищої категорії, викладач методист*

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД, ЯК ЗАПОРУКА ЯКІСНОГО ВПЛИВУ НА ОСОБИСТІТЬ ТА ВИХОВАННЯ ДИТИНИ

Однією з актуальних проблем сучасної педагогіки є питання особистості вчителя. Його любов, повага, бадьорість, втіха, дають змогу розвиватися дитині, яка перебуває поряд з ним. Завданням кожного педагога є турбота про те, щоб навчально-виховний процес, який він організує, містив у собі ситуацію успіху у колективній творчій діяльності.

Поняття «особистість» стає активно використовуваною категорією в педагогіці, одним із розділів якої є виховання. Особистісно-орієнтоване виховання – це розвиток і саморозвиток особистісних якостей на основі моральних цінностей, а саме: патріотизм, повага до старших, чесність, працьовитість, шляхетність, толерантність.

Індивідуальний підхід в сучасній музичній школі розглядається як процес, центром якого є особистість дитини, її самобутність, самоцінність. Якиманська І.С. вважає, що «об'єктивний досвід кожного спочатку розкривається, а потім узгоджується зі змістом освіти» [4].

Поняття «індивідуальний підхід» веде свою історію з праць Я.А. Коменського (1824-1870 рр.), який у своїй книзі «Велика дидактика» висунув принцип «природовідповідності», що означає виховання дітей відповідно їх природним здібностям [1]. Пізніше цим питанням займалися М. Монтень, Ж.Ж.

Руссо, І.Г. Песталоцці та інші.

Пехота О.М. наголошує: «Індивідуальність (від лат. *individuum*) – це єдність неповторних особистісних властивостей конкретної людини, тощо. І тільки індивідуальний підхід вихователя до кожного вихованця дає можливість останньому усвідомити себе особистістю, здатною до самостворення, самоствердження і самореалізації» [2, с.32].

І.С. Якиманська вважає, що «реалізація особистісно-орієнтованої системи виховання вимагає не стільки визначення «вектора» розвитку, скільки створення для цього всі необхідні умови. Завдання виховання не стільки планувати загальну, єдину для всіх лінію психічного розвитку, а допомагати кожному учневі з урахуванням наявного у нього досвіду пізнання вдосконалювати свої індивідуальні здібності, розвиватися як особистість» [4, с.19].

Процес формування моральних цінностей досить тривалий і здійснюється через емоційні переживання та почуття. Вперше в історії педагогіки радянського періоду В.О. Сухомлинський цілеспрямовано звернувся до ідеї розвитку емоційної сфери дитини, її духовного життя, зокрема такого її ключового компонента як моральні почуття [3, с.86].

Важливим пріоритетом освіти є не знання взяті самі по собі, а розвиток особистості і формування громадянина, здатного самостійно і вільно мислити і діяти. У сучасних умовах активно розробляється теорія переорієнтації освіти на інтереси особистості, впроваджується модель індивідуального підходу, яке здатне створити особистість, спроможну на саморозвиток і самореалізацію.

Список літератури:

- 1.Краткий психологический словарь.– М.: Політгиздат, 1995. - Гл. 6, 7, 17.
- 2.Пехота О.М. Освітнітехнології: Навч.-метод. посібник / О.М. Пехота, А.З. Кіктенко, О.М. Любарська та ін.; за ред. О.М. Пехота. – К.: А.С.К., 2004. – 152 с.
- 3.Сухомлинский В.А. Про виховання. - М. Політична література 1985, С.165-169.
- 4.Якиманська І.С. Розробка технології особистісно-орієнтованого навчання // Питання психології. - 1995. - № 2. - С.13-2

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С.
Сковороди.

Фізико-математичний факультет

Кафедра загальної педагогіки і педагогіки вищої школи

Май Вень,

Аспірант I курсу

Науковий керівник Ткачов Артем Сергійович,

д.п.н., доцент

**ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИКИ
(ЗА ПРАЦЯМИ КИТАЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ УЧЕНИХ)**

Музика з давніх часів займає важливе місце в житті людини, виконуючи цілу низку важливих функцій: гелоністичну, експресивну, комунікативну,

пізнавальну, духовно-катарсичну, магічно-сугестивну [3]. У світлі цього формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики є актуальною проблемою для всіх країн, у тому числі України та КНР.

Важливо зауважити, що пошук ефективних шляхів розв'язання порушеної проблеми передбачає уточнення основних принципів як основоположних ідей, правила, якими треба керуватися під час реалізації зазначеного процесу. У дослідженні виокремлено різні групи принципів, що регулюють процес формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики.

Так, до групи загальнопедагогічних принципів реалізації цього процесу відносяться такі: гуманізації, науковості, системності, інноваційності, фундаменталізації, варіативності, нелінійності, послідовності, відкритості [1, с. 278]. У дослідженні в нагоді також стали виділені Г. Падалкою принципи мистецького навчання, що визначають його цілепокладальні орієнтири. Серед цих принципів авторка виділила такі: цілісності, культуровідповідності, естетичної спрямованості, індивідуалізації, рефлексії [4, с. 149].

Особлива увага під час здійснення наукового пошуку приділялась вивченню точок зору українських науковців, які у своїх публікаціях виокремили основні принципи формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики. На думку Л. Гаврілової, до цих принципів відносяться такі: інформатизації навчання, наочності, оптимального вибору засобів навчання, інтеграції традиційних та інноваційних методик музичного навчання; цілеспрямованої взаємодії й художньо-творчого спілкування педагога зі студентами; активізації музично-творчої діяльності, спонукання до творчого самовираження [2, с. 53].

Як установлено в дослідженні, китайські фахівці висловлюють схожі думки з порушеного питання. Так, Лі Чуньсен до основних принципів формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики відносить такі: спрямованість на соціально значущий результат; забезпечення взаємодії всіх складових творчого процесу, різнопрофільних мистецьких дисциплін; спрямування фахової підготовки на найвищі результати; зорієнтованість мети, змісту, форм, методів навчання на творчий розвиток особистості педагога [6, с. 8]. Чен Дін стверджує, що в процесі формування вказаної компетентності в майбутніх викладачів музики необхідно керуватися такими принципами: забезпечення єдності художнього й технічного (технологічного) розвитку; використання активної практики; дотримання послідовності й концентричності в навчанні; забезпечення естетичного наповнення змісту освіти; дотримання національної визначності; наукова обґрунтованість організації та змісту освітнього процесу [5, с. 10].

В іншому джерелі китайські фахівці виокремлюють такі принципи формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики: 1) спонукання майбутніх педагогів до здійснення неперервної освіти й самоосвіти, оволодіння різними, моделями наукових досліджень; 2) забезпечення опанування педагогами інноваційними методик викладання, освітніми технологіями та практичного досвіду застосування їх в професійній діяльності;

3) сприяння професійно-особистісному розвитку вчителів музики, підвищенню їхніх культурних та мистецьких досягнень [7].

Отже, в процесі формування професійної компетентності майбутніх викладачів музики необхідно кеурватися різними групами принципів.

Список літератури:

1. Батечко Н. Г. Теоретико-методологічні засади підготовки викладачів вищої школи в умовах магістратури: дис. док-р пед.наук:13.00.4. Київ, 2016. 669 с.

2. ГавріловаЛ.Г. Принципи формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами мультимедійних технологій / Л. Г. Гаврілова // Інформаційні технології і засоби навчання. - 2015. - Т. 46, вип. 2. - С. 45-55. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN_2015_46_2_7

3. Ковальчук Г. М. Музичне мистецтво як культурне надбання. <https://vseosvita.ua/library/statta-muzicne-mistectvo-ak-kulturne-nadbanna-163862.html>

4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): монографія. К., 2008. 274 с.

5. Чен Дін. Формування вокальних навичок майбутнього вчителя музики на традиціях Китаю та України: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2013. 20 с.

6. Чуньпен Лі Методика формування вокальної компетентності майбутніх учителів музики: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2013. 20 с.

7. 做音乐教师专业化发展的推手<https://www.lunwendata.com/thesis/2018/119277.html>

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв

*Маковецька Ірина Георгіївна,
Заслужена артистка України, асистент*

МЕТОДИКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ НА ЗАНЯТТЯХ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

Постановка голосу є тривалим процесом, який від студента вимагає самодисципліни, волі, організованості й вироблення координації фізіологічних зусиль, а від педагога – поєднання психологічних, комунікаційних та методико-педагогічних засад. Для творчого зростання й повноцінного розкриття обдарування студента вимагається його психологічний контакт з педагогом та концертмейстером, їх доброзичливі стосунки та взаєморозуміння.

На початковому етапі навчання важливими моментами є: встановлення позитивної й невимушеної робочої атмосфери, налаштованість на успіх усіх учасників навчального процесу, підхід до уроку як до «колективної праці». До завдань педагога належить: вивчення психо-емоційних властивостей та темпераменту особистості вихованця, адекватна оцінка його голосових даних,

визначення типу голосу, планомірне й поступове ускладнення навчального репертуару, в основі якого – вокалізи (на початковому етапі навчання), арії з опер, кантат, ораторій тощо, взірці камерно-вокальної лірики українських та зарубіжних композиторів, обробки українських народних пісень.

В процесі постановки голосу можливе застосування різних методів, із залученням словесно-показового, емпірико-інтуїтивного методу (спів педагога та повторення музичного матеріалу студентом), асоціативних та образно-просторових уявлень (спів «у купол», «в маску», уявлення звуку в певній точці тощо), в окремих випадках – абстрактних асоціацій. В процесі занять з постановки голосу проводиться систематична й цілеспрямована робота над розширенням діапазону голосу вихованця, рівністю його звучання, гнучкістю звуковедення, досягнення тривалого дихання та вироблення вміння фразування й філірування.

Усе це покликане активізувати вокальні відчуття студента та його слухове й асоціативне мислення, навчити його вмінню керувати своїм голосовим апаратом, диханням та виробити засади самоконтролю й сценічної поведінки. Симультанно з подоланням вокально-технічних, артикуляційних труднощів, виробленням вміння мислити, аналізувати та слухати власний голос, студент повинен осягнути емоційно-образний зміст виконуваних творів, вивчити стиль та манеру письма композитора, визначити кульмінаційні зони виконуваних творів, досягнути єдності голосових уявлень та художньо-сценічної поведінки. Зокрема, проф. М. Жишкович акцентує на індивідуальному та поступовому підході до розкриття основних вокально-педагогічних навиків (голосових, психічних, вокально-технічних, виконавських тощо), на тісному зв'язку технічних можливостей голосу вихованця та його художньо-виконавських якостей [1].

Окрему увагу в процесі постановки голосу слід приділити виробленню співацької дикції: «Бездоганної вимови можна домогтися, виконуючи твори, написані в доступному для виконавців темпі, а також декламуючи літературні тексти солоспівів напам'ять – на мовній опорі в резонансному пункті та в певному ритмі й темпі. Опановуючи орфоепічну й артикуляційну техніку формування голосних, приголосних та їх сполучення, вимову слів і текстів із відповідними граматичними й логічними акцентами, слід якнайповніше намагатися відобразити осмисленим вокально-образним словом психологічні відтінки твору, художній зміст та найтонші порухи людської душі» [2, с. 158–159].

Необхідною умовою успішного результату навчання є дотримання «гігієни голосу» студентом, який унеможливує спів у стані хвороби, при вокальному перенапруженні та при наявності проблем із голосовим апаратом. Важливими в процесі постановки голосу також є загальний тонус організму, добрий фізичний стан та хороший імунітет вихованця.

Педагогу слід звертати увагу на розвиток пам'яті, уваги, уяви, мислення та вольових якостей студента, збагачення його слухового та інтелектуального тезаурусу. Позитивно для вироблення вміння музично-критичної оцінки впливає відвідування численних концертів, оперних вистав тощо, прослуховування та аналіз значної кількості музичного матеріалу.

Отже, кожне заняття з постановки голосу повинне проводитися в симбіозі зусиль та співпраці студента, педагога та концертмейстера. В процесі навчання співу відіграють важливу роль не лише голосові дані вихованця, але і його індивідуально-психологічні властивості, особистісні якості, психофізіологічний тип та темперамент, цілеспрямованість і працелюбність. Репертуар підбирається педагогом поетапно, з поступовим ускладненням, відповідно як до типу голосу, так і музичних уподобань та смаків студента. Загалом, вокально-педагогічний процес відзначається індивідуальним підходом та підлаштуванням методико-педагогічних засад до особистості кожного вихованця зокрема.

Список літератури:

1. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків. Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів, 2007. 43 с.
2. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини XX – початку XXI століття): дис. канд. мист-ва: 17.00.03. Львів, 2017. 216 с. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://odna.edu.ua/upload/fies/kovbasyuk_dis.pdf [29.03.2020].

Дрогобицький музичний коледж імені В. Барвінського
Відділ народних інструментів

*Мошура Марія Володимирівна,
Студентка III курсу спеціалізації «Баян»
Науковий керівник – Бурда Юліана Ігорівна,
викладач*

ОСНОВНІ ПОСТУЛАТИ «АКОРДЕОННОЇ ТЕХНІКИ ДЕШАМА»

У 2019 році на Міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Repetition Mobile» та Всеукраїнському конкурсі баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», які щороку відбуваються в Дрогобичі, головою журі виступив президент Всесвітньої Конфедерації акордеоністів СМА, директор міжнародного Акордеонного центру (Франція) Фредерік Дешам (Frédéric Deschamps).

Ф. Дешам є лауреатом перших премій найпрестижніших міжнародних конкурсів СМА, СІА та Клінгенталі, організатором конкурсів «Трофей світу», засновником онлайн-каналу «Deschamps channel», також професором, педагогом-методистом. Активно розповсюджує розроблену ним методику вдосконалення техніки гри на акордеоні (під цим терміном будемо вважати два його різновиди: кнопковий і клавішний), виховуючи молодих лауреатів у різних країнах світу.

У рамках обох конкурсів, організованих у ДДПУ ім. І. Франка їх директором, кандидатом педагогічних наук, доцентом, завідувачем кафедри

народних музичних інструментів та вокалу Андрієм Душним. Фредерік Дешам проводив майстер-класи із молодими виконавцями. Слухачі, викладачі і учасники конкурсу мали нагоду ознайомитися із новим підходом до освоєння музичного матеріалу та вдосконалення технічної майстерності завдяки практичним вказівкам автора унікальної методики.

На основі перегляду майстер-класів, відгуків виконавців, які освоювали авторський курс та розмови із самим Ф. Дешамом, проведеної Ю. Бурдою із консультаціями від заслуженого артиста України І. Саєнка у 2019 р. [1], вдалося сформулювати певні ключові постулати курсу «Акордеонної техніки Дешама».

Передісторією його виникнення стали приготування автора до конкурсу «Кубок світу» 1992 р. Перш за все, за окресленням філадельфійського джазового акордеоніста Далласа В'етті, що згодом освоював цей курс, Ф. Дешам розглядав техніку виконання не лише як комплекс рухів, а як цілу «екосистему» взаємодії виконавця із акордеоном [4], виділивши основні частини такої системи.

1. Акцент на спрямування руху тіла назустріч акордеону. Завжди перед обговоренням деталей та естетики музики Ф. Дешам звертає увагу на положення тіла виконавця. Конкретні поради стосуються положення руки і пальців, які в ході гри перетинаються, ховаються, поєднуються. На його думку, традиційна постава руки з витягнутими пальцями не настільки ефективна, набагато краще і вигідніше з метою економії рухів тримати її у формі т. зв. котячої лапи, пальці будуть зігнутими і жорсткими. Енергію для швидких темпів черпаємо із швидких рухів голови зліва-направо, але бажано не опускати підборіддя, адже напруження обличчя створює напруження тіла. Рухи брів також забезпечують інтуїтивний зв'язок між емоціями і веденням міха.

2. Прекрасний звук. Для його досягнення Фредерік Дешам рекомендує мінімізувати силу, спрямовану на натиск клавіші, грати більш «на поверхні» клавіатури, не натискати клавішу до самого кінця з огляду на затрати часу та енергії. Таким чином теж можна позбутися суворого звуку акордеону, оскільки зникає частина обертонів. У такому випадку динаміка пасажу буде не на однаковому рівні, а утвориться делікатне *crescendo* на початку і *decrescendo* на його завершенні.

3. Сила натягу та поверхня клавіатури. У Ф. Дешама є вправа, яка полягає у кількаразовому натиску тривалістю приблизно півсекунди клавішу або кнопку із однаковою силою і одночасно повільним збільшенням тиску на міх. Виконавець мав би зауважити, що спочатку натискати клавіші / кнопки доволі легко, але зі збільшенням тиску це стає шораз важче. Також у цьому випадку при незмінно швидкій тривалості кожної ноти вони стають більш короткими і стаккатованими. За словами Ф. Дешама, кожна нота має три частини: початок, середину, кінець. Додатковий тиск у будь-якому напрямку спричинить ріст швидкості початку або кінця звуку, в теорії – чим більше повітря, тим швидші ноти / звуки.

4. Емоційні якості. Тут Ф. Дешам пов'язує фізіологію руху людського тіла та обличчя із емоціями. Рух брів є інтуїтивним рухом тіла людини, яка співає, у музиці коли наростає напруга, вони підносяться вгору. Таким чином, перевівши ці спостереження у площину мистецтва гри на акордеоні, на думку Ф.

Дешама, напруга виконавця інтуїтивно передається інструменту, тому слід звернути увагу на аспект контролю над емоціями.

Фредерік Дешам трактує техніку як систему, яка працює лише тоді, коли всі деталі використовуються разом: рух, філософія звуку, підхід до того, щоб опинитися в емоціях твору. Адже, за його словами: «Рух творить звук» [1].

Список літератури:

1. Бурда Ю. Фредерік Дешам: «Трофею світу в Україні – бути!» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю із президентом Всесвітньої конфедерації акордеоністів Ф. Дешамом / бесіду вела Юліана Бурда] // Moderato.in.ua. Все про класичну музику в Україні! 2019. 16 грудня. – Режим доступу:

<http://moderato.in.ua/interview/frederik-desham-trofeyu-svitu-v-ukrayini-buti.html>

(Дата звернення 25 березня 2020 р.)

2. XI-й Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», XII-а міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (ДДПУ ім. І. Франка, 7-9 грудня 2018 року): програма / упоряд. А. Душний, Б. Пиц, Дрогобич: Посвіт, 2018. 32 с.

3. XII-й Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», XIII-а міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (ДДПУ ім. І. Франка, 29 листопада – 1 грудня 2019 року): програма / упоряд. А. Душний, Б. Пиц, Дрогобич: Посвіт, 2018. 32 с.

4. Vietty, Dallas. My Brief Description of Deschamps Accordion technique [Electronic Resource]. – Access:

[https://web.archive.org/web/20161107014110/http://rebelreed.com/my-brief-](https://web.archive.org/web/20161107014110/http://rebelreed.com/my-brief-description-of-deschamps-accordion-technique/)

[description-of-deschamps-accordion-technique/](https://web.archive.org/web/20161107014110/http://rebelreed.com/my-brief-description-of-deschamps-accordion-technique/) (Дата звернення 25 березня 2020 р.)

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Кафедра педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства

*Паньків Людмила Іванівна,
к. пед. н., доцент*

ДІАЛОГІЧНИЙ ВЕКТОР СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Складні соціально-економічні процеси, пронизані кризовими явищами в житті суспільства України перших десятиліть XXI століття, вимагають активізації педагогічної думки щодо формування духовних орієнтирів підростаючого покоління: ствердження гуманістичних ідеалів, формування національної гідності, ставлення до особистості як до уніказму, що сам себе створює.

Транслятором вищих духовних цінностей суспільства завжди було і є мистецтво. Як складна специфічна форма художнього відображення світу, мистецтво зберігає духовний досвід багатьох поколінь, основу якого склали доброта, порядність, гідність, любов до рідної землі, протистояння злу та ін. У

поєднанні «інтелекту і почуттів» (І.Зязюн) мистецтво з особливою силою впливає на свідомість людини, найскладніші процеси її духовного життя, на її внутрішній світ. Тому очевидною постає необхідність якомога ширшого залучення молоді до вивчення сутності мистецьких явищ, включення до різноманітних мистецьких практик. Саме з мистецькою освітою сьогодні пов'язуються перспективи розвитку духовності суспільства.

У гуманістичній концепції сучасної мистецької освіти пріоритетне значення має діалогічний (діалоговий) підхід. На його значущості наголошували провідні вчені-філософи та педагоги України і зарубіжжя: В. Андрущенко, М. Бахтін, І. Зязюн, М. Каган, Г. Падалка, О. Рудницька, Л. Столович та ін.

Теоретичні засади діалогічного підходу в мистецькій освіті ґрунтуються на філософсько-антропологічній характеристиці категорії «діалог», що пояснює особливості людської свідомості, специфіку художнього пізнання, а також сутність самої природи мистецтва.

Поняття «діалог» (від грецьк. dialogos – розмова, бесіда) має надзвичайно широке значення: у науковій літературі трактується як «форма відношень «Я – Ти», «обмін думками між двома або кількома особами» [1, с.96], «зустріч двох свідомостей у їх гармонії» (М. Бахтін), форма соціального буття «Я – Ми» (С. Франк), діалог культур (М. Біблер). М. Каган визначає «діалог» універсальною категорією розуміння різних явищ світу [4].

Вченими обґрунтовано діалогічність як самого існування мистецтва, так і всіх форм його пізнання. На думку Л. Столовича, структура мистецького твору завжди розрахована на майбутній діалог з реципієнтом, а отже, діалогічна за своєю природою [6, с.313-314]. Процес художнього сприймання філософ подає у послідовності таких актів: діалог митця зі світом – діалог автора з самим собою – діалог художнього твору з реципієнтом – діалог реципієнтів один з одним [6, с.337].

Продовжуючи такі думки, О. Рудницька розглядає процес художнього сприймання як діалог, партнерами якого можуть виступати «не лише реальні суб'єкти, а і їх образно-художні моделі». Автор вважає, що, сприймаючи мистецтво, кожний реципієнт через образи героїв твору веде розмову з його автором, тобто спілкується і з художнім образом, і з його творцем [5, с.62-65].

У працях О. Рудницької розкрито сутність пізнання мистецтва в навчальному процесі у двох провідних формах: міжособистісного і внутрішнього діалогу [5, с.62]. В основі першої автор розглядає діяльність тих, хто навчає, і тих, хто навчається, яка супроводжується діалогічними взаєминами, зіставленнями різних позицій у пошуку істини з метою кращого усвідомлення, уточнення, розуміння художніх образів мистецтва. Внутрішній діалог розуміється як спілкування людини з собою. Це осмислення свого ставлення до мистецтва, що супроводжується внутрішніми висловлюваннями, формулюванням власної думки, прагненням довести її, вибір і прийняття своєї позиції тощо.

Урахування висновків численних досліджень з проблем діалогічності мистецької освіти (Л. Масол, Г. Падалка, О. Рудницька, Г. Шевченко, О. Щолокова та ін.), дозволяє розглядати процес навчання мистецтва на основі

встановлення духовного й естетичного контакту учнів з художнім образом. Так, навчальний діалог системи «суб'єкт-суб'єкт» доповнюється тріадою «суб'єкт – мистецтво – суб'єкт», де обидві сторони педагогічного процесу спілкуються через художні образи, що пронизують, передусім, емоційну сферу і викладача, і учня. Діалогічне спілкування з мистецтвом, співпереживання художнім образам забезпечує глибину осягнення змісту музичних творів, несповторність індивідуальної виконавської інтерпретації. Лише за умов діалогічного підходу духовні цінності мистецтва набувають особистісного значення. За словами М. Бахтіна, «чужі свідомості не можна спостерігати, з ними можна тільки діалогічно спілкуватися. Інакше вони ... замовкають, закриваються і застигають у завершенні об'єктивні образи»[3, с. 116].

Отже, діалогічна спрямованість сучасної мистецької освіти відкриває широкі перспективи розвитку самостійності та творчого мислення учнів (студентів), розкриття їх індивідуальності та формування внутрішнього світу на основі визнання особистісної значущості духовних цінностей суспільства.

Список літератури:

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко. – К.: Либідь, 1997. – 375 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Мысль, 1992. – 470 с.
4. Каган М. С. Мир общения. Проблема межсубъективных отношений / М. С. Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
5. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. посіб. / О. П. Рудницька. – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2005. – 360 с.
6. Столович Л. Н. Жизнь. Творчество. Человек. Функции художественной деятельности / Л. Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Теорія музики»

*Пруднікова Олена Анатоліївна,
викладач вищої категорії*

ФОРМУВАННЯ МЕТРОРИТМІЧНОГО ВІДЧУТТЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

*«Біблія музиканта починається словами:
«Спочатку був ритм» (Р. Шуман)»*

Висотні взаємозв'язки в будь – яких музичних творах існують і усвідомлюються лише при умові їх метроритмічної організації. Ритм є одним з найважливіших виразових засобів музики, іноді навіть більш вагомим, ніж мелодія і гармонія. Це легко простежити на прикладі таких творів, як Симфонія

№5 Бетховена, симфонія №4 Чайковського, «Болеро» Равеля та багатьох інших. На всіх етапах музичної освіти ритм незмінно є присутнім як обов'язкова складова частина в процесі формування ладового, інтонаційного, стильового, образного відчуття. Їх розвиток неможливий без одночасного і систематичного використання різноманітних форм роботи над розвитком відчуття метроритму. Воно складається з наступних понять: відчуття метру, акцентуації, розміру і ритмічних тривалостей. Метричне відчуття пов'язане з відчуттям пульсації і акцентуації, і робота над його розвитком починається вже з перших уроків сольфеджіо. Для усвідомлення двох і трьохдольності можна запропонувати метод, використаний у посібнику для підготовчого класу Котлярєвської – Крафт і Москальковій: рівномірне проговорення двох і трьох складових слів з наголосом на першому складі, окремо і в порівнянні («мама» – «мамочка», «донька – донечка», «білка» – «білочка»). На цьому порівнянні паралельно створюється усвідомлення дводольності як більш чіткої, активної, на відміну від більш м'якої і ліричної трьохдольності. В засвоєнні базових тривалостей і простих ритмічних малюнків довів свою ефективність метод ритмоскладів, який пропонується в посібниках таких відомих авторів як Шевер, Орф, Далькроз, Кодай, Кальосте, Вейс, Боровик, Струве, Конорова, Металліді, Кірюшин, Брайнін.

Різні автори використовують варіанти складів, з урахуванням особливостей рідної мови. Кірюшин в своїй «Школі ритма» справедливо відмічає недосконалість відомої системи ритмоскладів «ті-ті – та», де різні тривалості іноді проговорюються однаково. Він пропонує використання звуків «у», «о» для позначення більш довгих (четвертна – «бом», половинна – «доон»), а звуки «і», «а» - більш коротких тривалостей (восьмі – «ді-лі», шістнадцяті – «така-така»). Брайнін використовує цілу систему умовних складів, які визначають певні музично – ритмічні явища: завершені ритмічні звороти, затакти та ін. Особистий досвід автора показує ефективність використання методу ритмоскладів навіть і на більш пізніх етапах навчання. Існує велика кількість форм роботи над ритмом. Роботу над розвитком метроритмічного відчуття потрібно поєднувати з будь - якими формами роботи на уроці сольфеджіо. Серед основних можна визначити наступні:

1. Різні види ритмічного руху під музику: танці, стрибки, хлопки, присідання, крокування і біг;
2. Ритмічні диктанти - усні і письмові, з викладанням ритмічних карток;
3. Ритмічні партитури, створення або імпровізація ритмічного акомпанементу, з використанням шумових і ударних інструментів;
4. Ритмічні канони;
5. Читання нот в ритмі, без співу (в тому числі, "з листа") ;
6. Аналіз музичних творів (слуховий і наочний), з точки зору застосованих засобів метроритмічної виразності ;
7. Спів інтонаційних вправ в різних темпах, ритмічних малюнках, розмірах;
8. Спів гам, інтервалів, акордів, з використанням вивчених ритмічних тривалостей, малюнків, розмірів;

9. Вивчення метроритмічних особливостей, притаманних різним музичним жанрам і формам;
10. Створення ритмічних малюнків в заданій формі;
11. Створення музичних будов або імпровізація, з використанням конкретних ритмічних груп, розмірів, жанрів;
12. Ритмічне варіювання диктантів, музичних будов;
13. Створення ритмічних варіацій;
14. Гра нескладних п'єс в відповідних жанрах, з використанням нещодавно вивчених ритмічних малюнків і розмірів;
15. Вивчення народних пісень з відповідними метроритмічними особливостями.

Метроритмічні переживання можна уявити собі на декількох рівнях. Перший- це здатність відчутти і відтворити ритмічний ряд як конкретний текст. Другий рівень – це осмислення ритму як показника жанрових і стилістичних рис музики. Третій рівень – це переживання ритму як виразової одиниці, наповненої певним емоційним та художнім змістом. Тому бажано при роботі з ритмічними вправами звертати увагу на фразування, артикуляцію, динаміку і вимагати від учнів виразового та емоційно – осмисленого виконання.

На відміну від інтервалів і акордів, з їх обмеженою кількістю, ритмічні тривалості мають безліч варіантів сполучання, особливо в сучасному музичному мистецтві. Тому робота над розвитком метроритмічного відчуття повинна проводитись систематично, з поступовим ускладненням учбового матеріалу, із застосуванням різноманітного художнього матеріалу, використанням багатьох форм роботи і тривати на протязі практично всього курсу сольфеджіо, – від початкових до найвищих ступенів навчання.

Список літератури:

1. Брак О. «Школа ритма» // Брак О. «Школа ритма» ч1-3, М, РАМ имени Гнесиных, 2007.
2. В.Б. Брайнин «О возможных подходах к ритмической сольмизации»// Брайнин «О возможных подходах к ритмической сольмизации», журнал «Педагогическое образование и наука», М, 2007г № 2 –ст. 26-39.
3. Кирюшин «Школа ритма»// Кирюшин «Школа ритма», журнал «Музыкальная жизнь» М,1977г №5, ст. 41-49.
4. Джантасова Ж. «Ритм от «А» до «Я»// Джантасова Ж. «Ритм от «А» до «Я», «Композитор», С- Пб, 2013.
5. Золина Е., Синяева Л., Чустова Л., Сольфеджіо. «Музыкальный синтаксис. Метроритм»// Золина Е., Синяева Л., Чустова Л., Сольфеджіо. «Музыкальный синтаксис. Метроритм», М. Классика XXI, 2008.

*Рябченко Ірина Миколаївна,
спеціаліст вищої категорії, викладач-методист,
завідувач відділу*

ШЛЯХИ УДОСКОНАЛЕННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Людина, що присвятила себе музиці, музичній педагогіці, не може не замислюватись над тим, що в її праці найголовніше, які завдання стоять перед нею і як краще їх виконати, щоб навчити учня вмінню не тільки розбиратися в нотному тексті, а й виконувати його з задоволенням.

Специфіка педагогічної діяльності викладача фортепіано вимагає володіння багатьма професійними знаннями, вміннями та навичками. Одним із ключових умінь є здатність до художньо-виконавської діяльності, яка повинна допомогти учню розкрити його творчу ініціативу.

Сьогодні учні мистецьких шкіл справляються з репертуаром, який раніше виконували досвідчені музиканти та артисти. Одже, однією з важливих ланок в підготовці учня-піаніста є опанування виконавським мистецтвом, де виконавець — необхідна сполучна ланка між композитором і слухачем — в індивідуально-неповторному вигляді об'єктивує для слухача не нотний текст, а художній зміст музичного твору.[1, с.6].

Кожного учня слід розглядати як потенціального виконавця, тому процес повноцінного навчання гри на фортепіано не можна відокремлювати від музично-творчого розвитку, як одного з необхідних шляхів удосконалення розвитку музичного виконавства.

Однією з умов творчого процесу є накопичення досвіду виконання, як першого орієнтури в музичній діяльності. Різні творчі процеси є совокупністю різних психичних процесів особистості. Це є процес нескінченний, в якому учень усвідомлює себе в двох реаліях: реальність теперішнього часу з життєво важливими подіями перетворенної дійсності і в умовах часу творчого. Крім того музичне виконавство, музична творчість є синтетичною діяльністю, яка включає в собі роботу зорової, слухової, тактильної та кінестетичної систем, формує складні види сприйняття, мислення, пам'яті, уваги та уявлення. При цьому головною психологічною особливістю виконавської діяльності є її дворівнева структура. Ці рівні визначаються як «технічне» та «творче» або «формальне» та «художнє» виконання. Інакше кажучи, перед виконавцем постають дві нерозірвані проблеми: що грати і як грати.

В дитячій педагогічній практиці музично-виконавська майстерність розуміється в більших випадках у вузькому значенні, як розвиток технічних прийомів та навичок, інтонаційно-мелодійних та динамічних компонентів виконання. Можна назвати це формальним рівнем виконання, який необхідний для матеріального втілення нотного тексту. В методиці фортепіанної практики цей рівень називають операційним. При такому підході зникає творчий момент, який віддаляє учня від розуміння твору як речі мистецтва. Отже саме музичне

мистецтво не стає для нього предметом творчого та духовного розвитку.

Потрібно активувати творче сприйняття учня, яке допоможе перейти йому на творчий рівень виконання. Це якісно інше відтворення авторського тексту, музичного виконання, яке розкриває справжній зміст музичного твору та перетворює його в предмет мистецтва, зумовлений висесенням свого особистого бачення у виконання твору. Хай це буде маленька п'єса на початковому етапі але засоби роботи над нею повинні призвести до народження виконавського образу, котрі і надалі будуть допомагати розвивати зміст музичного твору.

До таких звичайних зовнішніх засобів відносно художній опис і пояснення, демонстрування художніх творів та ілюстрація словесних пояснень, переклад музичних категорій і понять на вербальну мову, обов'язково враховуючи життєвий досвід дитини [2].

Демонстрування музичного твору — це теж ефективний виконавський метод у творчому розвитку учня. Сутність його полягає у показі сталону, зразка того художнього результату, до якого прагнуть і учень, і викладач.

Передусім гадаємо, що викладач-піаніст зобов'язаний виховувати в учневі самостійність, дбайливо пестити його індивідуальність, його музичне «я». Прослухавши нехай і далеке від досконалості виконання, треба похвалити його хоча б за виконану роботу. Не можна принижувати учня, сміятися з його невміння, роздратовано висловлювати незадоволення його грою.

Особливо це важливо на початковому етапі навчання де викладач повинен збагатити запас музичних вражень учня, навчити слухати музику та переживати її. “Перш ніж почати вчитися виконанню на якомусь інструменті, - говорив Г. Нейгауз, - учень (чи це дитина, чи юнак, чи дорослий) повинен вже духовно володіти якоюсь музикою: зберігати її в своєму розумі, носити в своїй душі і чути своїм вухом ” [3, с. 240]. Стів знайомих і нових пісень, рухи під музику, її слухання та елементарний аналіз сприяють накопиченню у учня музичних уявлень.

Активний розвиток здатності до слухових уявлень, опора на слухову сферу у формуванні вмінь і навичок та спрямування цього процесу у творче русло — один з основних принципів розвитку виконавської майстерності. Як приклад такого синтезу на уроках фортепіано, може бути спроба включення навчальних творів, які виконує учень у контексті вигадування (складання) чарівної казки. Очікуваним результатом такого включення буде підвищення якості виконання музичного твору, а продуктивність впливу складеної казки буде стимул, який допоре вирішувати когнітивні труднощі. Але виконавський образ повинен мати деяку структуру, яка забезпечить його цільність від наявності казкового контексту.

Навчитися мистецтву виконання музики можливо, якщо опанувати «триєдиний» комплекс: створення – виконання – сприймання музики, які забезпечуються відповідною діяльністю композитора – виконавця – слухача. Це положення проаналізовано науковцями-музикознавцями Л. Мазелем, В. Медушевським та ін. Музичне виконавство забезпечує реальне (звукове) буття музики, воно завжди пов'язано з необхідністю: 1) навчитися розуміти музичну мову, її закономірності, виразні можливості та конструктивні зв'язки; 2)

навчитися технічній грі – важкій та трудомісткій частині виконавства; накінець, 3) допомогати розвитку індивідуальних здібностей творчої вдачі учня (сценічне перевтілення, самостійність, виразність, оригінальність та артистичність) [4 с.221].

Список літератури :

1. Рапполорт С. Музыкальное исполнительство. Москва: Музыка, 1972. Вып. 7. 6 с.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2010.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. Москва, 1988. 240 с.
4. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом: Москва: Музыка, 1988. 221с.

КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського»
Циклова комісія «Фортепіано»

*Садова Людмила Іванівна,
к. мист., викладач-методист*

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО У КЛАСІ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

На сучасному етапі розвитку української фортепіанної виконавсько-педагогічної школи великого значення надається осмислюванню та визначенню її сутності, накресленню подальших шляхів її розбудови.

Однією з найважливіших складових впливу на формування нашої національної виконавської моделі є такий педагогічний репертуар, в якому б при збереженні базового матеріалу (фортепіанні твори європейських композиторів XVIII-XX ст.) значне місце відводилося б вивченню української фортепіанної музики. Цю думку висловлювали у своїх міркуваннях про музичне виховання українських дітей та юнацтва корифеї нашої фортепіанної педагогіки (1, 6, 7, 8). Серед видатних українських композиторів, які писали музику для дітей та юнацтва своє особливе місце займає дрогобицький композитор Микола Ластовецький (9).

Вагоме місце у творчості композитора М.Ластовецького посідає фортепіанна музика. Ним створена значна кількість фортепіанних мініатюр (понад 100), які часто об'єднані у цикли. Для більшості п'єс композитор підбирає програмні назви, допомагаючи юним музикантам правильно зорієнтуватися у застосуванні виконавських виразових засобів. Індивідуальний мистецький стиль композитора має свої сталі риси: специфічна методика, яка спирається на інтонації та лади українського національного фольклору або міської пісні; часте застосування досить складних різноманітних ритмічних конструкцій, які походять як з пісенних та танцювальних жанрів української народної музики, так й з сучасних джазових та рок-ін-рольних. На особливу увагу заслуговує поліфонічна фактура переважної більшості фортепіанних

творів композитора. Оркестрове мислення композитора скеровано на збагачення фортепіанної фактури різними колористичними ефектами. Гармонічна мова фортепіанних п'єс композитора насичена акордами квартової будови, паралелізмами, органными пунктами, хроматизацією голосів. Часто застосовуються кластери, складні акордові комплекси.

Методико-виконавський аналіз 2-х Прелюдій: «Картина Левченка», «Картина Пимоненка». Прелюдії, що розглядаються, були створені автором у 1980-х роках. Вони мають програмні назви, які яскраво відображають художній зміст творів.

Прелюдія № 1 «Картина Левченка» написана автором під впливом пейзажного живопису П. О. Левченка (1856-1917) – відомого українського живописця, пейзажиста, графіка. Творчість П. Левченка вирізняється особливою задушевністю, ліризмом. Колористичне і тональне вирішення його картин відповідає стилю модерн (сецесії). Композитор Ластовецький тонко передає у своїй музиці загальний лірико-постичний настрій, викликаний живописом Левченка, використовуючи відповідні музичні засоби виразності: малу тричастинну форму, пасторальну тональність F dur, прозору гомофонно-гармонічну фактуру з яскраво вираженою задушевною мелодією та вальсоподібним супроводом. Розкриттю образно-художнього змісту прелюдії сприяють й виконавські виразові засоби: негучна динаміка, виразно інтонована мелодія з застосуванням хвилеподібної динаміки гучності, зв'язне туше, пластична агогіка. Педалізація використовується здебільшого як колористичний засіб, водночас вальсовий ритм вимагає підкреслення першої долі і зняття на третю.

Прелюдія № 4 «Картина Пимоненка» створена під враженням від живописного мистецтва, на цей раз – видатного українського художника-живописця М. К. Пимоненка (1862-1912). Творчість цього художника-жанриста була присвячена зображенню картин з життя українських селян та міщан.

М. Ластовецький не брав до уваги якусь окрему картину художника, а створив композицію, яка відповідає творчому кредо живописця. П'єса написана у тричастинній простій формі, тональності d moll, з широким використанням поліфонічної фактури що надає багатоплановості у відтворенні характерних музичних образів. Головним провідником художньої ідеї твору є яскраво виражений український мелос; виразна, романтична за характером співна мелодія домінує у першій та третій частинах твору; у середній, кульмінаційній частині зустрічаються та взаємодіють кілька піджанрів: марш, пісня і танець.

Динаміка гучності відповідним чином підкреслює його драматургію: кожна з частин твору починається тихо, поступово зростаючи до кульмінації, які є драматично насиченими, піднесеними, патетичними за характером. Цьому також сприяє й октавно-акордовий фортепіанний виклад, агогічні зміни у темпі. Виконуючи октавно-акордові фрагменти, важливо не втратити проведення основної мелодичної думки, яка зосереджується то у верхньому голосі фактури, то у середніх та нижніх. Для виразного виконання мелодії даної п'єси потрібно широко використовувати хвилову динаміку у фразах, співне legato, гнучко користуватися *piano*. Романтичний стиль твору вимагає різноманітного

використання педалі.

Ці прелюдії М.Ластовецького сприяють розвитку яскравого художньо-образного мислення піаністів, поповнення їхнього емоційного ряду, навчають володінню широкою палітрою виразових музично-піаністичних засобів.

4. Підсумок. Процес вивчення та виконання фортепіанної музики українських композиторів сприяє вихованню патріотизму учнів навчальних мистецьких закладів, формуванню їхньої громадянської позиції, формуванню низки цінних піаністично-виконавських навичок, вимальовує національну виконавську модель.

Микола Ластовецький посідає своє помітне місце серед сучасних українських композиторів, які пишуть музику для фортепіано. Його велика фортепіанна спадщина налічує понад півтори сотні творів, що написані у різних жанрах, формах, з застосуванням найсучасніших здобутків композиторської техніки. Фортепіанні твори Ластовецького – чудовий навчально-виховний та концертний матеріал, призначений для різних вікових категорій виконавців – від найменшеньких до зрілих музикантів. Нині фортепіанна музика Миколи Ластовецького міцно увійшла у репертуар піаністів, його твори звучать в концертах, на фестивалях, конкурсах.

Список літератури:

1. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя // Новий час. 1933. 16 квітня.

2. Дедусенко Ж.В. Про “виконавську (піаністичну) школу” // Культура України: Збірка наукових праць Харківської держ. Академії культури. Вип.5. Харків: ХДАК, 1999. С. 122-130.

3. Дика Н. Переднє слово // Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Навчальний посібник. Рекомендовано Міністерством і туризму України для використання в навчально-виховному процесі. Львів: Сполом, 2007. 100 с., С. 3-4.

4. Ластовецький М. Методичні зауваження // Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Навчальний посібник. Рекомендовано Міністерством і туризму України для використання в навчально-виховному процесі. Львів: Сполом, 2007. 100 с., С. 5-6.

5. Мойсєєнко Н.С. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва М.Ластовецького (спроба аналізу). Методична розробка. Дрогобич, 2007.

6. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Львів, 1994.

7. Савицький Р. Програма навчання гри на фортепіано / Вступні тексти та упорядкування Р.Савицький-мол. Філадельфія, 1955, Кренфорд, 2005.

8. Садова Л. В.Барвінський – визначальна фігура у львівській фортепіанній педагогіці 20-х - 30-х років ХХ ст. // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали / Редактор-упор. О.Смоляк. Тернопіль: АСТОН, 2003. С. 104-117.

9. Соловей Л.М., Дмитрієва О.М. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького. Дрогобич, 2007.

Сіденко Марія Володимирівна

ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ КРЕАТИВНО-ЕМПАТИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДИТИНИ

Музичне мистецтво має надзвичайний потенціал для розвитку творчої особистості, формування креативного мислення, розвитку почуттєвої сфери, здійснення самокорекції психосмоційного стану. У сучасному суспільстві недостатнім є розуміння значення впливу музичного мистецтва на розвиток креативно-емпатичних здібностей дитини. Головним чином у дітей розвивають раціональне мислення, під час якого оптимальні рішення знаходяться, виходячи з порівняння набору фактів, а не на основі відчуттів або з емоційних поштовхів. Але є ще ірраціональне мислення, яке розвивається завдяки музичному мистецтву та дозволяє формувати такі якості, як інтуїцію, уяву, фантазію, емоції, почуття.

До сучасної людини суспільство висуває певні вимоги - креативність, гнучкість, вміння нестандартно вирішувати поставлені завдання, тобто здатність застосовувати ірраціональне мислення. Тому зростає необхідність навчити дитину мислити художніми образами, розвивати фантазію, почуттєву сферу, для того, щоб у будь-якій діяльності проявити свою творчість, гнучкість мислення. Музичне мистецтво має унікальну властивість оминати раціональне сприйняття та впливати на емоції та почуття людини за дуже короткий час через ірраціональний вплив, емоційне, чуттєве сприйняття.

Креативність – це характеристика особистості, яка визначається не лише здатністю до творчості, але і комплексом інших властивостей особистості. Креативність є не тільки психологічним, але й педагогічним явищем, тому що від механізмів, які сприяють розвитку креативності, залежить активність особистості й результативність. Креативність є загальною властивістю особистості, яка проявляється під час творчого процесу як здатність породжувати різноманітний, соціально важливий, оригінальний продукт і продуктивні шляхи його застосування, здатність знаходити рішення у нестандартних ситуаціях; властивість, яка реалізується лише за сприятливих умов середовища на високому рівні в різних галузях людської діяльності протягом свого життя [1, с.11].

Формування креативно-емпатичних здібностей дитини є керованим психолого-педагогічним процесом, що включає вплив на мотиви творчої діяльності, пізнавальні інтереси, загально-навчальні вміння.

Педагоги у різні часи підкреслювали значення музичного мистецтва у формуванні творчих здібностей дітей: Е.Жак-Далькроз досліджував вплив музики та рухів, К.Орф – гри на музичних інструментах, М.Леонтович та Ф.Колеса досліджували творчий потенціал фольклору. Дослідниця Д.Кірнарська створила концепцію впливу музичного мистецтва на креативний потенціал дитини, в основі якої розміщуються музичні здібності: інтонаційний слух, чуття ритму, аналітичний слух – це необхідний рівень розвитку музичності; вищою категорією є складові музичного таланту – архітектонічний слух і музично-

продуктивна здібність. За допомогою комплексу музичних здібностей, інтонаційного і аналітичного слуху і чуття ритму, людина може засвоювати різноманітні музичні закономірності і оволодівати музичною мовою – розуміти, запам'ятовувати і відтворювати музичні висловлювання. Комплекс музичного таланту є вищою ланкою розвитку музичності: він не є черговим ступенем розвитку здібностей, а складає собою якісний стрибок на рівні музичного мислення [2, с. 24].

Метою музично – творчої діяльності учнів має бути формування в дітей позитивного ставлення до музики, розвиток свідомої мотивації до поглиблення власної музичної культури та активності учня до сприймання музичного твору, що може із задоволенням розуміти задум композитора. Для того, щоб дитина була здатна до творчого осмислення музичного твору вона має отримати позитивний досвід музично – творчої діяльності, попри різний рівень розвитку музичних здібностей. В дитини природно наявні передумови засвоєння музично – творчої діяльності – рівень розвитку звуковисотного слуху, чуття ритму, що тісно пов'язані з домінуванням півкуль головного мозку та стилями сприймання і запам'ятовування. Емоційна чуйність, як компонент музичних здібностей індивіда виникає як поєднання типу темпераменту, рівню розвитку емпатії та досвіду сприймання музичних творів, різних за емоційним забарвленням. В процесі засвоєння музичної культури, в дитини відбувається формування музичного мислення, яке взаємопов'язано з асоціативним мисленням та рівнем розвитку креативності.

Наприкінці ХХ століття у науковому обігу з'явився новий термін – емоційний інтелект - здатність ретельно осягнути, оцінити та виразити емоції, а також розуміння емоційних знань та здатність керування емоціями, що сприяє інтелектуальному зростанню особистості. Заняття з музичного мистецтва надають можливість учням розуміти свої та чужі емоції, формують вміння знаходити засоби для управління ними. Розвиток емоційного інтелекту відбувається через системне навчання мистецтву, через поступове опанування мовою мистецтва, оволодіння засобами творчого самовираження через художньо-творчу діяльність, набуття вмінь інтерпретувати твори мистецтва [3, с.32]

Саме на заняттях музичного мистецтва дитина може за відповідних психолого – педагогічних умов реалізувати свій, оригінальний стиль музично-творчої діяльності; відчути себе суб'єктом, що реалізує себе у сприйманні, розумінні та відтворенні витвору музичного мистецтва. Позитивний досвід такої діяльності дозволить дитині і в подальшому житті позитивно ставитись до власної індивідуальності та її творчих проявів.

Список літератури:

1. Антонішева В.Л. Визначення сутності поняття креативності в психолого-педагогічній науці / В.Л. Антонішева / Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді : зб. наук. праць. – 2010. – Вип. 14, книга II. – С. 11–18.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. - М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.

3. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: учебное пособие /А.В. Торопова. – М.: «ГРАФ-ПРЕСС», 2008. – 200 с.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради
Циклова комісія «Теорія музики»

*Теличко Віктор Федорович,
доцент,
викладач-методист,
заслужений діяч мистецтва України,
Голова Закарпатського осередку НСКУ*

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ДЕЗИДЕРІЯ ЗАДОРА ТА ІШТВАНА МАРТОНА

В першому професійному музичному закладі Закарпаття – Ужгородському державному музичному училищі (нині - Ужгородський музичний коледж імені Д. Є. Задора) – завдяки зусиллям першого директора, композитора, піаніста, фольклориста, диригента, педагога Д. Є. Задора, окрім виконавських спеціальностей, своє втілення в реальність отримало і факультативне навчання по композиції, що з часом дало дуже хороші результати.

Першим і дуже яскравим учнем по композиції у Д. Задора був Іштван Мартон, який екстерном за 1 рік (!) закінчив УжДМУ і був прийнятий на роботу концертмейстером. Яскравий автодидакт, І. Мартон як губка всотав у себе усі поради старшого Майстра і продовжував вдосконалюватись в композиторстві.

З 1960-х рр. досвідчений Мартон починає займатись композицією зі студентами - Є. Станковичем, Й. Тадлером, К. Ендрик, А. Затіним, В. Волонтиром, В. Теличко, М. Кадар, іншими, які згодом стали професійними композиторами. Більше 20 років І. Мартон очолював обласне об'єднання самодіяльних композиторів (25 членів), регулярно консультував зрілих закарпатських музикантів Є. Шерегія, В. Калинюка, М. Мокану, В. Гайдука, М. Попенка, І. Керсцмана, А. Мункачі, Ф.Туриянина, М. Чайковського, М.Керсцмана, Й. Базсла, П. Рака, інших.

Залученню до занять композицією допомагала і позитивна атмосфера, яку створювали такі авторитетні музиканти, як Й. Гарчар, С. Хосроева, І. Попова, В. Гайдук, тому бажаючих займатись композицією було чимало. Щорічно проводились звіти композиторів, кращі твори записувались на обласному телебаченні, чому активно сприяв музредатор К. Фаркаш, і це було потужним поштовхом для подальшої копіткої творчої роботи.

Задор і Мартон як особистості були протилежні: перший – стриманий, заглиблений, пунктуальний, другий – легкий, фонтануючий, автодидакт.

Кандидат мистецтвознавства Г. Конькова про Д. Задора пише: «...Задор завжди випадав із загального контексту: він жив ніби не паралельно з усіма, а

перпендикулярно – такої динамічно-вибухової й, водночас, зосереджено-медитативної, винятково оригінальної у своїх екстремально-непередбачуваних діях людини мені не довелося зустрічати ніколи. Небуденна, яскрава особистість, блискучий піаніст, композитор ... пречудовий педагог... Сьогодні я згадую – а, власне, якою ж була його методика? І не можу чітко відповісти. Тому що це була методика постійної імпровізації: жоден урок не схожий на інший...» [1,113]

М. Кобулей у спогадах пише: «Ці два композитори і окреслили напрямки розвитку закарпатської композиторської творчості, створили традиції в професійній музиці. Різні творчі долі, різні шляхи на стапах творчої реалізації, різні мистецькі натури, а разом з тим соратники і однодумці в найголовнішому – самовідданому служінню музиці. Легкість Мартона і серйозність Задора – дорогі набутки для молодих закарпатських композиторів» [1,109].

Проф. ЛНМАУ ім. М. Лисенка Ю. Ланюк: «...Професіоналізм, досконалість, чиста робота проявлялися у всьому: у відношенні до нотного паперу, де акуратним і каліграфічним почерком виводилися всі значки, у ідеально заструганому олівці, який зберігався у пеналі разом з ножиком та гумкою, у почищеному і розрізаному на дольки яблуку, яке, між іншим, непомітно з'їдалося під час занять...Професіоналізм, на думку професора, полягає в ідеально відпрацьованому тексті, який подається до друку. Це вияв строгого, максималістського підходу до композиторської професії...» [1,121]

Професор НМАУ ім. П. Чайковського Аза Рощина написала: « (Д.З.) запоминилася остроумним, улыбчивим собесідником, імсющим своїй второй план зємного существования: музыка звучала в нем постоянно» [1,143].

Обидва композитори досконально володіли найрізноманітнішими педагогічними здібностями: організаторськими, дидактичними, перцептивними, комунікативними, сугестивними, дослідницькими, науково-пізнавальними, що дозволяло їм вільно використовувати їх в необхідній комбінації в залежності від індивідуальності студента.

Можна виявити спільні музично-педагогічні принципи, якими керувались композитори Д. Задор та І. Мартон:

- гуманізм, величезна загальна та музична ерудиція, внутрішнє духовне багатство, духовна активність;
- фундаментальні глибокі знання;
- висока культура проведення уроків, інтелігентність, привітність;
- уважне обережне ставлення до особистості студента;
- врахування індивідуальності студента і вміння розвинути найкращі сторони таланту;
- міжпредметні зв'язки, використання прикладів з суміжних видів мистецтв;
- максимальна відкритість для спілкування з студентами, використання діалогічного методу навчання;
- прекрасне володіння фортепіано, акордеоном, скрипкою, готовність не тільки пояснити, але і зіграти музичний приклад;
- опора на класичну спадщину;

-систематичне знайомство з новими досягненнями в професійному композиторстві;

- використання в процесі навчання тогочасних «новітніх технологій»: платівок, магнітофонних записів, гри в 4 руки.

В Закарпатті багато років успішно навчали і навчають композиції: в Мукачеві – директор Мукачівської хорової школи, учень І. Мартона і Д. Задора, заслужений діяч мистецтв України В. Волонтир, Ужгороді – голова ЗОНСКУ, викладач УЖДМУ ім. Д. Задора В. Теличко і викладач Ужгородської ДМШ №1 ім. П. Чайковського К. Олснич.

За останні 15 років лауреатами по композиції стали В. Янцо, К. Олснич, Р. Меденці, Т. Нікогосян, О. Новикова, Р. Сокачск, В. Цанько, К. Шапран.

У складі ЗО НСКУ сьогодні присутні три покоління композиторів, музика яких звучить на міжнародних композиторських фестивалях в Україні, Словаччині, Угорщині, Німеччині, Бельгії, Франції, Росії у виконанні національних музичних колективів та солістів, відеозаписи кращих творів закарпатських композиторів розміщені на YouTube, Avemariasongs, neopmusic, azegnih, видаються в Києві, Львові, Ужгороді, Банській Бистриці, Будапешті, Брюсселі.

Можна стверджувати, що музично-педагогічні принципи викладання композиції в Закарпатті в другій половині ХХ - початку ХХІ століття продовжуються і дають свої позитивні результати.

Список літератури:

1. Кобулей М. Творчі профілі Іштвана Мартона, Децидерія Задора та Семіраміді Хосроєвої // «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Вип. 1. Ужгород. «Карпати». 2005., ст. 113.

2. Кобулей М. Творчі профілі Іштвана Мартона, Децидерія Задора та Семіраміді Хосроєвої // «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Вип. 1. Ужгород. «Карпати». 2005., ст. 109.

3. Ланюк Ю. «Він був людиною, яка жила у своєму світі» // «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Вип. 1. Ужгород. «Карпати». 2005., ст. 121.

4. Рощина А. «Вспоминая о нем» // «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Вип. 1. Ужгород. «Карпати». 2005., ст. 143.

Комунальний вищий навчальний заклад
«Ужгородський музичний коледж ім. Д.Є.Задора»

Закарпатської обласної ради

Циклова комісія «Фортепіанно»

Теличко Тетяна Ігорівна,

викладач-методист,

Заслужений працівник культури України

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ

В навчальному процесі поряд зі світовою музичною класикою традиційно використовується багата спадщина українських композиторів – М.

Лисенка, Л. Ревуцького, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Колодуба, Б. Фільц, Г. Ляшенка, в тому числі композиторів Закарпаття - З. Лендела, Д. Задора, І. Мартона, Е. Кобулея, В. Гайдука, М. Попенка, Й. Базела, В. Теличка, Н. Марченкової, В. Янцо, Р. Меденці та ін.

Творчості закарпатських композиторів присвячені статті Г. Конькової, В. Заранського, О. Німилевич, Л. Мокану, Т. Росул, К. Олснич, Оксани і Мар'яни Лиховид, А. Мухи, О. Королєнко, О. Новікової.

Необхідно дослідити і використовувати фортепіанні твори композиторів в сучасних умовах, важливо надати об'єктивну оцінку чималого фортепіанного доробку митців.

Слід також виявити особливості фортепіанного доробку відомих закарпатських композиторів у поєднанні із загальноукраїнськими тенденціями задля творчого використання в процесі національного музичного виховання підростаючого покоління.

Композитори Закарпаття плідно працюють в багатьох музичних жанрах – симфонічному, хоровому, камерному, вокальному. Більшість з них також писали твори і для фортепіано - дитячі п'єси (З. Лендел, Д. Задор, М. Кобулей, І. Мартон, В. Теличко), мініатюри (М. Кобулей, Н. Марченкова), поліфонічні твори (Д. Задор, В. Волонтир, В.Теличко), сюїти, сонати (Д. Задор, Й. Базел, Р. Меденці), поеми (М. Попенко, В. Волонтир), фортепіанні ансамблі (Д. Задор, І. Мартон, В. Волонтир, В. Теличко), фортепіанні концерти (Д.Задор, Р. Меденці) тощо.

Твори закарпатських композиторів усе частіше виконують учні ДШМ і студенти музичних коледжів та академій України та закордону, відомі концертні виконавці С. Гутман (Британія), Є. Іршаї (Словаччина), О. Чіпак, О. Купшнір, Й. Ермінь, Т. Теличко, інші.

Необхідно зазначити, що фортепіано використовується як сольний в 2 руки (З. Лендел, Д. Задор, І. Мартон, В. Волонтир), ансамблевий в 4 руки (І. Мартон, Вальс, В. Волонтир, «Ой, ніхто там не бував» для 2-х ф-но), 6 рук (В. Теличко, «В школу» для ф-но в 6 рук; «Карпатське капричіо» для 3-х фортепіано з оркестром), 8 рук (М.Кобулей, «Подорож в Карпатах» для 2-х ф-но у 8 рук; Д. Задор, «Перслаз» для 2 ф-но у 8 рук, 2 скрипок, віолончелі), 12 рук (Б.Сметана-В.Теличко, Рондо для 3-х ф-но в 12 рук) і акомпануючий інструмент (Д.Задор «Серед села дичка», І. Мартон «Верховино, світку ти наш», В. Теличко «Плавле кача»). Композиторами створюються не тільки численні оригінальні музичні твори, але і транскрипції (Ж.Бізе-В. Теличко «Антракт і Фарандола» з опери «Кармен», І.Мартон - В.Теличко, Елегія).

Піаністична складова їх багатогранної діяльності надалі залишається суттєвою. Більшість композиторів (З. Лендел, Д. Задор, І. Мартон, В. Теличко) є і піаністами. В їх доробку присутні як повільні, ліричні, так і швидкі віртуозні твори. Закарпатські композитори спираються на фольклорні інтонації, добре знання можливостей фортепіано, у своїх творах знаходять нові прийоми, виразові засоби, емоційні відтінки.

Художнє виховання дитини справедливо вважається складним і відповідальним, вимагає неабияких старань, відповідних знань і доброго,

художнього, цікавого різноманітного репертуару, яким, власне, і є фортепіанні твори закарпатських композиторів.

Фортепіанні твори закарпатських композиторів неодноразово видавались в Києві (Д. Задор. Концерт для фортепіано з оркестром, 1972, збірка «Хочу грати на роялі», 2013), Львові (Фортепіанні твори композиторів Закарпаття, 2007), Ужгороді (І. Мартон. Музичні твори, 2003).

У 2016 р. в Ужгороді вийшов з друку «Дитячий альбом» В. Теличка для фортепіано в 2, 4 і 6 рук. За ініціативи Закарпатської організації НСКУ в 2017 р. видавництвом «Карпати» (Ужгород) випущений 1 том антології «Музика срібної Землі» (музика для дітей та юнацтва), в якому вперше зібрані твори для фортепіано З. Лендела, Д. Задора, І. Мартона, М. Кобуля, В. Волонтира, В. Теличка.

Тематика творів – найрізноманітніша: від узагальненої (П'єса, Пісня, Вальс, Мелодія, Фантазія, Танець) до конкретно сюжетної (Дражнилка, Дві плакси, Чорні двері в білу кімнату, Кубік Рубіка, Дзвони). Це ж стосується стилістики – від стриманого академічного викладу, використання традиційної мажоро-мінорної системи (І. Мартон. Спогад), прямого цитування фольклору (В. Теличко. Ой, капуста) або вільної обробки народної мелодії до оригінального використання фольклорних, джазових (В. Теличко. Дендіз Рег) та рокових інтонацій.

Поряд з традиційними виразовими засобами композиторами вміло використовуються перемінний метр (Д. Задор, І. Мартон, Р. Меденці), неквадратні синтаксичні побудови (В. Теличко, Н. Марченкова), кластери (В. Теличко. Дражнилка), поліладові сполучення і багатозвучні дисонантні комплекси (В. Теличко, В. Янцо, Р. Меденці).

Отже, фортепіанна творчість закарпатських композиторів є багатоманітною, різножанровою, різностильовою, політематичною, охоплює всі виконавські вікові категорії.

Музика закарпатських композиторів для фортепіано затребувана на всіх етапах музичного навчання, виконується в концертах, на міжнародних фестивалях в Україні та за кордоном, представлена в Інтернеті на YouTube.

Творчі досягнення композиторів Закарпаття переконливо свідчать не лише про вагомі творчі здобутки на сьогодні, але й про перспективи музичної творчості краю в майбутньому.

Написання фортепіанних творів буде продовжено, що збагатить музичну палітру вітчизняного музичного мистецтва.

Кафедра музичного мистецтва
Мукачівського державного університету
Кафедра музичного мистецтва

*Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна,
Аспірантка, викладач-методист циклової
комісії «Фортепіано» Ужгородського
музичного коледжу імені Д.С.Задора,
Науковий керівник - Попович Наталія Михайлівна,
д. пед. н., доцент, завідувач кафедри*

**СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ КАФЕДРИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ
ПРЯШІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Пряшівський університет створений у 1996 році шляхом розділення Університету Павла Йозефа Шафарика в Кошицях на Університет Павла Йозефа Шафарика в Кошицях та Пряшівський університет у Пряшеві. Це один із найбільших за кількістю факультетів університет у Словаччині.

Пряшівський університет виграв престижний Diploma Supplement Label. Ця нагорода дуже сприяє випускникам при визнанні дипломів і отриманій кваліфікації за кордоном.

Університет налічує 8 факультетів: філософський факультет, греко-католицький богословський факультет, факультет гуманітарних та природничих наук, факультет менеджменту, педагогічний факультет, православний богословський факультет, факультет спорту, факультет медичних відділів та центр мов і культур національних меншин. В 1997 році утворилася кафедра музичної та мистецької освіти, що була у структурі педагогічного факультету, а згодом кафедра відійшла у структуру філософського факультету.

За часи існування кафедрою музичної освіти керували високопрофесійні фахівці: доктор філософії, доцент Даніель Шімчік (1997-2002); доцент Любомир Сімчік (2002-2005); доцент Антон Юшко (1997-2000); доктор філософії, доцент Міхал Токар, (2001-2003); доцент Аліса Войчікова (2003-2005); кандидат технічних наук, доцент Анна Дерев'янікова (2005-2014); з 2014 року кафедру вдруге очолив Любомир Сімчік.

На кафедрі працюють 3 доценти, 6 аспірантів, 2 викладачі та 1 адміністративний персонал.

Викладачі кафедри систематично беруть участь у науково-дослідній роботі. Вони взяли участь в одному проекті структурних фондів ЄС, шести проектах Коса та шести проектах VEGA. Також брали участь в міжнародних проектах під орудою Міністерства освіти і Генерального консульства Чеської Республіки та Словаччини (1999-2006), двосторонніх проектах Австрія – Словаччина.

Викладачами кафедри опубліковано 16 монографій, 12 університетських підручників, 3 підручників для початкових шкіл, 15 технічних публікацій, 3 антології наукових праць з музики, наукових статей в збірниках, збірок пісень і музичного матеріалу.

На кафедрі проводиться велика концертна робота, що є важливою

частиною музичної освіти. Займаються питаннями музичної освіти в формі експертизи та діагностики музичних здібностей дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, аспекти музично-освітньої діяльності та інтеграційних аспектів в музичній педагогіці. Також досліджується питання історичного формування музичної культури та фольклору. Вивчається питання музикотерапії в педагогічній діяльності і його застосування в роботі з дітьми з особливими потребами.

Кафедра є головним організатором Міжнародного вокального конкурсу імені Мікулаша Моуцеса.

Викладачі кафедри співпрацюють з кафедрою музичної освіти Карлового університету в Празі, факультету музичної освіти університету Яна Євангеліста в Усті-над-Лабем і кафедрою музичної освіти педагогічного факультету університету Палацького в Оломоуці в Чехії та інститутом освіти Rzeszowskie університету в Жешув. На основі угод про співпрацю працює з університетами Чіуо, Дайто Вилка, Дуну в Токіо (Японія), університету Тайбей (Тайвань).

Таким чином, теоретичне дослідження специфіки функціонування кафедри музичної та мистецької освіти Прип'ївського університету дає можливість зрозуміти, що кафедра відповідає загальноприйнятим критеріям надання вищої освіти та визначити зміст і структуру навчально-методичного комплексу дисциплін естетичного циклу для підготовки майбутнього викладача мистецького напрямку.

Список літератури:

1. Сисоєва С.О., Заскалета С.Г. Неперервна професійна освіта у документах Європейського Союзу / Сисоєва С.О., Заскалета С.Г.– КП «Миколаївська обласна друкарня», 2009. — 480 с.
2. Сисоєва С.О., Кристопчук Т.Є. Освітні системи країн Європейського Союзу: загальна характеристика: навч. посіб. / Сисоєва С.О., Кристопчук Т.Є. – Рівне: Овід, 2012. — 352 с.
3. Посольство Словацької Республіки в Україні [Електронний ресурс] / Режим доступу: [http://www.slovakia.kiev.ua/site/ ua/slovakia/1/5/](http://www.slovakia.kiev.ua/site/ua/slovakia/1/5/). – Назва з екрану.

Ужгородська дитяча школа мистецтв

*Тимкович Людмила Омелянівна,
викладач музично-теоретичних дисциплін*

ОБНОВЛЕННЯ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДІВ РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПРИКЛАДІ ТЕМИ «РОМАНТИЗМ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ»

На сучасному етапі курсу музичної літератури в школах естетичного виховання набуває значення головного інтегративного предмета, оскільки він поєднує в собі елементи як музично-історичних, так і музично-теоретичних дисциплін. Крім того, тісний зв'язок з світовою культурою, літературою, історією, філософією багато в чому допомагає сформувати світогляд учнів,

збагатити їх духовно та естетично. В зв'язку з цим одним із актуальних питань музичної педагогіки є стилістичний підхід у вивченні музики.

Тема «Романтизм — провідний напрямок у мистецтві XIX ст.» в навчальній програмі музичної літератури припадає на четвертий рік вивчення предмету, і представлена блискучою плеядою імен: Франц Шуберт (Австрія), Фелікс Мендельсон, Роберт Шуман, Ріхард Вагнер (Німеччина), Фредерік Шопен (Польща), Ференц Ліст (Угорщина), Жорж Бізе (Франція), Ніколо Паганіні, Джузеппе Верді (Італія), Едвард Гріг (Норвегія), Бенджамін Сметана, Антоніо Дворжак (Чехія). Така багатогранна палітра імен з одного боку дає можливість сформувати в учнів цілісне об'ємне уявлення про музичну культуру людства в історичній перспективі, а з іншого - виділити характерні стилістичні ознаки, розкрити творчу індивідуальність кожного композитора окремо. Водночас знайти яку-небудь об'єднуючу формулу для романтичного стилю досить важко, тому що, розглядаючи його зсередини, можна простежити, що романтизм об'єднує в собі цілий ряд досить протилежних художніх явищ.

Колосальний обсяг інформації та дефіцит часу спонукає до пошуку шляхів вирішення цього питання. Перед педагогом стоїть проблема підбору таких форм і методів роботи, які б сприяли досягненню позитивного результату, перш за все, у визначенні, що таке романтизм, яку роль відіграє романтизм в історії європейської культури, якими були головні ідеї романтиків, їх філософське бачення.

Стандартні прийоми, які використовуються на уроках музичної літератури: лекції, бесіди, вікторини, підсумкові роботи, не можуть в повній мірі допомогти викладачу у формуванні активного пізнавального інтересу учнів. Одним із дієвих прийомів, який допоможе охарактеризувати епоху, продемонструвати творчу особистість композитора, перемістивши слухача в часі, є використання в навчальному процесі мультимедійних технологій. Підготовка аудіо і відсоматеріалів, створення електронних текстів, проєктів, презентацій активізує учнів до пошукової, свистичної, пізнавальної діяльності. Вони охоче висловлюють особисту думку, роблять порівняльну характеристику, розмірковують, проводять паралелі з мистецтвом попередніх століть, використовуючи широкі можливості міжпредметних зв'язків, оперують прикладами не тільки в області музики, а й у живописі, і в більшій мірі літературі (демонстрація презентацій, відеофайлів).

Для учнів молодших класів цікавою інноваційною формою навчання є створення лепбуку. Дана форма реалізується на пошуку інформації, її опрацюванні та оформленні у вигляді книги, у якій замість сторінок – «конвертики», «складанки», «розгортки», «віконця». Саме ігровий момент створення лепбука сприяє активному зануренню в пізнавальну, дослідницьку та творчу діяльність всіх учнів (демонстрація лепбуку на тему «К.Сен-Санс. Карнавал тварин»).

Ще одним ефективним методом опрацювання нового матеріалу є фіксування його у формі таблиць. Психологи відзначають, що перетворення учнем інформації, переведення її в іншу, більш наочну форму (в малюнок, схему, таблицю) сприяє кращому розумінню і засвоєнню знань. Можна,

запропонувати різні завдання, наприклад -назвати твори, -вибрати твори одного періоду, -вибрати твори одного жанру, -розташувати (назвати) твори, за хронологією створення, -вибрати твори за творами одного автора і т.д.. Таблиці можуть використовуватися різносторонньо: при знайомстві з новою темою, для закріплення і повторення матеріалу, для перевірки знань на контрольних уроках, як «шпаргалка» при розповіді (показ розроблених таблиць).

Можна з впевненістю стверджувати, що будь-який час дозволяє в новому ракурсі поглянути на мистецтво минулих епох, знайти в ньому ті риси, які співзвучні даному часу, ті вічні і неминущі цінності, що дозволяють знаходити емоційний відгук і дарувати інтелектуальну насолоду через століття. А це залишає для кожного педагога-музиканта широке поле для дослідницької діяльності, для особистого зростання, постійного вдосконалення і саморозвитку, яке є запорукою успіху в будь-якій обраній для себе сфері діяльності.

Список літератури:

1. Гукова В. В. Робочий зошит з "Української та зарубіжної музичної літератури" – м.Суми: Видавництво Вінниченко М.Д., 2014. - 60 с.
2. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. – М.: Музыка, 1981. - 534 с.
3. Савельева Т.Г. Опорные конспекты по музыкальной литературе зарубежных стран. Учебное пособие. Второй и третий годы обучения - 118 с.
4. Соллертинский И.И. Избранные статьи о музыке. - Л.-М.: Искусство, 1946.
5. Стрілецька Н.М., Лаврінчук Ю.О., Петренко Н.П. Лепбук «Я і цифрові пристрої». Розробка та використання: навч.-метод. посібник. Чернігів: НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2019. 60 с.

КЗ Краматорська мистецька школа № 3

Відділ теорії та історії мистецтв

*Черевань Оксана Григорівна,
викладач-методист, завідувачка відділу
Коновалова Маргарита Олексіївна,
викладач-методист*

МУЗИЧНА ГРАФІКА ЯК МЕТОД ЗАЛУЧЕННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ДО МЕДІАТВОРЧОСТІ

У початковій спеціалізованій мистецькій освіті набуває актуальності розробка методичних підходів до реалізації ідей інтеграційного, розвиваючого навчання з використанням ІТ-технологій. Новітні технічні засоби, комп'ютерні програми, графічні редактори дозволяють учням створювати власний медіа-продукт, тобто займатися медіа-творчістю. Поняття медіа-творчість визначається науковцями, як педагогічний інструмент взаємодії з медіа-засобами на дієво-творчому рівні.

Поняття «музична графіка», тобто синтез візуальних та звукових образів, започаткував австрійський педагог і мистецтвознавець О. Райнер. В кінці ХІХ – першій половині ХХ ст. втіленням синтезу звукового та візуального

мистецтва займалися видатні художники, композитори та кінематографісти: О. Скрябін, В. Кандинський, К. Чюрльоніс, Л. Сюрваж, В. Руттман, Г. Ріхтер, О. Фішенгер та ін.

Психофізіологічним фундаментом музичної графіки є феномен синестезії – здібності людини співвідносити слухові, зорові, дотикові та інші образи і, таким чином, створювати нові художні асоціації. Багато науковців вивчали різні методи розвитку синестезії у дітей, і головним із них визнали музичну графіку – візуальне відображення музичного образу засобами образотворчого мистецтва. Більш того, процес візуалізації музики вчені вважають дуже ефективним методом в системі спеціалізованого музичного й загально-естетичного виховання [1, С. 113-119].

Стислий звіт про досвід застосування «музичної графіки», як методу розумово-сенсорного зв'язування «звуків» з образними процесами вивчення музичної літератури. Робота з учнями складалася з кількох етапів. Перший етап – вибір музичного матеріалу. Шукали твори, побудовані на принципі повторності у різних її проявах (остінато, імітація, секвенція тощо). Зупинилися на фантастичних образах опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень». Другий етап – детальний аналіз обраних оперних номерів та робота на папері (пошук закономірностей, їх візуалізація та схематичне зображення тощо). Третій етап – музично-графічний задум, тобто «ескіз» музично-графічних «партитур», в яких стає очевидним сам принцип створення даної музики і, таким чином, відкривається додатковий образний зміст кожного оперного фрагменту. Четвертий етап – втілення музично-графічного задуму через застосування мультимедійних можливостей ІТ-технологій, точніше, через використання засобів мультиплікації. Наприклад:

1) Хор русалок «Гей, вставайте, темні сили» складається з трьох острінатних ліній: внизу – кострубаті «гілки» (низькі струнні); вгорі – гуркий вигук русалок, повторюваний багато разів (жіночий хор); в середині – острінатна тема нерухомих

«хвиль» та невпинно зростаючих «очеретів» (духові інструменти). Суцільна острінатність перетворює маленький Хор на справжній викликання духів – з чародійними заклинаннями та магічними діями русалок (рис. 1).



Рис. 1. Хор русалок (стислий вигляд) (стислий вигляд)

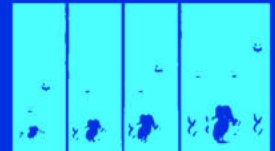


Рис. 2. Хор лісових страхіть

2) Хор лісових страхіть складається з двох «ярусів». Верхній (чоловічий хор) – це «духи лісу», тобто «лісовики» (чорні силуети та колірні плями на фоні лісової панорами).

дерева). Вони повторюють короткий мотив у вигляді канонічної імітації, яка поступово підіймається вгору. Нижній ярус (оркестр) – це «духи води». Він являє собою остінатну лінію «хвиль» і «очеретів». З неї «виринають» «водяники», які разом з «очеретами» зменшуються або зростають, в залежності від динаміки та потужності звучання оркестру (рис. 2).

3) «Дійові особи» Оркестрового вступу та Монологу Козака – це різнокольорові лінії: зелена символізує русалчині луки, якими йде Козак, фіолетова – його голос, блакитна – дніпровські хвилі (остінатна лінія), жовта – «місяць-князь», рожеві квіти – барвіста гармонія і т. п. Таким чином, від остінатної лінії, як від чарівної стеблини, «відростають» і вільно розвиваються всі інші голоси (рис. 3).

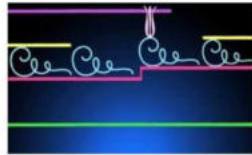


Рис. 3. Оркестровий вступ та монолог Козака (фрагмент)

Слід додати, що всі три оперні фрагменти являють собою висхідні макро-секвенції, завдяки яким М. Леонтович кожного разу підсилює емоційну напругу своєї музики, і це теж стає очевидним завдяки музичній графіці.

Отже, сподіваємося, що ці перші кроки у створенні подібних музично-графічних «партитур» приведуть наших юних музикантів і художників до великих медіа-творів, у яких різні види мистецтв будуть єднатися і «спільними зусиллями» відкривати істину, добро і красу.

Список літератури:

1. Трофимова И. А. Музыкальная графика как проявление синестезии. Проблемы комплексного изучения художественного творчества. Казань: Изд-во КГУ, 1980. С. 113-119. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mystrTrof_r.htm

Комунальний позашкільний навчальний заклад
«Школа мистецтв естетичного виховання міста Щастя
Новоайдарського району Луганської області»

*Чумакова Катерина Іванівна,
викладач*

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Однією з найважливіших здібностей людини, що дозволяє їй запам'ятовувати отримані про світ знання, є пам'ять. У процесі певної діяльності людини в різних сферах життя в неї виробляються різноманітні спеціальні види пам'яті. Одним з таких видів є музична пам'ять, процес формування якої відбувається в музичній діяльності.

У своїй роботі ми розглянули проблеми розвитку музичної пам'яті молодших школярів. Молодший шкільний вік прийнято відносити до дітей - від 6 (7) до 10 років [20, с. 294]. А. Смирнов зазначає, що пам'ять у цьому віці зазнає істотних змін. Молодший шкільний вік характеризується інтенсивним розвитком здатності до запам'ятовування і відтворення [46, с. 167]. Процеси розвитку пам'яті у дітей цієї вікової категорії мають свої особливості. Перш за все це те, що з 6 до 14 років у дітей активно розвивається механічна пам'ять. Як констатує відомий психолог Р. Немов, «в цілому пам'ять дітей молодшого шкільного віку є досить гарною, і це в першу чергу стосується механічної пам'яті... Досить відстає у своєму розвитку опосередкована, логічна пам'ять, оскільки в більшості випадків дитина, будучи зайнята навчанням, працею, грою і спілкуванням, цілком обходить механічною пам'яттю» [38, с. 107-108]. На думку педагогів постійна практика механічного запам'ятовування матеріалу може негативно позначитися на подальшій навчальній діяльності. Необхідно навчити дітей логічному, осмисленому запам'ятовуванню.

Для цілеспрямованого розвитку музичної пам'яті молодших школярів педагогу, також, важливо знати, який спосіб запам'ятовування є переважним в цьому віці, а який спосіб, можливо, потребує розвитку.

За думкою П. Зінченко, пам'ять молодшого школяра загалом носить мимовільний характер. Діти запам'ятовують те, на що була звернута їх увага в діяльності, що справило на них враження, що було цікавим для них [38, с. 245].

Згідно з дослідженнями К. Тарасової, до семи років у дитини складається повний комплекс музичних здібностей, в число яких входить і музична пам'ять. Музична пам'ять в цьому віці розвивається з власним музичним сприйняттям. У цей період відбувається активне становлення мелодійного сприйняття. При цьому, як зазначає К. Тарасова, формування ритмічної пам'яті у дитини передре становленню мелодійної пам'яті. Важче ж всього діти запам'ятовують звуковисотні і ритмічні відносини мелодії в їх єдності.

Розглядаючи даний аспект, Н. Сулова зазначає, що в інтонаційному словнику учнів перших класів вже зберігається певна кількість інтонаційних комплексів музичних творів, які діти легко впізнають на слух. Слід, однак, підкреслити, що «музичні твори в даному віці пізнаються миттю, не піддаючись аналізу та диференціюванню» [36, с. 76]. Що ж стосується змістовної основи музики, то в цьому випадку діти запам'ятовують не саме образ, а ту емоційну ситуацію, яка супроводжувала сприйняття цієї музики.

Мисемонічна діяльність протягом молодшого шкільного віку стає все більш довільною і осмисленою. Показником свідомості запам'ятовування є оволодіння прийомами і способами запам'ятовування (групування матеріалу, осмислення зв'язків різних його частин, складання плану, розгляд і повторення матеріалу при розподілі його на частини та ін.) [46, с. 167-168].

Навички осмисленого запам'ятовування даються непросто, вони вимагають іноді тривалого тренування і терпіння, як з боку учня, так і з боку педагога. Але подібні навички поступово сформуються і в значній мірі полегшать засвоєння музичних творів. Радість від знахідок, від своєрідних

«відкриттів» в процесі довільного вивчення напам'ять зроблять що спочатку вельми тяжку роботу цікавою і продуктивною [12].

Логічні способи запам'ятовування, такі як смислове угруповання і смислове співвіднесення, розроблені В. Муцмахером, покращують запам'ятовування і можуть бути наполегливо рекомендовані молодим музикантам, що бажають просунутися в цьому напрямку [27]. Однак опора на довільну або мимовільну пам'ять може залежати і від особливостей мислення музиканта-виконавця, персеважання в ньому розумового або художнього початку. Різні етапи роботи вимагають різних підходів до запам'ятовування, і відома формула І. Гофмана, що відноситься до способів розучування музичного твору, може служити хорошим орієнтиром у роботі [13].

Ми вважаємо, що молодшому школяреві необхідно вдаватися не тільки до прийомів і способів запам'ятовування навчального матеріалу, але і до факторів ефективного запам'ятовування, в основі яких лежить: бажання, усвідомлення, яскраві враження, гарна увага. Освоївши їх, молодший школяр зможе запам'ятовувати абсолютно будь-яку необхідну інформацію найефективнішим для нього способом [31, с. 45-47].

Закінчити роботу хотілося б нагадуванням: «Кращий спосіб навчитися запам'ятовувати - це запам'ятовувати» [44, с. 47].

Список літератури:

1. Голубовская Н.И. Статья «Работа пианиста» из книги «Диалоги. Избранные статьи» / Н.И. Голубовская. – СПб, 2012. – 219 с.
2. Гофман И.Ф. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И.Ф. Гофман. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
3. Кулагина И.Ю. Возрастная психология: Полный жизненный цикл развития человека / И.Ю. Кулагина, В.М. Коллоцкий. – М.: ТЦ "Сфера", 2001. – 464 с.
4. Муцмахер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано / В.И. Муцмахер. – М.: Музыка, 2009. – 185 с.
5. Никитина Т.Б. Как развить хорошую память / Т.Б. Никитина. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 320 с.
6. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Подуровский, Н.В. Суслова. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
7. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. – В 3 кн. / Р.С. Немов. – М.: ВЛАДОС, 1997. – Кн. 2: Психология образования. – 608 с.
8. Савшинский С.И. Пианист и его работа / С.И. Савшинский. – М.: Классика XXI, 2002. – 240 с.
9. Смирнов А.А. Возрастные и индивидуальные особенности памяти / А.А. Смирнов. – М.: АПН, 1999. – 221 с.

*Шанаєва-Цимбал Людмила Олексіївна,
к. наук з держ. упр., доцент*

ХОРОВА КУЛЬТУРА ЯК ФАКТОР ДУХОВНО-МОРАЛЬНИХ ЯКОСТЕЙ СТУДЕНСЬКОЇ МОЛОДІ

Навчання вокально-хоровому мистецтву завжди було і залишається дієвим засобом естетичного, музичного та духовного виховання молоді. Рівень духовності суспільства обумовлений моральним розвитком кожної особистості, а саме розвитком цінностей, переконань, розумової спроможності та культури. Є зрозумілим те, що в сучасній соціально-педагогічній ситуації університети потребують нові науково обґрунтовані концепції та методики виховання, які зможуть забезпечити підготовку студентської молоді до життя в суспільстві з новим політичним і соціально-економічним устроєм. Сьогодні, головним завданням у системі інноваційного навчання вокально-хорового виховання в університеті є не стільки навчання музиці, співу скільки вплив через музику на весь духовний світ студентів, створення ситуації спільної продуктивної та творчої діяльності викладача й студента, викладача та хору, що впливає на навчання, як на процес становлення особистості, її усвідомленої активності, її самоорганізації. І.Бех зазначає, що «морально-духовна вихованість підростаючої особистості виступає пріоритетною метою всієї освітньої системи» [1, 9].

На мистецьких і музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів зі спеціальності «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» готують спеціалістів – викладачів музики, етики, естетики та художньої культури. Майбутній викладач музики – це творець, особистість, яка володіє яскравим педагогічним мисленням, творчою свободою та самостійністю, має добру методичну підготовку, готовий на високому професійному рівні проводити вокально-хорову роботу з хоровим колективом у класі та володіти методикою організації позакласної роботи з музично-естетичного виховання молоді.

Питання цілей, змісту, методів, усвідомлення нових тенденцій у педагогічній науці плідно досліджуються в роботах І.Беха, О.Вишневського, Б.Чижевського та інших. Зарубіжними і вітчизняними науковцями О.Карасьова, О.Коломоєць, П.Ніколаєнко, Г.Струве, Ю.Юцвичем досліджено різні аспекти історії хорового співу, вокальної роботи в хорі, методики роботи викладача з молодіжним колективом, елементів хорової звучності та роботи диригента над хоровим твором.

Важливе місце в методичній та фаховій підготовці займає виховання викладача музики як диригента. В науково-методичній літературі питання виховання диригента розглядали відомі музиканти Г. Дмитревський, С.Казачков, М. Канерштейн, М. Колесса, В. Краснопоков, П. Чесноков та інші.

Відомий хоровий діяч Г.Сагайдак вивчав питання історії розвитку диригентського мистецтва; характерні риси національної школи диригування,

роль диригента і значення техніки диригування у виконанні музичних творів; диригентську поставу; методіку вивчення схем тактування в класі диригування. Ж.Дебела розробила програму з диригування для спеціальності «Музика», в якій пропонує завдання з техніки диригування, екзаменаційні вимоги, хорові твори, різні за складністю, для вивчення студентами музично-педагогічних факультетів. Курс «Диригування» займає провідне місце в підготовці спеціалістів на мистецьких і музично-педагогічних факультетах. Він розрахований на виховання естетично розвиненого викладача музики, підготовленого до проведення вокально-хорової роботи з учнями в умовах уроку та позакласної роботи. О.М.Карасьов здійснював роботу з хором в наступних формах. По-перше, після засвоєння певного теоретичного матеріалу з нотної грамоти слухачам курсів пропонувалося провести самостійні заняття з учнями своєї групи. При цьому їм надавалась можливість працювати як індивідуально, так і по голосових партіях, перевіряти знання з пройденого матеріалу. Для практичного закріплення теоретичного матеріалу утворювались хорові ансамблі в кількості 2, 8 і 12 голосів як однорідні, так і мішані за своїм складом. Практикант повинен був розподілити хорові партії по голосах, пояснити співакам характер та особливості хорового співу, задати тональність по камертону і продемонструвати знання пропонованого керівником курсів уривка з церковно-богослужбових піснеспівів. Така форма роботи зі слухачами сприяла як підвищенню зацікавленості в самому процесі занять, так і розкриттю індивідуальних творчих здібностей слухача до співацько-хорової справи. По-друге, О.М. Карасьов паралельно з вивченням розділу програми «Підготування до організації хору» запропонував практичне оволодіння різного роду духовно-музичними творами у перекладі Львова, Архангельського, Соловйова та інших. Кожен вивчений пісню-спів супроводжувався бесідою керівника зі слухачами щодо характеру, розміру, форми та тональності форми. Ці бесіди розвивали у слухачів уміння аналізувати твір, правильно визначити його труднощі [4]. Таким чином, О.М. Карасьову вдалося збагатити студентів практичним досвідом хорового співу та ближче познайомити його зі своєю системою, яка базувалася на науковому підході до співу, як до процесу оволодіння матеріалом від відомого до невідомого, від простого до більш складного, а також необхідності давати під час заняття не більше одного складного матеріалу, його унаочненні та поступовості.

Отже, пісннє творчість якнайбільше сприяє формуванню особистісних якостей студентської молоді.

Список літератури:

1. Бех І. Цінності як ядро особистості / Цінності освіти і виховання: Наук.-метод. Зб. /За заг. Ред. О.В. Сухомлинської, ред. П.Р. Ігнатенка, Р.П. Суельського, упор. О.М.Павліченко. – К., 1997. – С.8-11.
2. Колеса М.Ф. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1980. – 206с.
3. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року. – <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/344/2013>

4. М.Д. О посещении курсов пения, устроенных епархиальным училищным советом в мужском духовном училище //Черниг.губ.ведом. – 1897.- 22 июня.

Балаклійська дитяча музична школа
Вокально-хоровий відділ

*Шерстюк Тетяна Андріївна,
викладач-методист*

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО ЯК ЗАСІБ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Формування творчої особистості в сучасній українській культурі не може бути повноцінним без виховання національної свідомості. Тому одним з найголовніших аспектів педагогічної діяльності взагалі та мистецької педагогіки зокрема наразі є виховання в учнів почуття патріотизму, гордості за свій народ та його надбання.

Актуальність даної теми особливо гостро постає саме в сьогоденні, оскільки відродження української національної культури є наріжним каменем у підвалинах створення і розбудови самостійної незалежної держави.

Дуже важливим є прищеплення любові до національної культури підрастаючому поколінню, яке має в майбутньому передати цю любов своїм дітям та онукам. Розвитку інтонаційного слуху на національному музичному матеріалі присвячений навчальний посібник О. Єпімахової «Сольфеджіо на основі української народної пісні». Засвоєння теоретичного матеріалу тем із сольфеджіо є основою видання Л. Бражнікової «Українська народна пісня на уроках сольфеджіо» – хрестоматії для молодших та середніх класів музичних шкіл. Широко відомі також «Сольфеджіо на основі української народної музики» та «Гармонічне сольфеджіо на основі української народної музики» З. Барської, «Сольфеджіо на основі української народної пісні» Р. Михайловської. Великою популярністю в Україні користується «Сольфеджіо» в шести частинах Г. Смаглій – видання, що поєднує функції підручника, хрестоматії для сольфеджування та співів із текстом, а також нотного зошита для виконання завдань.

Працюючи багато років викладачем сольфеджіо в дитячій музичній школі, я переконатась, що українська народна пісня у всіх її проявах – найбільш благодатний матеріал для розвитку ладового відчуття, гармонійного слуху, вивчення інтервалів та акордів, виховання почуття метро-ритму.

Другим аспектом моєї педагогічної діяльності є викладання гуртового та сольного народного співу.

Діти, які співають у гурті народної пісні, на уроках сольфеджіо виявляють більш розвинуте відчуття ладу, тональності, мають тонкий гармонійний слух, гостре почуття метро-ритму, орієнтуються в слуховому аналізі інтервалів, акордів та ладів.

Разом з тим, теоретичне осмислення елементів музичної мови, засобів музичної виразності на уроках сольфеджіо допомагають юним виконавцям швидше засвоювати пісенний матеріал, дають змогу більш точно, музичально й професійно відтворювати обробки пісень і готувати концертні виступи.

Використання пісенного матеріалу доцільно проводити з перших уроків сольфеджіо. І початковим етапом повинно стати вивчення пісень по слуху. В ігровій формі діти добре запам'ятовують пісні, підсвідомо засвоюючи характерні для українського мелосу звороти, метро-ритмічні та жанрові особливості. Веснянки, колядки, щедрівки, жартівливі та ігрові дитячі пісні з простою й ритмічно організованою мелодією є чудовим матеріалом для виховання всіх аспектів розвитку музичальності й засвоєння елементів теорії музики та сольфеджіо. Окрім того, українська пісня – чудовий матеріал для сольфеджування та аналізу нотного тексту.

Можемо виділити основні форми роботи на матеріалі української народної пісні, що мають застосовуватись на уроці сольфеджіо:

- 1) розспівки на інтонаціях українських народних пісень;
- 2) вивчення пісень по слуху;
- 3) вивчення пісень для засвоєння нових інтервалів, акордів, теоретичних понять;
- 4) музичні диктанти в різних формах (запис мелодії, самодиктант, диктант з творчим завданням тощо);
- 5) визначення на слух інтервалів та акордів за допомогою знайомих інтонацій;
- 6) підбір II та III голосів у традиціях народного багатоголосся, підбір басу та музичного супроводу до мелодії;
- 7) сольфеджування з аналізом нотного тексту, жанрових та художніх особливостей українських народних пісень.

Широкий спектр використання української народної пісні не означає зацікнення саме на цьому матеріалі. Безумовно, на уроках сольфеджіо необхідно застосовувати мелодії вітчизняної та світової класики, пісні інших народів, а також твори сучасних авторів. Але не можна забувати про те, що пісні свого народу легші й зручніші для сприйняття, а отже, й для відтворення та аналізу засобів музичної виразності.

З іншого боку, широко застосовуючи на уроках сольфеджіо українську народну пісню як музичний матеріал для вивчення різних аспектів теорії музики, вчитель не лише має благодатний ґрунт для своєї роботи. Він переслідує дуже важливу мету: знайомить учнів з перлинами національної культури, вчить слухати і відтворювати їх, цим самим виховуючи повагу до народного надбання та любов до рідної пісні, рідного народу, своєї Батьківщини.

Список літератури:

1. Верховинець В. М. Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів. Київ: Музична Україна, 1989. 343 с.
2. Воропай О. І. Звичаї нашого народу: Етнографічний на-рис. Т. 1, II. Мюнхен: Українське видавництво, 1958. 309+289 с.

3. Горохова скриня: Українські народні ігри. Упоряд. В. Пепа. Київ: Веселка, 1993. 43 с.
4. Михайловська Р. С. Сольфеджіо на основі української народної пісні. Київ, «Мелосвіт», 2012
5. Смаглій Г. А. Сольфеджіо. Підручник у 6 частинах. Ч. 1, 2, 3, 4, 5, 6. Харків: Ранок, 2013. 96+96+96+124+124+124 с.
6. Шерстюк Т. А. На крилах пісень. Зошит І. Календарно-обрядові пісні. Вінниця: Нова книга, 2019. 49 с.
7. Шерстюк Т. А. Українська народна пісня на уроках сольфеджіо в ДМШ. Актуальні проблеми гуманітарних і природничих наук. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 25-26 серпня 2017 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 45-51.

Дитяча школа мистецтв імені Л.М.Нагаєва
м.Чорноморська Одеської області

*Штирбул Світлана Анатоліївна,
спеціаліст вищої категорії, старший викладач*

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ ЗА ПРИНЦИПОМ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

Під час роботи над створенням образу музичного твору в класі фортепіано часто необхідно буває залучувати засоби художньої виразності, які використовуються в художньому слові, живописі, архітектурі та інших видах творчої діяльності. Образ, сформований різноманітною мовою ліній, фарб, звуків, які людина сприймає за допомогою зору, слуху та інших органів чуття, а також асоціацій, що виникають під час такого комплексного процесу, буде набагато зрозумілішим для учнів.

Вдалим прикладом для візуалізації музичного образу може стати альбом фортепіанних п'єс Віктора Купрєвича *«Подорожні ескізи»*, написаний автором після подорожі до Німеччини. Всі 12 мініатюр дуже милозвучні, зручні для виконання, їх з успіхом можна використовувати в музично-педагогічній практиці для роботи з учнями-піаністами середніх класів мистецьких шкіл. Урок, на якому буде проводитися знайомство з п'єсами циклу, можна побудувати наступним чином:

- розповідь про зміст та образ кожної з п'єс;
- показ яскравих ілюстрацій, пов'язаних зі змістом;
- програвання твору викладачем;
- бесіда з обговоренням вражень, які виникли в учня під час розповіді, перегляду ілюстрацій та прослуховування музики.

Чотири мініатюри з альбому В.Купрєвича, про які піде мова далі, присвячені найбільш визначним пам'яткам Німеччини.

Розмірений, неквапливий рух мелодії п'єси *«Біля будинку Гете»* створює атмосферу затишку і спокою. Від невеликого двоповерхового, оточеного віковими деревами, веймарського будинку великого мислителя і генія

літератури Йоганна Вольфганга фон Гете віє умиротворенням та піднесеністю. Архітектура будівлі в стилі бароко, в якій майже п'ятдесят років прожив творець всесвітньо відомого «Фауста», відповідає суворому хоральному складу п'єси, а її благозвучні гармонії наводять на філософські роздуми про сенс життя. Недарма великий поет називав «архітектуру мелодією, яка змовкла» [1, с. 430].

П'єса *«Мейсенський фарфор»* – це галантний менует в стилі XVIII століття. Граціозна і постична музика передає криккість та витонченість скульптурних фігурок, вишуканий розпис сервізів та ваз великих майстрів міста Мейссена. Для зображення цієї найтоншої роботи композитор використовує характерні для музичної шкатулки інтонації та зміни звукових регістрів. Місто Мейсен знамените тим, що там з'явився перший в Європі завод порцелянових виробів. До цього фарфор, який завозили з Китаю, називали «білим золотом», тому що він був одним з найдорожчих товарів у світі, а метод його виготовлення залишався загадкою для європейців до початку XVIII століття. Саме тоді, в 1710 році, була заснована мануфактура в Мейсені, яка до цих пір продовжує виробляти найкращі порцелянові вироби.

В музичній замальовці *«Фонтани Цвінгера»* В.Купревич передає свої враження після відвідування однієї з визначних пам'яток міста Дрездена – палацового ансамблю Цвінгер, виконаного в стилі бароко. Купальня німф – один з найкрасивіших фонтанів Європи. Він розташований в мурі й оточений численними статуями німф та тритонів. Струмені води, які то б'ють з-під землі, то спадають з величезних чаш, заворюють око своїми неповторними чарами. Для створення образу «граючої води» композитор вдається до такого характерного виразного засобу як струмлива мелодійна лінія, що викликає у слухача відчуття плинності й дзюрчання. Рухливий темп, висхідний і спадний рух звукових фігурацій допомагають уявити собі цей твір архітектури ніби на власні очі.

П'єса *«У Баха в Томаскірхе»* – це данина поваги неперевершеному музичному генію, «таємничу загадку сили впливу» музики якого люди намагаються виявити досі [2, с. 11]. Мініатюра написана в характерному для Й.С.Баха поліфонічному стилі. Більш глибокому проникненню в образ п'єси може допомогти знайомство з тим періодом в житті Й.С.Баха, який пов'язаний з Томаскірхе. Саме в Лейпцигу, цілих 27 років, до своєї смерті в 1750 році, прослужив кантором церкви Св. Фоми великий німецький композитор. Його могила залишалася безіменною майже 150 років. Нинішнім місцем спочинку Й.С.Баха є Лейпцизька церква Св. Фоми, куди його прах був доставлений в 1950 році до двохсотріччя з дня смерті композитора. Існує загальноприйнята думка про те, що під час сприйняття музики Й.С.Баха «виникають асоціації з готичним стилем архітектури» [3, с. 83]. У зв'язку з цим, цікава сама будівля Томаскірхе, зведена в XIII столітті. Вона унікальна тим, що поєднує в собі риси романської та готичної архітектури. Таке досить рідкісне поєднання сталося в результаті нашарування на первинний романський стиль елементів готики, які з'явилися пізніше. Цими змінами в архітектурному оздобленні будівлі немов велася підготовка до появи в ній великого Й.С.Баха. Нове життя церква Св. Фоми здобула в 2000 році після повної реставрації, приуроченої до 250-річчя від дня

смерті Й.С.Баха. Відтворений був і орган, який звучав колись під пальцями великого музиканта і народжував музику, від якої «час немов розтягується, межі його розмиваються, ми ніби занурюємося в споглядання неминущого» [2, с. 141].

Музичний образ, створений за допомогою виразних засобів різних видів мистецтва: живопису, архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва, виявиться більш повним і зримим, а враження від музики, що звучить на тлі зображень, які допомагають розкрити її зміст, стануть набагато яскравішими. Подібний підхід дасть можливість майбутньому виконавцю створити в уяві саме той образ, який надихнув автора, і передати настрої, заданий композитором.

Список літератури:

1. Гёте И.В. Максимы и рефлексии // Гете И.В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 10. Об искусстве и литературе. М.: Худож. лит., 1980. С. 423-430.
2. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
3. Морозов С.А. Бах: Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 1975. 253 с.

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди
Фізико-математичний факультет
Кафедра загальної педагогіки і педагогіки вищої школи

*Ян Ян,
Аспірант I курсу,
Науковий керівник – Ткачов Артем Сергійович,
д.п.н., доцент*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ (ЗА ПОГЛЯДАМИ КИТАЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ НАУКОВЦІВ)

У сучасному технократичному суспільстві музика стає важливим засобом формування емоційної сфери та духовності особистості. Ефективність залучення дітей та молоді до вказаного виду мистецтва значною мірою залежить від сформованості професійної компетентності вчителів музики, їхньої готовності до професійно-особистісної самореалізації. Зазначене питання знаходиться в полі зору багатьох учених з КНР та України. У світлі цього здійснення аналізу й зіставлення точок зору китайських та українських фахівців на окреслену проблему дозволить сформувати теоретичну основу для активізації процесу професійної самореалізації студентів музичних спеціальностей.

Як встановлено в дослідженні, В. Демиденко суть зазначеної самореалізації вбачає в цілеспрямованому розкритті майбутнім педагогом своїх професійних можливостей, їх втілення на практиці. За висновками автора, цей процес реалізується за наступними етапами: усвідомлення власного потенціалу, активізація мотивів щодо здійснення саморозвитку, формування провідної мети й розробка програми дій для її поступового досягнення, побудова і реалізація

відповідної моделі діяльності, здійснення самооцінки своїх поточних навчальних досягнень та їх зіставлення з очікуваними результатами, визначення подальших перспектив саморозвитку [1, с. 32].

О. Економова підкреслює, що вчитель музики виконує роль основного посередника між дітьми та музикою, тому важливою вимогою до професійної підготовки цих педагогів є забезпечення становлення кожного з них як суб'єкта культури, формування в ньому прагнення до професійно-особистісної самореалізації. За її поглядами, процес самореалізації майбутніх учителів музики проявляється насамперед в усвідомленій цілеспрямованій об'єктивації ними власного професійного потенціалу [2, с.41, 43].

Як стверджує Л. Орлова, вчитель музики через власну індивідуальність, професійні та світоглядні знання, погляди, смаки, моральні переконання здійснює значний вплив на формування особистості, її світосприйняття, становлення естетичних ідеалів та смаків. Тому питання професійної самореалізації цих педагогів набуває сьогодні особливої значущості, причому одним з її шляхів є самопізнання учителем музики власної індивідуальності [4]. Схожі думки висловлює Т. Люрина, яка стверджує, що саме свідоме ставлення до підвищення рівня сформованості професійних якостей, наявність мотивації щодо вдосконалення професійно-ціннісних орієнтацій, прагнення до постійного професійно-особистісного самовдосконалення є важливими показниками профпридатності вчителя музики. Водночас вказані характеристики є необхідною передумовою для його успішної професійної самореалізації [3, с. 47].

Як відзначається в китайській науковій думці, професійна самореалізація вчителя музики являє собою процес його гармонійного становлення шляхом розкриття професійно-особистісного потенціалу. Також констатується, що успішність цього процесу забезпечується володінням педагогом загальнокультурними та фаховими знаннями (зокрема про музичну гармонію, жанровий та композиційний аналіз, оркестрацію тощо), музичними і педагогічними вміннями, обізнаністю в інших сферах мистецтва (танець, кіно і телебачення, драма тощо), а також готовністю до здійснення постійного самовивчення та професійного самовдосконалення [5].

Отже, можна підсумувати, що погляди українських та китайських учених з окресленої проблеми значною мірою узгоджуються між собою. На підставі цього визначено, що професійна самореалізація майбутнього вчителя музики – це усвідомлений процес і результат розкриття його педагогічного та творчого потенціалу, актуалізації здібностей і вмінь здійснення музичної освіти учнів. Особливості реалізації цього процесу детерміновані як індивідуальними характеристикам студентів (моральні переконання, ціннісні пріоритети, емоційний стан, художні смаки, рівень сформованості професійної компетентності), так і специфікою професійної діяльності, що спрямована насамперед на залучення школярів до світу музики, забезпечення інтеріоризації ними провідних моральних, духовних, естетичних цінностей.

Список літератури:

1. Демиденко В. К. Самореалізація: сутність, становлення, розвиток. *Педагогіка і психологія*. 2004. № 2 (43). С. 31-36.
2. Економова О. С. Професійна самореалізація особистості в межах фахової музично-педагогічної підготовки. *Наукові записки [Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова]*. Сер. : Педагогічні та історичні науки. 2014. Вип. 120. С. 40-50.
3. Люріна Т. І. Деякі аспекти професійної підготовки майбутніх учителів музики. *Нові виміри сучасного світу: матер. І Міжнар. Інтернет-конф.* Том 1. Ч. 1 Мелітополь, 2005. С. 46-49.
4. Орлова Л. С. Формування і удосконалення майстерності майбутнього вчителя музики. URL: <http://intkonf.org/orlova-ls-formuvannya-i-udoskonallynnya-maysternosti-maybutnogo-vchitelva-muziki/>
5. 有关高校音乐教师专业化的思考. URL: <http://m.xzlwcn.com/20160121/69403.html>