

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

**ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ І ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ**

Збірник наукових праць

Випуск 7

Вінниця – 2021

А 43

Рекомендовано до друку Вченою радою факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій (протокол № 5 від 2 червня 2021 р.)

Редактори:

Мозгальова Наталія Георгіївна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Черкашина Олеся Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Рецензенти:

Завальнюк Анатолій Федорович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Старовойт Леся Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецьких дисциплін дошкільної та початкової освіти Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Актуальні проблеми музичної освіти та виховання: збірник матеріалів Регіональної науково-практичної конференції (2021). Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського; ред. Н. Г. Мозгальова, О. В. Черкашина. Вінниця. Вип. 7. 167 с.

Збірник наукових праць репрезентує матеріали доповідей учасників Регіональної науково-практичної конференції студентів та аспірантів. Тематика доповідей пов'язана з проблемами музичної педагогіки та виховання, музикознавства, культурології, історії музичного мистецтва.

ЗМІСТ

1. Блага Т.О. Ціннісні орієнтації учнів підліткового віку в галузі музичної культури.....	6
2. Вітковська Д.М. «Дитячий альбом» М. Скорульського: продовження національних та західноєвропейських традицій.....	11
3. Восводіна О.Ю. Виконавська техніка фінгерстайл: витоки та передумови виникнення.....	15
4. Воробйова-Задніпровська К.О. Характеристика творчості Дмитра Шостаковича в жанрі камерної музики.....	21
5. Галіцька М.Р. Оперні реформи VIII століття у світлі художніх ідей класицизму.....	26
6. Горецька Д.В. Фольклористична діяльність Миколи Лисенка.....	31
7. Загорулько Ю.В. Виконавські особливості прелюдій Ф.Шопена: концептуальний підхід.....	36
8. Ісаченко Н.П. Скрипкове мистецтво в Україні: історичний екскурс.....	41
9. Коваль С.М. Розвиток музичних здібностей, робота над ритмом з дітьми 5-6 років	46
10. Коваль Л.М. Авангардні пошуки українських композиторів пост-романтичної доби (на прикладі фортепіанної музики).....	51
11. Коломієць Ю.І. Про новизну в хоровій творчості Миколи Леонтовича.....	58
12. Корчун Р.Р. Кобзарська творчість – основа української інструментальної етнокультури.....	63
13. Кравченко Т.М. Розвиток вокального виконавства: історична ретроспекція.....	66
14. Кугай Н.А. Формування навичок академічного співу в учнів мистецьких шкіл.....	71

15. Островська Е.Б. Духовна творчість галицьких композиторів ХІХ-ХХ століть.	77
16. Куліш В.І. Філософо-естетичний аспект сприйняття музики.....	83
17. Лабутіна Л.В. Жанрово-стильові особливості хорової творчості для дітей Богдани Фільц на канонічні тексти.....	88
18. Мілецька Т.А. Формування виконавської музичної культури школярів як педагогічна проблема.....	92
19. Музика Ю.О. Музично-творчий розвиток молодших школярів.....	97
20. Науменко Н.О. Визначення загальнонаукового змісту поняття «жанрово-стильова компетентність».....	103
21. Нікітіна В.К. Традиції виконання клавірних творів І.С. Баха.....	108
22. Очеретна В.В. Про духовні твори українських композиторів К.Стеценка та М.Леонтовича.....	112
23. Пінчук В.О. Особливості стилю хорової творчості К.Стеценка.....	117
24. Рощенюк Н.А. Художньо-естетичне виховання молодших школярів в процесі вокально-хорової підготовки.....	122
25. Торлука Б.В. Феномен стилю у музичному мистецтві: до визначення поняття.....	127
26. Троянова О.В. Жінки - композитори України.....	133
27. Уманська Л.М., Лукашук А.В. Маловідома фортепіанна спадщина Миколи Леонтовича.....	138
28. Флорецька О.В. Становлення принципів театру балету на українських землях.....	145
29. Цибуляк В.І. Музична освіта: до проблеми реформування на початку нового тисячоліття.....	156
30. Черниш І.П. Жанрово-стильові особливості камерно-вокального циклу «Сатири» Д. Шостаковича.....	161
31. Ясенчук В.В. Духовне виховання школярів засобами музичного фольклору.....	167

Блага Тамара Олександрівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – д.п.н., проф. Мозгальова Н. Г.

Ціннісні орієнтації учнів підліткового віку в галузі музичної культури

Постановка проблеми та її актуальність. Характерною ознакою сьогодення є зростаюча роль музичного мистецтва у суспільстві. Музика, маючи безліч стилів та жанрів, у наш час стала неодмінним супроводом людського буття. Вона здатна торкатися душі, виражати соціально назріле навіть тоді, коли соціальні явища ще не до кінця усвідомлюються підлітками. Її вплив на них досить відчутний. І чим гостріше соціальні суперечки, тим повніше та більш значуще вони знаходять відображення у музичній культурі. Це ще раз підтверджує необхідність удосконалювати педагогічний процес формування ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку у галузі музичної культури.

Мета статті – обґрунтувати сутність та зміст ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку в галузі музичної культури.

Вчені відзначають, що зміст музичної культури суспільства визначається рівнем музичної культури кожної окремої особистості. Музична культура орієнтує смаки, погляди, ідеали сучасних підлітків. Вона зумовлена ступенем розвитку їх музичної свідомості, здатності до творчості. Оволодіваючи художнім способом мислення, підлітки прилучаються до накопичених суспільством музичних цінностей, опановують цей досвід і перетворюють його у процесі власної життєдіяльності. Стан сучасної музичної культури підлітків отримав висвітлення у дослідженнях В. Дряпкі, О. Рудницької, О. Ростовського, О. Фурсенко, О. Щолокової та ін.

Виклад основного матеріалу. На переконання науковців, оволодіння ціннісними орієнтаціями в галузі музичної культури ґрунтується на музичній

діяльності, серед різнобічних форм якої важливе місце належить музичному сприйняттю. Адже саме слухання музики створює необхідні передумови для розвитку ціннісних орієнтацій та мотивацій прилучення молоді до музичного мистецтва. Межі переживань під час сприймання музики набагато ширші, ніж при сприйманні інших видів мистецтва [3].

Практика свідчить, що підлітки сприймають музику в залежності від власних переконань, особистісних інтересів, смаку, загального культурного рівня, темпераменту. Якщо підлітки не зможуть відрізнити справжні музичні цінності від уявних, їх зв'язки з музичним мистецтвом можуть безнадійно порушитися. Тому, від підлітків-слухачів, споживачів мистецтва, значною мірою залежить актуалізація музичної цінності. Тут спрацьовує здатність орієнтуватися у музичному мистецтві, опанування критеріями оцінки музичних зразків.

Розглянемо алгоритм опанування ціннісними орієнтаціями в галузі музичної культури. Музичне сприймання, завдяки активності слухової системи, її зв'язку зі сферою мови, рухів, відображаючи природні та побутові процеси, які віддзеркалені в музиці, включає і механізми людської активності, що породжує музичний інтерес. Останній віддзеркалює потреби підлітків у музичній культурі з подальше прилучення до неї на основі поглиблення пізнавального та практичного ставлення до музики. Тільки такий контакт з музикою може справити вплив на музичний розвиток молодої людини. Формування ціннісних орієнтацій в галузі музичної культури пов'язане з появою ще більш стійкого, поглибленого ставлення до музики, захоплення нею.

Для більш конкретного тлумачення поняття «ціннісні орієнтації у галузі музичної культури» розглянемо сутність та зміст ціннісних орієнтацій в галузі музичної культури. Аналіз наукових праць показав, що це – складна система, що включає:

- музичні цінності, що створені або зберігаються у даному суспільстві;

- усі види діяльності зі створення, зберігання, відтворювання, поширення, сприймання та використання музичних цінностей;

- суб'єктів діяльності (разом з їхніми знаннями, вміннями, навичками та іншими якостями, які забезпечують її функціонування).

Аналізуючи сучасну соціокультурну ситуацію, а також зміст музичних цінностей, слід відокремити певні форми музичної культури, які здійснюють вплив на сучасних підлітків:

- загальнолюдська (яка створена людством впродовж усієї історії існування та зорієнтована на загальнозначущі цінності);

- суперкультура (музична культура, яка створена у певному суспільстві та передається із покоління до покоління);

- субкультура (сукупність переконань, норм, ціннісних властивостей і орієнтацій конкретної суспільної спільноти);

- контркультура (культурна модель певної групи людей, яка протиставляється домінуючій культурі суспільства).

Також, на формування ціннісних орієнтацій сучасної молоді справляє суттєвий вплив масова музична культура. Саме масова музична культура є зв'язуючою ланкою між стабільним та мінливим у музичному мистецтві, оскільки орієнтована на цінності та норми переважної більшості споживачів. Вона є продуктом часу, покликана до життя людиною, не прилученою з різних причин до справді високої музичної культури. Однак масова культура лише частково охоплює сферу художньої свідомості підлітків, тому її не можна вважати основою для досягнення ними академічних сфер мистецтва. Тому, на думку вчених (В. Дряпіка, О. Олексюк), педагогам, які прагнуть до культури відповідності у власній практиці, не можна цього не враховувати. Привернувши увагу до змісту сучасної шкільної освіти, музично-естетичного виховання, можна виявити, з одного боку, однозначний негативізм щодо виявлення «маскульту» в діяльності та спілкуванні школярів, а, з іншого боку, їх відсторонення від класичних зразків культури та їх гіперзахоплення поп-, рок-музикою [1, 2].

В наш час масова культура все більше доповнює культуру класичну, традиційне протиставлення масової та академічної музичної культури поступово руйнується. Тому, особливо важливо з шкільних років виробити уявлення про музику як про єдине мистецтво, де всі види, жанри взаємопов'язані та взаємодоповнюють одне одного.

У дослідженнях науковців (Б. Брилін, В. Петрушин та ін.) визначено три напрямки ціннісних орієнтацій підлітків у музичній сфері: «народна» (фольклорна), «серйозна» (класична), «легка» музика (поп-, рок-музика, джаз). Усі вони є невіддільними компонентами музичної культури. Велику популярність серед молоді, зокрема підлітків, мають жанри та стилі «легкої» музики, особливо поп- і рок-музика. На сьогодні змінюється «легкої музики» дещо змінюється. Раніше вона носила лише розважальний характер. Сьогодні ж психологічні дослідження вказують на те, що позитивні емоції, що виникають під впливом «легкої» музики, знімають у людини ознаки втоми, стресу, стимулюють м'язову та психічну діяльність.

Формування ціннісних орієнтацій в галузі музичного мистецтва залежить від активної участі школярів у самодіяльній творчості. Адже активний контакт з музикою охоплює етапи від пасивного її сприймання та набуття лише елементарної насолоди до прилучення підлітків до творчості у галузі музики. Учасники музично-виконавських колективів, удосконалюючись у сферах почуттєво-емоційного й інтелектуального пізнання музичного мистецтва, розвиваються художньо, естетично, духовно. Вони отримують більш систематизовані художні знання, уміння і навички, які збагачені емоційно-чуттєвим колективним сприйняттям музичного мистецтва. Чим більше знань, умінь і навичок вимагає творча праця в колективі, тим повніше буде естетичне задоволення підлітків від своєї діяльності, тим ширшим стануть можливості для активного впливу музичного мистецтва на їх морально-естетичний розвиток.

Пробуджуючи зацікавленість учнів підліткового віку, участь у музично-виконавських колективах сприяє набуттю ціннісних орієнтацій у музичній

галузі, адже у процесі занять улюбленою справою виховуються творчі якості підростаючої особи. Активним фактором у даному процесі можуть стати музичні підліткові ансамблі, рок-клуби. Зазначена проблема стає усе актуальнішою, оскільки захоплення дітей підліткового віку «легкою» музикою примушує їх самотійно гуртуватися у групи неформалів, що діють за межами педагогічного впливу дорослих. Саме у невеликому колективі ровесників-однодумців, яким стає ансамбль, треба створити умови, де кожен з них може розкритися та самореалізуватись як особистість, може займатися улюбленою справою, зокрема у галузі рок-мистецтва. Відзначимо, що в учнів-підлітків, які займаються музичною творчістю, досягти високого рівня виконавської майстерності досить важко. Тому, першочергового значення набуває формування ціннісних орієнтацій, розвиток музично-естетичних інтересів, потреб, смаків та уподобань в галузі музичної культури.

Висновки. Таким чином, формування ціннісних орієнтацій підростаючої особи у галузі музичної культури полягає у створенні педагогічних умов, за яких у процесі цілеспрямованого виховного впливу справжні цінності музичної культури виступали б як регулятори їх потреб, інтересів, смаків та ідеалів. А в подальшому спрямували б їх інтереси і смаки на опанування і реалізацію цінностей в усіх галузях життєдіяльності, пробуджували активність у самотійному виборі вартостей життя і культури. Для підвищення ефективності процесу формування ціннісних орієнтацій підлітків необхідно враховувати психологічні особливості цієї вікової групи, вивчати їх музичні та естетичні уподобання.

Список використаної літератури

1. Дряпіка В. І. (2000). *Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта*. Ужгород: Ліра.
2. Олексюк О. М. (2006). *Музична педагогіка*. Київ.
3. Рудницька О. П. (2002). *Педагогіка: загальна та мистецька*. Київ: ІПППО.

4. Фурсенко Т. Ф. (2009). *Музична культура як фактор формування ціннісних орієнтацій підлітків*. Ялта: РВНЗ «Крим. гуманіт. ун-т».

5. Щолокова О.П. (1996). *Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя*. Київ.

Вітковська Діана Миколаївна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд мист., ст. викл. Якимчук О. М.

«Дитячий альбом» М. Скорульського: продовження національних та західноєвропейських традицій

Постановка проблеми та її актуальність. Сьогодні музичне мистецтво є ваговою ланкою у розвитку й становленні дитини як особистості, виявленні її творчих здібностей та формуванні нестандартного мислення. Заняття музикою сприяють розвитку інтелектуальної та емоційної сфер дитини, музичного слуху, музичної пам'яті, дрібної моторики. Через музичне мистецтво діти пізнають оточуючий світ, знайомляться з явищами природи. Тому музика для дітей завжди посідала вагоме місце в творчості композиторів.

Українські композитори багатьох поколінь звертались до написання творів для дітей, збагативши педагогічний репертуар юних музикантів. До плеяди видатних композиторів першої половини ХХ ст. належить постать Михайла Адамовича Скорульського (1887-1950 рр.) – українського композитора, педагога, видатного діяча музичної культури.

Творча спадщина М. Скорульського представлена різними жанрами, серед яких дві симфонії, симфонічні поеми «Степова» (1942), «Турбаї» (1947), «Микита Кожум'яка» (1949), ораторія «Голос матері» (1943), опера «Свіччине весілля», балети «Снігова королева» (1949-1950, незакінчений), «Бондарівна», «Лісова пісня» (1936), камерно-вокальна та інструментальна музика. Усім їм властива емоційна насиченість, симфонічне мислення, поетичність та національний колорит. Вагоме місце у творчості митця посідає фортепіанна музика. Життя та творчість М. Скорульського привертає увагу українських

дослідників. Так, життю музиканта присвячено статтю Т. Матлах [2]. Аналіз стильових рис балету «Лісова пісня» здійснено у науковому дослідженні О. Мельниченка та І. Горчинської [3]. Продовження національних та західноєвропейських традицій у «Дитячому альбомі» ще не розглядалися.

Мета статті – виявити продовження національних та західноєвропейських традицій у «Дитячому альбомі» М. Скорульського.

Виклад основного матеріалу. Композиторське мислення М. Скорульського з дитинства формувалось завдяки чітко визначеним його родиною музично-естетичним та просвітницьким ідеям. Він опановував музичне мистецтво, навчаючись не тільки грі на фортепіано, а й композиції та диригентському мистецтву. Митець здійснював активну суспільно-просвітницьку та музичну діяльність, займався композиторською творчістю. Фортепіанна спадщина М. Скорульського представлена Концертом для фортепіано з оркестром (1933), двома сонатами (1926), прелюдіями, фортепіанним тріо (1924), двома фортепіанними квінтетами (1928, 1943).

«Дитячий альбом» (1940) створений композитором з художнім смаком і педагогічним тактом. Збірка для дітей поповнює педагогічний репертуар юних піаністів. Вона продовжує традиції музики для дітей вітчизняних та західноєвропейських композиторів. У фортепіанному циклі представлені твори різних жанрів, написані у дво- та тричастинній формах.

У «Дитячому альбомі», який налічує дванадцять п'єс, представлені:

- основні жанрові моделі («Давня пісня», «Дитяча пісня», «Старовинний марш», «Прелюдія», «Колискова», «Танок»);
- жанрові замальовки («Іде дощ», «Веснянка»);
- поліфонічні форми («Прелюдія», «Фуга»);
- вільна обробка української народної пісні («Пряля»).

У деяких п'єсах відбувається поєднання жанрових ознак. Так, штрих *staccato*, акценти, синкопований акомпанемент надає «Дитячій пісні» жанрові ознаки танцю. Тридольний розмір у «Давній пісні» – ознаки вальсу. «Прелюдія» та «Фуга» складають мікроцикл всередині циклу. На прикладі

прелюдії учні знайомляться з давнім жанром, до якого звертались композитори різних епох (Ф. Куперен, Ж. Рамо, Й. Пахельбель, Й. Бах, Ф. Шопен, К. Дебюссі, С. Рахманінов, О. Скрибін, Д. Шостакович тощо). Закінчення «Фуги» в однойменному мажорі надає п'єсі ознак бахівської творчості. У циклі налічується дві віртуозних п'єси. Перша – замальовка природи «Іде дощ» є кульмінацією циклу. За сферою тональності Ges-dur вона нагадує «Дощик» В. Косенка (es-moll). Друга віртуозна п'єса «Танок» завершує «Дитячий альбом» і виконує функцію коди, стверджуючи сферу мажорних тональностей.

Крім розвитку образної сфери, в опусах «Дитячого альбому» М. Скорульський вирішує й різноманітні методичні питання. Це оволодіння різними технічними формулами («Веснянка», «Іде дощ», «Танок»), проведення мелодії у лівій руці («Веснянка», «Танок»), опанування навичок кантиленної гри («Давня пісня», «Фуга», «Колискова»), синхронність або розкоординування рук, використання педалі тощо. П'єси сприяють розвитку художнього мислення, музичної пам'яті, рухливості й витривалості ігрового апарату, оволодінню фортепіанною фактурою, артикуляцією, агогікою, фразуванням, філіруванням звука, звуковидобуванню й звуковеденню, використанням динамічних відтінків, опануванням музичної термінології тощо.

Висновки. У фортепіанних творах для дітей композитор використовує мажорні тональності, прості мелодичні й ритмічні формули, основні жанри (пісенні, танцювальні, марш), жанрові замальовки. Фактура цих творів складається переважно з мелодії та акомпанементу. У цьому М. Скорульський продовжує традиції музики для дітей національних і західноєвропейських композиторів.

Список використаної літератури та джерел

1. Бондарчук П. М. Скорульський Михайло Адамович. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=DOP&P21>

DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Skorulskyj_M (дата звернення 12.03.2021).

2. Матлах Т. Михайло Адамович Скорульський. *Шевченківський національний заповідник*. URL:[http://www.shevchenko-museum.com.ua/default/blog/view/180/blog/1/-Do-125-r%D1%96chchya-v%D1%96d-dnya-narodzhennya-Mihayla-Skorulskogo-\(1887-%E2%80%93-1950\)](http://www.shevchenko-museum.com.ua/default/blog/view/180/blog/1/-Do-125-r%D1%96chchya-v%D1%96d-dnya-narodzhennya-Mihayla-Skorulskogo-(1887-%E2%80%93-1950) (дата звернення 10.03.2021).

3. Мельниченко О., Горчинська І. Стилістика балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» як джерело творчості в українській балетній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 321-329. URL:<http://journals.uran.ua/mz/article/view/149817> (дата звернення 25.03.2021).

Воєводіна Олександра Юріївна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., доц. Москвічова Ю. О.

Виконавська техніка фінгерстайл: витоки та передумови виникнення

Постановка проблеми та її актуальність. В сучасній українській музичній культурі, як і в світовій, спостерігається зростання інтересу до академічної гітари. Набуваючи все більшої популярності, сьогодні гітара займає важливе місце серед провідних музичних інструментів на ряду зі скрипкою і фортепіано. Відбувається динамічний розвиток як гітарного виконавства, так і гітарної композиторської творчості. Еволюціонує гітарне виконавство, що відбувається шляхом пошуку нових виражальних можливостей інструмента.

Як відомо, фінгерстайл або пальцевий метод, пальцевий стиль (англ. Fingerstyle) являє собою особливу техніку гри на гітарі (переважно акустичній), при якій один виконавець веде одночасно кілька партій – соло, ритм і бас. Техніка фінгерстайл традиційно вважається однією з найскладніших в опануванні. Незважаючи на те, що класична гітара від своїх

витоків використовувала пальцеву техніку, проте не акцентувала на цьому уваги, ставилася як до даності. Інакше до пальцевої техніки поставилися в США, де пальці протиставлялися грі медіатором або техніці бою. На контрасті став очевидним потенціал фінгерстайла, який американські музиканти і стали розвивати й ускладнювати, від чого техніка стала обростати впізнаваними прийомами, кліше і перетворилася в особливий стиль гри, з яким тепер і асоціюється саме слово фінгерстайл.

Незважаючи на значну кількість науково-методичних публікацій, стиль гри фінгерстайл продовжує в цілому залишатися новим, недостатньо вивченим явищем в українському гітарному виконавстві, що пояснюється незначним числом фундаментальних теоретичних україномовних наукових публікацій та посібників, які висвітлюють його специфіку.

Метою дослідження є розкриття історичних витоків і передумов виникнення техніки фінгерстайл.

Виклад основного матеріалу. Витоки фінгерстайла лежать в таких стилях як *регтайм*, *блюз* і *кантрі*. В кінці XIX – на початку XX ст. блюзові гітаристи, надихнувшись популярним в той час регтаймом, почали перекладати фортепіанні партії на гітару. Особливістю регтайму є чергування басової партії і мелодії – на першу долю грався бас, на другу – акорд. Таким чином завдання гітариста ускладнювалося, адже всього однією рукою йому доводилося точно вести і бас, і мелодію, і тому медіатор просто став зайвим. Проблема вирішувалася наступним чином: великий палець, імітуючи як би ліву руку піаніста, грав бас, а решта пальців, імітуючи відповідно праву руку піаніста, грали мелодію. Ключовими фігурами раннього етапу становлення фінгерстайла були Блайнд Блейк, Біг Білл Брунзі, Мемфіс Мінні, Міссісіпі Джон Херт.

Наступний етап був пов'язаний з розвитком *кантрі-музики*. У буквальному перекладі назва стилю звучить як «сільський». Саме сільськогосподарські і гірські регіони Америки, такі як Теннесі, Кентуккі, Північна Кароліна довгий час зберігали традиції кантрі в первозданному

вигляді. Піснями й танцями жителі компенсували брак в сфері освіти, зв'язку з іншими регіонами, що дозволило в оригінальному і первозданному вигляді зберегти особливий по духу і природі кантрі-стиль. В якості окремого музичного жанру, впізнаваного по першим нотах, кантрі визначився на початку ХХ ст., але є історичні факти, які доводять, що ранній період стилю можна віднести ще до ХVІІ ст. Кожен народ, який оселявся на просторах Америки, привозив з собою частину своїх традицій. Так, в переплетенні різних народних культур, народжувався душевний і самобутній за своєю природою кантрі-стиль. Кантрі музика стала дуже популярною серед американців, завдяки своїй простоті і душевності.

Технічний прогрес, активним розвитком якого і характеризувався період початку ХХ ст., зіграв важливу роль в становленні кантрі як самостійного жанру. Саме поява радіо, або хіллбіллі, як його тоді називали, забезпечила широку популярність стилю. Безліч невідомих але талановитих виконавців отримали унікальну можливість бути почутими на всю країну. Одна з перших записаних кантрі композицій: Henry C. Gilliland & A.C. Robertson – Arkansas Traveler (1922 р.).

Після популяризації кантрі за допомогою радіо стали організовуватися спочатку аматорські, а потім і професійні фестивалі кантрі-музики. Улюблені композиції стали записувати в студіях на грамплатівки, що стало початком комерціалізації жанру. Виконавці ставали знаменитими, улюбленцями публіки. Популярність жанру була всі можливі рекорди, народна любов була всеосяжною і відданою.

Наступний етап був пов'язаний з розвитком кантрі-музики в гітарному виконавстві. Головну роль в цьому зіграв *Мерл Тревіс*, який, вичерпавши можливості традиційного кантрі-інструменту – банджо, звернувся до гітари і знахідок блюзменів того часу. Мерл змішав техніки гри на обох інструментах, що дало сильний поштовх у розвитку фінгерстайла. Справа в тому, що при гри на банджо використовувалися спеціальні насадки на кінчики пальців – своєрідні кігті. Мерл, використовуючи подібну насадку на великий палець,

робив звичний йому по грі на банджо щипок басової струни, в той час як іншим пальцями він обігрував класичні арпеджіо. І сам не розуміючи, створив нову техніку, яка називається тепер в його честь – Тревіс пікінг. Але спочатку Тревіс пікінг виглядав досить одноманітно. Справу Мерла продовжив його шанувальник, впливовий гітарист *Чет Аткинс* (1924-2001). Музика Ч. Аткинса представляла собою симбіоз кантрі стилю, регтайму і джазу. Розвиваючи Тревіс пікінг далі, він використовував напів акустичну гітару і посилення, що дозволило йому ускладнити мелодійну лінію, повернути гармонійні інтервали, які за рахунок звукознімачів і підсилювача звучали чітко і голосно.

У такому вигляді техніка розвивалася до другої половини ХХ ст. і досягла технічної вершини і піку популярності в творчості австралійського гітариста *Томмі Еммануеля*. Свій унікальний пальцевий стиль гри на гітарі Томмі представляє просто – це як грати на фортепіано всіма десятима пальцями. Томмі Еммануель почав грати на гітарі в 1959 р. у віці 4 років, без викладача. Надалі він так і не отримав академічної музичної освіти, тому часто жартує про те, що не вміє читати ноти і табулатури, так як слуху йому цілком достатньо. У 1960 р. старший брат Томмі – семирічний Філ створив групу, назвавши її «The Emmanuel Quartet» (сімейна група Еммануель відома також під назвами «The Midget Surfaries» і «The Trailblazers»). У 11 років, будучи вже досвідченим музикантом-виконавцем, Томмі запросив до групи молодшого брата Кріса, який грає на ударних, і сестру Вірджинію, яка грає на слайд-гітарі. Нову групу вони назвали «The Trailblazers» і почали інтенсивно гастролювати. Будучи ще підлітком Томмі переїхав в Сідней, щоб продовжити кар'єру професійного гітариста. Граючи по клубах, Т. Еммануель заявив себе, як серйозний і перспективний музикант, що допомогло йому виступати з найпопулярнішими виконавцями того часу. Томмі почав з'являтися в численних телевізійних музичних конкурсах. Першим серйозним кроком до успіху сім'ї Еммануель стали дві перемоги «The Trailblazers» в телеконкурсах талантів і вихід їх першої вінілової платівки. З тих пір Томмі зробив понад 2000 записів, випустив 16 сольних альбомів і брав участь в записах чи не всіх

зірок світової сцени. У своїх роботах Томмі крім гітари грає на банджо, мандоліні, ударних і перкусійних інструментах, а також співає, аранжує і виступає в якості композитора. Приїхавши вперше в США, Томмі Еммануель першим ділом поїхав в Нешвілл до свого кумира Чета Аткінса. У 1997 р. вони записали спільний альбом.

Зазвичай Томмі Еммануель грає на австралійських гітарах «Maton», які оснащені комбінацією звукознімача і конденсаторного мікрофона. Іменна модель Maton bg808TE коштує близько 2000 доларів США. Свою найулюбленішу гітару він називає «Mouse» («Миша») – таке прізвисько вона отримала завдяки тому, що ця маленька за формою гітара має потужний звук. Резонаторний отвір гітари він закриває спеціальною гумовою заглушкою, яка є пригнічувачем зворотного зв'язку (Feedback Buster). Для обробки сигналу використовується цифровий процесор ефектів Alesis Midiverb II.

Отже, фінгерстайл – це виконавська техніка і стосується переважно акустичної гітари. Фінгерстайл розкриває тембральні властивості інструмента, трактуючи його «оркестрово», з одночасним виконанням мелодії та супроводу. Для досягнення цього значно збагачуються прийоми звуковидобування (це теппінг, слеп, натуральні флажолети, піццикато). Характерне і широке використання перкусійної техніки, що передбачає впровадження так званих «мертвих нот», до яких відносять удари по струнах, деці гітари, шумові ефекти. Звук у фінгерстайлі, як і на класичній гітарі, переважно видобувається нігтями. Замість нігтів можуть використовуватися також фінгерпіки – спеціальні «медіатори-кігті».

Досвід класичної гітари та вивчення основ електронної музики допомогли американському гітаристу *Майклу Хеджесту* створити новий жанр – *акустичний нью-ейдж*, а з ним і нове ставлення до техніки фінгерстайл. Незважаючи на те, що музичний нью-ейдж - річ досить нудна і спрямована на досягнення усіляких психічних сумнівних станів, гітарі він дав дійсно сильний поштовх, розв'язавши руки наступним поколінням гітаристів. Саме з цього моменту фінгерстайл вже володіє набором прийомів, які накопичилися за всю

попередню історію розвитку. Бас, що розхитується, який вважався характерною ознакою раніше, повністю відходить на другий план, а межі застосування інструменту стираються. Тепер кожна частина гітари могла використовуватися під час гри, якщо це дозволяло досягти потрібного звучання. Фінгерстайл-гітарист стає художником звуку, а тому тепер застосовує всі можливі знаряддя свого гітарного арсеналу: в хід, часто навіть одночасно, йдуть піщикато, теппінг, натуральні і штучні флажолети, витяг «мертвих нот», слеп, перкусійна техніка (гітаристи нещадно били по струнах, деці, грифу, шкребли обмотку струн нігтями).

Висновки. Таким чином, фінгерстайл, що зародився на початку ХХ ст. виріс з рядової пальцевої техніки кантрі і блюз-гітаристів в багату самостійну культуру гри на гітарі, що виводить інструмент на принципово новий рівень, оскільки гітара в руках віртуозів долає всі перешкоди і звучить як цілий ансамбль. Популярність у всьому світі техніка знайшла з появою мережі інтернет.

Список використаної літератури та джерел

1. Одоевский В. А., Корчагина Н. В. Исполнительство на акустической гитаре в технике фингерстайл: исторический и методический аспекты. Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 2. С. 124–139. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-2-124-139.

2. Техника игры на гитаре. Фингерпикинг – стиль легендарных музыкантов. URL:<https://finger-style.ru/book/tekhnika-igry-na-gitare-fingerpiking-stil-legendarnykh-muzykantov.html> (дата обращения 28.02.2021).

3. Фингерстайл – что это?

URL: https://electruha.com/lesson/fingerstail_chno_eto.html (дата звернення 19.12.2020).

4. Якименко Н. С. Фингерстайл: к проблеме дефиниции явления. URL: <https://guitarsolo.info/ru/guitar-articles/fingerstail-k-probleme-definitcii-iavleniia/> (дата звернення 10.03.2021).

Воробйова-Задніпровська Катерина Олександрівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд.пед. наук, доц. Грінченко Т. Д.

Характеристика творчості Дмитра Шостаковича в жанрі камерної музики

Постановка проблеми та її актуальність. Дмитро Дмитрович Шостакович – геніальний музикант, творчість якого, без сумніву, залишиться літописом драматичного і конфліктного ХХ століття. Він охопив усі форми і жанри музики, поєднав традиції з новаторськими відкриттями, в галузі інструменталізму створив новий тип художнього мислення.

В творчості Д. Шостаковича поєднуються різні принципи композиторської техніки та засобів виразності, що характеризують його неповторний художній стиль. Композитор розширив рамки тональної системи, ладової структури, багато в чому відійшов від встановлених традицій, користувався незвичними послідовностями, різким дисонансним звучанням.

Метою статті є дослідження творчості Д. Шостаковича в жанрі камерної музики.

Виклад основного матеріалу. Музику Д. Шостаковича характеризує надзвичайна глибина та багатство образного змісту. Однією із головних тем його творів є внутрішній світ людини, з її думками, устремліннями та сумнівами, людини, що постає проти зла. Аналіз мистецтвознавчої літератури (Н. Александрова, М. Зварич, Д. Канєвська, Л. Мазель, М. Сабініна, С. Хентова, Д. Шафран, А. Ширінський, Р. Ширінян) свідчить про те, що композитор урізноманітнив сфери класичної музики, ввів нові образні пласти, вільно і сміливо розширив рамки тональної системи, відкрив і закріпив нові грані мелодичної виразності, став родоначальником мелосу надзвичайної сили впливу, збагатив типи музичної ритміки, максимально наблизив її до ритміки

людського мовлення. Ніхто в сучасному мистецтві незрівнянний з ним по гостроті сприйняття епохи, чуттєвості до її соціальних, ідейно-художніх процесів. Сила його музики – в абсолютній правдивості. Феномен творчості великого майстра постійно еволюціонує, відкриває для дослідників нові змістові асоціації. Важливу ланку в еволюції жанру інструментальної музики становлять його скрипкові концерти. Камерна музика є однією з найважливіших частин спадщини Д. Шостаковича. Специфічними засобами у ній розвивається коло образів, характерне для музики композитора, в якій втілюється гуманізм, непримиримість до проявів зла й утвердження високих духовних ідеалів. Їх філософська узагальненість органічно поєднується з драматизмом боротьби за морально-етичні цінності.

Найбільш вагомими творами, написаними в жанрі камерної музики є:

- 1 фортепіанне тріо (op. 8, 1923);
- 3 п'єси для віолончелі і фортепіано (op. 9, 1923-24);
- 2 п'єси для струнного октету (op. 11, 1924-25);
- Соната для віолончелі і фортепіано (d-moll op. 40, 1934, присвячена В. Кубацькому);
- Фортепіанний квінтет (g-moll op. 57, 1940);
- 2 фортепіанне тріо пам'яті І. Соллертинського (op. 67, 1944);
- Соната для скрипки і фортепіано (d-moll op. 134, 1968, присвячена Д. Шостаковичу);
- Соната для альту і фортепіано (op. 147, 1975).
- Струнні квартети № 2 (1944), № 3 (1946) и № 4 (1949).

Ці твори свідчать про те, що до жанру камерної музики Д. Шостакович звертався впродовж всього свого життя. Початкові опуси, написані у цьому жанрі, були своєрідною підготовкою до написання першої симфонії. Перше струнне тріо і Три п'єси для віолончелі та фортепіано стали «лабораторією», де відпрацьовувався матеріал для симфонії, її мелодизм, інструментальна палітра, образний зміст. У Фортепіанному тріо, яке згодом було назване Поемою для скрипки, віолончелі і фортепіано, вперше виявилась притаманна

композитору контрастність з творами, написаними у той же період (Скерцо для струнного оркестру). Ця контрастність виражалась через романтичний, ліричний характер. В інтонаційній сфері він намагався ускладнити ладову структуру, функціональні зв'язки, досягав довгострокової мелодичної напруги за рахунок інтонаційно різких інтервальних тяжінь, переходів, неочікуваних ладових зрушень. Щодо образної змістовності, то в Тріо очевидним є тяжіння до значущості і глибини вираження життєвих явищ. «Ідейна тема Тріо – людина в боротьбі за високі життєві цілі – стає головною, постійною темою творчості Д. Шостаковича» [1, с. 131].

Дві п'єси для струнного октету композитор створював одночасно з Першою симфонією. Це пояснюється намаганням Д. Шостаковича вшанувати пам'ять свого загиблого друга, поета В. Курчавова, що також є характерною ознакою творчості автора – впродовж життя велика кількість творів писалась ним як з посмертними присвятами, так і присвятами близьким людям, першим виконавцям музики. Тематизм октетів відображає особисті спогади автора, змальовує музичні образи близьких людей. В октетах намітилась ще одна важлива риса, притаманна творчості Д. Шостаковича – тяжіння до поліфонічності. Дослідник радянської камерної музики Л. Раабен вважав, що Прелюд слугує своєрідним «прообразом майбутніх творів Д. Шостаковича в поліфонічному стилі» [2 с. 24]. Також композитор випробовує у даних творах різноманітні темброві комбінації: тут підкреслюється відсутність квартетного звучання, мелодичний матеріал викладається у групових поєднаннях скрипок з альтами, альтів з віолончелями, широко використовуються контрасти між високими скрипковими та низькими альтово-віолончельними тембрами.

Особливе значення в творчості Д. Шостаковича має квартетна музика, до написання якої він звернувся уже зрілим майстром. Перший квартет датується 1938 роком. Як вважає В. Бочарнікова, це не було випадковістю: посилення лірико-філософської спрямованості творчої думки, що поєднувала щирість, простоту, зосередженість, внутрішню зібраність, супроводжувалось постійною інтелектуальною роботою, психологізмом і вимагало нових засобів

виразності. Завдяки можливостям камерної музики, її мелодичній широті, тонкій звуковій диференціації, витонченості і деталізації фактури – художнику вдалося торкнутися питань, що завжди хвилювали його, розкрити всю багатогранність внутрішнього світу людини, найтонші відтінки її душевних переживань [1]. Ідейно-смісловий зміст квартетів відображає той світ, в якому жив Д. Шостакович, підкреслює його колізії з загостреним сприйняттям дійсності, притаманним композитору. Зі слів Р. Щедріна, в його квартетній музиці є все, що складає і багатство його симфоній: «до крайньої межі напружена трагедійність і майже хлопчача дитячість; найніжніші вальси і страшні своїм звірячим оскалом, ворожі для людини марші; посмертні промови-монологи і простодушне милування природою; гімни радості і скорботні плачі-речитативи, в яких відчутні інтонації людського мовлення, безконечно протяжні пісенні мелодії; гумор і патетика; сатира і героїчний пафос. А найбільше – дихання істинного гуманізму, в якому любов до людини, віра в нього нерозривно пов'язані з безкомпромісною ненавистю до всього, що несе з собою зло, несправедливість і страждання [4].

На думку сучасних дослідників, квартетна творчість Д. Шостаковича поділяється на два періоди – ранній і пізній. У визначенні рубіжності цих періодів чіткого розмежування немає: до рубіжних квартетів відносять як сьомий, так і восьмий квартети. Ранні квартети являють собою традиційні зразки сонатно-симфонічного циклу, але разом з тим, вони відмічені інтенсивним пошуком особливих засобів виразності для відображення трагічних подій епохи.

Особливе місце в квартетній творчості композитора займає Восьмий квартет. Використання автором ремінісценцій із власних творів минулих років у даному творі В. Бобровський пов'язує з його автобіографічністю і сповідальністю. Створюється враження, що художник аналізує, осмислює і підводить підсумок усім попереднім пошукам. Саме в цьому квартеті намічається тенденція до філософського узагальнення різних явищ дійсності, самозаглиблення і ліричної споглядальності, що є свідченням

інтроспективності композиторського мислення. Музична мова Д. Шостаковича стає ясною, простою, але в той же час він як завжди з надзвичайною строгістю підбирає засоби виразності і відточує свій тематизм. Таким чином, поєднання глибокої світоглядної проблеми з простотою засобів її вираження, автобіографічність, роблять Восьмий квартет одним із найяскравіших творів не лише в камерному жанрі, а й у всій творчості композитора.

Ще одним із важливих творінь в області камерно-інструментального жанру є Фортепіанний квінтет соль мінор для двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано. Написаний в 1940 році, він завершує ряд великих інструментальних полотен (П'ята і Шоста симфонії, Перший квартет), в яких автор віддає перевагу вираженню своїх лірико-філософських настроїв. До трагедійної тематики, а саме до питання життя і смерті, в жанрі камерної музики Д. Шостакович вперше звернувся у другому фортепіанному тріо, присвяченому І. Соллертинському.

На перший план камерна творчість композитора рішуче виходить в кінці 60-х років. С. Хентова пояснює це її відповідністю тому рівню самозаглиблення, якого композитор досягає у цю переломну пору [5, с. 508].

Висновки. Таким чином, жанр камерно-інструментальної музики в творчості Дмитра Шостаковича став виразником багатьох ідей та проблем, що турбували композитора: від притаманних йому реакцій на масштабні події країни, шлях через «усі гострі і хронічні стадії, зрушення і ремісії своєї епохи» до вираження тонких душевно-інтимних почуттів, переживань, пов'язаних із вирішенням глибинних питань людського існування.

Список використаної літератури та джерел

1. Бочарникова В. С. К проблеме периодизации квартетов Д. Шостаковича. Вестник РГГУ. Культурология. Искусствоведение. Електронний ресурс. Режим доступу до інформації: lib.herzen.spb.ru/text/bocharnikova_93_241_244.pdf

2. Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка. Л.: Музгиз, 1963. 340 с.
3. Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х томах, Том 1. Л.: Сов. композитор, 1985. 544 с.
4. Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество. Том 2.-Л. Сов. композитор, 1986. 624 с.
5. Шостакович Д. Год после «Леди Макбет». Вечерняя красная газета. 1936. 14 января.

Галіцька Марія Русланівна, м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист, доц. Верещагіна-Білявська О. Є.

Оперні реформи XVIII ст. у світлі художніх ідей класицизму

Постановка проблеми та її актуальність. XXI століття диктує свої правила та вимоги да сучасних митців. Це швидкий розвиток науки, високих технологій, потреба до постійних змін та всебічного розвитку особистості. Композитори сучасності вимушені писати такі твори, які мають попит у сучасних слухачів, адже можна стверджувати, що вони стали заручниками у боротьбі за публіку. Саме ж музичне мистецтво розвивається досить хаотично та нерівномірно, постійно змінюється жанрова система, одні жанри відступають в «історичну тінь», і інші, навпаки, отримують тимчасову шалену популярність. Не винятком стало і сучасне оперне мистецтво, що стоїть на роздоріжжі між постмодернізмом і традицією, полістилізмом та орієнтацією на єдність стильової системи.

Кожні сто років, починаючи з XVIII століття, характеризуються оперними реформами композиторів-сучасників. У XVIII ст. К. В. Глюк та В. А. Моцарт розпочали цей реформаторський шлях, у XIX ст. Дж. Верді та Р. Вагнер продовжили традицію, а у XX ст. це були композитори І. Стравінський та К. Орф. Отже, у XXI столітті прийшов черговий час для змін та реформ в оперному мистецтві.

Серед опер сучасності можна виділити опери українського композитора М. Скорика «Мойсей», що була представлена 2001 року, та російського композитора Р. Щедрина «Зачарований мандрівник», що була поставлена у 2002 році. Поміж сучасних оперних зразків дуже виділяється опера-пастічко «Зачарований острів» Дж. Самса, яка була створена на основі творів Г. Ф. Генделя та А. Вівальді і виконана в 2011 році. Отже, композитори сучасності також шукають нові способи поєднання музики та слова, нові форми та ідеї для становлення оперного мистецтва в сучасному світі, так як робили це К. В. Глюк та В. А. Моцарт у XVIII столітті. Вивчення досвіду композиторів минулого дозволяє усвідомити специфіку перебігу сучасних процесів та спрогнозувати можливі шляхи розвитку оперного мистецтва майбутнього.

Метою статті є визначення особливостей класичного мислення в оперному мистецтві XVIII ст. та порівняння оперних реформ композиторів-класиків К. В. Глюка та В. А. Моцарта.

Виклад основного матеріалу. *Класицизм* – художній світогляд, який моделює раціональний образ світу та втілюється у специфічному художньому стилі, що виник у XVII ст. і розвивався впродовж наступної епохи XVIII ст. Визначальною рисою класицизму стало звернення до зразків і форм античного мистецтва як до ідеального естетичного еталона. Митці епохи класицизму прагнули до впорядкованості художньої системи, чіткості форм, гармонії та чітко слідували визначеним правилам та канонам. Також для цього художнього стилю притаманний вибір «високих» та «вічних» тем. Завданням мистецтва класицизм вбачав виявлення ідеальної закономірності Всесвіту, часто прихованої за зовнішнім хаосом і безладдям дійсності. У центрі культури класицизму знаходиться всевладний Розум, який, пізнаючи ідеальну закономірність, виступає істинним началом справжнього мистецтва. Для класицизму загальнопритаманні раціоналізм, нормативність творчості, прагнення до завершених гармонійних форм, монументальності та зрівноваженості композиції. Естетичну цінність для цієї культури має лише

непересічне, непідвладне часові. У кожному явищі класицизм прагне знайти і закарбувати суттєві, стійкі ознаки. Класичний образ тяжіє до зразка, він є торжеством розуму і порядку над хаосом. Принцип раціоналізму виконував водночас і суспільно-виховну функцію, якій класицизм надавав великого значення. Саме тому центральна ідея класицизму – культ розумності, впорядкованості, «правильності», що відповідало духові раціоналістичної філософії. Слідування цьому культу спричинило і процеси музичному мистецтві, що були спрямовані на створення чіткої ієрархії музичних жанрів і форм. Становлення інструментальних жанрів, зокрема й сонатно-симфонічного циклу, стало чи не найбільшим досягненням музичного класицизму. Проте, паралельно зі становленням інструментальної ієрархічної жанрової системи, відбувалися й важливі процеси у галузі мистецтва вокального, представленого у всій класичній повноті оперою. Саме опера дає нам зрозуміти зміст, сюжети та логіку інструментальних творів.

У класичній опері є багато попередників, що відносились до музично-театрального жанру. Це антична трагедія та експерименти гуртка «Флорентійська камерата», опера-seriata опера-buffa.

Друга половина XVIII – час оперних реформ двох геніальних майстрів, які бачили розвиток жанру у різних напрямках, – Крістофа Віллібальда Глюка та Вольфганга Амадея Моцарта. К. В. Глюк бачив розвиток опери саме у руслі класицизму, вивіряючи його за законами класицистської драми, де все підкорено духу раціоналізму. В. А. Моцарт, вважаючи оперну музику виразником почуття як сили стихійної, прагнув реалістично втілити саме почуття.

К. В. Глюк працював в традиційному жанрі опери-seria (серйозна опера) та мав великий успіх завдяки своїм операм «Упізнана Семіраміда», «Милосердя Тита» та «Антигона». Проте навіть успішне зупинив композитора в його невдоволенні оперою-seria, де солісти не просто виконували арії, а ніби змагалися в майстерності та віртуозності. Тому саме через це Глюк прагне до пошуків вдосконалення художньої виразності опери, звертаючись до зразків

античності та починає свій реформаторський шлях. Свою мету композитор сформулював наступним чином: «Я хотів привести музику до її справжньої цілі, яка полягає в тому, щоб надати поезії більше нової виразної сили, зробити окремі моменти фабули більш захоплюючими, не перериваючи дії та збагачуючи її непотрібними прикрасами» [цит. за 4].

Реформаторський період К. В. Глюка тривав вісім років – з 1762 по 1770 роки. В цей період були написані опери «Орфей та Евридика», «Альцеста», «Паріс та Олена». В цих операх композитор втілює свої реформаторські задуми, де на першому місці стояли не вокальна віртуозність та помпезність арій, а простота та індивідуальність героя. Таким чином всі арії були різнобічними та різноманітними, через те, що композитор показував не свою майстерність, а саме історію та особистість героя.

К. В. Глюк звернувся до давньогрецької трагедії, адже саме там усвідомив велике значення хору. Хор у давньогрецькій трагедії втілював голос народу, який був активним учасником історичної драми. Тут композитор зберігає традиції класицизму, зокрема лаконізм та простоту форм, економність та дотримання суворих канонів.

Також Глюк звернув увагу глядачів на важливий елемент опери, який був недооцінений раніше – це оркестр та оркестровий супровід. Увертюра в розумінні композитора перестала бути тільки розважальним елементом для публіки перед основним дійством. Вона повинна грати роль налаштування та короткого змісту, підкреслювати основну ідею опери.

Музична тканина завдяки реформі стала послідовною та виваженою. Стало зрозуміло порядок арій, речитативів, хорів, балетних сцен, які були вже не окремими номерами, що об'єднувала одна тема, а ставали цілісними музичними сценами. Тож, лібрето також мало бути не переобтяженим та відносно простим, зі зрозумілим та послідовним сюжетом, щоб досягти «єдності дії», типової для класицистської драми.

Реформа К. В. Глюка привела втілення на оперній сцені канонів та правил, які притаманні саме для епохи класицизму. Композитор заклав у ці

принципи простоту та водночас глибокий внутрішній світ, об'єднав музичне мистецтво та театр воедино.

В свою чергу Вольфганг Амадей Моцарт був не згоден з реформаторськими поглядами Глюка та створив інший тип музичної драматургії, але не декларував її теоретично. Композитор прагнув поєднати класицизм, рококо, реалізм та романтизм. Якщо Глюк прагнув до рівноваги усіх видів мистецтва в опері, то у В. А. Моцарта, навпаки, поезія повинна була бути «слухняною донькою музики».

Реформи композиторів різняться також за типами та головними героям їх опер. Глюк писав опери-seria з притаманними для них «високими» сюжетами та античними героями, що несли в собі ідею, а не особистісні риси. В свою чергу Моцарт не визнавав штучного поділу на жанри. Сюжети були сучасними, герої його опер були подібні до реальних людей, таких які жили у XVIII ст., зі своїми недоліками та достоїнствами, з власною характеристикою.

Також Моцарт надавав перевагу не аріям, а ансамблевим сценам. Хори відкрилися для нас по-новому: пісенні, маршові, концертного типу. Оркестр став динамізований та насичений, увертюра пов'язується з дією.

Висновки. К. В. Глюк та В. А. Моцарт зробили неймовірно великий вклад в оперне мистецтво. Багато композиторів-послідовників користувалися загальноприйнятими законами оперної реформи Глюка і Моцарта. Ріхард Вагнер не тільки використовував, але й поглибив принципи в своїй композиторській діяльності.

Список використаної літератури

1. Лосєв А. Ф. Класицизм. *Литературная учеба*. 1990. Кн. 4. Июль-август. С. 139 –150.
2. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1981. 430 с.

3. Кириллина Л. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.

4. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга первая. М., 1987. С. 324–270 («Опера-seria»); С. 397–447 («Опера-buffa»).

Горецька Діана Володимирівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., проф. Завальнюк А. Ф.

Фольклористична діяльність Миколи Лисенка

Постановка проблеми та її актуальність. Фольклористична діяльність М. Лисенка, його хорова практика, обробки українських народних пісень викликали великий громадський інтерес до збирацької та дослідницької праці. К. Стеценко, М. Леонтович, А. Демуцький, О. Кошиць стали видатними послідовниками композитора. Народне мистецтво і в наш час має велике значення у розвитку національної професійної музики.

Метою статті є показ українського фольклору, що став основою і суттю всієї музичної спадщини Миколи Лисенка. Життєвість Лисенкової спадщини полягає передусім в її глибокій народності. В служінні народові митець вбачав своє покликання і тому постійно прагнув до щирості і правдивості в музиці. Принцип народності в творчості композитора проявляється не лише в засобах музичної виразності, а й у виборі тем, сюжетів, в змісті та характері образів. М. Лисенко присвятив своє життя великій справі піднесення цієї важливої галузі культури України. В багатогранній діяльності митця значне місце займала праця на ниві музичної фольклористики. Народна музика, народна пісня були невід’ємними супутницями життєвого і творчого шляху композитора.

Виклад основного матеріалу. Лисенко здійснив величезну роботу щодо збирання і публікації музичного фольклору, пропагування і вивчення народної творчості, розвитку теоретичної думки тощо. А тому його постать постійно привертала увагу дослідників із цього погляду. Про Лисенка як основоположника української музики написано чимало статей, нарисів,

спогадів, монографій. Особливо цінними є праці М. Старицького, О. Кошиця, Ф. Колесси, С. Людкевича, О. Пчілки, в яких подаються важливі біографічні факти і розробляються окремі питання творчої, фольклористичної та громадської діяльності композитора. Багато цікавого про Лисенка як людину, творця, громадського діяча можна дізнатись з книги «Спогади сучасників». Визначною подією в лисенкознавстві була публікація листів композитора, в яких охоплена майже вся його епістолярна спадщина, що розкриває перед читачем велич митця-демократа, енергійного поборника реалізму й народності в українському музичному мистецтві.

Перший випуск українських народних пісень Лисенка був надрукований у Лейпцігу в жовтні 1868 року. Сюди ввійшли 40 (число, що стало постійним і для подальших випусків) пісень в одноголосному викладі у супроводі фортепіано. Великий тираж на думку німців (в тому числі і професора Венцеля, який до деякої міри сприяв друкуванню збірки), в 600 примірників швидко розійшлося.

В своєму творчому житті Микола Віталійович Лисенко тісно пов'язував виконавську діяльність з фольклористичною. Особливо важлива щодо цього хорова практика митця. Багато енергії він віддав поширенню кращих зразків народної творчості серед селянства, робітників та інтелігенції. В репертуарі хорових колективів, організованих і керованих Лисенком, було багато народних пісень. Він розумів, що одного фіксування фольклорних зразків замало в тих умовах, коли народна пісня була такою ж безправною, як її творці і виконавці. Крім естетичної потреби відтворення найцінніших народних пісень, крім патріотичного бажання з вдячністю повернути українському народові його ж скарби, М. Лисенко високо ставив виховне значення фольклору.

Діяльність Лисенка викликала великий інтерес громадськості до збирацької, дослідницької та виконавської праці. На хоровій практиці композитора були виховані діячі української хорової культури Стеценко, Леонтович, Демуцький, Кошиць, та інші, творчість яких тісно пов'язана з

українською народною піснею. Хорова діяльність Лисенка починається майже паралельно з його посиленням збиранням фольклору: з перших років навчання в Київському університеті він керує аматорським хором колективом студентів. Праця Лисенка як фольклориста-збирача, композитора і виконавця пісень слов'янських народів була важливою ділянкою розвитку української музичної культури. Він збагачував репертуар свого хорового колективу кращими зразками пісенного фольклору інших народів, прищеплював повагу до їх духовних цінностей мистецької молоді, а разом з тим і повагу до рідної пісні.

Хорові обробки народних пісень Лисенка розглядаються як окрема, також важлива ділянка його фольклористичної праці, на основі якої розвинулась українська хорова культура. Сюди належать 12 «десятків» хорових обробок народних пісень, низка окремо виданих хорових обробок і певною мірою збірники обрядових пісень: «Веснянки» (перший і другий вінок), «Купальська справа», «Колядки та шедрівки», «Весілля». «Збірник народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх», упорядкований М. Лисенком і виданий у Києві 1908 р., ніби поєднує в собі ці два напрями роботи композитора над народною піснею. Вміщені в збірнику і чисто етнографічні записи, вільні від авторського втручання, і хорові обробки різного типу і складності. Теоретичні праці з фольклористики охоплюють не тільки спеціальні розвідки. Велике значення мають висловлення М. Лисенка, поради, думки, спостереження, розписані в листах до різних осіб, культурних діячів, композиторів, до установ, організацій тощо.

«Збірка пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх», видана у Києві 1908р., своїм завданням і характером підбірки матеріалу стоїть дещо осторонь від інших Лисенкових фольклорних робіт. Створена як перший серйозний посібник з музичного виховання дітей шкільного віку, вона водночас має і

значну науково-пізнавальну цінність. До деякої міри ця збірка ніби підсумовує працю композитора над його попередніми збірниками пісень.

Збірка репрезентує народну творчість багатьох районів України. Найбільша за кількістю зразків (110), вона дає яскраве уявлення про жанрове багатство української пісні (фактично в збірці не представлений лише один великий жанр – весільної пісні). Тут досить чітка систематизація матеріалу (принцип жанрово-тематичний): пісні календарного циклу (ігри, веснянки, купальські, петрівчані, обжинкові, колядки, щедрівки), далі – пісні побутові (родинні, про кохання), пісні історичні (козацькі, гайдамачина, бурлацькі, чумацькі, рекрутські, цехові), згруповані за темами всередині кожного підрозділу. Додаток складають «пісні дитячі, молодечі, веселі».

У невеличкій передмові упорядник дає коротку характеристику окремим пісенним жанрам, зазначивши, що він ставив собі за мету показати як народна пісня проходить «через ціле життя народне, простуючи від несвідомого віку дитячого... до свідомого віку громадського життя». Частину матеріалу подає Лисенко в його первісному одноголосному вираженні (деякі пісні календарного циклу), далі маючи на увазі поступове наростання трудности в дво-, триголосному викладі, на що він вказує у передмові: «Здебільшого пісні зостаються двоголосними, часом відлучається третій голос на яких пару ходів і пісня ведеться знов у два голоси». (Композитор прагне прищепити дітям саме народний спосіб хорового співу.) Не менш важливим пізнавальним моментом є те, що велика частина пісень має коментарі. В значній мірі Лисенко для цієї збірки взяв кращі пісні з власних випусків та «десятків», пристосувавши їх до дитячого співу. Варте уваги те, що частина матеріалів (відділ дитячих ігор) походить від Лесі Українки, про що з подякою композитор зазначає у передмові. З певністю можна говорити про велику значимість цього художньо-педагогічного посібника в галузі розвитку дитячого хорового мистецтва і в ознайомленні з народнопісенним багатством України.

Висновки. Отже, підсумовуючи фольклорну творчість та науково фольклористичні праці композитора, можемо зробити такі висновки, що багатогранна ґрунтовна фольклорна та науково фольклористична спадщина Миколи Лисенка є фундаментом та взірцем для використання наступними послідовниками, як композиторами так і науковими дослідниками у розвитку української національної музичної творчості. Своїми фольклористичними дослідженнями а також фольклористичними теоретичними працями: «Музичні інструменти українського народу» та фундаментальною теоретичною працею «Історичні пісні та думи, виконувані кобзарем Вересаєм» Лисенко започатковує українську фольклористичну науку.

Список використаної літератури

1. Архімович Л. Б., Гордійчук М. В. Лисенко: життя і творчість. К.: Музична Україна, 1992. 245 с.
2. Архімович Л. Б. Співи та музика. К.: Мистецтво, 1959. С. 7-8.
3. Барвінський В. Б. Мої спогади про М. Лисенка. Л.: Українська Музика, 1937. С. 141-143.
4. Бас Л. А. Розповіді про композиторів. К.: Музична Україна, 1967. С. 5-17.
5. Булат Т. А. Жанрово-стильові ознаки солоспівів М. В. Лисенка. К.: Музика, 1972. С. 8-11.
6. Лисенко М. Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народних. К.: Музична Україна, 1994. 93 с.

Загорулько Юлія Василівна, м.Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – к.п.н., доц. Теплова О. Ю.

**Виконавські особливості прелюдій Ф. Шопена:
концептуальний підхід**

Постановка проблеми та її актуальність. Жанр прелюдії займає чільне місце в творчості майстра фортепіанної мініатюри Фридеріка Шопена. Інтерпретаційні особливості музики композитора висвітлюється в працях багатьох видатних виконавців та музикознавців. Жанр прелюдії набуває унікальності на певних етапах творчого шляху композитора та спонукає сучасних митців музичного мистецтва до пошуку власних виконавських концепцій фортепіанних мініатюр Ф. Шопена. Отже, сучасна музикознавча література, яка присвячена фортепіанній творчості композитора, залишає простір для подальших досліджень феномену «великого Шопена».

Мета статті полягає у спробі проаналізувати особливості виконавських концепцій окремих прелюдій циклу залежно від особливостей драматургії п'єс.

Цикл з 24-х прелюдій був опублікований у вересні 1839 року у французькому виданні. І вже більш, ніж півтора століття, цикл не зникає з репертуару музикантів і привертає увагу слухачів і виконавців фортепіанної музики. Проблемі виконання фортепіанних мініатюр Ф. Шопена присвячені численні дослідження найвідоміших мистецтвознавців та виконавців: А. Антонєць, А. Корто, Ю. Кремльов, В. Ніколаєв, І. Польська, А. Рубінштейн, С. Савшинський, С. Хентова, С. Школярєнко, Я. Якуб'як тощо.

Виклад основного матеріалу. Жанр прелюдії, створений поза межами «вступу», як самостійний твір, що має власну драматургію, посів чільне місце у творчості композиторів, які створили цикли прелюдії в новій якості: Л. Бетховен, Ф. Калькбреннер, І. Мошелес, І. Гуммель. 24 Прелюдії Фридеріка Шопена – це опус, про який Ю. Кремльов писав: «Це як увесь Шопен в афоризмах, найкоротша енциклопедія образів композитора, в якій ми знаходимо всі основні аспекти його творчого духу» [3]. П'єси циклу різноманітні за змістом та жанровими характеристиками.

Феномен прелюдій Шопена полягає в тому, що композитор, створюючи п'єси, так вдосконалив їх форму, що практично створив жанр мініатюрної

романтичної поеми, присвяченої розкриттю одного музичного образу. Першим твором у цьому жанрі була п'єса Алегрето, написана в 1834 році (Прелюдія № 17, тв. 28). Художня повнота кожного твору виявилася дуже привабливою для піаністів. Тому молоді музиканти цілком виправдано обмежуються виконанням окремих прелюдій, взятих до репертуару довільно та у вільній послідовності. Такий підхід у наш час більш характерний та досить ефективний для навчального процесу.

У науково-методичній літературі зауваження та поради відомих педагогів і музикантів також стосуються переважно окремих прелюдій та деталей їх концертної підготовки. С. Савшинський так описав шлях виконавця: «Він іде до цілого через деталі. Через матеріал твору він осмислює образи, а через образи – ідеї. Але часто трапляється так, що виконавець не доходить до того моменту, коли розвиток думки стає плавним і природним, а твір сприймається як народжений у цілісності. Він залишається склеєним з окремих частин, окремо, може бути цікавим, але ні логічно, ні емоційно не веде до сприйняття цілого. Поняття виступу ще не сформоване» [4].

Виконавська складність прелюдій полягає у частих емоційних змінах музичної тематики у коротких межах лаконічних творів. Часто сприйняття слухача, яке не підтримується чіткою логікою виконавської концепції, заходить у глухий кут. У слухача виникає враження, що перепади настрою в межах одного твору хаотичні і знайти головний вектор розвитку циклу неможливо. Звернемо увагу на те, що більш доцільним в виконавському опануванні циклу є інший метод – від загального до конкретного. Починаючи з художнього бачення цілого циклу, від осмислення його в цілому, виконавець поступово переходить до роботи над окремими прелюдіями. Отже, розуміння наскрізної драматургії композиції стає найважливішим завданням вже на початковому етапі вивчення музичного матеріалу. Виконавець повинен вміти чути осяжно, побудовуючи внутрішню логіку кожного твору циклу від початку до кінця композиції, чітко позначаючи кульмінації як у кожній мініатюрі, так і у великих групах п'єс. Можливо, необхідно абстрагуватись від

шаблонних рішень (динамічних, темпових, агогічних) і варіантів, які закарбовуються в пам'яті музиканта в результаті прослуховування безлічі існуючих виконавських концепцій.

Надзвичайно важливим, на нашу думку, є створення неупереджених музичних образів кожної прелюдії. Це важлива робота, в якій можна покластися лише на авторський текст та власну творчу уяву. Ремарки редакторів теж необхідно враховувати: вони акумулюють особливості виконавських традицій циклу прелюдій.

Прелюдії Шопена не є програмними, тому, розуміючи план розвитку кожної з прелюдій, виконавці можуть покластися виключно на детальний текстовий аналіз композиції. У драматургії легко знайти особливості циклічності. Конструкція композиції симетрична: 24 штуки, відповідно до ряду загальних ознак, можуть бути представлені у вигляді чотирьох груп, кожна з яких включає шість п'єс. У цьому випадку перші шість мініатюр представляють експозицію зображень, а шість завершальних творів, несуть ідею динамічної рекапітуляції. Дві групи прелюдій, розташованих у центрі композиції – розгалужена зона образного перетворення з характерною посилюючою поляризацією зображень. Кульмінація, перенесена на репризу. Основний принцип розвитку концепції видається очевидним на поверхневому рівні сприйняття – це чергування «головних» та «другорядних» мініатюр. Розглянемо початкові прелюдії циклу з цієї точки зору. Розуміючи темп і динамічні вказівки автора, доходимо: основні прелюдії на початку опусу (лаконічне Ажитато №1, Віваче № 3, Мольто Алегро № 5) ніби утворюють «повітряне середовище», в яке занурюються трагічні, глибоко особисті характери Ленто № 2, Ларго № 4 та Ленто-ассаї № 6. Отже, припустимо, що перші шість творів утворюють початковий розділ циклу, який емоційно зосереджений на елегійних настроях «другорядних» п'єс.

Прелюдія Андантіно № 7 відкриває новий етап у розвитку циклу. Наразі відтепер кожна велика прелюдія вимагає набагато більше уваги. Духовні образи, створені Шопеном, незвичні: їх драматургія підкоряється жанровим

особливостям мініатюр. Наприклад, А. Корто перед виконанням цієї прелюдії сказав словами: «Чудові спогади, як аромат, виникають у пам'яті» [2]. І, дійсно, бажано виконувати мініатюру як спогади про мазурку.

Подібне відхилення від однозначності жанру твору можна відзначити в Ларго № 9, маршовий ритм якого поєднується з хоровою презентацією повільним темпом та ступінчастою динамікою. Прелюдія схожа на урочисту оду, цьому сприяє монументальність звучання фортепіано. Наступна масштабна прелюдія під №11 – «ламка» і «вразлива». А. Корто зазначає, що Шопен обрав темп *Vivace* «лише для того, щоб захистити цей короткий і прозорий нарис від надмірної сентиментальності виконання» [2]. Отже, можемо уявити, що образозмісти трьох основних прелюдій циклу трансформують світ мрій, а їх жанрові особливості постають у опосередкованій формі.

В уявному другому розділі ми можемо уявити два емоційні полюси, які представлені в безперервному паралельному розвитковій в емоційному змісті виникає збільшення внутрішньої напруги. Після «відчайдушного благання» прелюдії № 8, через емоційні «роздуми» у № 10, у Престо №12 ми відчуваємо ніби «біг над прірвою». Темпове уповільнення та динамічні стримання (димінуендо) готують третій акт драматургії циклу: дві найчутливіші ліричні прелюдії №13 та № 15, які розширили рамки тричастинності форми. У прелюдії № 13 повільний темп переносить слухача у світ медитації. Розвиток прелюдії № 15 у стриманому темповому вимірі контрастує між тональностями Ре-мажор і до дієз-мінор, як між тінями і темрявою. Середня частина відрізняється аскетизмом і суворим настроєм, створюючи ще один об'єктивний, емоційний образ.

Піднесеність прелюдії № 17 «*Allegretto*», останньої з основних частин розділу, закінчується ніби «призупиненням» перебігу часу в циклі. Невеличкі прелюдії третього розділу № 14 та № 16 звучать похмуро, майже відчайдушно. Дослідники творчої спадщини Ф. Шопена вважають, що *Алегро es-moll* (№14), можна назвати «творчою лабораторією» сонати *b-moll*. Прелюдія № 18 Мольто

алегро передає образ розгубленості, доведення до відчаю. Отже, на третьому етапі розвитку драматургії циклу важлива нова лінія зображень піднесених суворих образів.

У мажорних прелюдях заключного, четвертого етапу драматургії повертається рухливість і мінливість, що було характерно для мініатюр першого розділу циклу. Прелюдії № 19, 21, 23 спрямовані на світло, життя, жанрово близькі до ноктюрна та етюдів. Ф. Шопен так озвучив їхню образність: «Бірюзове небо, блакитне море і повітря – як небо». Мажорні прелюдії створюють відчуття емоційної репризи циклу.

Образи малих прелюдій паралельно активно розвиваються: від глибокої трагедії в прелюдії Ларго № 20 піднімаються до піднесеного початку в прелюдії № 22 Мольто ажитато та героїчного протесту Алегро апасіонато № 24. Отже, у завершенні циклу прелюдій максимальної концентрації досягають ідеї героїчного опору долі.

Висновки. Таким чином, виконавський аналіз фортепіанного циклу прелюдій Ф. Шопена в призмі величезного досвіду інтерпретації класичної спадщини, накопиченого у сучасній музичній культурі, доводить необхідність концептуального підходу до виконавських традицій, тому що у виконавському процесі музикант виступає співавтором, здатним відтворити нове життя художнього образу, створеного композитором.

Список використаної літератури

1. Антоненць А. О. Салонне мистецтво в європейській культурі 17-18 ст.: навч. посібник. Суми. Вид-во Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. 120 с.
2. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Классика XXI, 2005. 252 с.
3. Кремлёв Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1971. 607 с.
4. Савшинский С. Пианист и его работа. Л.: Сов.композитор, 1961. 270 с.

5. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: Харків, 2017. 20 с.

6. Польська І. І. Фридерік Шопен та ансамблева культура. Фридерік Шопен: зб. ст./за ред. Я. Якубяка. Науковий вісник Національної музичної академії України. Випуск 9. Львів: СПОЛОМ, 2000. С. 180-200.

Ісаченко Наталія Павлівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – д.п.н., проф. Мозгальова Н.Г.

Скрипкове мистецтво в Україні: історичний екскурс

Постановка проблеми та її актуальність. В сучасних умовах розбудови національної освіти пріоритетне місце на її теренах належить мистецькому напрямку підготовки підростаючого покоління. Знання музичної культури нашої країни, становлення й розвитку мистецьких напрямків освіти, а також історичного екскурсу в історію виникнення музичних інструментів та їх вплив на мистецьке життя її регіонів повною мірою впливають на формування гармонійної особистості громадянина України, патріота, освіченої людини. Звертаючись до музикознавчої наукової літератури, можна відтворити цілісну картину етапів виникнення найпопулярніших сьогодні музичних інструментів, які в прямому сенсі зіграли неоціненну роль у становленні та розвитку музичної культури України. І скрипкове мистецтво по праву займає пріоритетне місце в інструментальній культурі нашої країни.

Дослідження питань з історії музичних інструментів були і є в колі наукових інтересів потужної плеяди науковців, музикознавців, митців. Питання з теорії, історії скрипкового мистецтва вивчали Ю. Булка, О. Верба, Л. Гінзбург, А. Гордійчук, М. Грінченко, В. Григор'єв, В. Заранський, О. Маркова, Н. Семеняк, І. Тукова. Діяльність музичних колективів та

скрипково-виконавських шкіл досліджували С. Голубокий, Н. Дика, Ю. Іщенко, І. Пілатюк, А. Середенко.

Мета статті полягає у визначенні історичних витоків скрипкового мистецтва в Україні. Поглиблене вивчення історії виникнення музичних інструментів в Україні дає можливість відтворити достовірний стан становлення та розвитку музичного життя у краї, уявлення про внесок видатних діячів виконавської культури у музично-освітній розвиток та становлення скрипкового мистецтва. Поява та функціонування струно-смичкових музичних інструментів у різних регіонах України беззаперечно спровокувало стрімкий розвиток скрипкового мистецтва, який і сьогодні, в умовах стрімкого розвитку сучасного музичного мистецтва, потребує більш детального дослідження.

Виклад основного матеріалу. Вперше згадки про скрипку, на той час вона називалась «скрипица» і мала квінтовий стрій без ладів, з'являються в літературних джерелах, де зазначено про її знаходження на території та Білорусі та Польщі. М. Грінченко відзначає, що скрипка винайдена набагато пізніше струнних щипкових інструментів, у другій половині XIV століття [2, с. 61]. Попередниками скрипки були віоли (струнні інструменти різноманітних розмірів, що мали 6-7 струн та лади на грифі), і гудок (давньослов'янський народний струнний музичний інструмент з квінтовим строем). Перехід до досконало сформованої скрипки був необхідністю, тому що гра на гудку супроводжувала неприродне положення корпусу та правої руки.

Великий внесок у формування класичного зразка скрипки зробили італійські майстри Андреа Амати (1520-1580), Антоніо Страдіварі (1644-1737), Андреа Гварнері (1626-1698), Гаспар да Сало (1540-1609). Скрипка вважалась інструментом простих людей і не була розрахована на великі концертні зали. Вона зайняла своє місце на ярмарках, площах, міських святах та трактирах. Професіоналізація скрипкового виконавства розпочалась з XVII ст. Видатними скрипалями-віртуозами того часу були А. Вівальді,

А. Кореллі, Н. Паганіні, Дж. Тореллі. Згодом, скрипкова культура почала розвиватися у французькій, німецькій та англійській школах, а впродовж XVIII-XIX ст. сформувались польська, чеська, російська та українська скрипкові школи.

На Україні скрипалі використовували класичну будову скрипки: у народних майстрів були власні техніки конструювання інструменту. Вони виготовляли інструменти із суцільної частини деревини явора, липи, тополі, верби, берези (скрипки-довбанки). Народні скрипкові майстри декорували корпус інструменту різними деталями, використовували для оздоблення орнаментику. Історичні джерела свідчать, що скрипка на Україні з'явилась ще в XVI столітті. Український музикознавець М. Грінченко вказує на існування скрипкового цеху на Поділлі (в Кам'янці-Подільському) наприкінці XVII – початку XVIII ст. Цех складався з майстрів, які виробляли струнні музичні інструменти, що свідчить про їх великий попит і, зокрема, на скрипкову музику в Україні та на Поділлі, що займала особливе місце в народному та професійному музичному житті [2, с. 161]. Рухливість, мелодійність, співучість, близькість тембру до людського голосу обумовлювало прихильність людей до цього інструменту. На Поділлі були поширені малі форми ансамблевої гри: малий ансамбль у складі двох скрипок та басу або двох скрипок та барабана чи бубона. У такому складі перша скрипка вела основну мелодію, а друга – акомпанемент. Мелодія вирізнялася насиченістю мелізмів, інтонаційною точністю та синхронністю виконання [5, с. 69].

Положення скрипки у народному музикуванні відрізнялось від професійних усталених норм: народні скрипалі притискали інструмент до власного корпусу на рівні грудей та використовували гру переважно в першій позиції. Відрізнялась і техніка виконання різноманітних прийомів – трель виконувалася за допомогою вібрації та низького положення робочого пальця, часте використання мелізмів у швидкому темпі, невимушене глісандо, подвійні ноти використовували, переважно, в повільних творах (співзвуччя терції, кварта, квінти та октави). Своєрідним був спосіб тримання смичка:

вище колодки, у позиції першого пальця. Часто використовували виконання по площині грифа, вибивання тростиною по струнах, та корпусу для урізноманітнення тембрального забарвлення інструменту [26, с. 36]. У другій половині ХІХ ст. українці вже мали змогу здобувати професійну музичну освіту та освоювати гру на струнних інструментах в чоловічих та жіночих приватних пансіонах. Великого поширення у цей період набули приватні уроки музики.

За часів кріпацтва скрипкове мистецтво було зосереджено у поміщицьких оркестрах, що існували при маєтках. На початку ХІХ століття при деяких польських і українських панських маєтках існували невеликі оркестри, хорові капели, музично-театральні трупи, у тому числі симфонічні, де грали і співали українські музиканти. Відомим також є факт існування музичного театру сенатора Ільїнського, який у своєму маєтку на Правобережжі утримував німецьку, італійську, французьку і польську оперні трупи.

Польський магнат та меценат Станіслав Щенсний-Потоцький був прихильником музичного мистецтва та мав капелу кріпосних музикантів у власному палаці в Тульчині. Очолював капелу скрипаль, кріпак з України, син коваля – Федір Ковальчук. Князь Потоцький відправив підданого на навчання до Італії, де скрипаль навчався упродовж восьмироків у кращих виконавців-віртуозів Неаполя. Починаючи з ХVІІ століття, на службу до капели набирали не тільки кріпаків з первинними музичними навичками, а й шляхтичів, які професійно грали на скрипках. Таким чином, відношення до скрипкового мистецтва поступово змінювалося і набувало професійної майстерності [4, с. 264].

Так, при маєтку польського графа Костянтина Пжездецького (на Хмельниччині) утримувався оркестр, який здобув славу далеко за межами свого краю. Керівником оркестру був італійський скрипаль та диригент Луїджі Тоніні. Також відомим осередком культурного життя на Поділлі був палац Петра Чечеля. Його онук Якуб Чечель відкрив одну з перших в губернії

музичну школу, де діти віком 10-17 років навчались грі на струно-смичкових та духових інструментах. Очільником школи був запрошений відомий польський скрипаль, диригент та композитор Родерік-Август Браун (1817-1861 рр.). Під його керівництвом в маєтковій оранжереї ставили балети, опери, драматичні вистави, а також організовували фольклорні концерти та музичні вечори [5, с. 423-438]. До садиби приїжджали академіки, професори, композитори, музиканти-виконавці, місцева інтелігенція та відомі діячі мистецтв, зокрема, російський композитор, скрипаль В. Безекірський, польська піаністка Софія Познанська (учениця А. Рубінштейна), К. Кламрот (професор Московської консерваторії, скрипаль). У 1861 р. з відміною кріпацтва оркестри, капели та театри почали розпадатись, актори, музиканти та співаки масово покидали місце служби та влаштовувались на роботу у міські театри. Музичне мистецтво, зокрема скрипкове, увійшло в новий історичний рівень.

Висновки. Скрипкова музика займала почесне місце у житті народу: супроводжувала свята, весілля, вертеп, використовувалась і як сольний, і як акомпануючий музичний інструмент. З другої половини ХІХ століття, мистецьке життя в Україні переживає професійне зростання у музичній царині. Його можна поділити на наступні етапи: впровадження західноєвропейських музичних традицій в культурне життя українських музичних осередків; становлення професійної музичної освіти в Україні; відродження камерно-інструментального жанру в творчості українських композиторів.

Список використаної літератури

1. Булка Ю. Історія української музики. К.: Музична Україна, 1992. 590 с.
2. Грінченко М. Історія української музики. К.: Спілка, 1922. 235 с.
3. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика: Вибране. К.: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1959. 270 с.

4. Григорьев В. Ю., Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства в трех выпусках. М.: Музыка, 1999. Вып. 1. 312 с.

5. Пажимський О. Палаццо-паркові ансамблі XVIII-XIX століття – осередки культури Хмельниччини. Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: Зб. наук. праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23-24 червня 1999 р.). Хмельницький: Поділля, 1999. 478 с.

6. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти. Пам'ятки України. 1995. № 1. 160 с.

Коваль Світлана Миколаївна, м. Вінниця
Викладач-методист, Калинівська ДМШ

Розвиток музичних здібностей, робота над ритмом з дітьми 5 – 6 років

Постановка проблеми та її актуальність. Існує безліч практичних методик роботи над ритмом, адже ритм це основний виразовий засіб музики, її хребет. Кожний викладач має свої власні творчі підходи, адже робота над ритмами залежить від жанру та стилістики музики. Дискусії навколо цього питання продовжуються, але яким би шляхом не йшов викладач і його учень, головне в кінці досягнути любові до захоплюючої справи – музикування.

Мета статті – розкрити сучасні методи роботи над розвитком музичних здібностей дітей. Показати прості приклади вправ, за допомогою яких розвивається почуття ритму в учнів молодших класів фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Перша сама головна умова розвитку – це музичний слух. Він потрібний кожному музиканту. Музикантом можливо залишатись навіть тоді, коли ти не співаєш і не вмєєш рухатись під музику, тому що музика звучить всередині і слух легко може перекласти її на ноти. І важливе місце у розвитку музичних здібностей займає ритмічний слух.

Ритм – один з найяскравіших засобів музичної виразності. Першими ритмічними вправами на уроках фортепіано є музично-ритмічні рухи під

супровід викладача або звукозапису. Ціль – використати виразні можливості ритму: ритмізація рухів тварин або птахів (мрійлива корівка, лагідний котик, веселий поні, шустрий зайчик, курочка ко-ко-ко, курчата ціп-ціп-ціп і т. д.). Програти на клавіатурі з різними ритмами і рухами рук, як гудять комахи, джмелі і метелики, супроводжуючи це різними складами і співом.

Музично ритмічні рухи розвивають образне мислення дітей, уяву, волю, творчу свободу. Спочатку діти вивчають вправи з короткими ритмічними малюнками, грають слова на 2, 3, 4 склади, від уроку до уроку ритмічні завдання ускладнюються.

Десь зі столу впало сало, сало мишка підбрала.



Мал. 1. Пісенька про гаму До мажор.



Мал. 2. Качечка, гілочка, квіточка, білочка, стоп.

Дітям властива фантазія, без якої не можливо стати хорошим виконавцем. Творчі вправи, пов'язані з розвитком ритму тренують ритмічну пам'ять, розвивають координацію рухів, тому в даній праці найбільше уваги приділяється образним вправам, пов'язаним з мовою і співом.

Мова і музика мають спільні виразові засоби: темп, ритм, регістр, тембр, звуковисотний малюнок, фразування, форму. Віршовані тексти, при паралельному включенні роботи слуху, мови і рухів дозволяють посилити музичні враження дітей і дають позитивні результати. Як правило, учнів з повною відсутністю відчуття ритму не існує, а труднощі з відтворенням ритму часто відбуваються через нерозвинену ритмічну пам'ять. Але якщо ритм перетворити у слово або віршик, то дитина його обов'язково запам'ятає і повторить.

Різноманітність ритмічних малюнків не має меж, їх можна весь час ускладнювати враховуючи індивідуальні можливості дитини. Від простого поділу тривалостей на 2, 3, 4 частини, до більш складних ритмічних малюнків.

Використовуючи можливе ділення базових тривалостей (цілої, половинної, четвертної і т. д.) на парну і непарну кількість долей, ми без зусиль отримаємо 90% всіх можливих ритмічних фігур в сучасній музиці. Основні фігури, які потрібно навчитись відрізняти дітям:

1. Двох, трьох, чотирьох дольний ритм.
2. Галоп і зворотній галоп.
3. Пунктирний ритм.
4. Тріольний ритм.
5. Синкопа стандартна.

Для розвитку ритмічного слуху також важливо (а можливо навіть ще важливіше) засвоєння графічної фіксації ритму – ритмосхеми, оскільки досвід багатьох викладачів показує що той, хто добре читає ритми, той добре їх чує і підбирає на слух. Запам'ятовуючи ритмічні схеми як матриці, діти приводять слух до потрібного для гри стану. Більшу частину ритмічних фігур важливо навчитись визначати миттєво. Плюс заключається в тому, що ритмічні групи запам'ятовуються простіше і легше ніж мелодичні лінії.

На початкових етапах музичних занять у дітей виникають труднощі з нерозумінням того, як працює музичний метр. Проблема частіше всього пов'язана з відсутністю навичок визначення сильної долі. Для її вирішення важливо займатись ритмічними вправами зі словами, наголоси яких випадають на першу долю. Так само визначити сильну долю допомагають повторення однакових ритмічних груп, які як правило присутні в більшості мелодичних ліній.



Мал. 8. Жук з жоржиною дружив, у жоржині їв і пив.

Рахунок часто використовується в роботі над ритмом і є перевіреним часом засобом. Він є головним відображенням ритмічного процесу і значно зміцнює відчуття ритму, виявляє метричні опорні долі. Потужним засобом для набуття вміння рахувати є створення ритмічних супроводів до мелодії у вигляді інтервалів, арпеджіо, акордів. Такі вправи розвивають відчуття горизонтального і вертикального ритмів, а також допомагають налагодити координацію рухів рук. Широкий матеріал для таких вправ надає народна музика або музика до знайомих дитині мультфільмів.

Висновки. Важливою базою для повноцінного розвитку музичної і емоційної сфери дітей є цілеспрямована робота над розвитком ритмічних здібностей, що в свою чергу дозволяє музиканту художньо, виразно виконувати метроритмічну сторону музичного твору. Спираючись на моторику, учні глибше сприймають і усвідомлюють деталі музичної тканини, розвивають вміння висловлювати в русі характер музики, її настрій, контрасти, тонкі нюанси почуттів: смуток, радість, тривога, вичурність, кумедність, урочистість. Активний метод розвитку ритмічного слуху підрозуміває перш за все виконання вправ, які споріднені з вправами для розвитку техніки виконавця. Вони допоможуть в короткі терміни отримати хороший результат і покращити слух.

Список використаної літератури

1. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник [авт. - уклад. Юцевич Ю. Є.]. Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2003. 352 с., 77 нотн. прикладів.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры Г. Г. Нейгауз. М.: Госмузиздат, 1961. 318 с.
3. Музыкальная энциклопедия. Вып. IV. [уклад. Ю. В. Келдыш]. М.: Сов. энциклопедия, 1978. С. 657-666.

4. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано Т. П. Воробкевич. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.

Коваль Людмила Миколаївна, м. Тульчин
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»,
викладач Тульчинського фахового коледжу культури

Авангардні пошуки українських композиторів постромантичної доби (на прикладі фортепіанної музики)

Постановка проблеми та її актуальність. Українська професійна композиторська школа на початку ХХ століття знаходилася на стадії формування національних варіантів усіх її жанрів. Жанрово-стильовим орієнтирам для українських композиторів у значній мірі став романтизм в його західноєвропейському та російському варіантах. Проте, в українському національному варіанті він проявився досить своєрідно. З однієї сторони, романтичні тенденції синтезуються з яскравими фольклорними елементами, а з іншої – з різноманітними експериментами авангардизму, адже початок ХХ століття характеризується саме постромантичними тенденціями, під якими ми розуміємо широкий спектр стильових спрямувань, що визріли на ґрунті пізнього романтизму. Зокрема, сюди відносимо і власне продовження романтизму, і фольклоризм, і неокласицизм, і символізм з імпресіонізмом, і конструктивістські пошуки вітчизняних композиторів.

Жанри фортепіанної музики, завдяки своїй різноваріантності, стали зручним полем для творчих пошуків митців. Певна частина української фортепіанної музики у постромантичну добу характеризується авангардними пошуками, у межах яких з'являються твори з яскраво модерністським мисленням на зразок циклу «Відображення» Б. Лятошинського і «Дрібничок» М. Колесси.

Мета статті. Спираючись на попередньо здійснений комплексний аналіз фортепіанних циклів «Відображення», «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського та «Дрібнички» М. Колесси, автор статті ставить за мету розкрити специфіку прояву авангардного мислення у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Цікавими пошуками відзначені інструментальні п'єси Б. Лятошинського 1920-х років. Внаслідок відсутності прямих зв'язків з фольклором або масовою піснею, що було притаманне фортепіанним мініатюрам Л. Ревуцького та В. Косенка, сучасна критика сприймала експерименти молодого композитора негативно.

Фортепіанний цикл «Відображення» (1924-1925) Б. Лятошинського «представляє зовсім нову сторінку в українській музиці і може трактуватись як видатний зразок українського музичного символізму» [4, с. 10]. Він є значною мірою показовим з позицій пошуків композитора у галузі засобів виразності та втілення нового змісту. «Його новаторський характер полягає у створенні невідомої раніше для національної музичної культури ємкої системи системи художньо-виражальних засобів, де більш поглиблено відобразився духовний світ людини, переплетіння героїко-драматичних і лірико-психологічних колізій» [2, с. 49].

У «Відображеннях» 7 частин циклу є безпрограмними, але всі вони об'єднані узагальнено-програмним задумом, сформульованим у назві сюїти. Художня ідея Б. Лятошинського – втілення психологічних станів особистості через зіставлення контрастних настроїв та емоцій в їх різноманітних відтінках. Саме тому у сприйнятті сюїтного циклу Б. Лятошинського виникають змістовні паралелі з «Образами» К. Дебюссі та «Миттевостями» С. Прокоф'єва. В однаковій назві з фортепіанним циклом М. Равеля «Відображення» не слід, на нашу думку, шукати рис образної та стильової спільності, адже музика французького композитора тяжіє не до романтичної психологізації, а до пейзажності і рухливості імпресіоністичного письма. Образну змістовність кожної частини В. Клин формулює наступним чином:

I – героїчна експресивність; II – ніжна, приглушена м'якість ліричного стану; III – бентежність екстатичного поривання; IV – глибока трагедійність почуття; V – психологічна витонченість; VI – їдка іронія; VII – імперативна стверджувальність сили людини [2, с. 49].

У побудові циклу, гармонічна мова, яка характеризується модерністськими пошуками, відчутна завуальована орієнтація на романтичну сюїту у формі характерних варіацій. Перша п'єса виконує функції теми, а всі інші частини – варіацій. На відміну від традиційного розуміння варіаційного циклу, «Відображення» – твір багатотемний. «Однак багатотемність створеним під безпосереднім впливом принципу монотематизму у душі бетховенсько-лістовської традиції (проведення початкової теми та її варіантів у різноманітних образних трансформаціях через увесь твір). Специфіку монотематизму «Відображень» Б.Лятошинського визначає постійне функціонування художньо-виражальних засобів поліфонічної природи при стилістичній спільності з іншими творами композитора» [2, с. 53].

Сама ж тема одразу відображає себе у дзеркальному контрапункті партій правої та лівої руки. В. Клин також вказує на подібність теми «Відображень» Б. Лятошинського до теми Прелюдії № 2, ор. 31 О. Скрыбіна, що відбивається у спільності художньої думки. Така спільність розкривається різноспрямованістю інтервальних стрибків в акордовому викладенні, які переходять в ости натну фігуру з імітацією ударів литавр; початковим ходом на малу сексту з наступним секундовим у партії лівої руки; звуковисотністю ударної імітації; близькістю побудови по вертикалі; драматургічним принципом побудови тематичного двотакта тощо. В цьому також можна вбачати спільність з образно-стилістичними принципами музичного символізму, вказаними О. Фрайт [4].

Новаторство композитора, окрім стильового, проявилось на декількох рівнях:

- тлумачення самого жанру у практиці української музики (замість послідовності пісенно-танцювальних п'єс на фольклорному матеріалі або

різнохарактерних мініатюр композитор пропонує монотематичну сюїту, яка, в свою чергу, відрізняється від таких у творчості романтиків);

- варіаційності як методу створення образів поза змістовністю класичної і романтичної сюїт;

- втілення поза жанрово-інтонаційною галуззю танцювальності принципу старовинного (ренесансного) лютневого виконавства, за умовами якого танці павана і гальярда, що стали витокami сюїтного циклу, були написані на одну тему;

- взаємодії не просто поліфонічних і гомофонно-гармонічних принципів розгортання музичної думки, а методу монотематизму з поліфонічним розвитком.

«Шевченківська сюїта» (1942), Б. Лятошинсько гостала відомою під назвою «Три прелюдії» для фортепіано, ор. 38. У ній композитор вперше для себе принцип програмності втілює за допомогою літературно-поетичних асоціацій (до кожної з прелюдій епіграфом обрано слова з «Кобзаря») і вперше звертається саме до творчості Т. Шевченка (до цього Б. Лятошинський перевагу надавав поезії О. Пушкіна, І. Буніна, О. Плещеева, К. Бальмонта, І. Северяніна, Г. Гейне, П. Шеллі, П. Верлена, М. Метерлінка, О. Уальда, І. Франка, М. Рильського, часто демонструючи поглиблений інтерес до поезії символізму). На відміну від «Відображень», цей цикл орієнтується на жанрову характеристичність, яку спричинила поезія Кобзаря, і використовує інтонації та мелодії народних пісень. Так, у Першій прелюдії, в основу теми якої покладено українську народну пісню «Яром, хлопці, яром», підкреслено ліричне пісенне першоджерело; у Другій (з використанням пісні «Ой піду я лугом») – драматично-експресивне.

Новаторство Б. Лятошинського у цій сюїті проявляється в особливостях інтерпретації драматургії циклу, яка вибудовується не за сюїтними, а за сонатно-симфонічними принципами. Три прелюдії відповідають трьом частинам сонатно-симфонічного циклу: I ч. – відчуття сонатності виникає завдяки наявності двох розділів (аналогічно двом партіям) в експозиції п'єси і

розробковому типу викладення думки у середньому розділі; II ч. – повільний темп і трагічна зосередженість («Сумують комини без диму, а за городами, за тином могили чорні ростуть») споріднює сюїтну п'єсу з ліричним центром сонатно-симфонічного циклу; III ч. – наступальний рух, наростання до рівня апофеозу народної сцени викликає безпосередні асоціації з героїчним симфонічним фіналом, що підсилюється словами епіграфу – «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі». Таке тлумачення побудови циклу, незважаючи на програмність та яскраві елементи фольклоризму, дозволяє віднести його до творів авангардного спрямування.

Цикл М. Колесси «Дрібнички» (1928) знаходиться у річищі небагатьох виразно спрямованих модерністських стильових пошуків, які здійснювались паралельно у часі з експериментами російської композиторської школи. «Лаконізм висловлювання, застосування модерних прийомів зовсім молодим автором свідчить про його рішучу спрямованість до художнього експерименту, до прагнення більш істотно оновити палітру музичної виразності. Особливо це стосується ладо тональної сфери, використання різнозбарвлених тетраходів як яскравого колористичного прийому» [1, с. 290]. Вже у самій назві тричастинного міні циклу закладено прагнення композитора до афористичності і влучності висловлювання, дотепності і філігранності фортепіанної техніки. Якщо Л. Кияновська вказує на ідентифікацію «Дрібничок» з музикою С. Прокоф'єва, то ми вважаємо за необхідне додати до цього й «Афоризми» Д. Шостаковича, адже кожна мініатюрна п'єска М. Колесси нагадує блискучу новелу, що несе відчуття юнацької задерикуватості і пікантності. На відміну від «Афоризмів» Д. Шостаковича, український композитор не звертається до жанрового визначення п'єс, але у музичній мові «Дрібничок» можна віднайти багато спільного. Перш за все, це відчутно у нових принципах гармонічної мови та ладотональної організації, що знаходяться поза межами традиційного тонального мислення. Так, М. Колесса використовує наступні типи

звуквисотної організації:

- особливе співзвуччя в якості центру системи (велика септима в якості центрального елемента системи, якою розпочинається і закінчується п'єса № 1);

- опора на довільне ладоутворення (у другій частині циклу ніби спонтанно, на перший погляд, на маленькому відрізку виникають різноманітні нові ладові утворення);

- опора на тональну периферію (у фіналі, інтонаційною основою якого стає мелодія народної пісні «По дорозі жук, жук», композитор, зберігає традиційну тоніку, але ретельно її замасковує однотерцовими побічними акордами, досягаючи ефекту тональної невизначеності і нестійкості).

У драматургічній побудові композитор обирає принцип тяжіння до фіналу. Його кульмінаційне значення, на нашу думку, підкреслюється поступовим збільшенням ладово-гармонічних стилістичних рис народної пісенності і танцювальності, які досягли своєї вершини у вигляді цитування народної мелодії у фіналі циклу. Якщо у першій частині елементи народної танцювальності були відчутні більше у ритмічній організації музики, у другій – у використанні елементів специфічних українських гармонічних ладів та в імітації прийомів народного музикування, у третій – до вище вказаних засобів безпосередньо додається цитата з народної пісні. Загалом, стилістичні прагнення М. Колесси у циклі «Дрібнички» можна виділити у декілька різноспрямованих груп:

- імпресіоністичні (наприклад, елементи звукопису, що виникають від колористичної гармонізації ступенів цілотнової гама, зіставлення дисонуючих акордів за фонічним принципом у першій мініатюрі);

- романтичні (як то загальне відчуття вишуканої фантастичності);

- неокласичні (використання у другій мініатюрі усього спектру виразових можливостей остинатності, що походить з неокласицизму І. Стравінського);

- неофольклористичні (використання ладогармонічних стилістичних

рис народної пісенності і танцювальності, цитування мелодії народної пісні «По дорозі жук, жук» з бітональним накладанням голосів, що викликає асоціації з окремими п'єсами «Мікрокосмосу» Б. Бартока).

Подібні твори в українській камерно-інструментальній музиці, завдяки своїм стилістичним і літературним асоціаціям та незважаючи на риси модерністського експериментаторства, представляють загальне демократичне спрямування вітчизняного мистецтва, що базується на засадах народності та високохудожньої доступності.

Висновки. Отже, робота над фортепіанними п'єсами і циклами у першій половині ХХ ст. стала для українських композиторів експериментально-творчою лабораторією, в якій вони здійснювали не лише апробацію нових принципів мислення, але й опановували і літературну програмність, і фольклорну стилістику, надаючи їй модерністських рис. Ідеї творів авангардного спрямування виникають з модерністських прагнень української національної композиторської школи.

Список використаної літератури

1. Кияновська Л. О. *Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.*: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
2. Клин В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский: Сборник статей.* К.: Муз. Україна, 1987. С.42-62.
3. Самохвалов В. *Борис Лятошинський.* К.: Муз. Україна, 1974. 47 с.
4. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореферат дисертації... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. К., 2000. 18 с.

Коломієць Юлія Іванівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., проф. Завальнюк А. Ф.

Про новизну в хорівій творчості Миколи Леонтовича

Постановка проблеми та її актуальність. Вибір даної теми зумовлений тим, що хорові твори Леонтовича останніми роками стають все більше популярними як в Україні так і за її межами. Проте науково-теоретичне їх висвітлення залишається недостатнім, а також і тим, що в більшості публікацій замало цілісного підходу до вивчення стилю М. Леонтовича, як новатора і художника з яскравим національним спрямуванням. Саме тому у запропонованій статті робиться спроба «заглянути» в творчу лабораторію композитора і висвітлити деякі особливості музичної мови його творчості.

Мета статті – дослідити особливості музичної творчості видатного українського композитора Миколи Леонтовича, його методи опрацювання фольклорних пісенних жанрів, розглянути стиль гармонізацій і поліфонізацій народних мелодій, висвітлити характеристику досконалості і унікальності його творчості, таких всесвітньо відомих хорових шедеврів як «Щедрик» і «Дударик», релігійних піснеспівів – «Херувімських», духовних кантів, колядок та ін.

Виклад основного матеріалу. Творчість Миколи Дмитровича Леонтовича – це незвичайно яскраве і самобутнє явище в українській і світові культурі. Його спадщина своєю досконалістю і неповторністю сягає вершин світового музичного мистецтва. Про його індивідуальний стиль і новаторство лірики мініатюриста всесвітньо відомий український музичний класик С. Людкевич писав так: «Леонтович є, безумовно, найбільш оригінальною, найяскравіше зарисованою постаттю серед українських композиторів. Його обробки народних пісень є найоригінальнішим явищем серед усіх хорових мініатюр, якими так багата українська музична література початку ХХ століття.

Перші теоретичні дослідження творчого стилю Леонтовича були запропоновані сучасниками композитора і його соратниками: П. Козицьким, С. Людкевичем. Музичними критиками: В. Дяченком, Я. Юрмасом та ін. Які

незадовго після трагічної смерті Леонтовича опублікували свої праці. Найбільш ґрунтовними і сучасними слід вважати науково-теоретичні праці М. Гордійчука та С. Людкевича «Музична мова в оригінальних хорових творах і опери «На русалчин Великдень» М. Леонтовича», саме в цих фундаментальних дослідженнях йдеться про особливості музичної мови Леонтовича.

Важливе місце у спадщині М. Леонтовича посідають хорові обробки народних пісень, написаних у ранній період діяльності Леонтовича, або ж складених за спеціальним завданням (наприклад, гармонізації для шкільних хорів). Основну ж масу пісень Леонтовича становлять оригінальні твори, що створені на основі народних мелодій «Щедрика», «Дударика», «Прялі», «Гри в зайчика», «Козака несуть», «Із-за гори сніжок летить», та багато інших.

«Друга збірка пісень з Поділля» – один з перших кроків у мистецькій діяльності Леонтовича. Однак, крок цей був дуже показовий, його не можна обминути і не звернути на нього найпильнішої уваги. Збірка дає багато пізнавального для осягнення смислу подальшої творчості композитора, для з'ясування засад його художнього стилю. Вона допомагає також усвідомити велику художню силу спадщини видатного митця.

Прикладом того, як однокуплетна обробка в руках талановитого майстра може стати справжньою народною епіко-героїчною фрескою, є пісня «Ой зійшла зоря», що розповідає про оборону Почаївського монастиря від турецької навали в прадавні часи, вкладений у своєрідну мистецьку форму (щось на зразок канта). Мелодія пісні сповнена епічної сили, вона правдиво відтворює драматичний характер розповіді про величну подію минулого, про подвиг народу в ім'я захисту рідної землі від зазіхань ворожих полчищ.

Леонтович назвав твір думою, хоч за своєю будовою він не має спільних рис з цим самобутнім жанром українського музичного фольклору. Єдине, що ріднить пісню «Ой зійшла зоря» з думою, – це її епіко-героїчний характер і тема захисту вітчизни.

Найвидатнішими творами Леонтовича є «Дударик» і «Щедрик». Обидва вони належать до числа тих пісень, над вдосконаленням яких композитор працював протягом двадцяти років. До мелодії «Дударика» він вперше звернувся ще в Чуківській школі, зробивши її розкладку для учнівського оркестру. Пізніше з'явилися редакції для мішаного хору з супроводом інструментального ансамблю, для шкільного хору й фортепіано. Остаточний варіант «Дударика» виник вже у післяреволюційний період його творчості. Справжній художник, Микола Дмитрович постійно вдосконалював твір, збагачував його фактуру новими знахідками, шліфував його мистецьку форму.

Винятково цілісний за настроєм і художністю, «Дударик» є блискучим зразком індивідуального стилю Леонтовича. За змістом це дитяча пісенька про дідуся-дударика, який умер, залишивши сиротою свою супутницю – дуду. «Порожня» квінта басів і тенорів, що вдало імітує звучання дуди (волинки чи кози, як вона зветься в різних місцевостях України) добре вводить у загальний настрій твору. У той же час сопрано й альти співають простеньку, всього на один такт, остинатну мелодію. Онук згадує про улюбленого дідуся і його веселу дуду – звучання тут світле, навіть радісне.

Та найвищим досягненням Леонтовича є його геніальний «Щедрик». Народне першоджерело хору належить до найстаріших зразків українського фольклору. У щедрівці оспівується радість праці, висловлюються побажання добробуту, родинного щастя. Мелодію твору становить однотоковий – на чотири звуки – мотив в обсязі малої терції, на розробці якого побудований увесь хор.

Микола Леонтович – композитор неповторний. Сприймавши й глибоко засвоївши традиції, він упевнено пішов своїм шляхом, склавши власним доробком цілий етап у розвитку української хорової музики. Композитор зумів відібрати все краще з творчості попередників і сучасників, доповнити його досягненнями світової культури, збагатити власним досвідом, поєднати все це з народною пісенністю і створити такі шедеври хорового мистецтва, які стали школою художньої майстерності для цілого покоління митців.

Маловідомою творчою спадщиною Леонтовича вважаються духовні твори. Духовною музикою М. Леонтович, захоплювався ще з кінця XIX століття під час навчання у Кам'янець-Подільській семінарії. Ранній інтерес до духовної музики пояснюється тим, що майбутній композитор зростав в атмосфері релігійної обрядовості, церковного пісенспіву та багатого фольклорного середовища. Глибинні витoki церковно-співацьких традицій роду Леонтовичів сягають ще початку XVIII століття. Отже, Микола Леонтович генетично успадкував музичну даровитість та прагнення до творчості в галузі світської та церковної професійної музики.

Впродовж усього навчання та педагогічної діяльності, він постійно займався самоосвітою. Це поїздки під час літніх канікул у 1903-1904 рр. до музичних навчальних класів Петербурзької хорової капели. Там Леонтович поповнював музично-теоретичні знання, вивчав твори церковної музики М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Архангельського, класичну поліфонію, тощо. Підсумком цих консультацій було екстерном успішно складені іспити з найвищою оцінкою та присвоєння Леонтовичу управлінням Придворної капели звання регента високого рівня у 1904 році.

«Літургія Іоанна Златоуста» М. Леонтовича, як і його пісенспіви, спрямована на збагачення спеціального музичного репертуару національної автокефальної церкви. Тут композитор уповні проявив свій громадянський поклик та обов'язок, як і непересічні творчі здібності. Тільки трагічна загибель великого народного співця не дозволила йому повністю розкрити й розгорнути свою обдарованість і у сфері духовної української музики.

Церковні мініатюри та духовні твори великої форми Леонтовича вирізняються високою досконалістю та художністю. Як відзначив автор цих рядків в монографії «М. Леонтович листи, документи, художні твори», що у них композитору вдалося відтворити той трепетний релігійний дух побожних пісень українського народу, що вирізняє їх світлим радісним колоритом, теплими лагідними інтонаціями та щирою релігійністю. У цьому Леонтович

після М. Лисенка залишається взірцем, що проторував шлях для наступних композиторів у створенні української духовної музики.

Висновки. На підставі вивчення науково-теоретичних досліджень творчості Леонтовича зробимо такі висновки: музична спадщина Леонтовича – це неоціненний внесок в українську та світову музичну культуру. Без творчості нашого класика зараз неможливо собі уявити хорове мистецтво ХХ століття в усьому його різномайтті. Ім'я Миколи Леонтовича сприймається з великою пошаною як в Україні так і за її межами. І на завершення хочеться повторити пророчі слова соратника Леонтовича композитора П. Козицького: «Щедрик», – то не розкладка пісні, то самоцінний музичний твір, який осяяно променем генія і який вартий зайняти (і займе) не останнє місце в світовій музичній скарбниці».

Список використаної літератури

1. Людкевич С. П. Дослідження і статті. [Упоряд. М. М. Гордійчук]. Київ: Музична Україна, 1976. с. 171.
2. Микола Леонтович: Спогади листи матеріали. Пам'ятна книжка: [Упоряд. В. Іванов]. К.: Музична Україна, 1972. С. 159-160.
3. Козицький П. М. Творчість Миколи Леонтовича. [Упоряд. В. Золочевський]. К.: Музична Україна, 1977. С.7-15.
4. Архів Леонтовича: Каталог. М. Д. Леонтович і його музична спадщина. [Укладач Л. П. Корній]. Київ: НБУВ, 1999. С. 3-13.

Корчун Руслана Русланівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник – канд. мист., проф. Завальнюк А. Ф.

**Кобзарська творчість – основа української інструментальної
етнокультури**

Постановка проблеми та її актуальність. Феномен українських старців-музик – це великий пласт української культури, який ще й сьогодні залишається не до кінця вивченим. В історії культури України ще в XVI столітті зафіксовано чимало співців-музикантів та музичних інструментів, на яких вони грали. На жаль, на сьогодні точно не відомо, у супроводі якого музичного інструмента виконував свої твори славнозвісний Боян.

Мета статті. Відмежувавшись до певної міри від усім відомих літературних образів кобзарів, ми мусимо по-новому глянути на мандрівних співців-музикантів, усвідомити їхню справжню роль та значення для всієї української культури і відвести в ній цьому винятковому явищу гідне місце.

Виклад основного матеріалу. Ще з XVI століття існували народні співці-музики, які супроводжували свій спів грою на кобзі, бандурі, лірі. Серед народу їх звали «старцями» або кобзарями. Однак доля українських старців-музик виявилася складною і трагічною. Сьогодні ми не маємо глибинного уявлення про цей феномен, бо назавжди втрачено більшу частину пам'яток усної кобзарської культури (з одного боку, самі кобзарі тримали всі відомості про себе в таємниці, і спроби українських етнографів записати їх не завжди мали успіх, а з другого – багато матеріалів було знищено або ж свідомо спотворено), забуто імена її носіїв, і можна лише здогадуватися, ким були старці-кобзарі для простого народу.

Приблизно з середини XIX ст. поняття «кобзар» набувало в українській культурі все більш романтичного забарвлення, аж доки не перетворилось у міфічний образ на кшталт «козака Мамає». Патріотичні сили другої половини XIX – початку XX ст., прагнучи використати образ кобзаря як символ у вихованні національної свідомості українців та виходячи зі своїх уявлень про те, яким мав би бути такий кобзар, витворили штучний образ «напів-Гомера», «напів-Бояна». Їхні ідеологічні супротивники, у свою чергу, хоча й дещо пізніше – в першій половині XX ст. – створили, відповідно, образ кобзаря –

класового борця-«комісара» та музиканта-космополіта. У результаті народні мандрівні співці-музиканти, які ще існували на той час, були віддалені від громадськості, від суспільного життя, а їхня роль зведена до рівня жебраків-волоцюг. Явище кобзарства витіснив із суспільної думки уявний і широко пропагований образ кобзаря з минувшини. Було декілька вагомих причин такої сумної розв'язки: тривала відсутність власної державності, невирішеність національно-культурних проблем в Україні, загострення соціально-політичної ситуації в Російській імперії у другій половині XIX ст., а також аматорський стан музичної фольклористики.

Хоча з другої половини XIX ст. виник неабиякий інтерес до «малоросійської» історії, фольклору та етнографії, проте висновки з тих досліджень розглядалися під кутом зору офіційної імперської науки. Скажімо, як тільки 1893 року вийшло дослідження П. Житецького «Мысли о народных малорусских думах», де автор дозволив собі висловити думку про старців як засновників жанру дум, то відразу на сторінках часопису «Этнографическое обозрение» з'явилася критична публікація М. Сумцова «Заметки о малорусских думах и духовных виршах», яка в корені відкидала саму можливість подібної постановки питання.

Крім того, задля підтримки своїх ідеалістичних ілюзій переважна більшість української інтелігенції не бажала визнавати кобзарем бородатого, незрячого діда, що «мугикав» свої жалібні псалми. О. Пчілка 1907 року в часопису «Рідний край» писала: «...Кобза заслуговує на те, щоб її взяли живіші руки, більш тямущі, ніж руки убогого діда-сліпця». І якщо в середині XIX століття ще існували етнографи-романтики, зокрема П. Куліш, який «хваєстоном» мотався по Слобожанщині, шукав якихось, настоящих кобзарів», то в кінці століття інтелігенція вже сама власноруч узялася за створення образу кобзаря (бандуриста), якого хотіла бачити й чути.

Одним із реформаторів та творців бандурного (або, як його тоді називали, ототожнюючи поняття, кобзарського) руху був Гнат Хоткевич. Оволодівши грою на старосвітській бандурі, та, мабуть, не задовільнившись

тим, він вирішив, за його словами, «вивести бандуру із закапельків кустарництва на арену дійсного мистецтва». Зміни були дійсно революційними. Г. Хоткевич замовив майстрові виготовити максимально асиметричну бандуру; за його словами, «це була перша зміна в народному інструменті». Затим він склав «Підручник гри на бандурі», який за методикою викладення був наближений до аналогічних посібників академічного зразка. Створив концертний репертуар, відмінний від старосвітського. Відкрив курси гри на бандурі за новою методикою при Харківському вищому музичному інституті. Допомагав аматорським колективам у створенні ансамблів та капел бандуристів. Як бачимо, відбулися принципові зміни, а тому маємо всі підстави визнати Г. Хоткевича засновником концертної школи бандуристів в Україні.

Академічне мистецтво бандуристів в Україні почало набирати обертів після створення майстром І. Склярком (у 1948-50 рр.) нової конструкції бандури. З того часу й з'явився хроматичний музичний інструмент із двома рядами струн та спеціальною механікою для перестроювання тональностей під час гри. З часом була розроблена й методика оволодіння грою на ньому, що відповідала загальноприйнятій методиці в академічній музичній освіті (гами, вправи, етюди, твори). Два навчальні центри – перший у Києві під орудою С. Баштана, другий у Львові під керівництвом В. Герасименка – започаткували нову виконавську школу, що існує й понині.

Висновки. Українські музичні етноінструменти та етноінструментальна музика є яскравою сторінкою історії українського народу. Вони свідчать про його високу матеріальну і духовну культуру. Українські етноінструменти є одним із переконливих доказів про давність походження витоків інструментального музикування наших предків. Особливою гордістю України є кобза і бандура, з якими тісно пов'язаний український героїчний епос, що є літописом поневоленого кобзарства та боротьби проти поневолення та за незалежність.

Список використаної літератури

1. Грінченко М. О. (1959). Вибране. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури України. К.
2. Хоткевич Г. (1968). Українські народні музичні інструменти. Київ.
3. Шумська І. П. (1989). Народна інструментальна музика. К.:Наукова думка.
4. Грінченко М. О. (1922). Історія української музики. Кам'янець: Спілка.
5. Гуменюк А. (1967). Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка.

Кравченко Тетяна Миколаївна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., доц. Черкашина О.В.

Розвиток вокального виконавства: історична ретроспекція

Постановка проблеми та її актуальність. Мистецтво є невід'ємною частиною духовної культури людини, що «дозволяє пережити історичний досвід людства і глибину почуттів інших..., оскільки кращі зразки мистецтв містять у собі і виражають символічні риси... притаманні минулому і сучасному. Інтерпретуючи мистецький твір або вивчаючи художнє явище, людина формує власний художньо-естетичний світогляд – міфологію своєї особистості: виявлення, вираження людини, її енергійно-особистісного начала або духу, що по суті і є культурою» [3, с. 27].

В умовах пошуку ефективних шляхів розвитку національної музичної освіти набуває актуальності потреба відродження і впровадження прогресивних ідей, накопичених у вокальній педагогічній практиці минулого, вивчення досвіду видатних українських педагогів-вокалістів, постаті яких були відомі не лише в Україні, а й поза її межами. Традиції вокальної освіти, зокрема в Україні, формувалися впродовж багатьох віків. Серед найважливіших чинників є традиції виконання обрядових та календарних

пісень, церковних піснеспівів, творчість кобзарів і лірників та ін., а також значний вплив зарубіжних вокальних шкіл.

Мета статті полягає у розкритті тенденцій розвитку професійної вокальної освіти в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Аналіз науково-методичних та мистецтвознавчих джерел свідчить, що вивченням історико-педагогічних аспектів проблеми становлення загальної музичної освіти та розвитку культуротворчих процесів, що відбувались в Україні наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., займалося багато дослідників. Серед наукових праць щодо становлення і розвитку національної освіти, зокрема музичної й професійної підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва О. Овчарук, О. Отич, О. Рудницька, С. Горбенко, Д. Дорошенко, Т. Грищенко та ін. Серед досліджень про голос співака та фізіологію співочого голосоутворення праці Л. Работнова, Н. Жинкіна, Г. Фанта, Д. Сундберга, В. Морозова, Л. Дмитрієва, В. Юшманов та багатьох ін.

Виклад основного матеріалу. Голосовий апарат вокаліста, за визначенням Н. Дрожжиної, є «...цілісною системою, яка сама себе регулює, настраює і навчає» [2, с. 12]. Специфіка полягає в генетичній первинності вокальної інтонації, яка безпосередньо пов'язана з організмом людини і виробляється без залучення штучних органів фонації, якими є музичні інструменти. Його також порівнюють з духовим інструментом. В. Юшманов наголошує, що за своєю природою співочий інструмент (при всій його унікальності) є духовим інструментом. Унікальність виявляється в тому, «що він є живим організмом, для якого співоче голосоутворення – один з проявів його функціональних можливостей, що не мають життєво важливого значення... Інструмент співака – це самонастоювальний і самограючий інструмент...». Порівняння з духовим музичним інструментом дає можливість побачити голосовий апарат у новому ракурсі, звернути увагу на те, що дійсно важливе і чим повинен займатися співак при засвоєнні техніки оперного співу [5, с. 14, 18]. Якщо вокальна музика є складовою музичного мистецтва, а голос людини є особливим інструментом, даним йому від природи, то виконання

музики голосом або на будь-яких винайдених людиною інструментах є нічим іншим як грою.

В залежності від виконавського стилю діяльності, будь то оперний чи концертно-камерний тощо, вокаліст обирає відповідну техніку фонації. Загальна вимога до виконавця-співака – свобода голосового апарату. Головною фізіологічною відмінністю академічної техніки вокального мистецтва є утворення порожнини у нижньому відділі глотки, пов'язаної зі зсувом язика назад і розширенням надгортанної частини («купола»).

В Італії, на батьківщині бельканто, були закладені перші методичні основи розвитку вокальних даних, серед яких, наприклад, використання срібної ложечки для «правильної укладки язика», підняття роялю під час співу, або методу оперного співака Лаурі Вольпі– «нюху», «рвоти», «ридання» та ін. [4, с. 267] (Лаурі Вольпі (1892 р.н. – відомий італійський оперний співак, який займався у Е. Розаті і отримав освіту в Музичній академії «Санта Чечилія» в класі А. Котоньї (в минулому професор Петербурзької консерваторії). Свій голос з феноменальним діапазоном та можливістю виконання будь-яких теситурних складнощів (міг виконувати як ліричні, так і драматичні тенорові оперні партії) він відніс до категорії, що «не мають паралелей») [7]. В. Юшманов також описує рекомендації вокалістів-практиків. Деякі з таких неймовірних прикладів подає Б. Джильї «Заповіді певцям, рекомендуемых для современного опривенения», де, наприклад, потрібно співати через отвір в задній стороні шиї та уявити, ніби публіка позаду або змастити ніс вазеліном перед тим, як брати високі ноти, уявивши, що ніби наляканий, або при формуванні звуку думати про запах тухлої риби та багато інших. В методичній літературі існують також приклади, де голос повинен «сочитися через очі», «впиратися в зуби» або потрібно «пити звук» та ін. [6, с. 8].

Серед вокальних шкіл України кінця XIX – початку XX ст. – Київська, Одеська і Харківська, де формувалися основи вокальної виконавської майстерності. У цей період зміст вокальної освіти було структуровано за чотирма напрямками – загальна вокально-хорова освіта, спеціальна вокальна

освіта, професійна вокальна освіта, вокальна освіта педагогів. Спостерігається значний вплив на розвиток вітчизняної вокальної освіти в Україні зарубіжних вокальних шкіл, а саме, німецької, італійської, зокрема belcanto, російської та використання навчально-методичних розробок європейських педагогів-вокалістів.

Розвиток стилю belcanto в італійській класичній опері був пов'язаний із протилежною тенденцією – з концертною інструменталізацією мовно-музичної вокальної інтонації в аріях *da capo*, що були, на думку Б. Асаф'єва, «найпершою концертною формою». В академічному співі мистецтво співу belcanto стає еталоном, що відрізняється ретельно продуманою постановкою голосу співака, чіткими правилами у виробленні дихання, спрямованістю до освоєння високих теситурних зон. У мистецтві belcanto також існувала практика імітації інструментальних звучань.

Висновки. Друга половина XIX – початок XX ст. ознаменований створенням мережі професійних державних та приватних музичних навчальних закладів (різноманітні класи, курси, школи Російського музичного товариства (РМТ), Музично-драматична школа М. Лисенка, консерваторії тощо). Розширюється зміст навчальних програм за рахунок введення музично-теоретичних дисциплін та предметів сценічної й акторської майстерності та ін. Вагому роль у розвитку загальної музичної та вокальної освіти відігравали навчальні та методичні посібники, видані наприкінці XIX – початку XX ст.: «145 сольфеджіо» та «Керівництво до вивчення гармонії» А. Казбірюка (1880), «Підручник з елементарної теорії музики» Г. Любомирського (1906-1913), «Українська пісня в народній школі» (1917) К. Стеценка та ін. [1, с. 13]. Провідними тенденціями розвитку професійної вокальної освіти в Україні кінця XIX –початку XX ст. є посилення національної спрямованості вітчизняної вокальної освіти, а також професіоналізація вокальної освіти та безпосередній вплив зарубіжних вокальних шкіл.

Список використаної літератури та джерел

1. Грищенко Юлія Валеріївна. Розвиток професійної вокальної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.): автореф. К., 2011. 27 с.
2. Дрожжина Н. Вокальне мистецтво естради в системі музично-виконавського мистецтва України. Харків, 2009. С. 12.
3. Етика і естетика педагогічної дії / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України; Полтавський нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. 2014. № 7. 197 с.
4. Лаури-Вольпи Д. Вокальные параллели. Л., Музыка. 1972, С. 267.
5. Назаренко И. К. Искусство пения. Изд. 3-е, дополненное. М., Музыка. 1968.
6. Юшманов В. И. «Вокальная техника и её парадоксы». Издание второе. СПб. : Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.
7. Режим доступу: <https://www.litmir.me/br/?b=174078&p=1>

Кугай Неля Андріївна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. пед. наук, доц. Бурська О. П.

Формування навичок академічного співу в учнів мистецьких шкіл

Постановка проблеми та її актуальність. Співацька діяльність є творчим процесом створення художніх музичних образів, передачі зв'язку між музикою та поетичним словом з розумінням його емоційного та смислового підтексту і, водночас, демонстрування вокальної, акторської майстерності, індивідуальних тембральних особливостей та виразових можливостей голосу як унікального виконавського інструменту. Тому серед школярів бажання опанування вокального мистецтва є досить поширеним. Саме у цій творчій діяльності відбувається розвиток музичних здібностей, формування вокальних вмінь і навичок, музичної та сценічної культури юних виконавців.

Мета статті – розкрити сутність та зміст навичок академічного співу учнів на початковому етапі їх іормування.

У процесі навчання учнів вокальних класів важливим є забезпечення можливості художньо-творчої самореалізації особистості на основі досягнення відповідних виконавських результатів. Провідною умовою успішності навчальних результатів виступає застосування ефективних методів навчання та правильний вибір вокального репертуару. Процес вокальної підготовки розглядається в наукових дослідженнях у різних аспектах: з кута зору методики постановки голосу та фізіології співацького процесу, розвитку музичних здібностей, специфіки вокальної роботи зі школярами, формування вокально-слухових навичок, підготовки до виконавської діяльності тощо. Основні положення теорії розвитку співацького голосу у вокальній педагогіці, історії вокального мистецтва та вокального виконавства висвітлювались в працях В. Антонюк, Б. Гнидь, Л. Дмитрієва, В. Смельянова, В. Морозова, В. Багадурова, І. Назаренко, Л. Прохорова та ін.

Виклад основного матеріалу. Проблема розвитку навичок якісного співу завжди стояла перед педагогами вокалу, хормейстерами й була однією з головних. Вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин співацького апарату, які відбуваються в процесі співу і підкорюються волі співака, серед яких розрізняють, зокрема, навички технічні (співацька постава, дихання, дикція, артикуляція, звукоутворення, звуковедення) та художні, які забезпечують відчуття художнього образу твору, вміння правильно передавати його настрій та характер [5, с. 27].

Працюючи з юними виконавцями, педагог несе велику відповідальність за виховання їх співацького голосу. Вокальні навички необхідно правильно розвивати з перших занять. Формування якісного співу має відбуватися комплексно, з урахуванням усіх складових процесу співу. Для прикладу, працюючи над дикцією, потрібно в той же час стежити за диханням учня якістю відтвореного звуку. Органи слуху, голосовий апарат і органи дихання – це складна система, якою потрібно навчитися володіти для досягнення ефективного звучання. Формування навичок вокального виконавства визначається через оволодіння різними манерами співу. Поняття «манера»

включає характерні для співака чи вокального напрямку технічні та стилістичні прийоми, засоби. Оволодіння народною, естрадною чи академічною співацькими манерами передбачає формування загальних компонентів співу, таких як співоче дихання, висока співоча позиція, єдине звукоутворення голосних, рухливість голосового апарату, використання різних видів атаки, техніка кантилени [6, с. 160].

Вокальні педагоги наголошують на важливості опанування академічного звуковидобування як базового. Академічний вокал характеризується вихованням голосів за класичними принципами та відзначається використанням таких вокальних прийомів і засобів, як:

1) Прикриття звука. Звук прикритий, а голосна відкрита – технічний прийом співу, при якому голос звучить у співацькій позиції звука – резонансовому пункті з максимальним використанням резонаторів голосового апарату, а голосні вимовляються чітко й рельєфно;

2) Носо-зубний резонанс або, як його прийнято називати, маска. Постійний резонатор, функції якого характеризуються посиленням і збагаченням співацького голосу шляхом відбиття, вібрації твердих частин лицевого кістяка і резонаторних порожнин голосового апарату. Звучання носозубного резонансу (маски) – це прийом співу («мугикання»), під час якого якнайповніше використовуються акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарату.

3) Головне резонування. Резонаторами у співака є порожнина рота і носа, гайморові та лобні порожнини. Вони посилюють голос, надають йому певного забарвлення, тембру. Резонансовий пункт – це місце, точка психофізіологічного відчуття опори вокально-дихальної енергії під час співу, завдяки якому голос може максимально посилитись і набрати потрібного забарвлення за рахунок резонування всіх твердих і м'яких резонаторів голосового апарату; точка психофізіологічного відчуття художнього звучання голосу і вимови слів під час співу чи розмови.

4) Однорідне звучання голосу упродовж усього діапазону (близько двох октав). У процесі співу повітря має виходити плавно, рівної спокійно, а головне – з максимальним використанням усієї його енергії. Звук при співі мусить обов'язково домінувати над диханням, йти ніби попереду нього, бо це забезпечує голосу свободу, дзвінкість, польотність, повноту і темброве забарвлення, тривале, рівне й однорідне звучання по всьому діапазону, а також заощаджує вокально-дихальну енергію (повітря) в процесі співу [3, с. 3-29].

Таким чином, академічний вокал має цілий ряд особливостей, які обумовлені специфікою даного співу. Він не передбачає використання музичної апаратури для підсилення звуку, а тому виконавець має досконало вміти контролювати свій голос і розвивати діапазон, щоб показати якісне звучання. Співак має оволодіти низкою засобів вокальної, музичної та артистичної виразності.

Виконання твору в академічній манері характеризується співом на «легкому позіху» з утворенням при цьому в ротовій порожнині своєрідного «куполу», а також округленням голосних при підйомі м'якого піднебіння. Гучний, яскравий звук виходить, коли вокалісти досягають посилення звучання завдяки дихальному тиску в резонаторі. Корінь язика і нижня щелепа опускаються, апіднебінна завіса розтягується. Таким чином, формується академічна постановка голосу, яку ще називають класичною.

Класичний спів передбачає велику кількість вокальних прийомів, які мають цілеспрямовано формуватись у процесі навчання. При цьому важливо враховувати, що такі прийоми співу опановуються у старшому шкільному віці, адже вони потребують вже сформованих базових вокальних навичок академічної манери виконання:

- філірування звуку – прийом використовується, коли потрібний плавний перехід звучання до *piano* або *forte*. Він потребує володіння технікою правильного вокального дихання;

- кантиленний спів – виконання, яке відрізняється мелодійністю, наспівністю, коли звук ллється плавно без переривання;

- колоратурний спів – стиль класичного виконання, у якому часто використовують складні за технікою вокальні прийоми. Це переходи з грудного регістру на головний, виконання мелізмів. Колоратурний спів звучить плавно й рівно у всіх регістрах, має яскравий та насичений звук;

- декламаційний спів, речитатив – наближений до інтонацій мовлення. Виконавець вимовляє в музичному ритмі, що робить речитатив схожим із розмовою або піснею. У речитативі зберігаються декламаційні інтонації: виконавець оповідає, запитує, спонукає до дій, вигукує тощо [4, с. 43-45].

Для опанування таких прийомів класичного співу необхідні не тільки відповідні вокальні та музичні здібності в цілому, алей правильний і системний розвиток та вдосконалення голосу учня.

Сучасна вокальна практика засвідчує, що у постановці дитячого голосу викладач-вокаліст має звертати увагу на формування таких вокальних навичок:

1) Правильне співоче дихання. Дихання – це основа співу, тому на заняттях йому потрібно приділяти досить багато уваги. Важливо слідкувати за тим, щоб дихання було спокійним і рівномірним. Пояснити учню, що вдих повинен бути коротким, енергійним з невеликою затримкою, яка слугує передумовою вступу. Видих при цьому рівномірний, поступовий і тривалий. Правильне дихання формується поступово, тому на початковому етапі навчання в репертуар необхідно включати пісні з короткими фразами, або фразами, які розділені паузами, пояснюючи при цьому, що дихання безпосередньо залежить від характеру твору.

2) Звукоутворення. Правильне звукоутворення насамперед залежить від уміння володіти своїм голосом. Найпоширенішою учнівською помилкою є «наспівування» – спів без опори на діафрагму, що має сиплуватий характер звуку. Правильно сформований звук є дзвінким, тембрально забарвленим і викликає відчуття резонування голосу – вібраційних процесів всередині нас.

3) Чистота інтонування. Чистота інтонування найлегше досягається на тихому звучанні, оскільки таким чином співаку легше себе слухати, чути супровід, підлаштувати голос під акустичний фон. Вивчення правильної інтонації полегшується також при співі закритим ротом із слідуванням за фортепіанним виконанням мелодії.

4) Виразна дикція. У процесі вокальних занять мають бути засвоєні базові дикційні навички. Умовою гарної дикції є підкреслена вимова приголосних звуків. У більшості випадків кожний приголосний звук вокалісти повинні вимовляти як подвоєний. Учні повинні набувати навичок формування голосних звуків з правильним для кожного звука положенням рота, губ, язика.

Удосконалення зазначених вокальних навичок відбувається у використанні таких прийомів: врахування для вокальних вправ діапазону голосу дитини; використання вокальних інтонацій згідно з українським фольклором; опора на пісенний репертуар, що використовується в навчальному процесі; визначення послідовності засвоєння чистоти інтонування в певному ладі згідно із вправами; забезпечення достатньої уваги ритмічній наочності [2, с. 31-32].

Засвоєння вокальних навичок на початковому етапі здійснюється на матеріалі дитячих пісень, по співок, вправ які виконуються у зручній тональності та теситурних умовах. Чистота інтонування безпосередньо залежить від розвитку ладового почуття. Тому в процесі навчання правильного співу особлива увага приділяється розвитку музичного слуху та ритмічних відчуттів на ладовій основі.

До навчального репертуару у вокальному класі мистецької школи входять класичні твори вітчизняних та зарубіжних композиторів різних музичних епох: вокалізи, арії з опер, романси, пісні. Кожен викладач прагне підібрати такий вокальний репертуар, який буде легко сприйматися учнями та дозволить їм швидко засвоювати та опановувати необхідний матеріал, відпрацьовуючи класичну манеру співу. Щоб повною мірою розкрити вокальні можливості учня, навчальна програма має орієнтуватися на його

музичний розвиток, формування музичного мислення, системне поєднання технічних, художніх та емоційно-образних завдань в опануванні музичних творів тощо.

Висновки. Отже, важливим завданням роботи у вокальному класі мистецької школи є правильне формування та розвиток навичок співу в академічній манері, що складають основу співацької культури учня-вокаліста. Оволодіння базовими навичками академічного співу відповідно до вікових особливостей учня є головною умовою досягнення належних виконавських результатів. Формування технічних співочих навичок та умінь, виконавської культури, розвиток музичних здібностей, емоційності, естетичного смаку мають здійснюватись на доступному пісенному матеріалі, зокрема з використанням народних пісень, вокалізів, романсів як українських, так і зарубіжних композиторів минулого та сучасності.

Список використаної літератури

1. Бірюкова Л. А. Вокальне мистецтво як засіб розвитку духовної культури вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми, 2014. № 1. С. 193–203.
2. Василевська-Скупа Л. П. Основи методики вокальної роботи в школі. Вінниця: ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2016. 54 с.
3. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна. 89 с.
4. Хоменко А. Б., Коробка В. І. Постановка голосу. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 113 с.
5. Черкасов В. Вокально-хорова робота й формування співацьких навичок учнів на уроках музичного мистецтва. *Педагогічні науки*. Кропивницький, 2012. № 107. С. 26-35.
6. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування співацького голосу: Методичний посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. К.: ІЗМН, 1998. 160 с.

Островська Еріка Богданівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – д.п.н., проф. Мозгальова Н. Г.

Духовна творчість галицьких композиторів XIX-XX століть

Постановка проблеми та її актуальність. Національне пробудження у Східній Галичині мало релігійне джерело натхнення і було пов'язане з реформами, що відбувалися в греко-католицької церкви. Австрійська влада в особі Марії-Терезії та її сина Йосифа II змінила статус церкви, надавши їй рівних прав з католицькою, а також ввела закон про обов'язкову духовну освіту для майбутніх греко-католицьких священників. Саме духовна еліта в XIX столітті просувала справу мовного й культурного відродження у Галичині. Дане питання розглядалося в працях В. Витвицького, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Ф. Стешка, В. Щурата.

Мета статті – простежити розвиток духовної творчості композиторів Галичини.

Виклад основного матеріалу. Одним із головних чинників формування національної самосвідомості галицьких українців у XIX-XX була греко-католицька церква. Саме греко-католицькі священники займалися питаннями збереження культурної пам'яті, адже поєднували пастирське покликання з обов'язками письменників, публіцистів, істориків, композиторів, мовознавців, політичних та громадських діячів. Публікації галицької періодики, починаючи від 1820-х років, дають можливість простежити умови та обставини, завдяки яким відбувалось творче становлення галицьких композиторів.

Піднесення духовного життя української громади пов'язано з організацією в 1828 році при греко-католицькому кафедральному соборі у Перемишлі хору, заслуга відновлення якого належить єпископу І. Снігурському, капелану Й. Левицькому, чеським музикантам Алоїзу Нанке та Вікентію Серсавію [6].

Важливою була діяльність, заснованого у Перемишлі в 1817 році Дяківчительського інституту, а також новозаснованої музичної школи, директором якої у 1830 році був призначений А. Нанке. Роль Перемиської школи не обмежується лише сферою церковної практики та піднесенням музичного життя в першій половині ХІХ століття у Галичині. Хоровий багатоголосий акапельний спів, що культивувався в її стінах, став чи не найголовнішим чинником пробудження національної свідомості галицьких українців у 1829–1835 роках.

Важливе значення мало і залучення до церковних відправ у Перемишлі та Львові чеських та німецьких композиторів, зокрема Венцеля Роллечека, якого вважають першим чехом-музикантом, який став композитором та диригентом у Галичині. Не можна не відзначити, що перемиські священники-інтелектуали прагнули вийти за обмежені рамки тогочасної культової музичної традиції, захоплюючись художньою красою духовної музики Д. Бортнянського. У наукових публікаціях Й. Левицького (з Болшева), М. Вербицького, А. Вахнянина, В. Щурата та С. Людкевича Д. Бортнянський постає носієм насамперед української ідентичності та музичним реформатором православної та греко-католицької церков. Науковці відзначають, що опір, який чинило вище львівське духовенство виконанню творів Д. Бортнянського у церковному богослужінні, не зміг зупинити процес їх поширення у Галичині.

Дослідники відмічають внесок Д. Бортнянського у галицьку музичну культуру, оскільки його духовна хорова спадщина стала найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики та її недосяжним ідеалом.

Композитор не був особисто причетним до галицької культури, тому його зв'язок з нею до певної міри є уявним.

Популярність духовних хорових творів композитора у Галичині є результатом підсвідомого пошуку галицькими українцями своєї національної самості – спочатку у галузі церковної музики, криза якої посилила несприйняття тих практик, що насаджувалися представниками «чужих» музичних культур. Д. Бортнянський став утіленням галицької культурної та історичної пам'яті, що через духовний хоровий концерт вела у віддалене минуле – до доби партесного співу, історія впровадження якого була пов'язана зі Львовом [8]. Послідовниками Д. Бортнянського на галицьких теренах можна вважати чеських послідовників композитора Алоїза Нанке та Вікентія Серсавія.

Відзначимо, що завдяки діяльності А. Нанке, талановитого та всебічно освіченого музиканта, центром української церковної музики у першій половині ХІХ століття стає Перемишль, а літургійні твори композитора склали основу тогочасного церковного репертуару. Відомо, що твори Нанке, написані для потреб греко-католицького богослужіння, позначені впливом музики Бортнянського. Переконливим прикладом впливу Д. Бортнянського є звернення А. Нанке до жанру хорового концерту, оскільки серед збережених рукописів музиканта є декілька хорових творів із виразними ознаками концертності. Церковні композиції А. Нанке позначені впливом віденського класицизму, що відображено в їх мелодиці та формі, оскільки в більшості творів композитора переважають двочастинні структури. Однак, на відміну від Д. Бортнянського, внаслідок поєднання канонічного церковно-слов'янського тексту та стилістиці віденського класицизму, літургійні композиції А. Нанке викликають суперечливе відчуття і не зовсім вписуються в традицію українських церковних піснеспівів [9].

Ці зауваги стосуються і В. Серсавія, зокрема двох його віднайдених творів («Явися благодать Божія» та «Во всю землю ізиде»), яким притаманна структурна ясність, простота гармонічної мови, елементи оперно-аріозного

стилю тощо. Цілком у дусі світського галантного танцю написаний середній розділ піснеспіву «Явися благодать Божія», натомість завершальні каданси першого розділу та репризи, з мелізматичними прикрасами в партії сопрано, подібні до оперно-аріозного стилю.

У контексті впливу музики Д. Бортнянського доцільно розглянути церковні композиції М. Вербицького. Ключем до розуміння музики М. Вербицького є також літургійні композиції А. Нанке та В. Серсавія, оскільки саме їм першим випала участь адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужінь греко-католицької церкви. Вплив Д. Бортнянського на творчість М. Вербицького проявляється по-різному, а саме: на інтонаційному рівні, через безпосереднє цитування окремих фрагментів духовних творів композитора; використання певних ритмоформул; своєрідне формотворення тощо.

Аналогічним до будови «Херувимських» Д. Бортнянського можна вважати «Іже херувими» М. Вербицького, з його двох Літургій для мішаного та чоловічого хорів. Обох композиторів зближує наявність класичного мислення, незважаючи на те, що М. Вербицький, як композитор, сформувався вже в епоху романтизму. Впливом Д. Бортнянського позначений єдиний хоровий концерт Вербицького «Ангел вопієше», що особливо відчутно в перших тактах першого розділу твору (Moderato), сповнених споглядально-молитовним настроєм, який характерний для повільних частин концертів Д. Бортнянського. Інтонаційно та ритмічно цей розділ концерту дуже нагадує теми деяких «Херувимських» Бортнянського (№ 2, № 4, № 6). Цікавим є факт, що на підставі віднайдених рукописів А. Нанке встановлено, що четвертий розділ («О восстанії Рождества Твого») Великоднього концерту М. Вербицького є точним повторенням останнього розділу концерту «Ангел вопієше» А. Нанке.

Розглянемо ще одного представника Перемиської композиторської школи, твори якого позначені великим впливом тогочасної світської музики та духовними композиціями італійських і німецьких композиторів

бідермаєрівської доби, І. Лаврійського. На відміну від А. Нанке та М. Вербицького, І. Лаврівський у своїх церковних піснеспівах меншою мірою спирається на Д. Бортнянського, культ духовної музики якого у другій половині XIX ст. починає занепадати через низку об'єктивних причин.

Зазначимо, що упродовж тривалого часу І. Лаврівський жив у Кракові, де йому доводилось слухати церковні твори австрійських та італійських композиторів, тому його літургійні композиції більше подібні до італійської та французької оперних шкіл початку XIX століття. У деяких композиціях, зокрема у піснеспіві «Вічная пам'ять», відчутними є впливи Л. Бетховена та Ф. Шуберта. Йдеться про відому «траурну ходу» з другої частини Сьомої симфонії Л. Бетховена. Ту саму ритмічну модель у другій частині квартету «Смерть і дівчина» використовує і Ф. Шуберт. Натомість у піснеспіві І. Лаврівського «Христос воскрес» Б. Кудрик вбачає інтонаційні запозичення з опери «Зампа» французького композитора та піаніста Ф. Герольда [2, с. 95].

Висновки. Отже, внаслідок реформ, проведених очільниками греко-католицької церкви, вдалось значно підвищити музичний рівень релігійного обряду. Галицько-українська музична культура першої половини XIX століття формувалась саме у площині музики культового призначення, випереджуючи на декілька років процеси, що відбувалися в інших сферах тогочасного мистецького життя. У церковних композиціях, які призначалися для греко-католицького богослужіння, М. Вербицький, І. Лаврівський, А. Нанке та В. Серсавія намагалися наслідувати стиль духовних творів Д. Бортнянського, що вказує на те, що західноєвропейські композиторські напрацювання адаптувалися до культурних потреб тогочасної української церкви.

Список використаної літератури

1. Вербицький М. (2015). О пінії музикальном. *Українська музика наук*. Львів, 2015. Число 1–2. С. 23–27.

2. Кудрик Б. (1995). Огляд історії української церковної музики. *Історія української музики*. Випуск 1. Львів. 127 с.
3. Лисько З. (1994). *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. Львів-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць. 143 с.
4. Уилсон-Диксон Э. (2001). *История христианской музыки*. СПб. : Издательство Мирт. 428 с.
5. Людкевич С. (1999). З приводу 100-х роковин смерті Д. Бортнянського. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. Львів: Дивосвіт. 495 с.
6. Новакович М. (2013). Роль Перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Музичні студії: на пошану Митця: зб. ст. Львів: ТеРус. С. 82–92.
7. Новакович М. (2016). Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 117. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 195–214.
8. Савицький Р. (1976). У поклоні Дмитрові Бортнянському. *Сучасність*. Ч. II (191). С. 114-119.
9. Новакович М. (2016). Чеські музиканти біля витоків перемишльської композиторської школи. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів. Ч. 2 (20). С. 5–22.
10. Новакович М. (2017). Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. № 2. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. (вип. 37). С. 36–44.

Куліш Владислава Іванівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – д.п.н., проф. Мозгальова Н. Г.

Філософо-естетичний аспект сприйняття музики

Постановка проблеми та її актуальність. В наш час актуалізується потреба у дослідженні цілого комплексу питань, пов'язаних з розвитком музичного сприйняття школярів. Одним з них є вивчення філософо-естетичного аспекту сприйняття музики.

Мета статті – висвітлити філософо-естетичні питання сприйняття музики.

Виклад основного матеріалу. З давніх часів музика займала виняткове місце як метод впливу на думки та розум людей. Філософський погляд на сприйняття музики має давню історію. Так, при первісному доісторичному ладі музика мала значення чудодійного магічного прийому формування ментальності та душі людини. Добре відомою є функція та призначення обрядової музики в розвитку містично-богословських уявлень в Середніх віках. Стародавні китайські філософи та поети вважали, що завдяки музиці здійснюється відповідність та злагодженість між Небом та Землею, а також створюються канони керування країною та її громадянами.

Прекрасним зразком філософського усвідомлення квінтесенції музичного мистецтва є уявлення та погляди відомого вченого Давньої Греції Аристотеля. Цікаві судження Аристотеля, що стосуються мистецтва, і досі користуються великою популярністю та є важливими для сучасної методології мистецтва. Особливо це стосується міркувань щодо потреби, навіть необхідності, отримання художнього задоволення від сприйняття музики. Зацікавленість вченого було звернено на питання змісту та важливості музичного мистецтва для людства, а також вивчення процесу дії музики на індивідів, властивостей естетичного осягнення реальності та природу одухотворення (морального очищення, піднесення душі через мистецтво, що виникає в процесі співпереживання та співчуття) за допомогою музики.

Філософське розуміння сутності мистецтва, його значення в соціальному та особистому житті людини, закони та знання про музичне

мистецтво спряють розробці методології, що дозволить розуміти та використовувати емпіричні матеріали, розбиратись в багатьох різноманітних теоріях та ідеологіях, а також в результатах та висновках дослідницьких пошуків.

Філософо-естетичний аспект формування музичного сприйняття передбачає його розгляд крізь призму основних гносеологічних питань, коли досліджуються загальні закономірності відображення дійсності в музиці, розкривається об'єктивний зміст суб'єктивних слухацьких образів та їх місце і роль у свідомій діяльності людини.

Підтримуючи філософсько-естетичні погляди на сприйняття музики, вчені різних часів розкривають його специфічні особливості. Зокрема, вони пов'язують процес формування сприйняття із самовихованням та самовдосконаленням особистості (Д. Дідро, А. Дістервег, Ж. Руссо, Й. Песталоцці, С. Русова та ін.), акцентують увагу на орієнтаційній та регулятивній функціях сприйняття, що визначають спрямованість та особливості набуття знань і вмінь, (І. Зязюн, Л. Потап'юк), вказують на емоційність сприйняття та його роль у формуванні особистості дитини (В. Сухомлинський, Р. Лемберг), відзначають діяльнісний аспект сприйняття, що передбачає готовність та вміння користуватися набутими знаннями (О. Ростовський, О. Щолокова), пов'язують сприйняття із духовною діяльністю людини (О. Рудницька, О. Олексюк).

Отже, основу методології сприйняття музики складають закони філософії про універсальність мистецтва та визнання його формою суспільної свідомості; самобутня та оригінальна концепція дії мистецтва на людину та соціальну свідомість; ідеї про безмежну сутність мистецького творіння його невичерпність та багатозначність змісту, множинність його теоретичних, виконавських і слухацьких інтерпретацій; активність музичного сприймання як засобу реалізації художнього відношення до мистецтва.

Аналіз наукових джерел показав, що сприйняття досліджується в різних аспектах його прояву: як процес, що відбувається одночасно з осмислення

музичного образу, як повторюване звернення до твору, як занурення в музичний зміст, як наслідок творчого усвідомлення вражень тощо. Розглянемо перший аспект сприйняття.

З філософської точки зору процес – це комплекс явищ, ситуацій, перемін, що включають єдність та направленість, а також окреслюється семантичним поєднанням тривалості. Деякі компоненти процесу виступають генераторами, вони є початковою точкою процесу або його результатом; решта – умовами, що забезпечують ефективність даного процесу [8]. Процес сприйняття музики містить чуттєве сприйняття під час звучання музики, розуміння смислового значення музичної мови та художнє тлумачення образного змісту твору. Головною особливістю процесу сприйняття є його цілісність та єдність. Вчені відзначають, що процес сприйняття не формується нарізно з різних компонентів (емоційного та раціонального), не розкладається на різні етапи, а відбувається синхронно у структуризації почуттів, сприйняття, думок, асоціацій, що відповідає суті людського пізнання [6].

Процес музичного сприйняття окреслюється симбіозом слухача та музичного твору. У цій обумовленості необхідно розпізнавати діяльні та бездіяльні, випадкові та не випадкові, свідомі та несвідомі складові. Для того щоб охарактеризувати цілісність та наповненість цього взаємозв'язку потрібно мати на увазі, що слухач відіграє роль не тільки людини, яка вивчає та аналізує музичний твір, але й людини, на яку музика має пряму дію [5, с. 254]. З цих позицій, сприйняття музики є своєрідним засобом об'єднання та інтенсивного взаємозв'язку між музичним твором та слухачською аудиторією. Вчені відзначають, що сприйняття музики – це один з видів естетичного сприйняття. Йому притаманні характеристики загального відчуття мистецтва, але в той же час воно має свої властивості через особливість музики як виду мистецтва. Якщо розглядати з іншої сторони, то сприйняття музики – це різновид художньо-пізнавальних процесів, які є підсумком тривалого соціального та історичного розвитку людини.

У сучасній науковій літературі найпоширенішими є два визначення, які характеризують процес слухання музики – це «сприйняття музики» та «музичне сприймання». Твердження «сприйняття музики» в основному застосовується у роботах психологів. Це поняття відтворює обставини, під час яких сприйняття стосується музики виключно як об'єктивний матеріальний процес, як винятковий предмет впливу на особистість. Визначення «музичне сприймання» означає звернення уваги на «розуміння та усвідомлення призначення музики як виду мистецтва, що є особливою формою відображення дійсності як естетичного і художнього явища» [4].

Музичне сприйняття є різновидом музичної діяльності, що поєднує музичну творчість, музичне виконавство і сприйняття самих музичних творів. Однак, процес сприйняття музики є неподільним та утворюється з безлічі умов, призначень, дій та структур, кожен з яких має свої своєрідні ознаки, будову та наповнення.

Отже, сприйняття музики має свої особливості, що вирізняє його від сприйняття інших подій і речей. У навчальній діяльності слід зважати на те, що це комплексний, різносторонній та неоднозначний процес. Його сутність полягає в тому, що з однієї сторони, направленість сприйняття закладена та визначена музичним твором, а з іншої сторони, воно вміщує творчу діяльність слухачької аудиторії, яка особливим способом вносить зміни в художній образ музичного твору. Вчені відзначають, що під дією власного життєвого досвіду, художніх взірців, ідеологічних поглядів, поставленої мети сприйняття музики змінюється та збагачується. Таким чином, перцептивна праця виконавця і слухача є частиною довготривалого процесу творення музики.

З точки зору осмислення художнього сприйняття як процесу досягнення естетичного відношення до мистецтва, можна зробити важливий висновок: коли мистецтво стає особливо значущим для особистості, тоді з великою мірою динамізується естетичне відношення до самої музики в процесі її сприйняття.

Список використаної літератури

1. Гатальська С. (2005). *Філософія культури*. Київ: Либідь. 328 с.
2. Дем'янчук О. Н., Кутузов Г. Л., Петрович В. С. (2001). *Проблеми художньо-естетичної освіти і виховання учнівської та студентської молоді в умовах національного відродження*. Луцьк: Вежа. 128 с.
3. Єршоміна О., Сердюк І. (2000). Формування естетичного сприйняття музики (з досвіду роботи). *Мистецтво та освіта. №1*. С. 39-41.
4. Леонтьев Д. В. (2002). Чувствений и рефлексивный слои в восприятии музыки. *Психология искусства*. Самара. 19-20 с.
5. Назайкинський Е. В. (1988). *Звуковий мир музики*. Москва: Музыка. 254 с.
6. Ростовський О. Я. (1977). *Педагогіка музичного сприймання*. Київ. 234 с.
7. Сапожник О. (2002). Музично-естетичне виховання: зміст і структурні компоненти. *Рідна школа. №12*. С. 20-22.
8. Тарапата Л. Г. (2004). *Філософія музики*. Суми: Суми ДПУ ім. А. С. Макаренка. 76 с.

Лабутіна Любов Вадимівна, м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., ст. викл. Якимчук О. М.

Жанрово-стильові особливості хорової творчості для дітей

Богдани Фільц на канонічні тексти

Постановка проблеми та її актуальність. Написання музики для дітей є важливим і відповідальним завданням. Адже композитору нескладними засобами виразності необхідно створити високохудожній твір, аби сформувати естетичний смак дитини. Українські композитори активно долучились до написання творів для дітей, поповнивши педагогічний репертуар різними музичними жанрами. Однією з таких постатей останньої

третини ХХ-початку ХХІ ст. є Богдана Фільц, творчість якої позначена яскравою індивідуальністю, високим рівнем композиторської майстерності.

Творчість Б. Фільц привертає увагу українських дослідників. Загальна характеристика творчості висвітлена у дослідженнях В. Белікової [1, 2, 3]. Стильові особливості хорових творів для дітей Б. Фільц розглядаються у статті Л. Шегди [5].

Мета статті – виявити жанрово-стильові особливості хорової творчості для дітей Б. Фільц на канонічні тексти.

Виклад основного матеріалу. Творчість Б. Фільц належить до визначного доробку українських композиторів останньої третини ХХ–початку ХХІ ст., який «приваблює органічним виявленням духовних основ буття людини та національної ментальності» [4].

Творча спадщина композиторки представлена різними жанрами: симфонічною, інструментальною, камерно-вокальною, хоровою музикою. Вагоме місце займають хорові твори для дітей, серед яких акапельні, хори з супроводом. З 1990 р. Б. Фільц звертається до написання духовних творів. Одинадцять композицій з доробку «дитячої» хорової музики написані авторкою на канонічні тексти. Вони користуються великою популярністю у творчих колективів і з великим успіхом звучать не лише в Україні, а й різних країнах світу.

Музична мова цих піснеспівів ґрунтується на «галицькій богослужбовій традиції, здобутках української композиторської школи перших десятиліть ХХ ст.» [5, с. 53]. Авторка не використовує богослужбових наспівів, проте мелодика цих творів інтонаційно близька українській церковній традиції. Векторами «впливу у формуванні її власного стилю є народно-співочі традиції та засоби сучасної композиційної техніки» [5, с. 53]. Л. Шегда зазначає, що «генеза образності, породжена цими багатими пластами української музики, має не лише художню, а й етично-світоглядну основу» [5, с. 53]. Тому її музика сповнена позитивним світовідчуттям, людяністю, любов'ю до рідної домівки, свого краю, української природи.

Пізнаваність вокально-хорового стилю Б. Фільц у творчості для дітей «зумовлюється романтичною піднесеністю, багатомірністю світлої, умиротвореної налаштованості, щирістю молитовних звертань й загальною споглядальністю» [5, с. 53].

Духовні твори на канонічні тексти можна поділити на богородичні молитви, які відрізняються аріозно-романсовим складом мелодій та величальні твори з енергійними ритмоінтонаціями. Так, богородичні молитви «Достойно є», «Преславна Приснодіво Богородице», «Під твою милість» (цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці»), «Богородице, Діво» характеризуються романтичною натхненністю, вишуканою стриманістю, глибоким емоційним контекстом, лаконічністю мелодики. Пісенспіви «Царю Небесний», «Отче наш» є зразками лаконічних молитов, у яких відбувається «концентрація на словесному ряду, через що мисткиня виявляє значущість особистісного сприйняття сакральної молитви» [5, с. 57].

Основними стильовими рисами вокально-хорових творів для дітей на канонічні тексти є:

- економні засоби виразності (яскрава мелодика, що легко запам'ятовується, чітка й нескладна структура викладеного матеріалу, вживання елементів пісенних й танцювальнообразних жанрів, народного музичного фольклору).

- поєднання різних стильових ознак, яке знаходиться в контексті музичної культури другої половини ХХ ст. Проте композиторка не «йде шляхом апробування новітніх технічних засобів, нетипових мікстових чинників і жанрових експериментів» [5, с. 55] для індивідуалізації свого стилю. Вона мислить за межею авангардності.

- Б. Фільц обирає мініатюру як основний жанр творчості для максимальної концентрації змісту. У малому висловлює глибокий смисл.

- композиторка відмовляється від сонористичного звучання, надаючи перевагу мовно-просодичним чинникам.

- основними темами духовних творів є теми подяки й покаяння як прояву духовного та морального очищення [5].

Висновки. Аналіз вокально-хорових творів композиторки дозволяє виділити особливості її музичної мови та зробити деякі узагальнення. Хорові твори для дітей на канонічні тексти поєднують у собі засади українського богослужбового співу, української народної співочої традиції, хорового духовного концерту. Авторка уникає сучасних засобів виразності музичної мови (сонористика, атональність). Композиторка використовує прості, доступні для виконання дітьми, засоби виразності. При цьому глибоко розкриває сакральний зміст молитов. Для більшості піснеспівів Б. Фільц обирає форму мініатюри для максимальної концентрації смислу. У хорових творах для дітей на канонічні тексти поєднується естетична й етична складові. Піснеспіви мають глибокий виховний потенціал.

Список використаної літератури та джерел

1. Белікова В. Її музика – наше життя, наше багатство. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2013. 52 с.
2. Белікова В. Музика Б. Фільц як чинник розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця мистецького спрямування. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. ЦДПУ ім. В. Винниченка. Вип. 163. 2018. С. 83-87. URL: https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi_zapysky/163/18.pdf (дата звернення 17.03.2021).
3. Белікова В. Висвітлення загальної характеристики музичної творчості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Вип. 9. 2019. С. 10-11. URL: <http://armp.kgpa.km.ua/Files/APMP09/4.pdf> (дата звернення 20.03.2021).
4. Лельо З. Б. Фільц – берегиня традицій Львівської композиторської школи. 2017. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2017/10/17/%D0%B1%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%86-%D0%B1%D0%B5%>

D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D1%8F-
%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9-
%D0%BB/ (дата звернення 13.03.2021).

5. Шегда Л. Стилiстичнi особливостi хорових творiв для дiтей Б. Фiльц на канонiчнi тексти. *Студiї мистецтвознавчi*. К.: IМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 53-59 URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27605/08-Shegda.pdf?sequence=1> (дата звернення 25.03.2021).

6. Ярова М. Хорова спадщина українських композиторiв – основний методичний матерiал для дитячих хорових колективiв. *Науковi записки. Серiя: Педагогiка*. ЦДПУ iм. В. Винниченка. 2008. № 1. С. 63-67. URL :<https://cyberleninka.ru/article/n/horova-spadschina-ukrayinskih-kompozitoriv-osnovniy-metodichniy-material-dlya-dityachih-horovih-kolektiviv/viewer> (дата звернення 23.03.2021).

Мілецька Тетяна Адамівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керiвник – к.п.н., доц. Теплова О. Ю.

Формування виконавської музичної культури школярiв як педагогiчна проблема

Постановка проблеми та її актуальнiсть. Зростання значення феномену виконавської музичної культури особистостi в системi загальної музичної освіти стикається з тенденцiями недостатньо чiткого й обгрунтованого визначення його сутностi, змісту й структури в сучасних соцiально-педагогiчних умовах. Сучаснi тенденцiї розвитку мистецької освіти вимагають розумiння виконавської музичної культури як невід’ємної складової гармонiйного розвитку учня, що зумовлює необхіднiсть визначення відповідної структурної органiзацiї цього особистiсного феномену.

Нове розуміння сутності й структури виконавської музичної культури школяра передбачає зміну дидактико-методичних підходів до її формування, що актуалізує проблему наукового обґрунтування та створення програм з музичного навчання як чинників становлення виконавської культури учня. Наведене засвідчує необхідність розроблення інноваційної дидактико-методичної системи формування виконавської музичної культури учнів дитячих мистецьких закладів.

Окремі аспекти проблеми формування виконавської музичної культури учнів досліджували О. Грисюк, Н. Гузій, Т. Кротова, О. Крюкова, К. Стецюк. В. Холоденко, Г. Шостак та інші.

На думку дослідників виконавська культура особистості характеризується тим, якою мірою людина засвоїла цінності музичного мистецтва. Важливість такого підходу для музичної педагогіки обґрунтовано тим, що він дозволяє виявити своєрідність змісту виконавської музичної культури, форми її виявлення та сферу впливу на людину.

Мета статті – проаналізувати сутність окремих компонентів формування в учнів виконавської музичної культури.

У дослідженнях О. Радиної, А. Катинене, М. Палавандишвілі сутність музичної виконавської культури учня вбачається у взаємодії різних видів музичної діяльності, їх результатах, а також в процесі діяльності, в ході якого формується музично-естетична свідомість людини: її інтереси, потреби, почуття, установки, естетичні оцінки, смаки, ідеали, погляди тощо. О. Ростовський тлумачить це поняття як індивідуальний соціально-художній досвід особистості в царині музичного мистецтва тощо [6, с. 96].

Виклад основного матеріалу. Інноваційні тенденції виявилися і на рівні окреслення компонентного складу виконавської музичної культури школяра як складного інтегративного, багаторівневого утворення. Суттєво збагатився глосарій окремих компонентів виконавської музичної культури, пов'язаних із певними видами музично-естетичного опанування світу, зокрема сприйманням і виконанням музики. Наприклад, Б. Брилін дослідив слухацьку

виконавську культуру підлітка, визначивши її як інтегративну якість особистості, що виявляється в здатності учня до духовного збагачення засобами музики, яка сприймається та виконується в умовах навчання та дозвілля [2, с. 15].

Постановка проблеми формування музичної виконавської культури школярів віддзеркалилася й на професійно-педагогічному рівні, зумовивши появу наукових публікацій, присвячених становленню певних складових або цілісної виконавської музично-педагогічної культури вчителя. Зокрема, В. Міshedченко розглядає це утворення як систему музично-педагогічних знань, умінь і навичок, що виявляється в інтегруючій здатності здійснювати музичне навчання й виховання дітей на основі художньо-педагогічного спілкування. На думку дослідниці, музично-педагогічна культура відображає зміст, обсяг, якість та системність педагогічних і музичних знань та умінь, що дозволяють учителю повною мірою реалізувати свій творчий потенціал [4, с. 249].

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває проблема створення певних педагогічних умов, що забезпечить ефективне формування виконавської культури учнів у процесі інструментальної підготовки у дитячих мистецьких навчальних закладах. Г. Падалка надає фундаментальне визначення щодо розуміння поняття «педагогічні умови» як необхідних обставин, цілеспрямовано зорієнтовані на досягнення результативності процесів навчання, виховання, розвитку особистості [5, с. 148].

Серед першочергових педагогічних умов щодо формування виконавської культури майбутніх музикантів ми розуміємо спеціально створені ситуації під час занять, необхідні й достатні для ефективного осягнення й відтворення фортепіанних творів у процесі їх вивчення та презентації в умовах концертного виступу. Г. Падалка визначає такі необхідні педагогічні умови як:

- створення позитивної атмосфери навчання;

- досягнення діалогових засад взаємодії викладача і учня у навчальному процесі;

- забезпечення пріоритету практичної виконавської діяльності [5, с. 160].

Спираючись на авторитетний досвід провідного педагога Г. Падалки, ми вважаємо, що педагогічними умовами ефективного формування виконавської культури учнів у мистецьких позашкільних навчальних закладах, можна визначити додаткові, такі як:

- інтенсифікація стильового та жанрового підходу у історико-культурному аспекті в процесі вивчення й виконання українських та зарубіжних фортепіанних творів;

- забезпечення діалогових засад взаємодії вчителя і учня на основі особистісно зорієнтованого підходу до виконавського аспекту навчання;

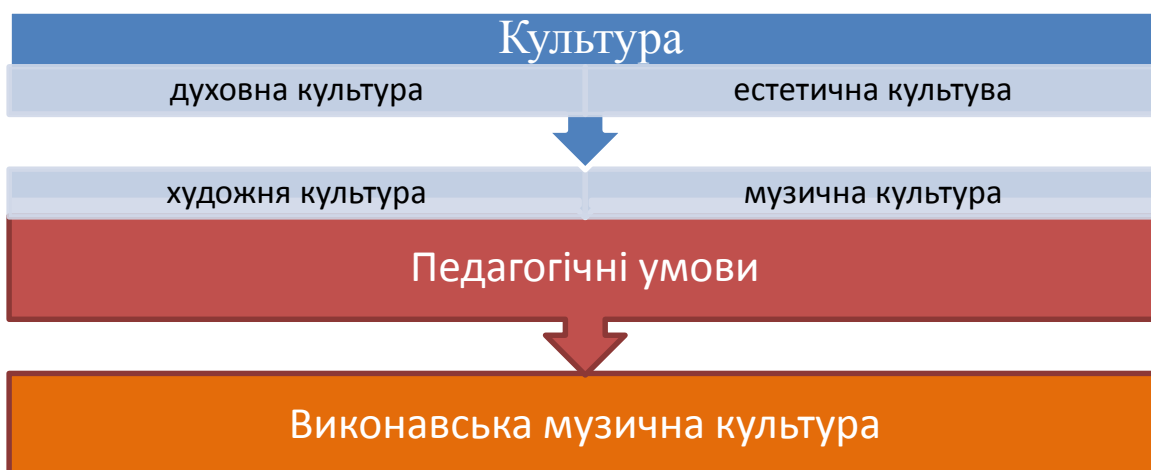
- розвиток творчої самостійності в аналітичному опрацюванні фортепіанних творів українських та зарубіжних композиторів як ознаки готовності підлітків до виконавської діяльності.

- застосування активних форм навчання, та різноманітних ситуацій, які формують культуру учнів;

- використання міжпредметних зв'язків.

Розглянемо ефективність застосування виокремлених педагогічних умов формування виконавської музичної культури учнів (Схема 1).

Схема 1.



Важливою педагогічною умовою визначено інтенсифікацію стильового та жанрового підходу у історико-культурному аспекті в процесі вивчення й виконання українських та зарубіжних фортепіанних творів. Застосування цієї педагогічної умови має на меті спонукати учнів до глибокого осмислення стильової національної сутності особистості композитора, епохи створення музичного твору; до активізації національно-культурних рис і якостей, які позитивно впливатимуть на створення художньо-переконливої й технічно-досконалої інтерпретації українських та зарубіжних фортепіанних творів.

Забезпечення діалогових засад взаємодії вчителя і учня на основі особистісно зорієнтованого підходу до навчання. Мета цієї умови полягає в побудові таких взаємовідносин між викладачем і учнем, в яких останнього необхідно навчити давати адекватну художньо-естетичну оцінку в виконавському аспекті щодо створення художньо-цінних образних проектів в процесі виконавської підготовки.

Наступною педагогічною умовою ефективного формування виконавської культури учнів ми виділили розвиток творчої самостійності в опрацюванні фортепіанних творів українських та зарубіжних композиторів, як ознаки готовності учнів до сценічно зорієнтованої виконавської діяльності. Головним завданням цієї умови було спрямування особистості учня до творчого пошуку оптимальних способів вираження власного художнього задуму в процесі виконання фортепіанних творів, що було нами визначено як важлива виконавська якість учня-виконавця.

Висновки. Отже, аналіз застосованих педагогічних умов процесу формування виконавської культури учнів дає підстави стверджувати, що кожна педагогічна умова відокремлено від інших не може забезпечити успішного формування виконавської музичної культури учнів. Відсутність навіть однієї умови, за дотримання всіх інших, негативно впливатиме на зазначений процес формування виконавської культури. Лише комплексне забезпечення визначених педагогічних умов може стати основою вирішення

проблем формування виконавської музичної культури учнів у мистецьких позашкільних навчальних закладах.

Список використаної літератури

1. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х томах. М.: Искусство. ИЧП Лига, 1994. Т. 1. 541 с.
2. Брилін Б. Акомпанемент та імпровізація. Тексти лекцій та методичні матеріали з курсу «Акомпанемент та імпровізація» для студентів музично-педагогічних факультетів ВНЗ, університетів культури і мистецтв, а також для вчителів музики ЗОШ. Вінниця, 2006. С. 82.
3. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано: підручник. Л.: ЛДМА, 2001. 244 с.
4. Мішеченко В. Творча діяльність як засіб музичного виховання молодших школярів. Вісник Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка. Серія: Педагогічні науки. Вип. 1. 2017. С. 247-255.
5. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К. Освіта України. 2008. 274 с.
6. Ростовський О. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. Посібник [2-е вид. доп.]. Тернопіль. Навчальна книга. Богдан, 2000. 216 с.

Музика Юрій Олегович, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – д.п.н., проф. Брилін Б. А.

Музично-творчий розвиток молодших школярів

Постановка проблеми та її актуальність. Оволодіння музичним мистецтвом – шлях складний і багатогранний. Завдяки розвитку різноманітних

технічних засобів відтворення музика стала одним із найрозповсюдженіших та найдоступніших видів мистецтва. Тому на сьогоднішній день актуальним постає питання, якими засобами та методами прищепити учням любов до прекрасного; ввести у світ великого музичного мистецтва; виховати музично-естетичні потреби, як частину всієї духовної культури людини; розвинути доступними методами і засобами музичні творчі уміння молодших школярів.

Спробуємо розв'язати це питання у контексті позашкільної музичної діяльності молодших школярів, яке активно доповнює програму уроків музики у загальноосвітній школі та розширює обрії музично-виконавських творчих умінь учнів.

Психофізичні аспекти дитячої музичної творчості фундаментально представлені у працях відомих психологів Л. Виготського, А. Макаренка, Б. Теплова, В. Шульгіна. Проблемою розвитку музичного творчого мислення школярів займались А. Арчажнікова, П. Блонський, А. Болгарський, Л. Заньков, Д. Кабалевський, Г. Падалка. Особливості сприймання школярів вивчались І. Алієвим, В. Белобородовою, В. Рігіною, О. Ростовським. Педагогічна проблема дитячого дозвілля висвітлювались у працях Б. Бриліна, Л. Хлебнікової. Але, не зважаючи на величезну кількість психолого-педагогічної літератури з проблеми музично-творчого розвитку молодших школярів, проблему не можна вважати вивченою в достатній мірі.

Мета статті – проаналізувати педагогічний вплив музичних занять на музично-творчий розвиток молодших школярів. Аналіз використаних джерел показав, що чимало вчителів, музикознавців, присвятили свої роботи проблемі позашкільної музичної діяльності учнів.

Виклад основного матеріалу. Ідеї музичного виховання, як теорії, сягають своїм корінням в далеке минуле. Дитяча музична творчість розглядалась ще за часів античних філософів – Піфагора, який вважав музику важливим засобом естетичного виховання; Платона і Аристотеля у контексті естетично-морального впливу мистецтва на життя суспільства та його виховну роль. В працях античних філософів зустрічаються свідчення того, що музика

була важливим засобом естетичного виховання. Піфагор, наприклад, вважав гармонію будови всесвіту відображенням гармонії музичної, а в русі планет чув містичні мелодії «гармонії сфер».

Дещо з іншого боку розуміли роль музично-естетичного виховання Платон і Арістотель. Головний акцент у теорії виховання, вони робили на вивчення естетично-морального впливу мистецтва на суспільство, розглядали соціальні функції музики, її значення в управлінні державою. Тому, розмірковуючи про виховання у підростаючого покоління людяності, доброти, милосердя, не можна забувати, яку роль відіграє при цьому мистецтво, зокрема музичне.

У школі традиційно пов'язують естетичне виховання з моральним, з розвитком соціальної активності. Виховні можливості закладені в кожній навчальній дисципліні, але найбільш значні в цьому відношенні якості образного змісту музичного мистецтва. У руках вчителя музичного мистецтва – один з найсильніших засобів впливу на думку та почуття дитини. Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, в тому, що людина прекрасна, а це переконання по суті є основою естетичної, моральної культури.

Творчість являє собою складну психічну діяльність людини, результатом якої є нові, оригінальні продукти в матеріальній чи духовній сфері людського життя. Найвищою формою творчості є діяльність, яка прокладає нові шляхи в науці й мистецтві. Така форма творчості доступна одиницям. Однак, неправильно думати, що творчість випадає лише на долю обраних. Творчість має місце всюди, де людська уява комбінує, змінює, народжує хоча б тільки елементи нового. Відомий психолог Л. Виготський пише: «Якщо розуміти творчість в її істинному психічному смислі, як створення нового, легко дійти висновку, що творчість властива всім більшою чи меншою мірою, вона також є нормальним і постійним супутником дитячого розвитку» [2, с. 33].

Об'єктом нашого аналізу є дитяча музична творчість у контексті процесу музикування. У процесі музичної діяльності дітей творчість може

проявлятися в різних формах. Видатний музикант і педагог Б. Яворський вказував на такі форми прояву дитячої творчості, як хорове, інструментальне і диригентське виконавство, слухання музики, її критична оцінка, літературні й художні ілюстрації до прослуханих інструментальних творів і, зрештою, безпосереднє індивідуальне і колективне створення музики [6, с. 14].

На розвиток дитячої музичної творчості благотворно впливають багато факторів. Творчість, як й інші види музичної діяльності, передбачає достатній рівень розвитку основних музичних здібностей. Видатний психолог Б. Теплов зазначає, що ядро музикальності утворюють три музичних здібності: ладове чуття, здатність до слухового уявлення і музично-ритмічне чуття [4, с. 41]. Сучасна психологія має в своєму розпорядженні також обширні дані про особливості перцепції, інтелекту, характеру і стимулів діяльності індивідуума, що сприяють творчій діяльності. У перцептивних властивостях особи виділяються уважність, вразливість, сприятливість; в інтелектуальних особливостях – фантазія, досить високий рівень знань; до типових рис характеру належать оригінальність, ініціативність, наполегливість, працездатність.

Дитяча творчість повинна бути вмотивована. Таким мотивом може бути ігрова ситуація: напиши, як композитор, пісню для виступу на святковому ранку, до дня народження мами тощо; придумай кращу мелодію та ін. На думку В. Шульгіної, в процесі творчості спостерігається яскраво виражена стадійність. Дослідниця пропонує таку класифікацію етапів творчості:

1) підготовчий (накопичення і формування узагальнених слухових уявлень певних композиційних структур у процесі виконання, слухання і аналізу творів у жанрі майбутньої творчості);

2) народження музичного задуму (вибір поетичного тексту для мелодизації, теми для варіювання, жанру майбутнього твору та ін.);

3) розвиток задуму (вибір засобів музичної виразності, написання варіантів, їх критичний аналіз і відбір);

4) оформлення задуму [5, с. 12].

Специфіка дитячої творчості полягає у тому, що вона зароджується у співдружності з творчістю дорослого. На перших порах педагог по суті сам планує виникнення «художнього задуму» у дитини: непомітно підказує літературний текст для створення пісеньки або тему для варіювання.

Вчитель бере активну участь і в аналізі літературного тексту, і в пошуках засобів музичної виразності, і в критичному аналізі дитячих творів. Спочатку доля участі педагога у дитячих творах велика, а в міру розширення самостійних дій учня вона поступово зменшується.

Стимулом для виникнення у дітей власних задумів є творча атмосфера на заняттях. Л. Виготський зазначає, що творчість не виникає, якщо життя не ставить перед людиною нових завдань, якщо звичне цілкомурівноважує її з навколишнім світом. Нові потреби і бажання збуджують процес уяви [2, с. 315]. Цю ж думку підтверджує П. Блонський у роботі «Розвиток мислення у школяра»: людина починає думати там, де звичка і механічне перенесення знань недостатні [1, с. 35].

Експериментальне дослідження «Дидактика і життя», проведене під керівництвом Л. Занкова у спеціальній лабораторії виховання і розвитку Інституту теорії й історії педагогіки, показало, що не можна обмежувати учнів тільки галуззю знань і навичок. Основна мета школи – досягти оптимальних результатів у творчому розвитку учнів. Стимулом такого розвитку є внутрішні протиріччя, що виникають між новими потребами і наявними можливостями, новими завданнями і звичними способами мислення. Завдання педагога, на думку Л. Занкова, – знайти специфічні форми навчання, в яких проявиться боротьба нового зі старим, створювати навчальні ситуації, які б максимально активізували учнів, стимулювали їхню самостійність і творчі пошуки на основі емоційного захоплення та інтересу до навчання [3, с. 56]. Все поширенішими формами музичного-творчого розвитку молодших школярів стають гра в оркестрах (народних інструментів, духових), участь у дитячих музичних ансамблях (бандуристів, сопілкарів, гітаристів), індивідуальне навчання дітей гри на музичних інструментах. Досить

популярною стала також постановка номерів з дитячих опер в дитячих мистецьких навчальних закладах.

Висновки. Аналіз проблеми музично-творчого розвитку молодших школярів довів, що виконання музики – одна з найдієвіших форм музично-творчого розвитку учнів. Граючи на музичному інструменті, дитина активно включається в процес музикування, під час якого розвиваються її творчі здібності, виховується художній смак. Тому в Україні таку велику увагу приділяють розвиткові різноманітних форм музичного навчання дітей, залученню їх до практичної музично-творчої діяльності. Великі виховні можливості, що криє в собі активна музична діяльність, по-справжньому можуть бути реалізовані за певних умов. Головна з них – творча спрямованість всіх форм музичного виконавства школярів.

Список використаної літератури

1. Блонский П. П. Педология: Книга для преподавателей и студентов вузов. Под ред. В.А.Сластенина. М.: ГИЦ. Владос, 2000. С. 35.
2. Виготський Л. С. Психологія мистецтва. М., 1976. С. 315.
3. Занков Л. В. Беседы с учителями. Содружество ученого и учителя: Книга для учителя. М., 1991. С. 56.
4. Теплов Б. М. Избранные труды: В 2-х т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. 328 с.
5. Шульгіна В. До питання про психологію дитячої музичної творчості. Музика в школі. К.: Музична Україна, 1977. Вип. 4. С. 9-13.
6. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. М., 1972.
7. Яценко В. Г. Музыка в школі. К., 2000. № 2.

Науменко Назарій Олегович, м. Вінниця
концертмейстер кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії

Визначення загальнонаукового змісту поняття «жанрово-стильова компетентність»

Постановка проблеми та її актуальність. Формування жанрово-стильової компетентності майбутніх учителів мистецтва здійснюється в освітньому процесі на основі використання комплексу форм, методів та засобів навчання. Жанрово-стильову компетентність майбутніх учителів мистецтва, вчені (Лю Цянь Цянь, Н. Мозгальова, Т. Пляченко, Л. Степанова та ін.) визначають як цілісну фахову якість, яка інтегрує мотиви, знання, оцінки, уміння та навички з теорії та історії мистецтва й зумовлює здатність особистості до розуміння художнього смислу тексту у жанрово-стильовій площині.

Мета статті полягає у визначенні загальнонаукового змісту поняття «жанрово-стильова компетентність».

Виклад основного матеріалу. Для студентів педагогічних спеціальностей мистецького напрямку невід'ємною складовою професійної підготовки є формування жанрово-стильової компетентності, що передбачає набуття жанрових та стильових художньо-педагогічних компетенцій. Формування жанрово-стильової компетентності є складним процесом, для усвідомлення якого потрібно з'ясувати зміст понять «компетентність», «жанр» та «стиль» в мистецтві, виявити їх загальнонауковий зміст.

Зазначимо, що у більшості трактувань поняття «компетентність» наголошується на системному характері явища та його багатоконпонентній структурі. Зокрема, це: складний динамічний характер поєднання всіх сфер діяльності вчителя, що формується у процесі фахового навчання (Т. Пляченко) [6, с. 86]; професійні знання, навички і досвід у даній спеціальності, відношення до справи, певні позитивні схильності, інтереси й прагнення, здатність ефективно використовувати знання й уміння, особистісні якості для забезпечення необхідного результату на конкретному робочому місці (Я. Сікора) [8, с. 47-50]; комплекс характеристик: розвинений чуттєвий досвід;

навички до практичного життя; розвинені потреби, здібності, звички; набір базових особистих властивостей, які гарантують пристосованість особистості до життя; уміння орієнтуватись у змінних умовах, знаходити оптимальні засоби реалізації свого особистого потенціалу (О. Кононко) [4, с. 6]; єдність, де науково орієнтовна основа дії визначає логіку її практичного виконання, яка полягає в інтелектуально-моральній саморегуляції, спрямованій на швидке вирішення суб'єктом певних життєвих проблем (І. Бех) [1, с. 6].

О. Боднар інтерпретує компетентність як наслідок саморозвитку особистості, синтез когнітивного, предметно-практичного та особистого досвіду; форму існування знань, умінь, освіченості в цілому, яка зумовлює особистісну самореалізацію, знаходження свого місця у світі; особистісне утворення, що дозволяє людині встановлювати зв'язок між знаннями та конкретною ситуацією, визначати алгоритм дій для успішного вирішення проблеми [2, с. 130-135]. Подібної думки дотримується Л. Степанова, яка вважає, що «компетентнісний підхід дозволяє більш зосереджено розглядати різні аспекти та фактори формування висококваліфікованих та творчих фахівців у педагогічній сфері. Означений підхід зумовлює більш поглиблене та чітке розуміння власного навчання та усвідомленої спрямованості до конкретних результатів, орієнтованим на майбутню викладацьку та виконавсько-інтерпретаційну діяльність» [9, с. 78].

Отже, розглядаючи питання формування художньо-стильової компетентності майбутнього вчителя мистецтва, ми насамперед пов'язуємо спрямованість змісту підготовки студентів до відображення художньої складової мистецтва (художня компетентність) через мистецьку грамотність майбутнього вчителя [5, с. 5]. Вивчаючи мистецький текст, студенти виділяють принципи творочентризму, контекстуальності, що виводить освітній процес на якісно новий рівень усвідомлення його жанрово-стильового змісту. Зазначимо, що філософи, досліджуючи проблеми жанрів, пов'язують їх з розвитком загальної теорії мислення, розглядають феномен жанру як структуро-твірний елемент художнього твору.

З досліджень, присвячених соціальному аспекту феномену жанру, виділимо розвідку І. Покулити. Дослідниця розглядає жанр у зв'язку з історичною динамікою мистецтва і доводить, що даний феномен необхідно розглядати в контексті соціо-культурних засад процесу жанроутворення. Фокус її спостережень спрямований на виявлення креативного аспекту сутності жанру, аспекту завершеної цілісності, які свідчать про соціально-креативну роль жанру як компоненту взаємодії з категоріями виду, стилю, художнього образу, що визначають стратегії процесу жанроутворення та модифікацій жанрів у сучасному мистецтві [7, с. 11].

У зв'язку з усвідомленням майбутніми вчителями мистецтва проблеми жанро-утворення, видається важливою позиція С. Шипа щодо жанрового моделювання художньої культури, що допомагає студентам структурувати історико-культурний матеріал у своїй художній свідомості, градувати власні уявлення про жанрологічні процеси в мистецтві.

На думку В. Холопової, стиль є такою ж давньою, потужною і невід'ємною від мистецтва категорією як і жанр [10, с. 42]. Вони обидві мають семантико-утворювальне значення, де жанр спрямований на фіксацію типового, а стиль – оригінального. Опановуючи мистецтво у стильовій площині, майбутні вчителі усвідомлюють ієрархічність, багаторівневість стилю у таких його вимірюваннях, як: узагальнений рівень (високий, середній, низький), національна школа, «жанровий», виду музики або образотворення, творчої особистості, одного - епохального - твору. Отже, у вивченні стилю важливим є його історичний контекст, тенденція до зміни змісту у різні часи, зокрема, рух від стильової множинності до індивідуалізації нових цілісних художніх систем [10, с. 45]. О. Коннов, досліджуючи історичну динаміку художнього стилю, звертає увагу на домінанти стилю, відповідно, розширюючи характеристики стилю до трансцендентності, символічності, іманентності [3, с. 11], що допомагає студентам аналізувати сучасні твори, відчувати зв'язок між стильовими ознаками твору та його духовним змістом.

Розмірковуючи про опанування майбутніми вчителями музичного

мистецтва жанрової та стильової складових мистецтва, необхідно звернути увагу на актуальність трактування мистецтва як інтегрованої цілісності, з урахуванням художньо-педагогічної та соціальної природи цих явищ. Процес професійної підготовки майбутнього вчителя мистецтва апелює до усвідомлення цієї цілісності під час вивчення спеціальних мистецько-спрямованих педагогічних дисциплін.

Висновки. Отже, в ході опрацювання наукових джерел нами розкрито сутність жанрово-стильової компетентності та запропоновано авторську інтерпретацію її змісту. Жанрово-стильову компетентність майбутніх учителів мистецтва визначено як цілісну фахову якість, яка інтегрує мотиви, знання, оцінки, уміння та навички з теорії та історії мистецтва й зумовлює здатність до розуміння художньо-образного змісту музичного тексту у жанрово-стильовій площині.

Список використаної літератури

1. Бех І. Д. (2009). Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу у педагогіці. *Виховання і культура*. Вип.12.
2. Боднар О. М. (2016). Вокально-педагогічна компетентність майбутнього вчителя: філософсько-педагогічний аспект. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія «Гуманітарні і суспільні науки»*. Вип. 20 (15).
3. Коннов О. Ф. (2010). *Історична динаміка художнього стилю*. (Автореф. дис. канд. філософ. наук). Київ: Київський національний університет ім. Т. Шевченка.
4. Кононко О. Л. (2001). *Психологічні основи особистісного становлення дошкільника*. (Автореф. дис. д-ра психол. наук). Київ : Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України.
5. Лю Цянь Цянь (2010). *Формування художньої компетентності майбутніх учителів музики та хореографії в педагогічних університетах України і Китаю*.(Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ: Національний

педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

6. Пляченко Т. М. (2010). *Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями*. Кіровоград: «Імекс – ЛТД».

7. Покулита І. К. (2004). *Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва*. (Автореф. дис. канд. філософ. наук). Київ: КНУ ім. Т. Шевченка.

8. Сікора Я. (2006). Аналіз базових понять проблеми формування професійної компетентності майбутнього вчителя інформатики. *Актуальні проблеми професійно-педагогічної освіти та стратегії розвитку*. Житомир: Вид-во ЖДУ.

9. Степанова Л. В. (2018). *Методика формування художньо-герменевтичної компетентності магістрів музичного мистецтва та хореографії*. (Дис. канд. пед. наук). Одеса: Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

10. Холопова В. Н. (1990). *Музыка как вид искусства*. Москва: МГК им. П. И. Чайковского.

Нікітіна Валентина Костянтинівна, м. Вінниця
Старший викладач Вінницької дитячої школи мистецтв

Традиції виконання клавірних творів І. С. Баха

Постановка проблеми та її актуальність. На перетині ХХ – ХХІ ст. з'являється нова плеяда митців, яка продовжує продуктивно розвивати традиції виконавства творів «Добре темперованого клавіру», шукаючи нові фарби та інноваційні виражальні засоби для втілення достовірного та стилістично-вивіреного змісту творів відповідно до вимог стилю епохи бахіанства.

Серед видатних піаністів, які пропагують тенденції сучасного виконавства творів Баха – В. Афанасьєв, Р. Вудворд, К. Джаррет, А. Гаврилов, Є. Корольов, В. Фельцман, А. Шіфф, М. Демиденко, Б. Зобін, О. Мустонен, А. Рахманн, А. Султанов, Т. Фельнер, Х'юїтт, М. Штадтфельд та ін.

Є. Назайкінський визначає поняття музичного стилю як якість, яка дозволяє розпізнавати музичні творіння, що входять в ту чи іншу генетичну спільність (спадок композитора, напрямку, епохи тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх походження і проявлятися в сукупності всіх без винятку якостей сприйнятої музики, об'єднаних в цілісну систему комплексу розпізнавальних характерних ознак. Науковець зазначає, що стиль – це почерк, тобто розпізнавальні характерні риси, що проявляються в самому тексті твору, в його організації, у доборі засобів музичної виразності [4].

Зважаючи на функціональні новітні погляди з питань виконавства та вивчення інтерпретаційних особливостей минулого, проблема інтерпретації прелюдій і фуг І. С. Баха в сучасному континуумі виконавської практики висуває нові вимоги та запити до науковців щодо детального інноваційного вивчення та характеристик інтерпретацій піаністів музикознавцями та мистецтвознавцями у подальших дослідженнях з цієї проблематики.

Мета статті полягає у спробі автора дослідити виконавські інтерпретаційні особливості п'єс з «Добре темперованого клавіру» І. С. Баха, спираючись на авторитетні сфери інтерпретацій творів видатними митцями-інтерпретаторами в контексті піаністичних тенденцій у їх виконавських концепціях, які постійно перебувають в полі зору музикознавців, мистецтвознавців та культурологів. На сучасному етапі розвитку фортепіанного мистецтва ця проблема ще не достатньо опрацьована в різних аспектах інтерпретацій та виконавства.

Виклад основного матеріалу. Проаналізувавши досягнення науковців у галузі інтерпретаційних та виконавських особливостей «Добре

темперованого клавіру», можна відзначити, що цикл прелюдій і фуг – це не тільки один із шедеврів світової музичної культури, але й настільна книга кожного мислячого виконавця-інтерпретатора, джерело найчистішого натхнення.

Інтерпретація – це одне з центральних та ключових понять, що використовується у філософії, семіотиці, логіці та інших галузях наукових знань. Інтерпретація має бути добре збалансованою між композиторською ідеєю та індивідуальним баченням виконавця. За переконанням С. Фейнберга, «індивідуальність виконавця тільки тоді може проявитися, коли вона освітлена світлом, що йде від композиторського замислу» [6, с. 39].

В. Ландовська, відома польська піаністка і клавіністка, музичний педагог, котра як визнавала суб'єктивність своїх інтерпретацій творів І. С. Баха, так і передбачала їх можливу критику. Дослідниця уточнює, що ніколи не намагалася буквально відтворити те, що робили старі майстри. Вона вивчала, скрупульозно досліджувала і відтворювала [3, с. 342]. Індивідуальний стиль виконавиці, що супроводжується суб'єктивністю і далекий від буквалізму, органічно збалансований з характером, емоціями, настроєм, ідеєю, смислами І. С. Баха, бо, вдаючись до інтерпретації, В. Ландовська детально досліджує твір композитора, базуючись на кількох історичних фактах, на вивченні, аналітичному порівнянні і на досвіді, де метою є досягнути такого ступеню злиття з композитором, коли для розуміння його найменших намірів, найтонших нюансів його думки не потрібно робити ніяких зусиль, до стану, коли «скрупульозні вуха» (вираз Св. Августіна) знаходяться в такому безпосередньому контакті з самою суттю, що може спалахнути іскра [3, с. 392].

Виконавиця переконана, що потрібно зрозуміти дух, почуття, смак та атмосферу даної епохи, щоб зрозуміти будь-якого композитора й представити їх в більш чи менш точному образі [3, с. 95].

У такий спосіб подібне детальне вивчення твору композитора, усіх його ідей, стають головним чинником, що дозволяє вповні донести до слухачів

повідомлення твору-оригіналу, вогонь експресії і всі тонкощі деталей [3, с. 99]. Коли всі елементи будуть відпрацьовані, добре продумані і вдало збалансовані, індивідуальна концепція виконавця є точною й правильною.

В. Ландовська розмірковувала, що, можливо, її будуть критикувати за виконання бахівських фуг у занадто картинній манері. Але чи не повинен цей докір бути адресований самому Баху? У кожній із своїх фуг Бах зображує сцени чи настрої для неї очевидні. Вона тільки виконує його волю. Виконавиця переконана, що Бах робить усе сам, і той, хто не розуміє або не відчуває цього, має утриматись від слухання його музики [3, с. 394-395]. Чітко продумана концепція В. Ландовської «Добре темперованого клавіру», не зважаючи на додані прикраси, ритмічні зміни, власну реєстровку і т. п., дає змогу відчути слухачеві релігійний прихований пласт твору.

Читаючи праці виконавиці, що стосуються «Добре темперованого клавіру», не знайдуться пояснення підтекстових релігійних смислів поруч з їх тонким і детальним музичним аналізом. Помітні окремі деталі, що свідчать про адекватне сприйняття твору, часом свідоме, а часом відчутно інтуїтивне. В. Ландовська відтворює релігійну ідею твору так: поліфонічне письмо – природна бахівська мова, настільки природна, що саме «нотую проти ноти» він прославляє любов до Бога чи просто любов, необхідно ясно це усвідомлювати...» [3, с. 167].

Видатний піаніст ХХ ст. С. Ріхтер не дозволяв собі проявити свою індивідуальність і не визнавав інших транскрипцій І. С. Баха, бодай визначних і знаних, таких як Ліста, Бузоні чи Годовського. С. Ріхтер зазначав, що задачі справжнього виконавця – цілком підкоритися автору: його стилю, характеру й світобаченню. Цієї позиції притримується піаніст у виконанні «Добре темперованого клавіру» І. С. Баха, до якого звертався за своє творче життя неодноразово.

Це можна пояснити тим, що, за тонким спостереженням В. Дельсона, його цікавить «сутто» Бах, у якому він бачить і відчуває таке досконале вираження думок і переживань людини, що всякий доторк до цього

самобутнього почерку інших (навіть геніальних) композиторів приймає як «осквернення» істинно прекрасного «бахівського начала» [2, с. 54].

С. Ріхтер дуже точний у своїх інтерпретаціях Баха. І саме ця «крайня виконавська «скритність», так сказати «мінімум інтерпретації» [2, с. 53], дає змогу передати підтекст музичного твору, відчуті всі імпліцитні сюжетні лінії та неявні смисли. В. Дельсон зазначає, що «в слід за композитором» «індивідуальність піаніста настільки «вживається» в образний задум автора, що стає часом невід'ємною від нього, немов би розчиняючись у ньому [2, с. 55].

Висновки. Отже, виконання музичних композицій І. С. Баха з підтекстовим планом вимагає особливого підходу та продуманої інтерпретації, щоб передати слухачам неявні смисли, які є таким незвичайним і рідким феноменом у музиці, що у свою чергу робить його ще більш визначним і загадковим явищем.

Список використаної літератури

1. Вельфлін Г. Ренессанс и барокко. С-Пб: Азбука-классика, 2004. 288 с.
2. Дельсон В. Святослав Рихтер. М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1961. 121 с.
3. Ландовска В. О музыке. Пер. с англ А. Майкапара. М.: Классика-XXI, 2005. 437 с.
4. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
5. Тітович В. Особливості артикуляції та акцентуації в клавірних творах Й. С. Баха. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова: Теорія і методика мистецької освіти. № 15. Київ, 2013. С. 186-198.
6. Фейнберг С. Піанізм як мистецтво. М.: Вид. дім «Класика-XXI», 2001. 338 с.

здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., проф. Завальнюк А. Ф.

Про духовні твори українських композиторів:

К. Стеценка та М. Леонтовича

Постановка проблеми та її актуальність. Пожвавлення українського національного руху у 1918-1921 роках сприяло зверненню композиторів до яскравішої національної виразності у стилі церковної музики, що спонукало до її оновлення. Виховна роль духовної спадщини українських композиторів не може залишатися поза увагою в сучасному навчально-виховному процесі та вимагає до себе більшої уваги та акцентуації в сучасних програмах мистецьких дисциплін.

Мета статті. Зростання інтересу до духовного музичного мистецтва, яке починає усвідомлюватися як невід’ємна складова змісту освіти та виховання молоді, хоч і займає незначне місце в навчальних планах та програмах вищих мистецьких навчальних закладів, проте виховний потенціал духовної хорової музики залишається не реалізованим.

Виклад основного матеріалу. К. Стеценко та М. Леонтович були добре обізнані з церковною музикою. Цьому сприяла домашня атмосфера, адже в їх родинях часто звучали церковні співи, які вони чули з дитинства. Для них значення церковної музики поглиблювалось під час їх навчання в духовних школах. Саме під час навчання в духовних семінаріях К. Стеценко та М. Леонтович робили перші спроби написання церковних піснеспівів.

Серед рукописів духовних творів М. Леонтовича є авторизовані й неавторизовані. Серед авторизованих – наявні окремі чотириголосні піснеспіви з «Всенічної Служби»: «Нині отпускаєши», «Світе тихий», «Господь, воцарися», «Хваліте ім’я Господнє»; співи, що виконуються на Воскресіння Христа: «Ангел вопіяше», «Світися, світися, новий Єрусалиме», «Христос Воскрес»; повна «Літургія св. Іоанна Златоустого»; «Подячний молебень», що складається з таких піснеспівів: «Царю небесний», «Бог

Господь», «Спаси, Господи», «Воспою Господеві», «Алілуя», «Тебе, Бога, хвалим», «Многая літа»; духовні канти: «Воскликнем десь», «Од Івана Богослова», «Ой, горе мені, грішнику» і псалма «Потоп» («Сказав Господь»). Є й ряд неавторизованих піснеспівів.

У 1908 році Леонтович уже працював на Поділлі в місті Тульчині викладачем співу в єпархіальному жіночому училищі і там створював «Нині отпускаєши», «Да возрадується». Як свідчить часова атрибуція збережених автографів духовних творів, більшість із них була написана в 1919 році, тоді, коли композитор переїхав до Києва.

У цей час він створив «Літургію», «Подячний молебень», піснеспіви на Воскресіння Христа; піснеспіви із «Всенічної Служби»: «Хваліте ім'я Господнє», нові твори на тексти «Світе тихий», «Нині отпускаєши». Така активність у написанні духовних творів, мабуть, не випадкова і була зумовлена тими змінами, що відбувалися в церковному житті України у 1918-1921 роках. З поживленням українського національно-визвольного руху в 1917 році, активізувався рух за автономію православної церкви в Україні. Цей рух завершився Всеукраїнським Православним Церковним Собором у жовтні 1921 року, який затвердив організаційні та ідейні підвалини Української Автокефальної Православної Церкви [10].

Усе це сприяло оновленню церковної музики, виникненню нових творів з перекладами церковнослов'янських текстів українською мовою й яскравішою українською національною виразністю. Композитори зверталися до старовинних наспівів, використовували народнопісенні елементи. Цей новий стиль церковної музики яскраво представлений у духовній музиці М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, але розпочав його М. Лисенко у своїх духовних творах («Херувимській», «Діва днесь пресущественного рождає» та ін.). Створена М. Леонтовичем «Літургія» та інші твори вже представляють новий стиль української церковної музики з яскравою національною специфікою, яка виникла внаслідок активного використання фольклорних елементів. Перше виконання «Літургії»

Леонтовича було приурочене до визначної події в історії Української Автокефальної Церкви – заснування першої української парафії. Сучасники відзначили, що «ця «Літургія» завжди буде одним з найкращих українських церковних творів».

Поряд з першим українським професійним композитором духовних піснеспівів Д. Бортнянським працювали А. Ведель та М. Березовський. Кінець XIX – початок XX століття українську музичну культуру збагатили кращими зразками духовної музики такі видатні композитори як М. Лисенко, П. Козицький, О. Кошиць, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко та ін. У II-ій половині XX-на початку XXI століття українські композитори стали активно розробляти релігійно-духовну тематику. Серед широкого і різноманітного звертання таких митців, як М. Скорик, Л. Дичко, В. Камінський, О. Козаренко, Є. Станкович, М. Ластовецький та багато інших до традиційних духовних жанрів виділяється інтерес до православної літургії.

Виховний потенціал духовної хорової музики залишається не реалізованим. Педагогічний аспект, висока естетизація та громадянськість духовної хорової музики, основні надбання християнської етики піснеспівів залишаються поза увагою.

Зміни, які відбуваються в сучасному та культурному житті України, викликають актуалізацію такого пласту музичної культури як духовна хорова спадщина. Духовна музика є великим надбанням не тільки віруючих людей, хоча для них вона наповнена особливим змістом. Сьогодні до неї тягнуться люди різного віку, професій, вірувань. І це не тільки тому, що це красива музика – в ній заховане глибоке національне коріння, це живе джерело мудрості, духовності, моральності всіх часів і народів, це чарівна сила що дарує зцілення.

Кількість наукових досліджень, присвячених проблемам розвитку духовності, а також досліджень, безпосередньо чи опосередковано пов'язаних з використанням духовної музики, впливу духовних творів на розвиток освіти й мистецтва за останнє десятиліття помітно збільшилася. Серед них праці

відомих педагогів, філософів, мистецтвознавців Л. Кияновської, Л. Корній, О. Трохановського, А. Комісаренка, В. Андрущенко, В. Скотного, О. Вишневецького та інших.

Українська музична культура споконвіку розвивалася і продовжує розвиватися у трьох основних напрямках: народна, релігійно-духовна та професійна музика. Духовна музика разом із народною складає найдавніший пласт вітчизняної культури – це частина життя народу, особливості його світосприйняття, сторінки його історії. Це дає новий імпульс для розвитку даного виду хорового мистецтва, що є не тільки частиною національної духовної культури України, а й потужним інструментом регуляції гуманістично-ціннісних відносин людини з дійсністю, чинником формування духовних потреб суспільства.

Упродовж XX століття українська духовна музика була важливим чинником виховання молоді, яким й залишається в XXI столітті. Хоровий церковний спів як провідна форма духовної музики в Україні стає справжньою школою естетичного, морального і громадянського виховання всіх соціальних верств населення. Виховна роль духовної спадщини українських композиторів не може залишатися поза увагою в сучасному навчально-виховному процесі та вимагає до себе більшої уваги в сучасних програмах мистецьких дисциплін.

Тому важливо слідкувати якою музикою заповнене середовище дітей (особливо в юнацькому віці, коли акцентується усвідомлення загальної картини світу та себе як його розумної та діючої частини). Часто-густо більшість молодих людей навіть не можуть проаналізувати і осмислити те, що слухають на естраді або в записах масової комунікації. Хоровий церковний спів в Україні був справжньою школою музично-естетичного, морального і громадянського виховання всіх соціальних верств населення, бо українському народу при властивій йому релігійності, музикальності і співучості такий спів особливо близький.

Висновки. Отже, духовні хорові твори з давніх давен плідно впливали на розвиток світової культури у різні часи. Народне, а потім професійне

музичне мистецтво склали основу музично-естетичної культури українського народу, яка відображає його життя у художніх образах і служить взірцем для подальшого його процвітання. Саме вивчення та висвітлення жанрових різноманітностей духовних творів і особливостей музичного стилю творчості М. Лисенка, М. Леонтовича та К. Стеценка дає можливість зрозуміти значимість їх внеску в духовну культуру.

Заглиблення в жанрові особливості хорової спадщини даних композиторів дає змогу прослідкувати еволюцію духовної музики від творчості композиторів класиків (Березовського, Веделя, Бортнянського) до творчості композиторів духовно-хорової музики XIX-XX століття (М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича).

Список використаної літератури

1. Іванов В. Духовні твори Миколи Леонтовича як енергоінформаційна сила музичного мистецтва. *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету*. Кам'янець-Подільський, 2007. С.60-62.
2. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *С. Людкевич. дослідження, статті, рецензії*. К., 1973. С. 118.
3. Московчук Л. М. Українська духовна музика: навч.-метод. комплекс для вчителів загальноосвітніх навч. закладів та недільних шкіл. Кам.-Подільський: Аксіома, 2010. 704 с.
4. Пархоменко Л. Творець духовної музики: [До 110-річчя від дня народження К. Стеценка]. *Українська культура*, 1992. № 5. С. 9.

Пінчук Вероніка Олександрівна, м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., проф. Завальнюк А. Ф.

Особливості стилю хорової творчості К. Стеценка

Постановка проблеми та її актуальність. Стильові особливості хорової творчості українського композитора Кирила Стеценка у сучасному музикознавстві досліджені недостатньо. Лише в роботах С. Стеценка, Л. Пархоменка та в кандидатській дисертації Л. Мірошнікової знаходимо ширший розгляд більшості аспектів індивідуального стилю композитора. Саме цим відзначається актуальність статті та спроба розгляду цієї проблеми.

Мета статті. Вивчення аспектів індивідуального стилю композитора, стиль музики Стеценка як художня закономірність, система, цілісність, як логіка його музичного мислення не став об'єктом всебічної уваги музикознавців. Тому і виникла потреба розглянути спадщину композитора під кутом зору стильових особливостей його творчості.

Виклад основного матеріалу. Кирило Григорович Стеценко (1882-1922) належить до провідних українських композиторів початку ХХ століття, його творча спадщина і різнобічна діяльність – диригентська, педагогічна, музично-критична, що припадає переважно на дожовтневий період, стала невід'ємною часткою української демократичної культури, оригінальним явищем її історичного розвитку.

Глибоконародне коріння музики К. Г. Стеценка, демократична спрямованість його музично-громадської діяльності зумовили органічне входження композитора в радянську музичну культуру. Кілька пожовтневих років у кінці життя композитора були одним з найбільших спалахів його творчої активності. Творчість Стеценка розгорталася в стильовому руслі так званої Лисенкової школи. Кожен з найближчих послідовників М. Лисенка – Я. Степовий, М. Леонтович і К. Стеценко – сприйняв і по-своєму розвивав його творчі принципи. В цілому у спадщині композиторів цієї школи помітні зв'язки з музикою європейських композиторів-класиків, з кращими зразками зарубіжного музичного мистецтва ХІХ століття.

За коротке творче життя К. Стеценко написав кілька опер, музику до ряду театральних вистав (популярною, зокрема, стала музика до п'єс «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Про що тирса шелестіла»

С. Черкасенка, до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»), створив чотири кантати, понад п'ять десятків хорових творів, близько п'ятдесяти романсів, зробив кілька обробок революційних пісень і значну кількість обробок українських народних пісень.

Стеценко багато сил віддав диригентській, музично-критичній та педагогічній роботі. Він увійшов в історію української культури як визначний музично-громадський діяч. Вся його енергія була спрямована на розв'язання важливих завдань будівництва української культури: організацію професіональних хорових колективів для пропаганди музики серед трудящих, виховання національних музичних кадрів, перебудову існуючих учбових закладів, налагодження нотно-видавничої справи тощо.

Музично-критична і педагогічна діяльність Стеценка не така широка, як композиторська і диригентська. В рецензіях і статтях Стеценко точно, професіонально характеризує прослухані концерти, об'єктивно оцінює рівень виконання, відгукується на нові твори. У своїй великій статті «Історико-критичні начерки», що є етюдом до задуманої праці з історії української музики, Стеценко високо оцінює музичну спадщину М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, справедливо критикує деякі твори П. Сениці, П. Демуцького та інших композиторів. Статті та рецензії Стеценка лаконічні, принципові й вимогливі. Майже все своє свідоме життя Стеценко викладав музику і співи у школах, гімназіях та учительських семінаріях. Він глибоко усвідомлював високу «місію» музики в естетичному вихованні підростаючого покоління. Деякі важливі думки щодо цього знайшли своє відбиття в його статтях («Українська пісня в народній школі» та ін.). Стеценко стверджував, що основою музичного виховання в загальноосвітній школі повинна бути народна пісня в її первісному вигляді або в обробці. Знайомство з кращими фольклорними зразками, на думку Стеценка, повинно стати першим щаблем у залученні школяра до великого професіонального мистецтва. У статтях і збірках пісень для загальноосвітньої школи (опубліковано три випуски) знайшла своє відбиття досить чітко розроблена методика викладання співів.

Багатогранна творча діяльність К. Стеценка в музикознавстві досліджена недостатньо. Музиці композитора присвячено кілька праць, серед них кандидатські дисертації Л. Мірошникової «Хорова творчість К. Стеценка» та Л. Пархоменко «К. Г. Стеценко. Життя і творчість» (остання – опублікована). У книжці Л. Пархоменко є невеликий розділ про стиль композитора, але тут не передбачалося вивчення усіх аспектів індивідуального стилю Стеценка. Певне місце творчості композитора відводиться у кандидатських дисертаціях Н. Горюхіної «Основні риси української класичної хорової музики та їх розвиток у хоровій творчості українських радянських композиторів» і Л. Спасокукотського «Жанр кантати у творчості українських композиторів».

Розглядаючи загальні питання стилю, ми спиралися, зокрема, на теоретичні положення, викладені у праці О. Соколова «Теорія стилю», яка дає розгорнуту принципову схему для виявлення у творчості митця специфічного, художньо-своєрідного, тобто стильового закону. Поряд з цим враховуються окремі думки українських музикознавців про стиль (праці і статті Б. Ярустовського і Л. Пархоменка).

Л. Пархоменко пропонує при стилістичному аналізі зосередити увагу на таких трьох моментах – тематизмі, музичній мові і формі. Інший дослідник стилю говорить: «Кожний стиль має характерну відносно стійку систему ознак, яку досить часто визначають терміном стилістика. Ці ознаки – не що інше, як музично-виражальні засоби, властиві даному творові, митцю, на пряму. До них належить сукупність елементів музичної мови, включаючи принципи формоутворення і композицію». Автор застерігає, що співвідношення між стилем і жанром досить складні. Л. Пархоменко розглядає стиль як складну й неоднозначну систему, що утворилася з елементів під впливом певних факторів і конкретизується стильовими категоріями.

Індивідуальний стиль – це позначена ідейно-смісловою спрямованістю художня закономірність творчості композитора, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті як складна система функціональних зв'язків між

змістом його творів та їх формою, між характерними для композитора засобами музичної виразності і формою, композиційними прийомами та жанровими особливостями.

Фактори стилю – це дійові імпульси, що лежать як всередині самого мистецтва, так і поза ним. В першому випадку це – ідейний зміст, образна система, творчий метод як художньо-пізнавальне відношення до дійсності, жанр і композиція. В другому – соціально-історичні умови. Зв'язок стилю з другою групою факторів здійснюється через художній метод, ідейний зміст і систему образів.

Під елементами стилю слід розуміти музичну мову, форму, жанр, що набули стильових рис.

Категорії стилю покликані конкретизувати його, наповнити певним змістом. Вони є єдністю протилежностей, одна з яких у кожному конкретному випадку переважає, стає провідною. Перелічимо їх: співвідношення об'єктивного і суб'єктивного, зображальності й експресивності, загального та індивідуального, наявність або відсутність умовності, потяг до строгих або вільних форм, до простоти або складності, симетричності або асиметричності, співвідношення статичності й динаміки, частин і цілого.

Беручи до уваги працю Л. Пархоменка, вкажемо, що розгляд стилю може проявитися як в одному творі у доробку одного митця (індивідуальний стиль), так і у спадщині кількох композиторів одного напрямку (загальний стиль). Пристосовуючи поняття стилю до більш об'ємних явищ і визначаючи таким чином стиль національної школи, стиль епохи тощо, ми зустрінемося з певними суперечностями. В першому випадку історична перспектива – значний проміжок часу – дає ряд закономірностей і по суті ряд стилів. У другому – також йдеться не про один, а про кілька або навіть багато стильових законів.

Висновки. Отже, беручи до уваги працю Л. Пархоменко та дослідження інших музикознавців, де пояснюється, що індивідуальний стиль одного митця так і стиль кількох композиторів відображає національний стиль епохи. Все це дає можливість досягнути багатогранності стилю К. Стеценка, як його

музичного кредо, де поєднані форма, жанр, мелодика, гармонія, різні засоби музичної виразності з основами українського національного фольклору.

Список використаної літератури

1. Лісецький С. Й. Риси стилю творчості К. Стеценка. К.: «Музична Україна», 1977. 122 с.
2. Пархоменко Л. М., Кирило Стеценко. К.: Музична Україна, 2009. 202 с.
3. Ляшенко І. Ф., К. Сеценко класик української музики ХХ століття. Українське музикознавство. № 26. Київ: Музична Україна, 1992. 260 с.
4. Стеценко К. Г., Вибрані хорові твори. К.: «Музична Україна», 1985. 190 с.
5. Стеценко К. Г. Спогади, листи, матеріали. *Пам'ятна книжка*. Упорядник В. Іванов. К.: «Музична Україна», 1972. 160 с.

Рощенко Наталія Анатоліївна, м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – к.п.н., доц. Теплова О. Ю.

Художньо-естетичне виховання молодших школярів в процесі вокально-хорової підготовки

Постановка проблеми та її актуальність. В сучасних умовах демократизації національної освіти однією з найактуальніших проблем у галузі педагогіки, психології, національної та культурної політики, художньої практики є художньо-естетичне виховання молодших школярів. Така проблема в Україні завжди розглядалась в єдиному руслі культури і музичної педагогіки. Тому одне з найважливіших завдань соціально-культурної та естетично-виховної роботи полягає в збереженні кращих науково-

педагогічних традицій минулого і трансформації їх у сучасній педагогічній практиці.

Однією з принципових особливостей сучасної школи є постійна і глибока увага до проблем художньо-естетичного виховання, залучення молоді до світу мистецтва, краси навколишньої дійсності. Впродовж останніх десятиліть зростає значення естетичного виховання неодноразово підкреслювалося в освітянських документах України.

Аналіз наукової літератури з проблем естетичного виховання дає змогу дійти висновку про те, що існують різні підходи щодо розкриття сутності поняття «естетичне виховання». Численні тлумачення цього поняття зумовлені багатогранністю даного процесу.

Мета статті полягає у визначенні ролі вокально-хорової підготовки в художньо-естетичному вихованні молодших школярів.

Виклад основного матеріалу. Поняття «естетичне виховання» органічно пов'язане з терміном «естетика», що від грецького слова «естезис» – почуттєвий. Естетичне виховання – важлива складова виховного процесу, яка спрямована безпосередньо на формування здатності до художньо-естетичного сприйняття навколишньої дійсності в усіх сферах діяльності людини, вміння керуватися естетичними цінностями, виробленими культурою. Р. З. Лабковська зазначає, що мета естетичного виховання залежить від розвитку естетичної активності особистості у художній діяльності та, насамперед, в практичній діяльності щодо людини до природи, до інших людей і перед самим собою, до звичаїв, форм поведінки, до світу речей, які оточують людину.

Істотні зміни в сучасній соціокультурній сфері суспільства потребують орієнтованості підростаючого покоління на естетичне освоєння світу, як фундаменту його успішної соціалізації. Художньо-естетичне виховання спрямоване на формування культури особистості, яка виявляється у розвитку всіх компонентів естетичної свідомості (почуттів, поглядів, переживань, оцінок, смаків, потреб та ідеалів) [1, с. 54].

Психолого-педагогічні аспекти проблеми художньо-естетичного виховання особистості у своїх дослідженнях розглядали такі дослідники, як Л. Виготський, А. Ковальов, І. Кон, А. Леонтьєв, С. Рубінштейн, Д. Узнадзе, П. Якобсон. Проблеми естетичного ставлення підростаючого покоління до дійсності, мистецтва, внутрішнього світу особистості розкрито Б. Асаф'євим, А. Бакушинським, Д. Кабалевським, Є. Коротєєвою, А. Малюковим, Н. Фоміною та іншими.

Невід'ємною складовою частиною музичної педагогіки і культури України стала вокально-хорова робота, яка посідає гідне місце в історії вітчизняної педагогіки, а її розвиток протягом багатьох століть свідчить про величезні здобутки теорії і практики, досягнуті індивідуальною та колективною працею фахівців. Усвідомлення цього питання вчителями, виконавцями, творцями, студентами, учнями та слухачами тісно пов'язане з впровадженням музичного мистецтва в різних навчальних закладах.

Важливим етапом цілеспрямованого впливу на художньо-естетичне виховання засобами вокально-хорового мистецтва є молодший шкільний вік, бо саме в цей період, за даними психолого-педагогічних досліджень, співацький голос розвивається найбільш активно. Успішне вирішення зазначеної проблеми реальне за умови використання педагогічних можливостей музичного мистецтва, вокального зокрема, комплексу засобів художньої виразності, що надає свободу фантазії, активізує прояви інтуїції, пошукової ініціативи молодших школярів та спонукає їх до творчості у процесі навчання [5, с. 13].

З давніх часів важливою складовою естетичного життя українців був гуртовий спів, з якого бере початок самобутнє національне вокально-хорове мистецтво. Саме цей вид мистецтва культурологи вважають оригінальним мистецьким продуктом, засобом узагальнення багатовікового духовного та емоційно-ціннісного досвіду народу, однією з його сутнісних характеристик. Ефективність дії хорового співу на особистість характеризується рівнем індивідуального осягнення закладених в ньому духовних цінностей та

можливостями їх перетворення у неповторний внутрішній світ суб'єкта (Б. Асаф'єв, В. Іванов). Вокально-хорове мистецтво ґрунтується на глибоких підвалинах культурної традиції, що формувалася протягом багатьох століть в українській історії. Його опанування дає можливість школярам оволодіти знанням про рідну культуру та історію, адекватно сприймати мистецькі цінності народу, розвивати почуття національної гідності та патріотизму.

Сучасний етап розвитку педагогіки мистецтва характеризується зростанням інтересу до проблеми специфіки вокального-хорової підготовки школярів. Проблеми художньо-естетичного виховання в процесі вокально-хорової підготовки школярів досліджені у працях Л. Гавриленко, Н. Гребенюк, В.Ємельянова, О. Маруфенко, В. Морозова, О. Стахевич, О. Юрко. Питаннями вокально-хорової роботи з дітьми займалися В. Багадуров, Ю. Іванова, І. Левідов, Т. Малевська, О. Малініна, Д. Огороднов, Н. Орлова, Г. Стулова.

Наукові дослідження в галузі теорії та методики вокально-хорової підготовки визначили такі важливі напрямки формування співацького голосу, а саме: слухо-моторна координація голосу (Д. Аспелунд, Л. Дмитрієв, І. Левцов, Д. Огороднов), на основі використання фонетичного (О. Комісаров, А. Саркісян) та фонопедичного (В. Ємельянов) методів; взаємозв'язок вербальних, зорових, моторних компонентів для розвитку слухового сприйняття (Ф. Заседателев, І. Левідов, П. Сімонов); розвиток вокального слуху (Н. Андреев, Н. Гарбузов, О. Маруфенко, М. Могильницький, В. Морозов, Є. Рудаков, Ф. Фабр, Р. Юссон); досліджування процесу виховання естетичного ставлення учнів до вокального мистецтва (В. Бриліна, Н. Можайкіна); специфіка підбору шкільного репертуару в процесі вокально-хорового навчання (Л. Поликіна).

Висновки. Сьогодні перед музичною освітою постає чимало проблем, пов'язаних із зниженням якості шкільного хорового виконавства: хоровий спів як провідна й найбільш демократична форма масового музикування на уроках музичного мистецтва та у позаурочний час здає свої лідируючі позиції. Одним

з шляхів вирішення нагальних питань художньо-естетичного виховання школярів засобами вокально-хорового мистецтва є оптимізація фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, які могли б зацікавити учнів хоровим співом, сформувати любов до цього традиційного виду національного музичного мистецтва.

Розробка теоретичних та методичних засад такого виховання ґрунтується на основних положеннях педагогіки мистецтва, за якими мистецтво, зокрема вокально-хорове, тлумачиться як сфера творчої людської діяльності, яка спрямована на осмислення світу й оцінку місця людини в ньому і об'єктивується в художніх образах, а також має потужний педагогічний потенціал завдяки своїм функціям (дидактичній, виховній, розвивальній, соціалізуючій, професіоналізуючій).

Мистецтво, зокрема вокально-хорове, культивує потребу у спілкуванні з прекрасним, сприяє оволодінню мовою його різних видів і жанрів, розвиває художньо-творчі здібності, заохочує до участі у виконавській діяльності. Таким чином, воно має унікальну можливість реалізовувати триєдину мету художньо-естетичного виховання: формування системи орієнтацій у світі естетичних цінностей; розвиток у людини її естетичних здібностей, потреб та естетичного смаку; сприяння естетизації особистісної діяльності кожного члена суспільства (Ю. Борєв, М. Каган, Ю. Лотман, Л. Столович).

Список використаної літератури

1. Барвінок І. Ти і музика навколо тебе. Особливості формування музично-естетичної культури молодших школярів у позашкільній роботі. Рідна школа. № 5. 1999. С. 54-56.
2. Вихованець І. Р. Тайна слова. К., 2005. 284 с.
3. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі [Текст]: метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2003. 105 с.
4. Хлебнікова Л. Методика хорового співу у початковій школі. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2006. 110 с.

5. Ятло Л. Основи техніки співу в дитячому хорі. Умань, 2008. 95 с.

Торлуца Богдаца Василівца, м. Віццаца
здобувач ступеца вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – к.п.н., доц. Бурська О. П.

Феномен стилю музичному мистецтві:

до визначення поняття

Постановка проблеми та її актуальність. Категорія стилю відноситься до найскладнішого мистецтві. Стосовно сутності поняття стилю і його природи мистецтвознавство та естетика ще не досягли єдності в поглядах. Щодо етимології слова «стиль» (stylos), його первинним значенням було «паличка для письма», згодом – «почерк», «манера», «характер викладу». В цьому трактуванні поняття стилю стає близьким до сучасних визначень як індивідуальної манери письма, характерного висловлювання тощо.

Мета статті – розкрити сутність поняття та змістові особливості феномену стилю у музичному мистецтві в його історичному розвитку.

У найбільш широкому значенні явище стилю висвітлене з позиції філософії: у новітніх філософських словниках він подається як вираз внутрішньої духовної сутності і є тісно пов'язаним із світоглядом людини. І хоча стиль часто трактується в значенні вираження зовнішньої форми [5, с. 680], та якщо задуматись, у прояві стилю (будь то в одязі, спілкуванні, житті загалом) стиль завжди виражає внутрішню сутність людини.

Виклад основного матеріалу. Під феноменом стилю в мистецтві розглядаються певні періоди або етапи його розвитку, коли була сформована єдина система художніх принципів, прийомів, помітних у різних видах мистецької діяльності. У музикознавстві категорія стилю є однією з провідних. Видатний музикознавець ХХ ст. Гвідо Адлер, автор праць «Метод історії музики» та «Стиль в музиці», в центр уваги поставив саме «стилезнавство» музичної науки. В дослідженнях Б. Яворського, Б. Асаф'єва стиль розкривається як прояв, вираження музичного мислення, адже для

повного розуміння музичного твору необхідним є знання та врахування принципів організації творчого (композиторського) мислення.

Фундаментальне дослідження категорії стилю в музиці було здійснене М. Михайловим (50-60 рр. ХХ ст.). Його праця «Стиль в музиці» стала результатом багаторічної клопіткої праці, «пошуків, роздумів, співставлень і сміливо називається багатьма критиками та мистецтвознавцями «основою музичного стилю», хоча автор скромно казав, що він тільки «розчистив доріжки» до подальших, більш глибоких досліджень» [4, с. 243]. М. Арановський вважав, що книга М. Михайлова приваблює найбільше тим, що «музика в ній розуміється як життя інтонації, а історія музики – як історія стилей інтонування» [1, с. 99].

М. Михайловим дається цілий ряд визначень поняття стиль, кожне з яких акцентує той чи інший бік цього феномену. На основі поданих ним визначень народжується вагомета багатогранне уявлення про стиль. Наслідуючи підходи Б. Яворського та Б. Асаф'єва, М. Михайлов також підкреслював, що мистецький стиль взаємопов'язаний з художньо-творчим мисленням: «Музичний стиль – вираження особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення. Музичне мислення – мислення музично-образними уявленнями, засвоєними за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду – результату повторних музичних сприйнятів» [4, с. 126]. Тому музично-стильові уявлення є важливим способом музичного мислення, який дає можливість досягнути та відтворити суть музичних явищ.

Автор не обмежується лише теорією стилю, але й розробляє метод стильового аналізу, як особливий вид аналізу музики, що має свої цілі та задачі. Основним принципом стильового аналізу виступає спосіб співставлення. Особливий інтерес становлять експериментальні прийоми, запропоновані М. Михайловим, зокрема завдання респондентам встановити назву маловідомого твору шляхом визначення його стильових ознак. У своєму

дослідженні вчений рухається від стильової атрибутики окремого твору до найбільшої категорії – історичного стилю.

М. Михайлов розділяє три основні рівні стильових ознак: стиль історичний, або епохальний, стильовий напрям, індивідуальний композиторський стиль. *Історичний стиль*, за Михайловим, об'єднує велике коло музичних художніх явищ в межах тривалого історичного відрізка часу. Основним критерієм його визначення є відчуття в музиці взаємопов'язаного між собою комплексу стильових ознак певного історичного періоду.

Стиль напрям, залежно від різних притаманних йому ознак чи розуміння, може називатись «течією» або «школою». Він передбачає стильову спільність у частини митців, які наслідують спільні естетичні принципи. Як приклад такого стилю можна назвати цілий ряд стильових шкіл – «веймарська», «київська», «львівська», «московська», або течій – імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм.

Індивідуальний стиль (творчість окремих митців) є одночасно і першоджерелом колективних стилів і їх вираженням. Тобто у різних музичних, художніх творах, знаходяться елементи та певні риси, які повторюються. Та і стиль композитора розвивається у різні періоди його життя, тому виділяють ще і стиль різних етапів творчого шляху митця. Окремі стилі можуть розвиватися одночасно або навіть проникати один в одного.

Розглядаючи поняття стилю в контексті феномену інтонаційної форми музики В. Медушевський визначає його як «цілісну модель світосприйняття» [3, с. 12].

Стиль в музиці, як і в інших видах мистецтва, відкривається як прояв характеру творчої особистості і як об'єднуюче поняття цілої епохи. Стиль поєднує в собі сукупність певних художніх елементів, прийомів, системи ознак, засобів виразності, що відносяться до певного твору або різних творів мистецтва. Часто стилістичні ознаки зберігалися тоді, коли мистецтво глибоко змінювало свій зміст, тому стиль не має якогось механічного характеру і відзначається відносно самостійним розвитком. І так як не існує мистецтва

поза стилем, то всі твори мистецтва мають в собі ознаки ідентифікації до певного стилю чи стильової системи. Важливі процеси розвитку, формування, модифікації мистецького стилю визначаються на фінішній прямій світоглядом та світосприйняттям, духовною культурою певної епохи та соціальних груп всередині.

Історичні зміни мистецьких стилів були зумовлені перемінами у світогляді людей, художніх уподобаннях епохи, пробуджуючи тим бажання до пошуку нових художніх форм. В історії культури вони отримали назву «великі європейські стилі»: античний, візантійський, романський, готичний, ренесанс, бароко, рококо, класицизм, романтизм, реалізм.

Для архітектурних споруд *Античності* характерною була збалансованість композиції та рівновага їхніх частин. Архітектура Стародавньої Греції сприймалася наступними стилями як еталон наслідування, захоплюючи своєю гармонією та цілісністю. Мистецтво Романського стилю за художніми ознаками схематичне та умовне, звідсутністю просторової глибини, різкою кольоровою гамою. Особливостями музичного мистецтва того часу були: відсутність автора, перевага церковної музики над світською, аскетичний спів григоріанських хоралів унісон і на латині з метою донести до слухача найперше молитовний текст і не затьмарювати його музикою.

Споруди *готичного* мистецтва відрізнялися особливо витягнутими формами. Готичний собор був яскравим зразком синтезу різних видів мистецтв – живопису (вітражів), архітектури та скульптури. Готична скульптура була невід'ємною частиною архітектурного ансамблю собору. Помпезність досягалась у прикрашенні храмів різними рельєфами, вишуканими статуями, зображеннями фантастичних тварин тощо. Свого розквіту досягло мистецтво вітража.

Важливим етапом в історії став перехід від панування середньовічної культури до культури Нового часу. «Епоха Відродження, – як писав Б. Віппер, – одна з найбільш цікавих і повноцінних епох в історії людства, це синонім

особистої свободи, досконалості у мистецтві, краси в житті, гармонії фізичних і духовних якостей людини» [2, с. 112]. *Ренесанс* приніс новий світогляд, суть якого полягала у переході від релігійних норм (часто викривлених, від чого і почалась Реформація) до гуманістичних, які і відобразились в наукових, філософських і мистецьких творах.

Музика Ренесансу прагнула відобразити розмаїття світу, його гармонію. Зміна світогляду спричинила зміни і в музичному стилі: велику роль стали відігравати світські жанри, зокрема такі як серенада, мадригал. Самостійності набула інструментальна музика, представлена жанрами хоральної обробки, прелюдії, токати, канцони тощо.

Пробудити піднесені почуття, вразити пишним оздобленням твору (як літературного так і музичного), алегоріями, помпезністю, постійним динамічним рухом прагнуло *Бароко*. Виникнення опери, розмаїття нових жанрів та виражальних засобів (особливо у виразності мелодії), розвиток сольного співу бельканто, здатного виражати багатство почуттів, відрізняло музику Бароко від інших стилів. У творчості Й. С. Баха отримала розквіт поліфонія.

На зміну примхам та чудернацькості *Рококо* (як перехідного стилю після Бароко) прийшов *Класицизм*, сповнений рівноваги, гармонійності та чіткості. В класичній архітектурі переважало логічне планування, статичні форми, симетричні комбінації. Декор використовувався так, щоб не затьмарити загальної структури будівлі, але підкреслити її просте та урівноважене планування. Зображені на портретах постаті мають спокійний та сильний характер, а у живописі все наповнено чітким порядком та врівноваженістю. Усі ці прийоми добре передають гармонію та величність ідей класицизму. У музичному мистецтві епохи Класицизму вершин досягли віденські композитори: Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт та Людвіг ван Бетховен. Сформувались і набули розквіту нові жанри: симфонія, інструментальний концерт, камерна соната з притаманною їм чіткістю

метроритму, ясністю гармонії, контрастною динамікою і пропорційністю форми.

Реакцією на раціоналістичність класицизму постав *Романтизм*, представники якого прагнули до вираження глибоких людських почуттів, емоцій та думок, до романтичного «бунту» ліричного героя, провідних мотивів національної туги та обожнювання природи. Найяскравіше ідеї романтизму втілились саме у музиці, яка здатна передавати найвитонченіші переживання людської душі, її настрої та почуття. Романтики прагнули до тісного зв'язку музики з образами літератури та інших видів мистецтва, що призвело до появи програмних творів. Музика романтизму представлена чудовими різнохарактерними мініатюрами, програмними циклами, романтичними поемами і фантазіями та іншими жанрами.

Саме в цей час потужно формується стиль митця, його індивідуальна творча манера, прикладом чого можна назвати творчість Роберта Шумана, Фелікса Мендельсона, Ференца Ліста, Фридеріка Шопен та ін. В музичному мистецтві Романтизму започатковується новий підхід до інтерпретації твору, що базується на відчутті гармонії та єдності між змістом твору та його виконанням, розкритті індивідуальної артистичної свободи та втіленні почуттів. Фортепіано стало найулюбленішим інструментом композиторів-романтиків досконалішим для вдалішого втілення емоцій та почуттів людини, демонстрації майстерності та віртуозності.

Висновки. Отже, складні процеси у розвитку мистецтва, що супроводжувались на тлі соціально-історичних подій зміною способу художнього мислення, особливостей характерної художньо-образної сфери, специфіки художньої мови, виступали факторами формування мистецьких стилів (епохальних, індивідуально-композиторських тощо). У вивченні стильових особливостей мистецтва у різні історичні часи формується цілісна картина культурно-історичного розвитку, що слугує основою стилевідповідного прочитання, розуміння мистецьких творів. На основі формування базових стильових уявлень, їх розвитку до рівня системного

стильового мислення має вибудовуватись процес навчання в мистецьких закладах освіти, зокрема у виконавських класах сучасної мистецької школи.

Список використаної літератури та джерел

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: «Композитор», 1998. 343 с.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства М.: Изобразительное искусство, 1985. 580 с.
3. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*, 1979. № 3.
URL:<https://mus.academy/articles/muzykalnyi-stil-kak-semioticheskii-obekt>
(дата звернення - 01.04.2021 р.)
4. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
5. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. Мн., 1998. 896 с.

Троянова Олена Василівна, м. Вінниця
Викладач-методист Вінницької
Дитячої школи мистецтв «Вишенька»

Жінки – композитори України

Постановка проблеми та її актуальність. Майже сто років тому жінки одержали рівні з чоловіками права – вони працюють майже у всіх галузях господарства: наука, освіта, медицина, урядові установи і, навіть іноді, жінки становлять переважну більшість. Ми знаємо жінок – членів уряду, жінок-академіків. Велику роль відіграють жінки в галузі культури й мистецтва.

Жінок-композиторів в Україні немало. Вони працюють практично в усіх жанрах музичної творчості, пишуть симфонії, опери, балети, інструментальну музику, ансамблі для різних музичних інструментів, хори, пісні, романси.

Творчість деяких з них присвячується переважно дітям і відіграє значну роль у розвитку художнього смаку наших юних громадян.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати педагогічну та художню цінність музики для дітей найкращих представників жіночого композиторського цеху. Творчий доробок представників старшого покоління жінок-композиторів О. Андреєвої та М. Завалішиної ми знаходимо здебільшого в галузі інструментальної та вокальної музики, Т. Малюкова у своїх творчих проектах тяжіє до більш великих музичних форм – симфоній, сюїт, кантат. Водночас всі вони чимало пишуть для дітей.

Виклад основного матеріалу. Композитори середнього покоління (Н. Андрієвська, Ж. Колодуб, Л. Левітова, Ю. Рожавська, Б. Фільц, Н. Юхновська) збагачують сучасну українську музику творами найрізноманітніших жанрів. Якщо Н. Андрієвська віддає перевагу вокальній музиці (одна з найпопулярніших її пісень «Якби я вміла вишивать» на слова Л. Рєви), то Ж. Колодуб більше валять форми театральної музики [1, с. 23]. В таких самих жанрах ми знаходимо і шедеври Ю. Рожавської, перу якої належить опера для дітей «Казка про загублений час», балет «Королівство кривих дзеркал» та багато різноманітних вокальних творів, зокрема популярна пісня «Летять ніби чайки». Б. Фільц виступає як композитор і музикознавець. Вона створила кантату «Юнак» на слова В. Сосюри, Концерт для фортепіано з оркестром, чимало вокальних та інструментальних творів, прекрасні цикли фортепіанних мініатюр.

Цікавою є творчість цілої плеяди композиторів-жінок. Так, Л. Дичко є автором балету за однойменним, найвідомішим в поезії Лесі Українки, твором «Досвітні вогні», низки дитячих кантат, романсів на вірші М. Рильського, І. Франка, П. Тичини, Лесі Українки, Д. Павличка.

В яких би жанрах не працювали наші жінки композитори, вони прагнуть засобами музичного мистецтва створити образ нашого сучасника.

Творчість української композиторки Жанни Юхимівни Колодуб тісно пов'язана з сьогоденням України і розвивається за девізом: завжди в пошуку.

В центрі творчої уваги – люди нашої доби, їхні стремління, думки. Доробок композиторки позначений вельми важливою, привабливою якістю: твори всіх жанрів, від найсерйозніших до легких, однаково переконливій активні. Жанна Колодуб є автором симфонії для струнного оркестру, фортепіанного концерту, балету для дітей «Пригоди Веснянки», альбомудля фортепіано за казкою Г.-К. Андерсена «Снігова королева», кантати «Слухай, Республіко!» на слова І. Муратова, сюїти для симфонічного оркестру «Київські ліричні картинки», поеми для флейти і арфи, а також численних п'єс для фортепіано, романсів та пісень на слова М. Рильського, К. Дрока, В. Миколайчука, обробок пісень народів світу. Плідною є творчість Ж. Колодуб і в інших жанрах. Досить назвати комедію «Веселі дівчата», мюзикл «Пригоди на Міссісіпі» за твором М. Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна», написані у співавторстві із Л. Колодубом, сюїту «Вечірня музика», п'єси для естрадного оркестру [3, с. 140-141].

Чи не найвідомішою є «Українська карпатська рапсодія» № 1. Музичні образи її насичені диханням мальовничої природи Карпат, ритмами й інтонаціями народної музики. «Соковитість оркестрового колориту, свіжість гармонічної мови, яскрава мелодика пісенних і танцювальних епізодів – такі позитивні якості цього талановитого твору» – було відмічено в журналі «Музыкальная жизнь» після успішного виконання твору в 1960 році на Декаді українського мистецтва в Москві, де «Українська Карпатська рапсодія» одержала диплом на Всесоюзному огляді творчості молодих композиторів. Згодом вона увійшла до числа творів, які репрезентують українську музику за кордоном – звучала в Румунії, Польщі, Сполучених Штатах Америки.

Музичне мистецтво Жанни Колодуб просвітлене, радісне, весняне. Воно приваблює ліризмом, щедрістю барв, художнім темпераментом. Музичну освіту вона здобула в Київському музичному училищі по класу скрипки і фортепіано та в Київській державній консерваторії у класі заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Костянтина Миколайовича Михайлова. Саме

завдяки його впливу Ж. Колодуб сформувалася як митець романтичного складу.

Романтична піднесеність – головна риса, що простежується в концерті для фортепіано з оркестром, написаному у 1971 році. Створенню його передувала велика підготовча робота, пов'язана, зокрема, з добором засобів виразності. Так, прагнучи передати напружений пульс нашого часу, композитор включає до партитури ударний інструмент хайхет, широко використовуваний у джазових жанрах. В роботі над концертом удосконалювалося оркестрове мислення Ж. Колодуб. Багаточастинному циклу властива масштабність розвитку, яскравість музичних образів, що розвиваються в драматичних зіткненнях. Концерт для фортепіано з оркестром Ж. Колодуб відомий в країні у виконанні заслуженого артиста УРСР Є. Ржанова, піаністів В. Лебедева, В. Сагайдачного та інших виконавців. Жанна Юхимівна Колодуб нині працює у Київській державній консерваторії, поєднуючи творчуроботу з активною педагогічною діяльністю.

Великою любов'ю до дітей проникнена творчість Т. І. Шутенко. Таїсія Іванівна Шутенко була щирим другом школярів. Значну частину своєї творчості вона присвятила молодому поколінню. Написані нею пісні, фортепіанні твори з успіхом виконуються в дитячих садках, школах, палацах для дітей, звучать в ефірі і не втрачають свіжості й актуальності серед найсучасніших музичних жанрів. Музика Т. Шутенко вабить своєю щирістю та яскравістю образів.

Народилася Таїсія Іванівна 5 жовтня 1905 року в Харкові. Змалку любила співати народні пісні, а підлітком брала активну участь у художній самодіяльності. Композиторські здібності в неї виявилися досить рано. У 1925 році вона вступила у Харківський музично-драматичний інститут, навчалася в класі видатного музичного теоретика, заслуженого діяча мистецтв РРФСР Семена Семеновича Богатирьова. У 1934 році Таїсію Шутенко для підвищення композиторської майстерності посилають до Московської консерваторії, вона протягом трьох років удосконалюється у широко відомих

композиторів-педагогів А. Александрова та М. Мясковського. Навчання у Харкові та в Москві Т. Шутенко поєднувала з активною педагогічною й музично-громадською діяльністю. З 1928 року вона безперервно працювала викладачем музично-теоретичних дисциплін у школах, керівником хорових гуртків і гуртків гри на народних інструментах. Тісний зв'язок з життям, активна громадська діяльність визначили напрям творчості композитора.

У доробку Т. Шутенко – симфонія «Кармалюк», струнний квартет, концерт і «Молдавська сюїта» для балалайки, «Молодіжна сюїта» для оркестру народних інструментів, музика до театральних вистав, твори для фортепіано, скрипки, віолончелі, для народних інструментів (бандури, домри, балалайки, баяна), камерно-вокальні твори. Т. Шутенко створила чимало масових пісень та хорів. Найвідоміші з них – «Зустрічай, шахтарочко» (слова О. Маруніч), «Ластівкою дружби» (слова П. Тичини), «Біла лілея» (слова І. Бердника).

І все ж переважна більшість творів Т. Шутенко – пісні та хори для дітей (понад 400). Охоче співають діти її пісні «Віє вітер», «Сашка-розкидашка», «Дощик», «Славка», «Ходить цап», «ДвіЯринки», «Хочемо миру». Вони мелодійні, виразні, написані зі знанням специфіки дитячого голосу. Стихією пісенності овіяні твори всіх жанрів, до яких звертається композиторка. Це стосується й її численних п'єс для фортепіано з педагогічного репертуару. В них завжди чітко ставляться завдання, що сприяє розвиткові техніки фортепіанного виконання, завжди просто й захоплююче відображуються теми, близькі нашій дітворі. Показовою з цього погляду є збірка Т. Шутенко «Фортепіанні мініатюри», що складається з 14 п'єс виконання соло та трьох ансамблів. Цикл відкривається п'єсою «Білочка», у веселій, радісній мелодії якої передано зримий образ симпатичного звірка, що його так любить малеча. Журливі настрої передає друга п'єса циклу – «Сумна пісенька». Її змінює «Весела суперечка», в котрій варіантним проведенням мелодії в різних регістрах композитор ніби відтворює жвавий гомін дітвори. А ще – «Дощик!». В основу його покладено мелодію широко відомої української народної пісні.

Стакатний супровід пісні імітує краплі дощу. Чи не найдосконалішою в циклі є п'єса «Метелики», вальсоподібна мелодія якої створює уяву плинності, грайливості, відтворює політ метелика, що радіє квітам і сонцю. Численні, різноманітні за жанром твори Таїсії Іванівни Шутенко є цінним внеском в українську музику.

Список використаної літератури

1. Твій друг – музика. Книга для юнацтва. (1980). Київ: Музична Україна.
2. В. Клиш. (1980). Українська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка.
3. Гнатів Т. Ф. (1974). Творчі портрети українських композиторів. Серії К. Дичко, Ж. Колодуб.

Уманська Лариса, викладач вищої категорії,
Тульчинського фахового коледжу культури
Лукашук Алла, викладач першої категорії
Тульчинського фахового коледжу культури

Маловідома фортепіанна спадщина Миколи Леонтовича

*«Він є найбільш оригінальною, найяскравішою
зарисованою постаттю серед українських
композиторів початку 20 століття....,
необхідно зберегти що тільки можливо
геніально талановитого композитора»
Станіслав Людкевич*

Постановка проблеми та її актуальність. В часи відродження та розвитку українського музичного мистецтва, актуальною є потреба у висвітленні та збереженні різних аспектів культурно-просвітницької та педагогічної діяльності Миколи Леонтовича.

Мета статті – висвітлити маловідомі сторінки фортепіанної спадщини Миколи Леонтовича.

Виклад основного матеріалу. Творчу спадщину М. Леонтовича як для української, так і для світової музичної культури, важко переоцінити. Сьогодні

Леонтович – один із найбільш виконуваних українських композиторів у світі. Сприймавши й глибоко засвоївши традиції, він упевнено пішов своїм шляхом склавши власним доробком цілий етап у розвитку української класичної музики. Найціннішим у його творчості є високомайстерні хорові мініатюри. Проте, вивчаючи творчість Миколи Леонтовича, можна зауважити широту його жанрових інтересів і високу результативність праці. В творчому доробку митця є також маловідомі фортепіанні твори. Поява цих творів була обумовлена потребою створення фортепіанного репертуару для «епархіалок», яких навчав музиці Микола Леонтович. Також вони стали своєрідною творчою лабораторією для вдосконалення композиторської майстерності. Слід відмітити надзвичайну скромність композитора та вимогливість до себе. Впродовж усього життя та педагогічної діяльності М. Леонтович постійно займався самоосвітою, постійно шукав нові шляхи удосконалення своєї майстерності. У 1903-1904 р., під час літніх канікул, відбувались поїздки до музичних навчальних класів Петербурзької хорової капели, де під керівництвом композиторів і теоретиків С. Бармотіна та О. Пузерецького М. Леонтович поповнював музично-теоретичні знання, вивчав твори церковної музики – М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Березовського, О. Архангельського, класичну поліфонію. Ці консультації були успішно завершені іспитом з найвищою оцінкою та присвоєнням йому у 1904 році високого звання регента.

Гостро відчуваючи потребу в осягненні музично-теоретичних знань, М. Леонтович шукає фахівців для музичних консультацій композиторського спрямування. В оголошенні для газети він написав: «...Знаю гармонію, простой, двойной и тройной контрапункт строгого стиля». Треба зазначити, що це вже досить складні музичні дисципліни, що підтверджує велике бажання митця поповнити свої знання з поліфонії та інструментування.

Влітку 1908 року композитор їде до Москви, аби домовитись про консультації у відомих професорів консерваторії. По рекомендації С. Танєєва, М. Леонтович починає удосконалювати свою майстерність у відомого

вченого-теоретика Болеслава Яворського, прекрасного знавця поліфонії, автора відомої на початку ХХ століття ладової теорії.

Впродовж 12 років Микола Дмитрович бере приватні уроки у Б. Яворського, приїжджаючи спочатку до Москви, а з 1916 р. до Києва, куди згодом переїхав музикознавець. Враховуючи, що М. Леонтович відрізнявся сильною вдачею, волею, величезною працездатністю, ці заняття дуже швидко почали давати відчутні наслідки. Як зазначає в своїх спогадах С. Протопопов, також учень Б. Яворського: «Труднощі для учня полягали в необхідності перебудови свого музичного світогляду, виробленого і обмеженого регентською практикою...», а також «в опрацюванні всіх виразних засобів музично-виконавського мистецтва та інших способів композиційного оформлення. Б. Яворський мав рідкісний хист запалювати світоч ентузіазму в учнях своїм геніальним виконавським талантом».

Саме в цей період з'являються кілька фортепіанних творів композитора: «Венгерка», «Мудрствование лукавое», «Рози розцвітають», «Ой сів пугач», «Прелюдія». Ці невеличкі композиції, написані в простій дво- і три- частинній формі. Цікавим є твір експериментального характеру «Тема з варіаціями», що яскраво демонструє майстерне опанування композитором сучасної гармонії. Сам рукопис твору знаходиться в інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, існує у трьох варіантах, з яких можемо зробити висновок про довготривалу працю композитора над темою цих варіацій у плані гармонічного опрацювання.

Фортепіанний твір Леонтовича «Тема з варіаціями» являє собою цикл, який складається з теми і дев'яти варіацій. Виклад теми представляє не цитату з фольклорних джерел, а скоріш оригінальну, експресивну мелодію, з кварто-квінтовими скачками, хроматичними звуками, що створює внутрішню рухливість, момент напруження. Можливо, саму тему можна розглядати, як мелодію для гармонізації, враховуючи, що твір з'явився в період інтенсивного опанування М. Леонтовичем композиторської техніки. Це припущення можна підтвердити акордовим викладом теми, яка за будовою є однотональним

періодом. Гармонічна мова періоду є досить яскрава та виразна, з використанням обернень септакорду, збільшеного тризвука, домінантового септакорду з секстою. Кульмінацією стає мелодико-гармонічний розвиток періоду теми у висхідному русі, який завершується повним каденційним зворотом.

Розглянемо кожну варіацію окремо.

Перша варіація: тема залишається без змін, хоча дещо видозмінюється ритмічний малюнок теми: на сильних долях з'являються паузи, створюючи синкопований ритм. Затримання на сильних долях вносить у звучання відтінок напруження.

Друга варіація: відбуваються незначні фактурні зміни. Рух вісімками вносить пожвавлення, а також створює відчуття імітації мелодичних зворотів, які почергово з'являються у кожному голосі поліфонічної чотириголосної фактури. Слід відмітити, що такий поліфонічний прийом використаний П. Чайковським в опері «Євгеній Онегін» в дуеті Тетяни і Ольги «Слыхали ль вы».

Третя варіація: тема проведена в басу, верхні голоси дзеркально відображають мелодію, розширюючи діапазон звучання. Гармонічний план теми зберігається без змін.

Четверта варіація: романтично-віртуозного характеру. Орнаментально тема видозмінюється у арпеджованих і гамоподібних пасажах шістнадцятих нот.

П'ята варіація: зміна розміру (6/8), надає варіації ознак танцювальності. Тема проводиться в мелодії.

Шоста варіація: вводить ладовий контраст. Звучить в однойменній тональності C-dur. Проведення однієї з варіацій в однойменному ладі є типовим для класичних варіацій. Зберігається танцювальний характер попередньої варіацій. Цікавий прийом регістрового повторення мелодії. Використання альтерованих гармоній, відхилень звучить неначе пошук і утвердження мажорної тональності.

Сьома варіація: акордовий виклад теми нагадує початкове звучання твору, але дещо видозмінена гармонія.

Восьма варіація: метроритмічні зміни, розмір 12/8, жвавий, танцювальний рух. Тема ледь окреслена у фактурі і звучить у верхньому регістрі.

Дев'ята варіація: завершує цикл. Варіація має яскраві ознаки гомофонно-гармонічного викладу, з використанням елемента підголоскової поліфонії у партії правої руки. Варіація написана у тридольному розмірі. Ритмічний малюнок у супроводі нагадує полонез і носить урочистий характер.

Композиційно твір можна розглядати як форму строгих варіацій, кожна з дев'яти варіацій зберігає структуру періоду, набуваючи різноманітних змін: мелодичних, ритмічних, ладових, гармонічних. Можна зазначити також ознаки класичних варіацій. Так в усіх варіаціях фактурні зміни, орнаментально збагачують тему. У окремих варіаціях(четверта, сьома, восьма, дев'ята) тема збережена лише частково.

Деякі варіації (шоста, дев'ята) набувають ознак певних танцювальних жанрів (вальс, полонез), що дає підставу розглядати їх як жанрові варіації. Кожна з варіацій завдяки новому темпові та темброві є невеличкою мініатюрою, створюючи контраст до попередньої та наступної варіації. Це створює певну драматургічну лінію, яка рухається до кульмінації і завершується урочистим фіналом. Завдяки драматургічній лінії варіації становлять єдине ціле.

На наш погляд, фортепіанний твір М. Леонтовича «Тема з варіаціями» може бути рекомендований як цікавий педагогічний репертуар з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент». В процесі вивчення твору слід звернути увагу на різні виконавські штрихи, вдосконалювати піаністичну техніку та майстерність виконання кожної варіації.

Інший фортепіанний твір «Венгерка» засвідчує інтерес композитора не тільки до українського мелосу. Вірменські, єврейські, німецькі, російські мелодії стають в нього матеріалом для композицій, які митець з успіхом

використовує у педагогічній практиці. «Венгерка» – бальний парний танець, заснований на народному угорському танці чардаш. Для нього характерний музичний розмір 2/4. «Венгерка» також є і циганським танцем, який має такий же розмір. У 18-19 ст. бали розпочинались з вальсу, а за ним йшли інші танці – переважно танцювали венгерку, краков'як, кадріль.

Фортепіанна мініатюра «Венгерка», написана композитором у тональності G-dur і складається з двох частин, кожна з яких містить в собі вісім тактів, тобто за будовою є періодом. В кінці кожної частини автор проставляє репризу. Музичний виклад твору являє собою гомофонно-гармонічну фактуру, адже танцювальна тема викладена у партії правої руки, а ліва веде супровідну лінію.

Микола Леонтович – композитор, який постійно шукає нові елементи музичного мовлення. У першому такті композитор вводить цікавий засіб – тонічний септакорд, що надає акордові терпкості, нестійкого звучання. Цей метод також притаманний і для творчості Б. Бартока, Л. Ревуцького. Перші такти сприймаються наче вступ. Через кожні два такти автор акцентує другу долю, що надає твору танцювального характеру, а часте використання штриха *staccato* підкреслює запальну основу салонного танцю. Основна мелодія переважно проходить у верхньому регістрі, окрім дванадцятого такту, де тема переходить в нижній регістр. Кульмінаційна вершина твору випадає на чотирьох заключних тактах і характерна використанням альтерацій та хроматизованих терцієвих ходів. Проставлена у рукописі ремарка композитора – *fine* – свідчить, що твір є завершеною мініатюрою.

Ця композиція була створена композитором як педагогічний репертуар для своїх учнів. Вона несе в собі доволі вагомі завдання для молодого виконавця – часта зміна штрихів, подвійні ноти, ускладнений ритмічний малюнок, що вимагає від виконавця певної піаністичної вправності і підготовки.

Варто зазначити, що з метою популяризації творчості Миколи Леонтовича доцільно використовувати в педагогічному репертуарі хорових

творів: «Зашуміла ліщинонька», «Ой з-за гори кам'яної», в перекладі для фортепіано І. Берковича. Для виконавця – це чудова нагода відкрити для себе мелос композицій, можливість поглибити відомості про автора. Поєднання пісенного характеру та поліфонічних прийомів хорових творів створює сприятливу основу для розвитку і вдосконалення творчих здібностей учнів різного шкільного віку.

Висновки. Отже, в даній статті розглянуто маловідому спадщину композитора – фортепіанні твори, які стали справжньою творчою лабораторією для удосконалення композиторської техніки. Фортепіанні мініатюри («Тема з варіаціями», «Венгерка», «Прелюд») засвідчили високу результативність праці композитора в інструментальному жанрі. Для нас важливо бережливе ставлення і популяризація спадщини композитора, який зумів відібрати все краще з творчості попередників, доповнив і збагатив власним досвідом.

Список використаної літератури

1. Завальнюк А. (2002). Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження. Вінниця: Поділля-2000. 256 с.
2. Іванов В. (1970). Про невідомі твори М. Леонтовича. Київ: Музика. № 4. С. 14-15.
3. Клиш В. (1980). Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка. 315 с.
4. Кобільник Л. (2012). Педагогічна діяльність Миколи Леонтовича. Київ: Молодь і ринок. № 10. С. 102.
5. Корній Л. (1999). Музичний архів М. Д. Леонтовича. Київ: НБУВ. 115 с.
6. Леонтови М. Теми з варіаціями. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. ф. 50, № 1191-1193.
7. Леонтович М. Венгерка. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. ф. I, од. зб. 36260.

8. Микола Леонтович (2019). Хорові твори. Київ: Музична Україна. 452 с.
9. Марчук Т., Ніколаєць О. (2007). Леонтович Микола Дмитрович: композитор, диригент, педагог: до 130-річчя від дня народження. Вінниця. 24 с.
10. Уманець В. (1985). Методико-педагогічні принципи М. Д. Леонтовича. Народна творчість та етнографія. № 4.

Флорецька Олександра Віталіївна, м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – канд. мист., доц. Верещагіна-Білявська О. Є.

Становлення принципів театру балету на українських землях

Постановка проблеми та її актуальність. В останні десятиріччя в Україні значно зріс інтерес до мистецтва танцю. Різноманітні телевізійні шоу за участі танцівників класичної і сучасної хореографії у значній мірі спровокували зацікавленість пересічного глядача мистецтвом балету. Прикладом цього може слугувати творча діяльність прима-балерини Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка, Народної артистки України Катерини Кухар. Завдяки своїй участі в якості члена журі телевізійного конкурсу «Танці з зірками» балерина стала медійним обличчям, відомим не лише шанувальникам класичного балету. Інтерес до неї як до медійної особи спричинив абсолютну наповненість глядацької зали під час її турів Україною з виставами «Лускунчик», «Шахеразада», «Кармен-сюїта». Таким чином, широке коло українського глядача було залучено до світової балетної спадщини. Зростання популярності класичного балету актуалізує його вивчення з метою віднаходження традицій спадковості у світовій і національній культурі танцю.

Проблеми становлення і розвитку українського балету ґрунтовно розглянув Ю. Станішевський у своїх працях «Балетний театр України: 225 років історії» та «Балетний театр Радянської України: 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку». Український вчений різнобічно аналізує увесь

історичний шлях розвитку балетного мистецтва України, відображає творчі пошуки найвідоміших хореографів і танцівників, детально розповідаючи про їх творчість. У працях М. Загайкевич частково розкривається питання становлення професійного хореографічного мистецтва в Україні у його зв'язку з національним музично-драматичним театром.

Окремі відомості з історії балету містяться у працях М. Гваттеріні, Ю. Слонимського, С. Худекова. У зв'язку з тим, що українське хореографічне мистецтво має генетичні зв'язки з російським балетом, адже в ХІХ ст. українські землі входили до складу Російської імперії, для вивчення етапу становлення українського мистецтва танцю корисною може бути і праця Ю. Бахрушина «Історія російського балету» [1].

Мета статті. Використовуючи факти, викладені у вказаних працях, ставимо собі за мету стисло відтворити головні процеси в історії українського хореографічного мистецтва. Ознайомлення з їхньою сутністю є необхідним для вивчення сучасної хореографічної культури України. Також необхідно охарактеризувати процеси, перебіг яких припадає на період становлення мистецтва танцю загалом, адже щоб усвідомити специфіку сучасної хореографічної культури, потрібно знати її історичний шлях.

Виклад основного матеріалу. Витоками хореографічного мистецтва будь-якої нації є народні танці, які походять з давніх обрядів, пов'язаних, у першу чергу, з трудовою діяльністю суспільства. Генеза української професійної хореографічної культури – танці давніх слов'ян, що були важливою складовою їх синтетичних обрядів, які охоплювали танець, спів, пантоміму, елементи драматичного мистецтва. Танцювальний талант народних слов'янських танцюристів цінувався настільки високо, що про їх мистецтво є згадки вже у середньовічну епоху, за свідченням Ю. Бахрушина, «у ХХ столітті нашої ери у Візантії, наймогутнішій державі того періоду, слов'яни, виконавці пісень і танців, входили окремою самостійною групою у придворний штат імператора» [1, с. 8]. Першими професійними носіями слов'янської хореографічної культури можна вважати скоморохів, які

з'явилися у Київській Русі у VIII–IX століттях. «На зорі своєї професійної діяльності скоморох був синтетичним виконавцем, майстром на всі руки. Проте протягом свого розвитку мистецтво скоморохів на Русі стало ділитися на жанри, через що вони стали поділятися на окремі групи: бахарів і казкарів (складачів та оповідачів казок і билин), музикантів і гудошників (представників інструментального мистецтва), ведмежатників (дресирувальників звірів), співаків (авторів і виконавців пісень), танцюристів і, нарешті, глумотворців (носіїв сатиричного жанру)» [1, с. 10]. Таким чином, вже у середовищі середньовічних скоморохів поступово здійснюється процес жанрової розподілення і професіоналізації носіїв танцювальної культури, що сприяло подальшому розвитку хореографічного мистецтва. Вистави скоморохів користувалися попитом і серед князів Київської Русі, про що свідчать фрескові розписи Собору Святої Софії. Саме з настінних розписів можна зрозуміти, що їх виступи мали вигляд синтетичних вистав, в яких танець посідав важливе місце.

Одним з наслідків втрати Київською Руссю своєї могутності, набігів татаро-монгольської орди став занепад мистецтва скоморохів. Розвиток танцювального мистецтва поступово переноситься на територію Московської Русі. У XVI столітті в Московії активізуються відносини з іншими державами, які у другій половині наступного століття призвели до появи у державі носіїв іноземних культур. Місцева знать, проявляючи цікавість до нових видовищ, запрошує до своїх дворів грузинських, персидських, середньоазіатських танцівників. Слід зазначити, що першими носіями позаросійської танцювальної культури у Московії стали саме українські танцівники.

Цікавість московської знаті до хореографічного мистецтва інших народів призвела до появи іноземного балету при дворі російського царя Олексія Михайловича. В той час балет не був самостійним жанром театрального мистецтва, але кожний акт драматичної п'єси повинен був завершуватися театральним танцем, який і називався балетом. Саме у такому вигляді він з'являється у Кремлівському театрі у 1672 році. Вистави театру відбувалися у так званому Потішному палаці з ініціативи боярина Артемона

Матвєєва. Безпосереднім організатором вистав був мешканець Німецької слободи пастор Іоганн Грегорі. Звернемо увагу на умови виконання балету, який за кордоном мав назву *entree* – вихід, адже виконавці виходили танцювати в антрактах із-за лаштунків на авансцену. Звичайно, що у такому вигляді балет XVII століття не мав самостійного значення і зазвичай, обмежувався демонстрацією низки бальних танців, які відрізнялися від звичайних придворних танців складністю фігур і манерою виконання. Такі танці ніяким чином не були пов'язаними зі змістом п'єси. Першим танцівником, балетмейстером і педагогом царського театру став іноземний офіцер інженерних військ Ніколо Ліма (вивчення танцювального мистецтва для майбутніх офіцерів на той час було обов'язковим).

За часів царя Олексія Михайловича театр був розрахований лише на знать, але згодом Петро I зробив театр загальнодоступним і при його правлінні він мав просвітницьке значення. Більше, аніж театр, розвитку танцювального мистецтва сприяли започатковані Петром I асамблеї, під час яких обов'язково виконувались іноземні бальні танці. Побудувавши у центрі Москви на торговій Красній площі приміщення театру, у 1702 році Петро I запросив на службу, серед інших іноземців голландця Карла Коккія, який став керівником і головним хореографом московського балету. Але, нажаль, місцеве купецтво не проявило інтересу до театрального мистецтва і театр було закрито.

Цар-реформатор започатковує театр у Петербурзі, а викладач танців стає важливим для тогочасного дворянського суспільства, його почали запрошувати із-за кордону. Хореографія стала обов'язковим предметом в державних навчальних закладах.

Ю. Бахрушин вважає, що розвиток російського балету розпочався саме з Сухопутного шляхетного корпусу – привілейованого дворянського навчального закладу, який було започатковано 1731 року у Петербурзі. Кадети корпусу навіть брали участь у інтермедіях і спектаклях, які ставили іноземні трупи, наприклад венеціанська трупа під керівництвом балетмейстера Фоссано (Антоніо Рінальді) у 1736 році.

У 1734 році француз Жан Батист Ланде став танцмейстером у цьому навчальному закладі [1, с. 20]. У 1738 році він започаткував професійну хореографічну школу, яка здійснювала підготовку артистів балету для придворної балетної трупи. Сьогодні це Санкт-Петербурзьке академічне хореографічне училище імені А. Я. Ваганової. Таким чином, Ж. Б. Ланде можна вважати засновником професійної хореографічної освіти в Росії.

Підтримувала і розвивала балет у Росії і в Україні (яка тоді територіально належала до меж Російської імперії) донька Петра I імператриця Єлизавета, яка у 1742 році заснувала російську балетну трупу. За часів її правління в історії російського хореографічного мистецтва трапилася видатна подія – постановка сюжетного балету під керівництвом австрійського підданого Гільфердінга. Саме такий балет став тією формою вистави, на основі якої далі формувався весь національний балет. Наступник Гільфердінга Гаспаро Анжіоліні під час служби у Катерини II у 1767 році здійснив постановку «Забави про святки», повністю побудовану на російських народних танцях. У 1777 році з появою першого російського комерційного театру («Вільного театру») у ньому була заснована постійно діюча балетна трупа.

У Москві також відбувалось становлення хореографічного мистецтва й освіти. Вивчення танців було введено з 1756 року в Московському університеті, а у 1773 році – у Виховному будинку, який став основою майбутнього Московського академічного хореографічного училища. Випускники Виховного будинку склали основу балетних труп у Москві і Петербурзі.

У 1782 році у Москві у комерційному театрі Меддокса почали здійснюватися регулярні балетні спектаклі. Ю. Бахрушин зазначає, що після становлення балету у російських столицях у багатьох провінційних містах починають створюватись публічні театри. Серед таких міст – українські Харків та Одеса. За свідченням Ю. Станішевського, у 1780 році у міському театрі Харкова відбулись перші балетні постановки. В цих виставах

проявилась специфіка українського балету, який своїм корінням пов'язана з народною хореографічною творчістю музично-танцювальними інтермедіями, які були популярними у шкільному театрі у XVII–XVIII століттях. Балетна труппа міста під керівництвом петербурзького хореографа П. Іваницького складалась з 20 чоловік. Вона виконувала такий різновид сюжетного балету як сюжетні дивертисменти, у постановках яких уперше були використані елементи українських народних танців.

Паралельно із розвитком міських театрів з балетними труппами здійснювався розвиток українського кріпацького театру, традиції якого також були покладені в основу української балетної школи. Орієнтуючись на кріпацькі театри Шереметьєва, Потьомкіна, Зорича, Апраксіна, Головкиної, які мали не лише балетні труппи, але й власні балетні школи, поміщики на території України також засновують кріпацькі театри з танцювальними колективами. Багаті українські поміщики у XVIII столітті в своїх маєтках утримували не лише театри, оперні та балетні труппи, оркестри, хори, але й живописців й архітекторів.

Другу половину XVIII – початок XIX століття дослідники визначають як пансько-маєткову добу в історії української культури, під час якої відбувалось становлення та розвиток театрального мистецтва. Науковці 1920-х років Ф. Ернст [5] і Д. Щербаківський [14] стверджують, що вже наприкінці XVIII століття велика кількість капел та оркестрів існувала в маєтках волинських панів у Янушполі, родини О. Г. Розумовського на Лівобережжі, генерал-губернатора України Румянцева-Задунайського у Новгород-Сіверському повіті, камергера Будлянського, бригадира Фролова-Багріїва, власника Сокоринців Г. І. Галагана на Полтавщині тощо. Капели, балети й оркестри були на Харківщині у маєтку М. І. Комбурлея, в якого була «ціла вулиця деревляних сільських хат для музиків та співаків») і на Чернігівщині у резиденції Г. С. Тарновського [14, с. 207].

У невеликій історичній праці, присвяченій родині Потоцьких (знатними аристократами і меценатами на Поділлі), місцевий краєзнавець

В. Циганюк на основі архівних матеріалів розповідає про те, що в їх родовому маєтку в Тульчині у театрі було близько 200 акторів, серед яких – й артисти балетної трупи [13]. Для вистав у маєтку Потоцьких у 1787 році було побудоване спеціальне приміщення під назвою *operhaus*. Усі визначні події у житті родини і держави у Потоцьких завжди супроводжувались оперними, концертними і балетними виставами.

У дисертації Н. Горбатової [4] є інформація про те, що у 1801 році відбулась танцювальна постановка силами театральної трупи поміщика Д. Ширая. Трупа кріпацького театру складалась з оркестру та добре підготовлених хореографів. «Для Ширая театр був комерційною справою, тому для постановки балетних вистав він запрошував відомих іноземних хореографів-педагогів, художників-декораторів і балетмейстерів з імперських театрів Москви і Санкт-Петербурга, надаючи фахову освіту найкращим кріпосним артистам» [4, с. 7]. Українські виконавці-кріпаки були носіями традицій класичного танцю, так як навчались у французьких, італійських, австрійських та англійських майстрів. Безперечно, цей факт сприяв «утвердженню балетного мистецтва й піднесенню музичної і театральної культури України. У кріпацьких театрах, що існували в Україні, часто ставилися класичні балетні спектаклі. Репертуар їх складали переважно танцювальні пантоміми на міфологічні сюжети, (зокрема «Амур і Психея», «Венера і Адоніс», «Павел і Вірґінія» та інші), а також дивертисменти, в яких виконувалися українські народні танці з віртуозними стрибками й обертаннями» [4, с. 7-8].

Окрім кріпацьких балетних труп, класичний танець розповсюдився і в міських театрах. Про це можуть свідчити вже згадані вистави у Харкові. Тут українські танцівники відтворювали номери з балетів Маріїнського театру, що цілком зрозуміло, враховуючи керівництво трупою П. Іваницьким. Цей хореограф з Петербургу відкрив у 1778 році у місті також балетну студію.

Свідченням піднесення театрального і хореографічного мистецтва стає побудова у Харкові у 1789 році першої спеціалізованої будівлі, де можна було регулярно влаштовувати вистави.

Згідно з дослідженням Ю. Станішевського [11], перша згадка про професійну балетну труп у Києві відноситься до 1823 року. Починаючи з цього часу, у Києві та провінційних центрах України мистецтво балету було представлено у виставах музично-драматичних театральних труп приватних антреприз І. Штейна і Л. Млотковського (1834–1838), Богданових (1848), М. Піона (1853), И. Сєтова (1870), Ф. Ніжинського (1890-і рр.) та ін. Артистами труп були іноземні гастролери й артисти імператорських театрів. Поряд з музично-драматичними виставами, у приватних антрепризах демонструвалися музично-драматичні вистави, дивертисменти й сцени із балетів.

Головне місце у розвитку мистецтва хореографії після відміни кріпосного права займає так званий вільний театр, яким, зокрема, став Київський оперний театр. Постійний Київський оперний театр було відкрито 27 жовтня 1867 року. Спочатку балетні вистави там відбувалися лише епізодично, а з 1893 до 1909 року у театрі працювала балетна трупа під керівництвом польських балетмейстерів, представників варшавської хореографічної школи С. Ленчевського та М. Ланге, які викладали у музично-драматичній школі М. Лескевича-Носового. С. Ленчевський навіть створив на українському матеріалі дві одноактні вистави – «Жнива в Малоросії» та «Малоросійський балет». Проте, як і в більшості інших дивертисментних номерів, у київській опері того часу, український танець був тут занадто стилізований і нагадував «пейзанські» картини, в яких було дуже мало елементів хореографічного фольклору. Також зусиллями С. Ленчевського і М. Ланге були поставлені «Розгул угорських циган» і «Космополітана», «Снігуронька» М. Римського-Корсакова. Відомо, що у ці роки було здійснено постановку балетів «Приморське свято» (1893), «Фея ляльок» (1888) Йозефа Байера, «Коппелія» (1903) Лео Деліба.

Саме у цей період вперше у театрі було здійснено спробу поєднання елементів класичного й українського народного танців. У 1893 році хореографічна трупа Київської опери під орудою балетмейстера

С. Ленчевського, здійснила постановки двох дивертисментів— «Малоруський балет» та «Жнива в Малоросії», які зображають життя українських селян. Селянський побут у дивертисментах втілювався у традиціях так званих «пейзанських», тобто сільських балетів. Вони базувалися на класичних рухах, лише дещо доповнених уявленням польського хореографа про народну хореографію. Такі постановки сильно відрізнялись від справжнього народного танцю. Елементи народної хореографії з'явилися на сцені пізніше, коли танцювальні дивертисменти стали частиною українських музично-драматичних вистав.

На початку ХХ століття, коли національний театр починає інтенсивно розвиватись, трупі М. Кропивницького, М. Старицького і М. Садовського стали носіями нового типу театральної естетики, в якій танцювальні дивертисменти й окремі танці в українських п'єсах відіграють важливу роль у зображенні народних образів і характерів.

Висновки. Проаналізувавши історичні відомості про перший етап становлення театру балету на українських землях, можна прийти до висновку, що цей етап охоплює період від ХVІІІ до початку ХХ ст. Головними здобутками цього етапу стали:

- формування на теренах України балетних труп, серед яких популярність здобули венеціанська трупа під керівництвом балетмейстера Фоссано (Антоніо Рінальді); російська балетна трупа, яка була заснована у 1742 році донькою Петра І імператрицею Єлизаветою; постійно діюча балетна трупа при «Вільному театрі»; танцювальні групі кріпацьких театрів при садибах Шереметьєва, Потьомкіна, Зорича, Апраксіна, Головкиної; закладання основ хореографічної освіти у наступних закладах: Сухопутний шляхетний корпус, професійна хореографічна школа Жана Батіста Ланде, Виховний будинок, кріпацькі театри Шереметьєва, Потьомкіна, Зорича, Апраксіна, Головкиної; становлення хореографічного репертуару: «Святки», «Амур і Психея», «Венера і Адоніс», «Павел і Вірґінія», «Малоруський балет»,

«Жнива в Малоросії», «Розгул угорських циган», «Космополітана», «Снігуронька».

У цей період ключовими фігурами у становленні хореографічного мистецтва в Україні були не представники автохтонного населення, а танцівники та балетмейстери іноземного походження, зокрема Жан Батист Ланде, Франц Гільфердінг, Гаспаро Анжіоліні, Петро Іваницький, Станіслав Ленчевський. Звичайно, цей період ми можемо назвати підготовчим, адже ще не було сформовано саме українського хореографічного репертуару, не визначено національну стилістику балету, не було створено оригінальної хореографічної школи. Проте, діяльність танцівників іноземного походження, спроби їх включити елементи народної хореографії у балетні вистави стали тим підґрунтям, на якому у ХХ столітті сформувалося самобутнє українське хореографічне мистецтво.

Список використаної літератури

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Сов.Россия, 1965. 227 с.
2. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2004. 18 с.
3. Гваттерини М. Азбука балета [пер. с итал.]. М.: Бертельсманн Медиа Москау А.О, 2001. 240 с.
4. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: 17.00.01 «Теорія та історія культури»; [б. в.]. К.: КНУКіМ, 2004. 18 с.
5. Ернст Ф. Л. Кріпацькі капели на Україні. Музика, 1924. № 1/3. С. 33-38.
6. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2005. 20 с.

7. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. наук. мист.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 1999. 20 с.
8. Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 40 с.
9. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 344 с.
10. Слонимский Ю. И. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х гг. Л.: Сов. композитор, 1984. 264 с.
11. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. К.: Муз. Україна, 2003. 440 с.
12. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 608 с.
13. Циганюк В. Ф. Нещасні щасливі. Вінниця, 1991. б.в. 27 с.
14. Щербаківський Д. М. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини. Козак Мамай: мистецько-етнографічні праці. К.: Факт, 2008. С. 279–315.

Цибуляк Василь Іванович, м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – д.п.н., професор Брилін Б. А.

Музична освіта: до проблеми реформування на початку нового тисячоліття

Постановка проблеми та її актуальність. У час кардинальних політичних, соціальних та культурних змін, що відбуваються в українському суспільстві на початку ХХІ століття, зусилля української педагогічної спільноти були спрямовані на демократизацію освіти, перебудову традиційної системи викладання художньо-естетичних дисциплін, зокрема музики та музичного мистецтва. Такий підхід до проблеми обумовив необхідність аналізу та узагальнення освітянського досвіду з метою його творчого використання в сучасних умовах.

Наукове значення дослідження з проблеми розвитку музичної освіти в Україні полягає в тому, що в сучасних умовах модернізації змісту, форм і методів музичної освіти актуальними постають питання необхідності застосування у практичній діяльності закладів освіти культурно-мистецького спрямування музично-педагогічного досвіду попередніх століть. Його осмислення та творче використання значною мірою дозволить збагатити цінними науковими фактологічними матеріалами новітню історію розвитку вітчизняної музичної освіти та сучасну музично-педагогічну думку.

Мета статті – проаналізувати закономірності розвитку та змісту, музичного навчання у загальноосвітніх закладах України в кінці ХХ – на початку ХХІ століття, окреслити перспективу модернізації музичної освіти на сучасному етапі. Історичний погляд на розвиток музично-педагогічної думки засвідчує, що питання музичного навчання й виховання постійно займали одне з важливих місць у системі загальної середньої освіти. У наукових дослідженнях за 2000–2010 роки про урок музики в контексті соціокультурних контактів пише О. Жорнова; концепцію загальної мистецької освіти пропонує Л. Масол. Питання розвитку творчої та пізнавальної активності школярів розкривають Л. Булатова, О. Опанасюк, Л. Ороновська, І. Сівакова, А. Хмарна, В. Хмарний. Проблеми музичного сприйняття та мислення розглядають І. Барвінок, О. Борисова, І. Гринчук; вокально-хорової роботи – О. Жорнова, В. Квощук, Л. Чуриліна.

Інноваційні форми роботи на уроках музики висвітлюють І. Гринчук, О. Гумінська, Н. Радчук. Музично-дидактичні ігри, різноманітні завдання та вправи для школярів пропонують Г. Букреєва, Р. Дверій, Т. Кібалова, Н. Мінасян, розробки уроків – Н. Бахуринська, І. Бойко, Н. Вислоцька, О. Гарна, В. Гровенко, Л. Джемалядінова. Тестові завдання для педагогічного моніторингу для учнів 5-8 класів подає Л. Дмитракова. Методику використання сопілки у загальноосвітніх школах викладає М. Печенюк. Питання диференціації навчання розкриває О. Гумінська. Впровадження нової

шкали оцінювання навчальних досягнень учнів із предметів художньо-естетичного циклу обґрунтовує О. Корнілова.

Нестандартні уроки з музики та музичного мистецтва пропонують Л. Вознюк, А. Король, В. Ніколаєнко, І. Романова. Шляхи застосування комп'ютерних технологій розглядають О. Балабан, Е. Василенко, Г. Заровська, Н. Новикова, І. Регейло, А. Славич, О. Чайковська, В. Янкул.

Підручники та посібники з «Музики» для учнів початкових класів розробляють Р. Дверій, Л. Ізмайлова, О. Лобова, В. Лужний, Т. Наземнова, С. Науменко, М. Островський, В. Сидір; з «Музичного мистецтва» – А. Букреєва, О. Волошина, А. Левченко, О. Лобова, Г. Макаренко, О. Мільченко, Т. Наземнова, М. Островський, В. Сидір; з «Мистецтва» – Е. Белкіна, О. Гайдамака, О. Калініченко, Л. Масол. Нотні та фоно-хрестомітії пропонують Т. Бризгалова, Л. Ізмайлова, В. Карманний, О. Корнілова, С. Науменко, А. Павленко; збірники пісень – М. Балема, Л. Горова, М. Катричко, Н. Май, А. Сердюк, М. Яскулко; посібники для позакласної роботи – Л. Левченко.

Методичну літературу для вчителів загальноосвітніх шкіл та студентів вищих навчальних закладів пропонують І. Белова, О. Гумінська, В. Дем'янчук, Я. Кушка, Л. Масол, О. Олексюк, Е. Печерська, О. Ростовський, С. Якимчук.

Виклад основного матеріалу. На початку нового тисячоліття вектор шкільної освіти почав спрямовуватись у площину цінностей особистісного розвитку школярів і зумовив принципову необхідність переосмислення усіх факторів, від яких залежить якість навчально-виховного процесу (змісту, методів і форм навчання й виховання, управлінських рішень тощо). Динаміка змін вимагала також реформувань у підходах до оцінювання навчальних досягнень учнів. З метою гуманізації освіти, підвищення якості й об'єктивності оцінювання знань, методологічної переорієнтації освіти з інформативної форми на розвиток особистості дитини був виданий наказ Міністерства освіти і науки України та Академії педагогічних наук «Про запровадження 12-бальної шкали оцінювання навчальних досягнень учнів у

системі загальної середньої освіти» від 04.09.2000 р. Визначення рівня навчального прогресу учнів є особливо важливим з огляду на те, що навчальна діяльність у кінцевому результаті повинна не просто дати людині суму знань, умінь чи навичок, а сформувати рівень компетенції. Поняття компетенції не зводиться ні до знань, ні до навичок, а належить до області вмінь. Власне, вміння – це компетенція в дії. Отже, під компетенцією розуміється «загальна здатність, що базується на знаннях, досвіді, цінностях, нахилах, набутих завдяки навчанню» [1, с. 28-29].

Вже у 2001 року вчителі мали можливість працювати за оновленими програмами та методичними розробками уроків «Музика: 1-8 класи» (автори: Р. Марченко, О. Ростовський, Л. Хлебникова), затвердженими МОН України від 22.08.2001 р.

Але загальноосвітній школі потрібно було не часткове оновлення, а перезавантаження системи викладання навчальних предметів, зокрема, й музики: «Нове осмислення соціальної мети шкільної музичної освіти в Україні вимагатиме розробки нових педагогічних концепцій на основі творчого використання здобутків національної і світової педагогіки, створення альтернативних програм, з яких учитель матиме змогу обрати ту, що найбільше відповідає його професійним уявленням і можливостям», – зазначає О. Ростовський у статті «Музична освіта в Україні на межі тисячоліть: стан, проблеми, перспективи» [2, с. 13].

Входження України у світовий освітній простір зумовило врегулювання вітчизняних освітніх стандартів, зокрема, щодо тривалості здобуття загальної середньої освіти відповідно з нормами світового співтовариства (не менше 12 років). До цього часу термін навчання становив 10 років для учнів, які вчилися у трирічній початковій школі (таких було 75 %) та 11 років – для всіх інших дітей. Це вимагало перегляду мети і завдань шкільної освіти, оновлення її змісту та вдосконалення навчально-виховного процесу. Відповідно до вказаних вище вимог, Академією педагогічних наук і Департаментом розвитку загальної середньої, дошкільної та позашкільної освіти було розроблено

«Концепцію загальної середньої освіти (12-річна школа)» – постанова від 22.11.2001 року [2, с. 2-3].

У січні 2004 року постановою Кабінету Міністрів України було затверджено Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти для 12-річної школи. Він визначав вимоги до освіченості учнів і випускників основної та старшої школи, гарантії держави у її досягненні. «Державний стандарт охоплює Базовий навчальний план, загальну характеристику інваріантної і варіативної складових змісту базової та повної загальної середньої освіти, державні вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки учнів. Виконання вимог Державного стандарту є обов'язковим для всіх навчальних закладів, що надають загальну середню освіту» [3, с. 5]. Галузь «Естетична культура» базового навчального плану включала такі змістові лінії: музична; візуальна (образотворча); мистецько-синтетична (хореографічне мистецтво, театральне мистецтво й екранні мистецтва) [3, с. 28-29]. Змістове наповнення освітніх галузей інваріантної складової формувалося згідно з вимогами Державного стандарту, а варіативної – навчальним закладом з урахуванням особливостей регіону, типу закладу, індивідуальних освітніх потреб учнів.

Оскільки, у старшій школі навчання мало бути профільним, зміст освіти й вимоги до його засвоєння диференціювалися за трьома рівнями: *обов'язковий* результат навчання, визначений Державним стандартом; *профільний*, зміст якого визначали програми, затверджені МОН; *академічний*, за програмами якого вивчалися дисципліни, що тісно пов'язані з профільними предметами (наприклад, сольфеджіо в музичному профілі).

Між ступенями шкільної освіти простежувалася наступність і перспективність змісту та вимог. «Основна школа забезпечує базову загальнусередню освіту, що разом із початковою є фундаментом загальноосвітньої підготовки, формує в учнів готовність до вибору і реалізації шляхів подальшого здобуття освіти. Зміст освіти на цьому ступені є єдиним для всіх учнів; особистісно-зорієнтований підхід здійснюється через

варіативність методик організації навчання залежно від пізнавальних здібностей, а також через факультативні курси» [4, с. 6–7].

Висновки. Таким чином констатуємо, що програмні вимоги до музичної освіти в Україні, мають на меті особистісний розвиток учня, збагачення його емоційно-естетичного досвіду під час сприймання й інтерпретації творів музичного мистецтва та музично-практичної діяльності, також формування в учнів ціннісних орієнтацій, потреби в творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні.

Список використаної літератури

1. Інформаційний збірник Міністерства освіти України. К.: Педагогічна преса, 2000. № 19. Жовтень. 32 с.
2. Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України. К.: Педагогічна преса, 2002. № 2. Січень. 32 с.
3. Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України. К.: Педагогічна преса, 2004. № 1-2. Січень. 64 с.
4. Програма загальноосвітніх навчальних закладів. Музичне мистецтво, 5-8 класи / Б. Фільц, І. Белова, Г. Букреєва, М. Демчишин, Л. Масол, О. Мільченко, О. Павленко. Художньо-естетичний цикл (5-11 класи). К.: Перун, 2005. С. 3–43.
5. Ростовський О. Музична освіта в Україні на межі тисячоліть: стан, проблеми, перспективи. Мистецтво та освіта, 2000. № 4. С. 9-3.

Черниш Ірина Павлівна, м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – к.п.н., доц. Теплова О. Ю.

Жанрово-стильові особливості камерно-вокального циклу «Сатири»

Д. Шостаковича

Постановка проблеми та її актуальність. Камерно-вокальна музика займає провідне місце в творчості Д. Шостаковича та висвітлюється в працях багатьох музикознавців. Цей жанр проходить через всю творчість композитора та відображає всі етапи творчого шляху та пошуку. Сучасна музикознавча література, яка присвячена камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича, залишає простір для подальших досліджень у цій галузі.

Жанрово-стильові особливості камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича розглядалися відомими музикознавцями (Александров І., Березовчук Л., Блюміна Є. Брежнева І., Гринберг М., Мейер К., Сахарова С., Циркунова М.), художньо-мовленнєві ознаки камерно-вокальних циклів композитора аналізували українські дослідники Арнштам Л., Боровик І., Бриль Є., Юткевич С., Ярешко М.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати жанрово-стильові особливості камерно-вокального циклу Д. Шостаковича «Сатири»: взаємодію поетичної та музичної складових, образної сфери циклу, особливості тематизму та формотворення номерів. Жанрові особливості даного камерно-вокального циклу формуються на перетині декількох мистецтв та розкривають природу взаємодії музики та поезії. Композитор поєднує риси камерної лірики, симфонізму та сценічності. Саме мовна інтонація є основою виразності камерно-вокальної музики Д. Шостаковича, а відтворення мінливості інтонації розмовної мови завдяки інструментальним можливостям та виразовим засобам вокальної партії було сновним завданням композитора.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальні твори Д. Шостаковича мають багаті фольклорні джерела та інтонації, об'єднуючи різні стильові музичні традиції минулого та сучасності. Інструментальна природа тематизму з опорою на жанровий тип, широкий діапазон тем та значна протяжність мелодичного розвитку, використання гостродисонантних та нестійких інтервалів, своєрідність ладової основи тематизму, що містить весь спектр ладів, зокрема – класичний мажоро-мінор й діатонічні 12-ти ступеневі народні

лади, гострота конфліктів, майстерність поліфонічного письма, багатство оркестрових тембрів – формують стильові тенденції камерно-вокальної музики Д. Шостаковича, які суперечать імпресіонізму та романтизму. Камерно-вокальна музика композитора в цілому характеризується графічністю та певною «сухістю» у всіх сферах виразу.

У творчості Д. Шостаковича відчуваються принципи реалізму О. Даргомижського та М. Мусоргського, які сміливо поєднували у своїх творах лірику, трагедійність та гумор. Розширення звичних меж камерно-вокальної музики відбувається завдяки трактуванню композитором камерно-вокального ансамблю в якості драматичної оперної сцени (цикл «З єврейської народної поезії»), витoki якої йдуть від опери «Катерина Ізмайлова». Таким чином, романси набувають статусу оперних сцен, що характерно для традицій М. Мусоргського.

Сатиричність в камерно-вокальній творчості композитора є важливою темою, впливаючи не лише на жанр камерно-вокальної музики композитора, а й на інші жанри. Зокрема, можна провести паралель сатиричного та трагедійного начала з оперою «Леді Макбет». Тема сатири проходить в багатьох його циклах, найяскравіше відображена в циклах «Из еврейской народной поэзии» та «Сатири». Шостакович об'єднує сатиричні романси у камерно-вокальній цикл, створюючи концепцію викриття негативного у людині – зла - (до нього в російській музичній культурі сатиричні твори були окремими жанровими замальовками – Мусоргський «Козел», Даргомижський «Титулярный радник»). Основним прийомом сатири в доробку композитора є створення характерних портретів, які підкріплені виразовими засобами в партії фортепіано. Театралізація жанру відбувається в камерно-вокальних циклах з особливою увагою на поетичний текст, тому що сутність сатири передається через інтонацію слова (широкий спектр інтонування: скандування, шепіт, речитація).

У циклі «Сатири», композитор використовує сатиричність образів не настільки масштабно, як в циклі використовуючи побутові сцени, замальовки

з життя реальних, живих людей, характерні портрети. В камерно-вокальному циклі «Сатири» перед нами виникає ціле коло театральних масок з гротескно перебільшеними рисами, де композитор застосовує портрети характеру зла. Шостакович надає сатиричному романсу значення вистави, героями якої є маски, що відрізняються яскравими портретними характеристиками, рельєфністю жести та пластики, які мають своє вираження в індивідуалізованих ритмоформулах, інтонаційно-гармонічних зворотах. Сатиричні твори Шостаковича еволюціонують від одного циклу до іншого, трансформуючись в її гіперболізацію.

Шостакович в своїх романсах використовує різні жанри, зокрема: побутовий жанр пісні, в змісті якого закладає певну легковажність, жанр колискової, яка звучить дещо інакше, аніж звична для нас колискова, жанр плачу, який використовує як назву романсу. Дуже часто використовує жанр мелодекламації, який ще раз вказує на об'єднання музики та поезії. Композитор застосовує танцювальні мотиви різного характеру з ритмами «підскоку», типовими зворотами в дусі польки-галопа. У камерно-вокальному циклі «Сатири» Шостакович синтезує декілька жанрів в одному номері, зокрема, він використовує синтез пісні і речитативу та вальсу і речитативу.

Партія фортепіано грає велику роль, створюючи характерні музичні образи та має дві основні функції, зокрема – супроводжуюча, коли фортепіано виступає як фон вокальної партії, та функція соліста – коли фортепіанна партія має таку ж важливу роль, як і вокальна. Навіть в тому випадку, коли фортепіано виступає у ролі супроводу, можна помітити внутрішню напругу драматургії образного змісту твору, це відчувається завдяки напруженню гармонії, використанню пауз, складних ритмічних фігур, інтонаційних ходів, які співставляються з мовним текстом та інтонацією.

У циклі «Сатири» окремі великі епізоди соло фортепіано присутні у кожному номері. В камерно-вокальних циклах спостерігається поступова зміна музичної мови композитора. У циклі «Сатири», Д. Шостакович надає важливу роль паузам, вводить елементи загострення гармонії, використання

різних ритмічних фігур гармонічними дисонансовими співзвуччями, в які закладає велику внутрішню напругу, в результаті чого фортепіанна партія набуває функції соліста. Д. Шостакович застосовує мелодичну горизонталь у вертикалі акордів.

Аналізуючи інтерпретацію виконання камерно-вокального циклу «Сатири» можна відзначити характерні особливості виконавців, що містять в собі приналежність до певних психотипів людських характерів сатирико-негативного плану, на відміну від виконавців циклу «З єврейської поезії», характерними виконавськими особливостями яких є втілення образів, дотичних до історичного часу, з ментальними особливостями належності до національної культури. Кожен з виконавців фортепіанної партії у камерно-вокальних циклах має власний стиль, який формує їх виразові прийоми гри. Аналізуючи гру всіх виконавців камерно-вокальних циклів, ми спостерігаємо тенденцію розподілу на «аполонічний» (класичний) тип виконання, та «діонісійський» (романтичний) тип виконання.

Перший тип виконання характеризується максимально вірним дотриманням авторських вказівок, тексту, стилістики твору, туше, яке відповідає стереотипу класичного звучання, не надмірне використання педалізації, темпових співвідношень – тобто без різких змін, рівномірної пульсації долей, відхилень. Такий тип виконання правомірно можливий в інтерпретації камерно-вокального циклу «Сатири», як і в інших камерно-вокальних творах Д. Шостаковича.

Увага до інтерпретації ефектних моментів другого типу виконання виражається характерним відтворенням вільного інтерпретування авторського тексту, що передбачає перебільшені агогічні відхилення, різноманітність звукоутворення, завдяки артикуляції, тембровій забарвленості, великій градації педалізації.

Д. Шостакович надає значну роль концертмейстеру, партія якого завжди займає важливе місце в процесі відтворення та передачі слухачеві ідейно-художнього змісту твору. Тільки високий рівень професійного виконання

фортепіанної партії в камерно-вокальних циклах композитора, зокрема в циклі «Сатири», передбачає набуття творами-образами переконливої сили інтерпретації авторського задуму. Камерно-вокальні твори Д. Шостаковича є яскравим прикладом звернення композитора до теми значущості загальнолюдських цінностей, зокрема роздумів про радість, страждання людей, співчуття до них, теми життя та смерті, вічності мистецьких переконань.

Висновки. Аналіз дослідженої проблеми дозволив виокремити одну з головних особливостей камерно-вокальної музики автора - циклічність, а, в деяких випадках, і сюїтну композицію творів. Вона має вигляд складної системи, яка базується на об'єднанні декількох різних за функціями та жанрами частин, що мають один музично-драматичний зміст в якому ця особливість визначає високий рівень її системної організації, яка потребує багатоаспектного розкриття художньої ідеї та стилістики твору. В камерно-вокальних циклах композитор уникає сюжетної лінії: романси об'єднує спільна концепція, підтекст, що характерно є характерним для рис симфонізму.

Камерно-вокальний цикл Д. Шостаковича «Сатири», як і інші цикли композитора, має в основі багаті фольклорні джерела та інтонації, але використовує напружену гармонію, динамічні паузи, складні ритмічні фігурації інструментальних інтонаційних ходів, які співставляються з мовним текстом та вокальною інтонацією, що відтворює внутрішню напругу драматургії образного змісту твору. Об'єднання композитором різностильових музичних традицій минулого та сучасності, що сприяє розширенню звичних меж жанру камерно-вокальної музики, винайдення ним складних інтонаційних вокально-інструментальних композицій дозволяє виконавцям трактувати камерно-вокальні ансамблі Д. Шостаковича як жанр, який набуває якостей драматичних оперних сцен.

Список використаної літератури і джерел

1. Александров І. muzkarta.info/solist/ivan-aleksandrov/glavnaya.
2. Блюміна Є. <https://www.philarmonia.spb.ru/persons/biography/614/>
3. Вірібей А. www.operamusica.com/artist/aurelio-viribay/#biography.
4. Боровик І. (1985). Українські композитори – Д. Шостаковичу. Музика. № 5. С. 12-13.
5. Березовчук Л. Стилиевые взаимодействия в творчестве Шостаковича как способ воплощения конфликта. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 95-119.

Ясенчук Вікторія Василівна, м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»
Науковий керівник – к.п.н., доц. Теплової О. Ю.

Духовне виховання школярів засобами музичного фольклору

Постановка проблеми та її актуальність. Духовна культура є адекватним індикатором розвиненої особистості, за допомогою якого її визначають. Особистість володіє духовними цінностями, як власними якостями. При цьому рівень володіння ними повинен бути таким, щоб можна було їх розвивати в реальній життєдіяльності. Особистісне зростання й залежить від того, наскільки особистість поєднується із системою духовних цінностей: повага до української культури, національного мистецтва, свобода вибору, життя за законами добра.

Нове тисячоліття характеризується кардинальними змінами в освітянських процесах в Україні. У Концепції загальної середньої освіти та концепції Нової української школи визначаються основні цілі, пріоритети, умови, очікувані результати та інші найважливіші положення розвитку освіти в нашій країні на найближчі десятиліття. Як підкреслюється у зазначених документах, загострюється проблема суттєвого удосконалення духовного виховання школярів.

Мета статті полягає у визначенні ролі музичного фольклору в духовному вихованні школярів. У такому контексті особливого значення набуває розв'язання проблеми виховання духовності молодого покоління засобами музичного фольклору, як засобу, який з давніх часів має вагомий виховний вплив на особистість школяра.

Пошуки основ духовного виховання та джерел його зрощення пов'язані зі створенням моделі духовної людини, яка розроблялась видатними філософами, психологами та педагогами минулого. Проблема розуміння духовності, як складного особистісного утворення людини і панівного фактора виховного процесу, складна і багатоаспектна. Починаючи з видатних мислителів Стародавньої Греції Платона та Арістотеля, проблема духовного виховання не виключається з актуальних питань наукових дискусій філософів, психологів, педагогів.

Виклад основного матеріалу. Духовне виховання школярів – одна з головних проблем нашої держави. Тому, що успішний розвиток демократичних процесів в Україні залежить від багатьох умов, серед яких провідне місце посідає духовне відродження громадян, гармонізація соціального життя нації. Адже саме духовність надає надзвичайності усім психічним характеристикам людини. На сучасному розвитку людства духовне виховання людини стає предметом досліджень філософів (Лутай В. С., Кримський С. Б), психологів (Б. Братуся, О. Зеліченка, А. Мудрика, Е. Помиткіна). Педагогічні проблеми духовного виховання особистості розглядаються в роботах вітчизняних педагогів та діячів культури минулого В. Сухомлинського, К. Ушинського. Окремі аспекти цієї проблеми подаються в сучасних педагогічних дослідженнях, І. Зязюна, Б. Неменського та ін.

Вивчення проблеми духовного виховання стає актуальним і в сучасних українських наукових дослідженнях. Публікуються дедалі більше праць присвячених різноманітним її аспектам. Українські дослідники, як і їх попередники, визначають, що духовність – це спосіб розбудови особистості

[1, с. 92]. Серед українських філософів та педагогів найціннішими є публікації В. П. Андрущенко, Л. Т. Бабія, Г. К. Бриль, С. Б. Кримського.

Духовність – це загальнокультурний феномен, який уміщує в собі не тільки абстрактно-теоретичні цінності й ідеали, а й вчинки по совісті, істині і красі [3, с. 116]. На думку С. Б. Кримського духовність – це зустріч з самим собою, своєю душею, внутрішнім Я. Це – вихід до вищих цінних інстанцій формування, конструювання особистістю самої себе. Це провідний фактор розумової гармонізації світу зовнішнього та внутрішнього, їх узгодження з моральними законами. Це цінний зміст та спрямованість буття людини [2, с. 21-22]. Духовне виховання школярів потребує особливої організації спілкування молоді з музичною культурою, і воно виходить далеко за рамки загальноосвітнього процесу. Це особливо актуально сьогодні, коли проблеми виховання учнівської молоді, її соціальної адаптованості й, водночас, виходу на можливості перетворювальної діяльності набувають особливого значення у зв'язку з формуванням соціально відповідальної та естетично вихованої особистості.

На сучасному освітянському етапі очевидним є зростання впливу популярного українського фольклорного музичного мистецтва на особистість школяра, зокрема, на духовність, емоційно-почуттєву сферу, творчий потенціал. Про це стверджують соціологічні дослідження в галузі шкільного виховання. (Рудницька О. П., Кондрашова Л. В, Каменецька Л. М., І. Я.Климук, О. М.Семашко).

Проблеми виховання духовної культури особистості через кращі зразки народно-фольклорного музичного мистецтва висвітлювались у філософських, педагогічних, соціологічних дослідженнях найвідоміших вчених та музичних діячів - Г. Сковороди, І. Франка, М. Грушевського, В. Сухомлинського, М. Леонтовича, Д. Кабалецького, Н. Ветлугіна, І. Беха, М. Сметанського, О. Акімової, Е. Бриліна, Б. Бриліна, А. Іваницького, А. Завальнюка.

Український музичний фольклор безпосередньо впливає на становлення й розвиток світоглядних, орієнтаційних, соціально-культурних позицій

юнацтва у сфері його життєдіяльності; сучасний фольклор є найпопулярнішим і найдоступнішим засобом духовно-естетичного виховання підрастаючого покоління і має найбільш високий рейтинг серед учнівської молоді, оскільки національний характер його функціонування в молодіжному середовищі актуалізує і визначає розвиток молодої людини, особливо в період ранньої юності.

Звертання до теми відродження фольклорної спадщини та визначення її впливу на розвиток духовності особистості визначається і загальним зниженням інтересу учнів до теоретичного осмислення фольклорного матеріалу в духовній та естетичній реальності, зростанням ролі примітивізму, буденності, шаблонності мислення в орієнтації на естетичні та духовні цінності музичної культури, що унеможлиблює їх якісне перетворення естетичних музичних цінностей у внутрішню особистісну стильову композиційну форму як сутнісне вираження творчого потенціалу особистості.

Український фольклор – це художнє відображення дійсності, яке нерозривно пов'язане з життям і побутом українського народу. Фольклорні твори для школярів дуже різноманітні, вони приваблюють своїм змістом, формою виконання, емоційністю. У доступній формі фольклорні твори передають школярам життєві ідеали, оцінки вчинків людей, поняття про красу, добро і зло. Будучи надзвичайно образними та емоційно-наснаженими, фольклорні твори розвивають розум, винахідливість, кмітливість, збуджують глибокі почуття і благородні поривання.

Зазначимо, що ні наука, ні практика музикування не знайшли поки що заміни первинній стихії природньої музикальності людини, на якій виросла музична культура народу. Народна пісня, хоровий спів, календарна обрядовість, вертепні дійства, гра на народних музичних інструментах, до яких прилучаються школярі, дають можливість виховувати глибокі естетичні почуття та переживання. Духовне життя людини – це постійна праця, невпинна творчість, спрямована на самовдосконалення. Перед сучасною школою постає проблема відродження в учнів любові до пісенно-музичної культури

свого народу, осмислення її джерел та коренів і подальша пропаганда кращих зразків музичного фольклору. Кожна дитина генетично несе в собі початки тієї музичної свідомості, на якій в далекому минулому зростають стихія музичного фольклору.

Висновки. Виховні можливості закладені в кожній навчальній дисципліні навчального закладу, але найбільш значущі у цьому відношенні виховні якості музичного мистецтва. Музичне мистецтво і, як потужна його складова, – фольклор, в руках учителя стає одним з найсильніших чинників впливу на думки й почуття школярів, на їхнє духовне виховання. Отже, важливо, щоб українська школа на засадах національного менталітету, виховувала духовно освічених учнів, спираючись на фольклорні музичні традиції. Повернення національної музики, її фольклорних витоків в школу є важливим процесом. Виховна цінність народних фольклорних традицій полягає в тому, що духовне виховання учнів відбувається в контексті життя народу, в сім'ї і школі невимушено й природньо.

Список використаної літератури

1. Вихованець І. Р. Тайна слова. К., 2005. 284 с.
2. Крымский С. Б. Контуры духовности. Новые контексты идентификации. Вопросы философии. 1992. № 12. С. 21-22.
3. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Вопросы философии. 1989. №3. С. 119-154; №4. С.114-155.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

Збірник наукових праць

УДК [37.016.015.31:78](06)
А 43

Актуальні проблеми музичної освіти та виховання: збірник матеріалів Регіональної науково-практичної конференції (2021). Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського; ред. Н. Г. Мозгальова, О. В. Черкашина. Вінниця. Вип. 7. 167 с.

Відповідальна за випуск

Н. Г. Мозгальова

Комп'ютерна верстка

Н. О. Науменко